الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون –تيارت–
كلية الآداب واللّغات
قسم: اللّغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر
في اللغة والأدب العربي

فرع: دراسات نقدية تخصص: نقد حديث و معاصر

الموضوع:

النص الشعري الجاهلي بين النقد و نقد النقد
دراسة نماذج

إعداد الطالبتين:
بن حمو كريمة
بلفضل فاطمة

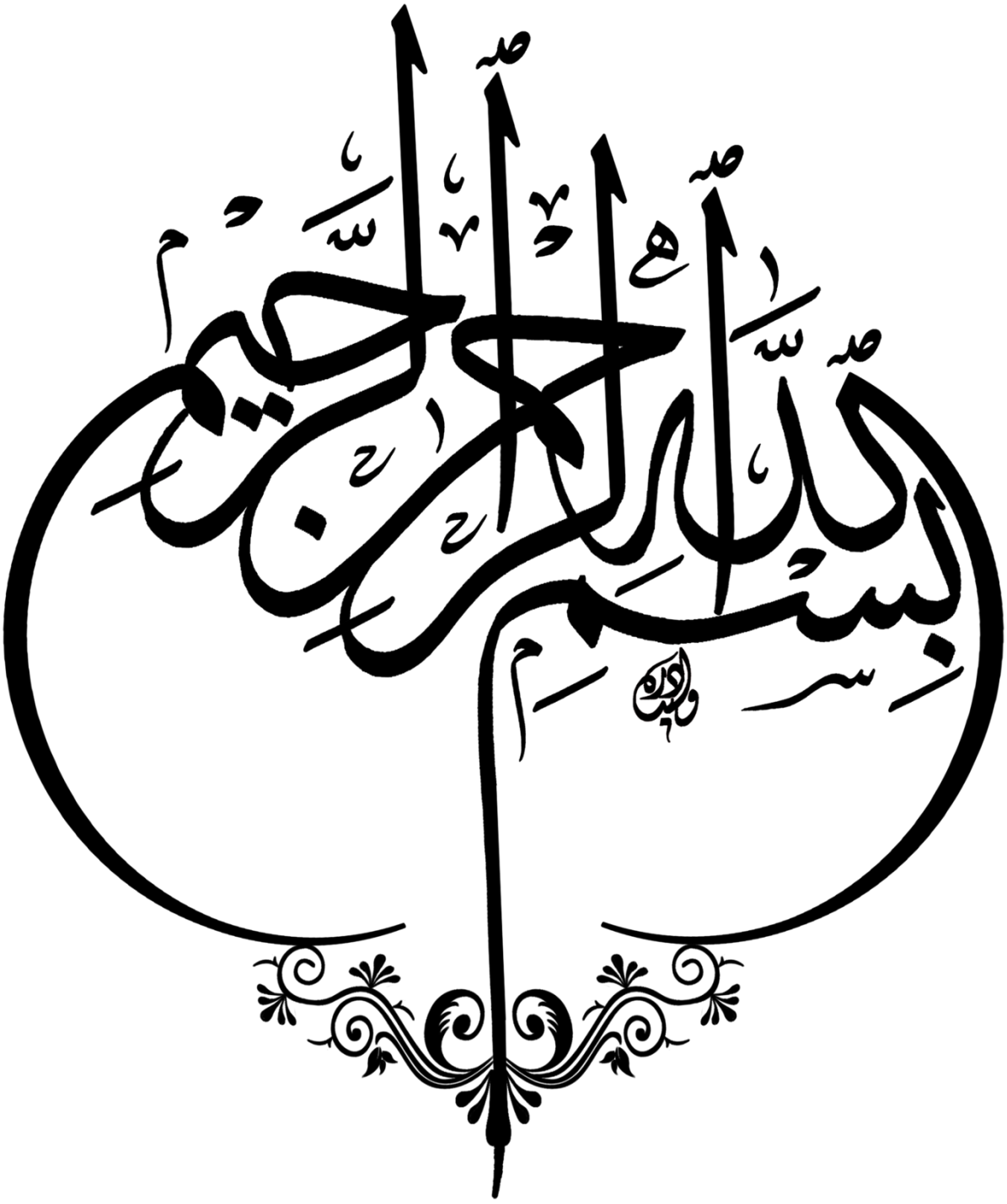
تحت إشراف الأستاذ:
أ.د زروقي عبد القادر

تمت مناقشتها بتاريخ 2021/07/07 أمام اللجنة المكونة من:

أ. بوشريحة براهيم	رئيسا
أ.د زروقي عبد القادر	مشرفا ومقررا
أ.د بن يمينة رشيد	عضوا ومناقشا

السنة الجامعية :

1442-1441 هـ /2021-2020 م


بسم الله الرحمن الرحيم

وَمَا عَلَّمۡنَٰهُ ٱلشِّعۡرَ وَمَا يَنۢبَغِي لَهُۥٓۚ إِنۡ هُوَ إِلَّا ذِكۡرٞ وَقُرۡءَانٞ مُّبِينٞ ٦٩

يس الآية : 69.

بَلۡ قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمِۭ بَلِ ٱفۡتَرَىٰهُ بَلۡ هُوَ شَاعِرٞ فَلۡيَأۡتِنَا بِأٓيَةٖ كَمَآ أُرۡسِلَ ٱلۡأَوَّلُونَ ٥

الأنبياء : 5.

وَمَا هُوَ بِقَوۡلِ شَاعِرٖۚ قَلِيلٗا مَّا تُؤۡمِنُونَ ٤١

الحاقة :41.

شكر و عرفان

{و ما توفيقي إلاّ بالله عليه توكلت وإليه أنيب} سورة هود الآية 88

بعد رحلة بحث و جهد و اجتهاد تكلّل بانجاز هذا البحث نحمد الله عزّ و جل الذي أنزل علينا نعمه ظاهرة و باطنة و ما أمدّنا من عون و توفيق يرجع له الفضل كلّه .

إلى من يتوق أعناقنا بأفضاله فنوقن أنّ الواجب علينا أن نعترف لكل ذي فضل بفضله

إلى أستاذنا الفاضل الأستاذ الدكتور زروقي عبد القادر.

كما نتقدّم بالشكر لأعضاء اللجنة بما أسدته من ملاحظات و تصويبات

إلى أساتذتنا الكرام لكلية الآداب و اللّغاب –قسم اللغة و الأدب العربي– لجامعة ابن خلدون الذين تعلّمنا على أيديهم كيف يكون البحث بحثا و العلم و علما فجزاهم الله خير ما يجزي به عباده الصالحين العاملين و أبقاهم منهلا يستقى منها و مثالا خيّرا للبذل و العطاء لأجل العلم و طلابه.

إهداء

الحمد لله و كفى و الصلاة و السلام على الحبيب المصطفى و أهله و من وفى و بعد:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة الجهد

و النجاح بفضله تعالى مهداة إلى روح أمي الزكية الطاهرة رحمة الله عليها

و إلى درعي الذي به احتميت ، و في الحياة به اقتديت ، أبي أطال الله في عمره

إلى زوجي و رفيق الكفاح في مسيرة الحياة

إلى فلذات كبدي الذين قصرت في حقهم طيلة مشواري الدراسي نرمين ، نبيه

و فتيحة ، رمزي

و إلى كل إخوتي و أخواتي من أحيا بجسور محبتهم

إلى من جمعني بها القدر و أصبحت الأخت و الصديقة و الخليلة و الرفيقة ...إلى من

أستمد منها معاني الوفاء و عرفت منها كل معاني التحدّي و الطموح فاطمة

و إلى كل الأساتذة و الزملاء

إلى كل من أحبه قلبي و لم يكتبه قلمي

كريمة

إهداء

إلى من وجودهما سبب للنجاة و الفلاح في الدنيا و الآخرة إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما و ختم لهما بالخير و رزقني برهما و رضاهما

إلى من ساندني و أتاح لي الفرصة من جديد لأخوض غمار العلم و التعلّم زوجي العزيز

إلى حبة الفؤاد و سويداء القلب... إلى أبنائي:

عماد الدين ابراهيم ، و زكرياء عبد الجليل ، و عفاف نور الإيمان ،

و طارق ياسين وأتمنى أن يغفروا لي انشغالي عنهم في الدراسة و البحث

إلى من لا تحلو أيامي بدونهم إخوتي الأعزاء

إلى من تبقى ذكراها خالدة في أعماقي... إلى من كانت ستفرح لي في هذا اليوم أم زوجي رحمها الله

إلى الصديقة التي لم تفارقني وقت الضيق و التي استصغرت معها مصاعبي إلى من تعبت معي في هذا العمل بما قدّمت من جهد منقطع النظير إلى من عرفتها زميلة الدراسة و انتهت رفيقة درب

و عمر و روح إلى كريمة

إلى من حملته ذاكرتي و لم تحمله مذكرتي... إلى هؤلاء أهدي ثمرة هذا العمل

فاطمة

مقدمة

حظي النص الشعري الجاهلي بكثير من الدراسات و البحوث من قبل النقاد الذين طالما مثلت نصوصه التحدّي الأعظم لهم، فتناولوها بالبحث و الشرح و التحليل، محاولين قراءتها و إعادة تقويمها وتحريرها من بعض القيم و المقاييس الخاطئة التي احتكمت إليها زمانا و سيطرت ولا تزال تسيطر، على فهمنا لتراثنا الأدبي، و ادراكنا لوظيفته في الحياة و مكانه منها.

قد إختلفت في ذلك كلّه آراء الباحثين و الدارسين، و تنوّعت اتجاهاتهم فجاءت النتائج حاملة توجهات أصحابها و مناهجهم النقدية و طرائقهم الخاصة في قراءةَ النص الشعري الجاهلي و تحليل ظواهره، و فهمه.

فـفي حضرة ذلك الكم الوافر من الدّراسات و البحوث المتنوعة ظهرت دراسات تفاعلت مع ذلك النّتاج النقدي الذي أورثته تلك البحوث و الدّراسات التي تناولت النص الشعري الجاهلي.

و في ظل تلك الرؤى المتنوعة و المتتابعة تبلورت الصيغة النهائية لعنوان بحثنا الذي وقع عليه الإختيار على النحو الآتي: **النص الشعري الجاهلي بين النقد و نقد النقد –دراسة نماذج–**

لقد جاء اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب بعينها، بعضها ذاتي و بعضها الآخر موضوعي فالذاتي تجلى في حبنا لتراثنا و رغبتنا في تأصيله و محاولة ربط ماضينا بحاضرنا، فإحياء التراث ضرورة حضارية لكل نهضة، أمّا ما هو موضوعي فتجلّى في الخوض في غمار مجال تخصصنا، و معرفة مدى استجابة النص الشعري الجاهلي لمجموعة المناهج الوافدة من الغرب واختبار مدى قدرة النقاد العرب المَعرفية و النقدية في تطبيقهم لآليات تلك المناهج.

هذا الذي جعلنا نتنقّل عبر أهم المحطات التي توقف عندها الناقد العربي في استقرائه للنص الشعري الجاهلي في ضوء المناهج الحديثة، فتنقّلنا بين المدوّنات على اختلاف اتّجاهات أصحابها مع التركيز على أهم القضايا النقدية المطروحة فيها حول هذا الخطاب الشعري وَ تحليل بعض الآراء النقدية الواردة في ثنايا تلك الدراسات سواء من حيث التنظير و الإجراء، واستحضار أهم ما جاء حول هذه الرؤى النقدية.

و من هذه الدراسات التي حاولت قراءة النص الشعري الجاهلي نذكر على سبيل المثال لا الحصر: دراسة **إحسان سركيش"مدخل إلى الأدب الجاهلي"**، و دراسة **علي البطل "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري"**، و دراسة **يوسف خليف "دراسات في الشعر الجاهلي"**، و دراستي **مصطفى ناصف "قراءة ثانية لشعرنا القديم"و "دراسة الأدب العربي"**، و دراسة **كمال أبو ديب "الرؤى المقنّعة –نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي–"** و دراسة **عبد الملك مرتاض "السبع المعلّقات (مقاربة سيميائية أنثروبولوجية في نصوصها)**، و دراسة **يوسف عليمات "جمايات التحليل الثقافي –الشعر الجاهلي أنموذجا–**...و غيرها، و كانت هاته الدراسات مجالا خصبا للتفاعل النقدي تمخض عنه رؤى نقدية تراوحت بين التثمين و التوجيه، و نذكر منها دراسة **مُحَمَّد بلوحي "آليات الخطاب النقدي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي –بحث في تجليات القراءة السياقية–** و دراسة **سعيد حسون العنبكي "الشعر الجاهلي –دراسة في تأويلاته النفسية و الفنية–** و دراسة **عبد الرحمن عفيف "الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما و حديثا"**، و دراسة **سليمان الشطي "المعلّقات و عيون العصور"** و دراسة **موسى ربابعة "تشكيل الخطاب الشعري –دراسات في الشعر الجاهلي–** دراسة **صبري حافظ "أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية و قراءات تطبيقية"**.

و مثلت هذه الدراسات المادة الأساسية في بحثنا هذا.

و لكن على الرغم من حضور هذه الدراسات و الأبحاث لم تتوفّر دراسة أخذت على عاتقها مهمة جمع الرؤى النقدية لذلك النتاج النقدي الذي تناول النص الشعري الجاهلي في ضوء المناهج الحديثة باتجاهيها السياقي و النسقي، فلقد كانت إما دراسات تناولت الخطاب النقدي في شقه السياقي مثل دراستي **مُحَمَّد بلوحي** و **سعيد حسون العنبكي**، و إما دراسات تناولت المدونات النقدية و عرض ما جاء فيها من حيث الإجراء و التنظير مثل دراسة **عبد الرحمن عفيف**، و إما دراسات تناولت منهجا بعينه و مدونة بعينها و عرض ما لها و ما عليها مثل دراسة و **ريتا عوض**، و تأتي هذه الدراسة محاولة استجماع ما فقد في المكتبة العربية على حدّ اطلاعنا.

و هذا القول لا ينفي جهود الدارسين في كشف أسرار القصيدة الجاهلية، و لا يسعنا إلا أن نثني على تلك الجهود و نثمنها عاليا و نستزيد بها.

و لما كان الهدف الأساسي لهذا البحث هو تتبع تلك الرؤى النقدي التي حاولت قراءة النص الشعري الجاهلي و وضعها في ميزان النقد، كانت الإشكالية التي طرحها البحث كالآتي:

هل استطاع النقاد العرب أن يشكّلوا ملامح نظرية نقدية تمثّل خصائص النص الجاهلي صورة ودلالة أو شكلا و مضمونا و وظيفة و هدفا؟

و إلى أي مدى نستطيع التعويل على المناهج الحداثية و ما بعد الحداثية في استنطاق الشعر الجاهلي لتعويض ما يتبدى أنّه فراغ؟

و في سبيل الإحاطة بمحاور الإشكالية جاء بحثنا موزّعا على مدخل و فصلين:

فحمل المدخل الإطار المفاهيمي لعنوان البحث، وحاولنا فيه الوقوف على اسهامات القدامى و تنظيرات المحدثين التي فجرت الدراسات حول النص الشعري الجاهلي و كان تمهيدا لبداية دراستنا.

و حمل الفصل الأول عنوان "**سياق النص الشعري الجاهلي بين النقد و نقد النقد**" وفيه وقفنا على بعض المدونات النقدية التي درست النص الشعري الجاهلي و وضع نتائجها في ميزان النقد، ولقد جمعنا فيه بين الشق الإجرائي و النظري، و إن كنّا تعمدنا غلبة الشق الأول و هو ما سيلاحظه المتتبع لهذة الدراسة.

و حمل الفصل الثاني عنوان "**نسق النص الشعري الجاهلي بين النقد و نقد النقد**" وقفنا فيه هو الآخر على بعض المدونات النقدية التي تناولت النص الشعري الجاهلي في نسقيه الحداثي و ما بعد الحداثي.

و خاتمة حملت أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث.

ممّا اضطرّنا إلى أن نركب منهجا يصعب علينا اختياره نظرا لتأرجح الدراسة بين متطلّبات عديدة من السياق و النسق و ما بعد الحداثي، لذا اجتهدنا في منهج متكامل يخضع لطبيعة الدراسة بحسب تضاريس البحث و مفاصله، فكان المنهج الإجتماعي في المبحث الأول، و المنهج النفسي في

المبحث الثاني، و المنهج الأسطوري في المبحث الثالث و هذا ما تضمنه الفصل الأول، أما الفصل الثاني فكان المنهج البنيوي في المبحث الأول و المنهج السيميائي في المبحث الثاني و المبحث الثالث وفق ما تقتضيه مقاربة النقد الثقافي.

و ينضاف إلى ما ذكر من صعوبة في تحديد المنهج صعوبة كثافة المادة و تنوعها و الإختلاف الكبير بين المناهج التي فسرت الشعر الجاهلي من خلال مبادئها و منطلقاتها التي كانت سببا في تشعب الدراسة و صعوبة الإلمام بكل القضايا المطروحة حول النص الشعري الجاهلي، و ضيق الوقت و تحديد الصفحات أدى بنا إلى تفويت العديد من الأمور، و جعلنا في بعض الأحيان نقدّم لمحات سريعة حول بعض القضايا.

و أخيرا فهذا البحث يعد محاولة، و إن كانت محاولة لا تخلو من الإضطراب فكان يحاول الإلمام بالرؤى النقدية المطروحة حول هذا الموروث العربي، لعلّه يساعد الباحث عامة و الأكاديمي خاصة بأخذ تصور عام حول ما دار من دراسات للنص الشعري الجاهلي في ضوء المناهج النقدية.

و هذا القول لا يعني بأنّنا مهدنا الطريق أو أزلنا العقبات، فبحثنا لا يمكن أن يبقى سليما من العثار، ولكن نطمح أن نكون فتحنا الباب للباحث الأكاديمي الأكثر تخصصا منّا، فيلج فيه و يخرج بنتائج أكثر .

و حسبنا أنّنا أخلصنا النية و بذلنا أقصى الجهد و من الله الهداية و به التوفيق فإن أصبنا فمنة من الله علينا و من توجيهات أستاذنا المشرف **أ.د زروقي عبد القادر** فله منا جزيل الشكر و العرفان و إن أخطأنا فمن أنفسنا و من الشيطان.

حرر يوم: 26 جوان 2021.

بلفضل فاطمة و بن حمو كريمة

المدخل

النص الشعري الجاهلي ونقده

1-تحديد المفاهيم:

أ-مفهوم النص:

تعدّدت تعريفات النّص وتشعبت، حتى أصبح مفهوما إشكاليا صعب التحديد، حيث حاول كل علم تعريفه وفق الوجهة التي يفترضها، ولهذا سنحاول أن نسلط الضوء على بعض منها بغية أخذ تصور عام حول هذا المفهوم.

يعرف النص في معجم اللغة العربية على أنّه " ما لا يحتمل معنى واحداً أو ما لا يحتمل التأويل"[1] أي: هو ما يراد ايصاله من الكلام، ويكون معناه ظاهر، ويعرفه **الشريف الجرجاني**: أنّه "ماازداد وضوحا على الظاهر لمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل: أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتم بغميكان نصا في بيان محبته."[2] ويرى **مُحَمَّد مفتاح** أن النص في اللّغة "يعني الاظهار والتراكم والتعيين ومنتهى الشيء(...) وهوعبارة عن جمل متراكمة تظهر ما خفي وتعنيه"[3]، وفي تعريف آخر نجد **مفتاح** يتجاوز التعريف اللغوي إلى مفهوم اصطلاحي حيث يرى أن النص مدونة كلامية وحدث تواصلي، وتفاعلي، مغلق كتابيا، ومفتوح دلاليا، متولد عن أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية[4]، وفي هذا السياق نجد أيضا **سعيد يقطين** يضيف المقام على المقومات الجوهرية والأساسية للنص التي جمعها **مفتاح** في تعريفه: الحدث، الوظيفة التواصلية، والوظيفة التفاعلية فيقول أنه: "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة، فيكون شكلا لسانيا للتفاعل الاجتماعي مسايرا لمقامات معينة"[5] ويتخذ الباحث السيميولوجي الروسي **لوتمان** منظورا أكثر شمولا عندما يدرج مفهوم النص في تصوراته الكلية عن الفن ويرى أنّه يعتمد على ثلاث مكونات:

---

(1)- معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج2، ط 4، مكتبة الشروق الدولية، 1985، ص: 926.

(2)- الجرجاني، علي مُحَمَّد السيد الشريف، معجم التعريفات- قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والنحو والصرف والعروض والبلاغة، تح: مُحَمَّد الصديق المنشاوي، د ط، دار الفضيلة، القاهرة، دت، ص: 203، 202.

(3)-مُحَمَّد مفتاح، التشابه والاختلاف- نحو منهجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، 1996، ص: 34.

(4)- ينظر: مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص120.

(5)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987، ص44، عن: نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل- قراءات نصية تداولية حجاجية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2012، ص: 24.

1- **التعبير**: ويتعلق بالجانب اللغوي ولاعلاقة له بالجانب الخارجي.

2- **التحديد**: أي أنّ للنص دلالة لا تقبل التجزئة، بما يعني أنّه يحقق وظيفة ثقافية محددة وينقل دلالتها كاملة.

3 – **الخاصية البنيوية**: أي له نظام خاص به وأساسي في تكوينه وهو نظام البنية الذي من خلاله يحدّد نوع النص والعلاقات القائمة بين عناصره، وهذه الخاصية ترتبط بقوة بخاصية التحديد[1].

فالنص بهذا المنظور بنية لغوية قائمة بذاتها، تتحدّد دلالتها الثقافية من خلال العلاقات الداخلية بين عناصرها وأي تغيير في تلك العلاقات يحدث تغيير في المعنى(الدلالة الثقافية).

أما **رولان بارت** في كتابه **لذّة النص** فيرى أن " كلمة نص (Texte) تعني النسيج، ولكن بينما صنف هذا النسيج دائما، وإلى الآن بوصفه انتاجا، وحجابا جاهزا، يقف المعنى (الحقيقة) خلفه إلى حد ما، فإننا سنركز الآن داخل هذا النسيج، على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه وينشغل بها من خلال تشبيك دائم. وإنّ الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج –هذا النسيج– تنحل فيه كما لو أنّها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها "[2]، وهذا التعريف يقودنا إلى مقولة **الجاحظ** في تعريفه للشعر على أنه ضرب من النسيج أو من الصنع، فكما أنّ الثوب له خيوط تشكل لحمته وتماسكه، فلنص أيضا خيوط تشكل بنيته التي يقوم عليها من خلال التماسك والترابط بين ألفاظه وعباراته وتتولد عنها المعاني الحقيقية التي يتخذها النص لنفسه. ويقول **دي بوجراند** عن النص على أنه: "توالProgression من الحالات States، فالحالة المعلومية والحالة الإنفعاليةEmotional state، والحالة الإجتماعية Social state إلخ لمستعملي النص عرضة للتغير Changeبواسطة النص وفهمه في صورة توال من الوقائع."[3] وهذا يعني أنّ النص نتاج العلاقة القائمة بين النص وحالات القارئ من حيث معرفته السابقة لمرجعية النص وموضوعه ومن حيث الأثر الذي يحدثه النص في قارئه، ومن حيث حالته الإجتماعية، وهذا ما يجعل النص متعدد القراءات والدلالات.

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، الكويت، 1992، ص: 216، 215.

[2]- رولان بارت، لذّة النص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 1992، ص: 109.

[3]- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمّام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص: 92.

وبناء على ما تقدم فعملية تلقي هذا النص ليست قضية جديدة في النقد ولاسيما النقد العربي الذي يعتبر مجال بحثنا هذا، فهي قضية قديمة تعود إلى بدايات النقد العربي. وقد ازدادت هذه الإشكالية، وغدت أكثر تعقيداً خاصة مع النص الإبداعي (الشعري)، والنص الشعري الجاهلي على وجه الخصوص الذي رغم الجهود المبذولة من طرف نقادنا لقراءته، إلاّ أنّه لغزا محيرا ونصا متمنّعا. فما هو هذا العالم المليء بالسحر والفتنة والغرابة، وكيف عرفه النقّاد والباحثين.

ب-مفهوم الشعر:

الشعر في معجم اللّغة العربية: "هو كلام موزون مقفى قصداً، وفي إصطلاح المنطقيين: قول مؤلّف من أمور تخييلية يقصد به الترغيب أو التنفير كقولهم: الخمر ياقوتة سيالة، والعسل قيء النحل، والشعر المنثور: كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشعر في التخييل والتأثير دون وزن، ويقال ليت شعري ما صنع فلان: ليتني أعلم ما صنع"[1]. ومن خلال هذين التعريفين نفهم أن جوهر الشعر الخيال الذي ينتج من خلاله المبدع العديد من الأفكار الابداعية يعبر عن تجربة معينة، ولا يحصر الشعر في الوزن والقافية فحسب فقد يكون في الكلام المنظوم أو الكلام المنثور.

1-مفهوم النقاد القدامى للشعر:

- **ابن طباطبا:**

عرّف ابن **طباطبا** الشعر على أنه "كلام منظوم بائن عن المنثور، الذي يستخدمه الناس في مخاطباتهم، بما خَص به من النظم، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه، لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومنِ اضطرب عليه الذوق ولم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض الحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[2]. فأساس الشعرعند **ابن طباطبا** الوزن وقوامه الذوق والطبع، والشاعر الذي لم يستقم ذوقه وجب عليه تصحيحه وقويمه بالعروض الذي حدّه به.

---

[1]- المعجم الوسيط، ص484.

[2]-ابن طباطبا، مُحَمَّد أحمد العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: زرزور، ط2، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2005، ص: 9.

–قدامة بن جعفر:

عرف **قدامة بن جعفر**الشعر على أنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[1] اقتصر **قدامة** في عبارة بليغة حد فيها جنسه بقوله قول، وفرق بينه وبين القول الآخر بالوزن وفصله عن الموزون بالقافية وربط الوزن بالدلالة على المعنى[2]، فهو حدد شكله ومفهومه ومهمته، حيث حاول من خلال تعريفه أن يحدد ارتباطه بالوزن والقافية، ثم تلك العلاقة الوظيفية بين اللفظ والمعنى، إذ يجب أن يكون ذلك الكلام الموزون يدل على معنى، يجعله يتميز بذلك عن باقي الأنواع الأخرى.

– حازم القرطاجني:

يلحق **القرطاجني** بتعريفه فيقول: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يجيب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه اتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حس التخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة حسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يقترن به من اغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها من الخيالية فهو انفعالها وتأثيرها"[3]، ويعلق **احسان عباس** على حد الشعر عند **حازم** فيقول: "لم ينف **حازم** أنّ الشعر كلام موزون مقفى، ولكنه وقف من هذا التعريف عند ناحية التأثير أي فعل الشعر في التحبيب والتنفير، وذلك لأنّ الشعر يعتمد على عناصر تكفل له هذه القدرة منها: حسن التخييل أو المحاكاة أو الصدق أو الإغراب، (...) وأردأ الشعر ما كان بضد ذلك، وهذا النوع الرديء جدير بأن لا يسمى شعرا، ذلك هو تعريف الشعر بالنسبة لتأثيره، أما من حيث الإبداع فإنه وليد حركات النفس، أي وليد انفعالات تتناوب النفوس بين قبظ وبسط"[4].

وهكذا نجد النقاد القدامى قد رأوا في الشعر هو الكلام الموزن المقفى وأضاف بعضهم التخييل والمحاكاة كما جعلوا للشعر مهمة أخلاقية، حتى وإن تفاوتت حول هذا الدور أو المهمة إلاّ أنّه بقي قائما وواضحا.

---

[1]–قدامة بن جعفر، أبو الفرج، نقد الشعر، ط1، مطبعة الجوائب، قسنطينة، 1302، ص3.

[2]– احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1971، ص: 191.

[3]– القرطاجني، أبو حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تعليق وتحقيق: مُحَمَّد الحبيب بن خوجة، دط، دارالغرب الإسلامي دت، ص: 71.

[4]– المرجع السابق، 543.

2-مفهوم الشعر عند المحدثين:

أما الشعر عند المحدثين فلقد حاول الكثيرون أن يضعوا تعريفا للشعرو أن يدرسوا طبيعته مما "أدى إلى ظهور حشد عظيم من التعريفات التي لا تكاد تتفق على شيء حتى تختلف على أشياء، وربما كان ذلك كان راجعا إلى اختلاف الأشخاص والعصور حاولت فيها المحاولات، لا إلى طبيعة الشعر ذاته، فالشعر كما تقول **مس شتاين** -الشعر...هو الشعر..هو الشعر، أي أن الشعر في ذاته أو طبيعته لم يتغير، ولكن الذي يتغير هو فهم الأفراد والجماعات له في البيئات والعصور المختلفة."[1]

يقول **ووردزورث** في مقدمة ديوانه **غنائيات***: "أنّ كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية" وهذا المفهوم يدل على تحرر واضح من المفهوم القديم للشعر الذي له حدوده ومبادئه التي يقوم عليها، فعبارة "فيض تلقائي" تفهم على أنها محاولة تحطيم مفهوم الصنعة في الأدب أو مفهوم التأليف عن عمد، وجوهر الشعر عند **ووردزورث** هو الشعور[2]، فهو يرى أن "للشعور أهمية على العمل والموقف لا أن العمل والموقف يضيفان أهمية على الشعور. ذلك أن موجات الجزر والمد في العقل تحركها الميول العاطفية العظيمة والبسيطة في طبيعتنا، ويرى بأن مشاعرنا وأفكارنا تترابط في حالة من حالات الاستشارة، غير أن الانفعال هو الذي يوجه السلوك وهو الذي يوجه العقل، لذلك فإنّ الشعر تعبير عن انفعال"[3].

وفي تعريف قريب من هذا التعريف نجد **عباس محمود العقاد**: "التعبير الجميل عن الشعور الصادق"[4]وهذا يعني أن الشعر لفظ ومعنى، والمعنى هنا هو ذلك الإحساس العميق والصادق الذي ينقله الشاعر تعبيرا عن شؤون الحياة ومظاهرها في صورة جميلة، "فالشعر معالجة بارعة للمشاعر

---

[1]- عز الدين اسماعيل، الادب وفنونه- دراسة ونقد- الادب، النقد، الشعر، القصة، المسرحية، المقال، ترجمة الحياة، الخاطرة، ط 9، دار الفكر العربي القاهرة، 2013، ص57.

[2]-ينظر: الماضي شكري عزيز، في نظرية الادب، دط، دار الحداثة، 1985، ص55./ *قام بترجمة مقدّمة ووردزوث مع كتاب كوليردج "**سيرة أدبية" الدكتور عبد الحكيم حسان** عنوان " **النظرية الرومانتكية في الشعر، سيرة أدبية لكوليردج**" القاهرة- دار المعارف بمصر **1971** وحول علاقة وورزدزورث بكوليردج وأهمية كتاباتهما انظر في مقدّمة **الدكتور حسان ص**: 9، وحول مقولات **ووردزورث** النقدية انظر في الكتاب ذاته ص: 442 و443 وانظر أيضا صفخات 438 و440.

[3]-المرجع نفسه، ص: 55.

[4]- عباس محمود العقاد، قصائد ومقطوعات، ط2، دار العودة، بيروت، 1982، عن قايد ابتسام وفايز والي، جماعة الديوان بين النظرية والتطبيق، مذكرة ليسانس، المركز الجامعي مُحَّد أولحاج، البويرة، 2011-2012.

الإنسانية بهدف صحة الإنسان العقلية والجسدية وسعادته. فالشعر يهدف إلى تنشيط روح الإنسان وجعلها أكثر ديناميكية من خلال تسجيل الحقيقة بشكل مشوق وممتع ومن خلقه استشارة مصحوبة بمتعة ترجحها"[1]. فالإنسان بحاجة لإخراج تلك الشحنة الشعرية من أجل راحته النفسية.

وفي تعريف آخر وأكثر حداثة يقول **صلاح عبد الصبور**: "والشعر أيضا فن نوعي، بمعنى أنّ للشاعر وسيلة خاصة في التعبير، وتصور أنّ الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى، والتشريعية مثلا أو الابتكار الهندسي أو العلمي يعدّ محض خلط في مناهج رؤية الأشياء"[2]، وعليه فالشعر فن له أدواته المَتميزة في التعبير ما يجعله مختلف عن كل طرق الإبداع الاخرى.

وهذا ما يؤكد الضرورة التي تدعونا على حدّ قول **أدونيس** "إلى أن نطرح من جديد الأسئلة الأساسية الأولى فيما يتصل بالشعر الجاهلي أولا وفيما يتصل ثانيا بالعلاقة بيننا وبينه، ومن هذه الأسئلة مثلا: لماذا يهمنا الشعر الجاهلي؟ وكيف يهمنا وبماذا؟ هل نقرأ هذا الشعر كما كان أسلافنا بحسب حياتهم وعصرهم، أم نقرؤه بحسب حياتنا وعصرنا؟ هل يجب أن نلح على ما يجمعنا بهذا الشعر أم على ما يميزنا عنه أم يفصلنا؟"[3].

وكل هذه الأسئلة وغيرها التي تدور حول العمل الإبداعي عامة والشعر الجاهلي خاصة، يجيب عليها ميدان النقد.

ج-مفهوم النقد:

إذا كان الشعر تعبيرا عن تجربة شعورية فالنقد في حقيقته "تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم - خطوات لا تستغني احداهما عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق؛ كي يتخذ يأخذ نهجا واضحا، مؤصلا على قواعد – جزئية أو عامة – مؤيدا بقوة التمييز"[4]. ولقد مر هذا المفهوم بمرحلتين أساسيتين مرحلة الطفولة التي كان فيها النقد انطباعيا عفويا يعتمد على الذوق، ومرحلة النضج حيث أصبح النقد علما قائما بذاته يتجه نحو الموضوعية، له

---

[1]– الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، ص: 56.

[2]– عبد الصبور صلاح، الأعمال الكاملة، أقول لكم عن: الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص: 432.

[3]– أدونيس، أحمد سعيد، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، 1989، ص: 7.

[4]–إحسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص: 14.

مصطلحاته واتجاهاته المستقاة من العلوم الإنسانية كالفلسفة وعلم التاريخ، وعلم الاجتماع وعلم النفس...إلخ، وبناء على هذا سنحاول الإحاطة بمفهومي النقد القديم والحديث معرجين على المفهوم اللغوي.

النقد في معجم اللغة العربية: "(في البيع) خلاف النسيئ. ويقال: درهم نقدٌ، جيد لا زيف فيه؛ وفن تمييز جيد الكلام من رديئه، وصحيحه الفاسد، ويقال انتقد الشعر على قائله: أظهر عيب، والناقد الفني: كاتب عمله تمييز العمل الفني: جيده من رديئه، وصحيحه من زيفه"[1].

ومفهوم النقد عند النقاد القدامى فيعرفه **قدامة بن جعفر**: "فأما علم جيد الشعر من رديئه فإنّ الناس يخطبون في ذالك منذ تفقهوا في العلم، فقليلا ما يصيبون، ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص الشعر من سائر الأسباب الأخرى وأنّ الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغ الوسع "[2]، وفي هذا القول الذي ابتدأ به **قدامة** كتابه "**نقد الشعر**" الذي حاول من خلاله وضع قواعد للنقد، نجده لا يبتعد عن المفهوم اللغوي، "فالنقد لدى **قدامة** علم ومجاله تخليص الجيد من الرديء في الشعر، أما سائر ما يتعلق بالشعر من علم العروض والوزن والقوافي، والغريب واللّغة والمعاني، فليس مما يدخل في باب النقد إلا على نحو عارض، وقد أكثر الناس في التأليف في تلك العلوم وقصروا في علم النقد."[3]

أما النقد في مفهومه الحديث فهو لاحقا "للنتاج الأدبي، لأنه تقويم الشيء الذي سبق وجوده، ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى انتاج جديد في سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب، بعد إفادة وتمثيل للأعمال الادبية والتيارات الفكرية العلمية، ليوفق بدعوته بين الأديب ومطالبه الجديدة في العصر"[4]. و هذا يعني أن النقد الأدبي الحديث ليس مجرد تقويم للنتاج وحسب؛ بل هو إعادة انتاج للنتاج الأدبي الأول من خلال الثقافة الأدبية والفكرية والعلمية، فإذا كان الأدب تعبير عن تجربة شعرية ناتجة عن وقائع اجتماعية أو نفسية أو تاريخية فالنقد هو تفسير لهذا التعبير بغية الكشف عن انشغال الأديب والقضية التي يريدها لمجتمعه ومن ثمّ تبرز قيمة هذا العمل.

---

[1]- المعجم الوسيط، ص944.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 3.

[3]–احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص: 191.

[4]- مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دط، دار الهضة، مصر، 1997، ص: 10.

فلقد كان النقد من اصطنع النظريات العلمية بحيث تمثّلها واستفاد منها بالقدر الذي لايفسد عليه حقله، فهو "حقل فيه للفكر نصيب، وفيه للجمال نصيَب، وفيه للفن والإبداع نصيب أكبر."[1]

وعندما أصبح النقد الأدبي في علاقة مباشرة مع العلم، أصبح من أهم شروطه المنهج إذ لا علم بدون منهج، وأصبح المنهج هو الوسيلة التي تحلل الظواهر الأدبية وتعالج قضاياها، طبعا ولكل منهج نظرية في الأدب تطرح أسئلة جوهرية عن طبيعة هذه الأعمال الأدبية وعناصرها وأجناسها وقوانينها وعن علاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقي، ولكل نظرية قوانينها ومقولاتها ومصطلحاتها الخاصة التي يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية، ومن هنا تبلورت المناهج النقدية واتّخذت مسارين: مسار استند على العلوم التجريبية فأنتج لنا مناهج سياقية تعالج الأثر الأدبي من خلال سياقاته التاريخية والاجتماعية والنفسية، ومناهج استندت على علوم اللغة فأنتجت مناهج نسقية تلج إلى النص من داخله مكتفية به وملغية بذلك كل ما له علاقة بخارج النص.

ولقد حاولت كل هذه المناهج النظر في ذلك الرصيد الضخم الذي خلّفه العصر الجاهلي وبذلك كان للسياق والنسق حضّهما في احتضان واستنطاق النص الشعري القديم، وهذ ما ستكشفه هذه الدراسة من خلال استقراء بعض الدراسات التي سلّطت على هذا النص والتي لم تسلم هي الأخرى من سطوة سلطة ثانية تناولت أعمالها بالقراءة والتحليل وهي سلطة نقد النقد.

د- مفهوم نقد النقد:

تردد مفهوم "نقد النقد" في عدد من الخطابات النقدية والتنظرية "خلال العقود الخمسة السابقة، ودل تردده على إرهاصات على ولادة وعي جديد، يسعى إلى التفريق بين النقد بصفته موضوعا ونقد النقد بصفته فعلا يختبر ذلك الموضوع ويدرسه ولا يقول بوجود تطابق بينهما."[2] ويعدّ **جابر عصفور** من النقاد الذين أحاطوا بالنقد من جوانبه المختلفة، ونظّر لنقد النقد واعتنى به عناية خاصة، في كتابه **قراءةفي التراث النقدي** وهو يرى بأنه "نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا عن سلامة

[1]- بسام قطّوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، ص: 12.

[2]- محمد الدّغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط 1، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1999، ص: 113.

مبادئها النظرية وأدواتها وإجراءاتها التفسيرية، النقد الواصف Metacritisme من حيث هو تأصيل معرفي للمقولات العقلية التي تنطوي عليها المفاهيم المنهجية والمعمليات الإجرائية للنقد (أو القراءة) وتصدر عنها"[1]. إذا فنقد النقد هو قراءة مزدوجة ومعقدة وإذا كان النقد هو قراءة للعمل الإبداعي، فنقد النقد قراءة لقراءة العمل الإبداعي وبالتالي تصبح وظيفة ناقد النقد هي الرجوع إلى العمل الإبداعي والإحاطة بكل مرجعياته الثقافية، ثم فحص القراءة التي قامت بقراءته، ثم الكشف عن مدى سلامتها ومن هنا يصبح ضربا"من القراءة المواجهة لقراءة أخرى، مواجهة لا يمنع اختلاف درجاتها حدّة ولطفا وبلوغها مرات كثيرة حدّ التملق والتزلّف، مصادمة النقد فيها للنقد الآخر وثمة اتّساع التأويل والشروح والتفاسير واختلاف التصورات والمقولات و الخلفيات الفكريَة و المنهجية، الحافزة على أن يصبح نقَد النقد حفرا في كيان النص النقدي وإقامة من ثمة في قلب الهرمينيوطيقا Hermeneutique أو فن التأويل" [2].

وإذا ما تتبعنا حركة مفهوم نقد النقد وجدناها ضاربة إلى زمن بواكير التشكل الأول للنقد نفسه، و لقد عدّ **باقرجاسم** في مقال نشر له في مجلة عالم الفكر بعنوان نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم، أنّ نظرية أرسطو في المحاكاة البذرة الجنينية الأولى التي وصلتنا مما يمكن عدّه نوعا من نقد النقد النظري غير المباشر على نظرية أفلاطون في المثل، التي وردت في كتابه **الجمهورية**، كما يشير أيضا إلى أن ما يعرف بنقد النقد التطبيقي في الفكر النقدي عرف في مرحلة متأخرة.[3]

أما في السياق العربي، فلقد كان كتاب **طه حسين** في الشعر الجاهلي " أول مشروع يؤسس علميا بدايات نقد النقد، دون أن يستعمل المصطلح الذي بدأ يتسرب مع ناقد مثل **عباس محمود العقاد** الذي آلى على نفسه ألاّ يهادن الانحرافات، والذي مثل اختيارا نقديا قوياوجديدا في حياة النقد العربي، ولم يكن يقبل أن يصير النقد َمزاجا يعكس نوايا النفاق والمحاباة والمجاملة"[4]، فمصطلح

---

[1]– جابر عصفور، قراءة في التراث النقدي، ط1، دار سعاد الصباح، 1992، ص: 20.

[2]–نجوى الرياحي القسطنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مجلة علم الفكر، ع 1، المجلد 38، 1 يوليو، 2009، ص: 57.

[3]– ينظر: باقر جاسم، نقد النقد أم الميتانقد – محاولة في تأصيل المفهوم – مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، مارس 2009، ص: 107.

[4]– مُحَمَّد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص: 144.

نقد النقد في الحضارة العربية مر بمرحلتين، مرحلة الإرهاص، ومرحلة الوعي بالمصطلح، وهي مرحلة وعي النقد العربي بذاته وحاجته إلى تحديد قواعده ومقولاته، "وقد كان كل من**مُحَمَّد الدغمومي وعبد السلام المسدي ونبيل سليمان** رأي في نقد النقد، فاعتبره **الدغمومي** نتيجة الوعي النقدي العربي بأهمية الشرط العلمي في النقد، ووصله **المسدي** بحداثة المنهج، ووصله **نبيل سليمان** بضرورة محاورة الحداثي في المشهد النقدي"[1]

أمّا في الحضارة الغربية فلقد كان ظهوره متأخّرا بحيث ازدهر"إلى ما بعد ظهور الطباعة والنشر في القرن الخامس عشر الميلادي، وانتشار ظاهرة التعليق علَى ما يكتبه النقاد الآخرون"[2]، ويعدّ كتاب نقد النقد **لتزفيان تودروف** المرجعية الأساسية لنقد النقد، مارسه فيه عمليا، ودون تنظير أو تخصيص حيز واضح ومستقل له، فمفهوم نقد النقد عند **تودروف** لا يتعدى عملية ممارسة مناقشة أعمال النقاد الآخرين[3].

وبناء على ما تقدم، نستخلص أنّ مصطلح نقد النقد مستحدث في قاموس النقد الأدبي الحديث الغربي والعربي، ظهر نتيجة ما عرف النقد من اتساع نظري ومنهجي، وأنّ موضوع نقد النقد ومجال اشتغاله النقد الأدبي، وإذا كان النقد تابعا للخطاب الأدبي، فنقد النقد تابع للخطاب النقدي ومن ثمة يمكننا ترتيب هذه العملية من حيث علاقة المعارف ببعضها البعض، إذ يأتي الخطاب الأدبي في المرحلة الأولى، ثم الخطاب النقدي في المرتبة الثانية، وخطاب نقد النقد في المرتبة الثالثة، ولا يمكن فصل أحدهم عن الآخر، فغياب أحدهم هو غياب بالضرورة للآخر.

2-النص الشعري الجاهلي بين اِسهامات القدامى وتنظير المحدثين:

كان النص الشعري الجاهلي تعبيرا صادقا عن الحياة، يعكس صورتها وحقيقتها، ومجمل عواطف النفس، خاض من خلالها الشاعر الجاهلي "عباب بحر الشعر، وولجوا كل باب من أبوابه فوصفوا، وترسلوا، وتغنوا وتغزلوا، ومدحوا وهجوا ورثوا ودونوا الأخبار، وضربوا الأمثال ووضعوا الحكم، وتنافروا وتفاخروا، وشاعرهم مندفع في كل ذلك بسائقة الطبيعة يفكر في محسوس بين يديه، ومنظور أمام

---

[1]– ينظر: القسطنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، ص: 47.

[2]–باقر جاسم، نقد النقد أم الميتانقد، ص: 108.

[3]– ينظر: رشيد هارون، الأسس النظرية لنقد النقد، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد 1، المجلد 2، حيزران 2012، ص: 129.

عينيه، وعاطفة بين جنبيه، وشعيرة تختلج صدره، وصورة مرسومة في مخيلته، منعكسة عنى طرق معيشته وفطرته، لا يتطلّع إلى ما وراءها، ولا يتكلف الزخرف والتنميق"[1]، فالشاعر الجاهلي كان متأثرا ببيئتة ومحيطه، وكان يحكي ما يعيشه ويشعر به، فعكس العديد الجوانب النفسية والمثل الأخلاقية للعرب، من كرم وشجاعة وفروسية، فقصد القصائد في أغراض وفنون مختلفة، كالوصف والغزل والمدح والهجاء والرثاء الفخر فضلا عن الحكمة.

فلقد عبّر عن حياته في لوحة ابداعية جميلة فكان "يتخيل أنّه راحل على جمل، ومعه صاحب أو أكثر، وبعد يعرض في طريقه أثرَ أحبة رحلوا، فيستوقف صحبه ويبكي معهم على رسم دارهم ويذكروا أياما هنيئة قضاها معهم، وأنّ العيش بعدهم لا يحتمل، ثم يصف محبوبته إجمالا أو تفصيلا، ويخرج من هذا إلى وصف الصيد ومنظره، وبعد هذا كلّه يتعرض للموضوع الذي أنشأ من أجله القصيدة فيمتدح شجاعته، أو يتغنى بفعال قبيلته أو يعدد محاسن ممدوحه ويصف كرمه، أو يفتخر بموقع انتصر قومه، أو يهجو قبيلة اعتدت على قبيلة، أو يحمل قومه على الأخذ بالثّأر، أو يرثي رجلا، وهذه تقريبا كل الموضوعات التي قيل فيها الشعر الجاهلي، وهي موضوعات كما ترى محدودة وضيقة، هي ظل حياة الصحراء وصورة صادقة لعبته البداوة، والحق أنّهم في البيان واللّعب بالألفاظ كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى "[2]، قالقصيدة الجاهلية تمتعت بوحدة موضوعية رغم ما يحيه شكلها الذي يظهر عليه التنافر والتفكك والانتقال من فكرة إلى فكرة دون رابط قوي، وهذا لا يتأتى لنا معرفته إلاّ على صعيد الدلالة التي تكشف كنهها آليات الدراسة والتحليل ولم ينقطع الاهتمام بالشعر الجاهلي حتى بعد انقطاع عصره، فكان محل اهتمام الدارسين والنقاد

أ- اسهامات القدامى:

لم ينقطع الإهتمام بالشعر الجاهلي منذ انتهاء العصر الجاهلي نفسه، ولقد اقتصرت الدراسة في صدر الإسلام على الرواية والحفظ، وفي العصر الأموي بدأ التدوين الجزئي، وواكب هذا التدوين بدايات حركة نقدية نشأت في بلاط الخلفاء وفي الأسواق، وفي العصر العباسي فتح باب التدوين على مصراعيه للأسباب التالية:

---

[1]- هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، د ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص: 107، (مقدمة سليمان البستاني).

[2]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط6، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1990 ص: 190.

- رغبة العلماء في تدوين الأدب الجاهلي.
-أصبح الشعر الجاهلي مادة علمية لغوية يتدارسها الناس.
- مساهمة هذا الشعر في تقعيد اللغة وفي التفسير والسيرة.
- ظهور حركة الشعوبية.[1]

لقد كانت دراسة النقاد القدامى مبنية على استخراج معاني الألفاظ وعلى الدراسة التحليلية، وقد سلك هذا النهج في الدراسة بعض الدارسين حتى في العصر الحديث، ولذلك أثّر هذا النهج من الدراسة في عدم الالتفات لقضايا أخرى لو تنبهوا لها لتغيّر مجرى دراسة الشعر الجاهلي، ويمكننا أن نذكر بعض النماذج َومنها:

- **المفضل الضبي (ت1800هـ)**: جمع المفضليات التي ضمت حوالي 130 قصيدة معظمها جاهلي.
- **الأصمعي (ت2310 هـ)** ألّف كتابه "طبقات فحول الشعراء".
- **حماد الراوية (ت 1670 هـ)** ينسب بعضهم المعلقات إليه.
- **أبوتمام (ت2310 هـ)** اختار أشعار الحماسة أسميت باسمه.
- **الجاحظ (ت 2550 هـ)** ضمن كتابيه "الحيوان" و"البيان والتبيين".
- **ابن السكيت (ت 2440 هـ)** شرح بعض دواوين الشعر الجاهلي.
- **ابن الأنباري (ت 3270 هـ)** له شرح القصائد السبع الطوال وشرح المفضليات.
- **المرزوقي (ت4210 هـ)** شرح حماسة أبي تمام.
- **التبريزي (ت 5020 هـ)** شرح حماسة أبي تمام[2].

ولقد أفرد **عبد الرحمن عفيف** في كتابه **الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا** مجموعة من الإيجابيات والمآخذ على نهج القدامى في دراستهم للشعر، ويمكن أن نوجزها في النقاط الآتية:

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، دط، دار الفكر، عمان، 1985، ص: 16، 15.

[2]- ينظر: عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 16.

1- الإيجابيات:

- تضافر جهود علماء اللغة والنقاد والرواة لجمع مادة الأدب الجاهلي.
- تنقية الشعر الجاهلي من كل شائبة واسقاط المنحول.
- تبويب الشعر في دواوين ومجموعات شعرية وشرح تلك الأشعار.

2- السلبيات:

- قصر النقد القديم عن فهم الشعر القديم لأنّه قام على أساس من علوم البلاغة.
- شروح اللغويين القدامى للشعر الجاهلي ثمرة عقلية اسلامية أغفلت الحديث عن الأصول الدينية القديمة.
- عجز النقد القديم عن اصدار الحكم الصائب على الشعر الجاهلي لاعتمادهم على قيم ومعايير انحدرت إليهم من أمم أجنبية كاليونان والفرس.[1]

ولا يمكن بأي حال من الأحوال تحميل القدامى وزر هاته السلبيات لأنّه حمل لا يقدرون عليه في ظلّ ما توفّر لهم من امكانات البحث في عصرهم.

ب-تنظير المحدثين:

لم يحظ أدب أي عصر من العصور كما حضي أدبنا، ولعل "بداية التعريف بروائع الأدب الجاهلي انطلقت من سوريا ولبنان، على يد الآباء اليوسوعيين ومطابعهم، وما تيسر لهم من امكانات لم تتح لغيره"[2]

وجاءت النهضة تحمل معها بوادر الانفتاح و"كثرت القراءات والدراسات المتخصصة بالأدب القديم منذ عهد الرواد حتى اليوم وحاولت السعي إلى تأسيس مفهوم نظري وتطبيقي له، مهتدية بما ورد لدى الدراسات الفنية والأدبية القديمة عند العرب وغيرهم، ومستفيدة أيما إفادة من حركة النقد والأدب، والآداب الغربية الحديثة"[3]، فلقد وجد الرواد في الشعر الجاهلي الضالّة لنفض الغبار عن دراساتهم السابقة، وساد عنهم اتجاهان وهما الشروح التعليمية والنظرات الذوقية، "ثم جاء مثقاب البحث التاريخي لينفذ

---

[1]-عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا ، ص 22.

[2]- عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين، ص: 56.

[3]- حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، دط، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003، ص: 18.

مرة إلى التدقيق والتوثيق، وتشتدّ النظرة وتغوص حفراً وتنقيبا، فتتفجر قضية التشكيك وتغلو غلوًّا كبيرا إلى حدّ التشكيك في صحته"[1].

ولقد أفاضت هذه المسألة اهتمام النقاد المحدثين فكان أولهم **مصطفى صادق الرافعي** في كتابه **تاريخ آداب العرب**، ثم استقرّ الموضوع بين يدي **طه حسين**، فخلق منه شيئا جديدا، لكن أنكر من النقاد والمفكّرين عليه هذا الخلق الجديد، ما تولّد عنه حركة نقدية كبيرة ما زالت آثارها قائمة إلى يومنا هذا. "استقى الدكتور **طه حسين** أكثر مادته حيث يستشهد ويتمثل بالأخبار والروايات من العرب القدامى، وسلك بها سبيل **مرجليوث** في الاستنباط والاستنتاج والتوسع في دلالات الروايات والأخبار، وتعميم الحكم الفردي الخاص، واتخاذه قاعدة عامة ثم صاغ تلك المادّة وهذه الطريقة بإطار من أسلوبه الفتي وبيانه الأخاذ، حتى انتهى إلى ما انتهى إليه"[2]

ولقد انتهى **طه حسين** إلى حقيقة مفادها " أنّ الكثرة المطلقة ممّا نسميه أدبا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء، وإنّما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثّل حياة المسلمين وميولهم وأهوائهم أكثر ممّا تمثّل حياة الجاهلية"[3]

ومنه يتضح لنا أنّ ما أتى به **طه حسين** عن الأدب العربي، ليس مجرد دراسة أو نقد للشعر بل هي نظرية جديدة فتحت الباب أمام النقاد وزادت من شهيتهم، وكانت الشرارة والبداية الحقيقة لدراسة الشعر الجاهلي، حيث تمثلت في الردود على كتاب **طه حسين**، **و**انفتحت شهية النقاد "وتأتي نقلة أخرى حينما برزت النظريات الأحدث، فاجتاحت هذه الرؤى الحديثة المشهد النقدي، فقال الواقعيون: الصعاليك حركة متمردة مرة واشتراكية مرة أخرى، وجاورهم النفسيون الذين راحوا يجمعون الأخبار ومعطيات النصوص، ففي طبيعةَ مرض **امرئ القيس** وشعره دلالته الجنسية، واتسعت الرؤى لترى وجودية **طرفة** وصولا إلى رمزية الأطلال، ثم تكتمل معطيات النصوص لنبدأ هجمة معطيات العقل الجمعي والأسطورية ووصولا إلى البنيوية..."[4] ومن هنا بدأت رحلة الشعر الجاهلي مع المناهج

---

[1]– سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصور، عالم المعرفة / 380، 2011، ص: 8.

[2] – ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط7، دار الجيل، 380.

[3]– طه حسين، الأدب الجاهلي، ط3، مطبعة فارةق مُحَمَّد عبد الرحمن، القاهرة، 1933ص 71، 72.

[4]– عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 9.

النقدية الحديثة بكل تياراتها وأطيافها المختلفة، من خلال رؤيتهم التي يفترض أن تكون قد أصبحت أكثر اتساعا وموضوعية إزاء التراث.

ج-اسهامات المستشرقين:

ولقد كان لأفكار المستشرقين دور هام وكبير في تحريك الفكر النقدي العربي المعاصر " لكن هذا اللّقاء تم في ملابسات تاريخية لم يكن فيها الفكر العربي حيا أصيلا يقوم على أرضه الصلبة ليتفاعل مع الفكر الأوربي أخذا وعطاء، تقبلا أو محاورة، ممّا أورث صدمة فكرية "[1]، فلم يكن **طه حسين** أول المشككين في الشعر الجاهلي بل سبقه إلى ذلك الكثيرون، فلقد كان أول الباحثين المحدثين الذين تناولوا هذا الموضوع بالتفصيل هو شيخ المستشرقين الألمان **تيودور نيلدكة*** سنة **1861**، وبعده جاء **ألفرت****سنة **1872**، أي بعد **نيلدكه** بإحدى عشرة سنة وقام بإقصاء أخبار والنقد الرواة، وخص**خلف الأحمر*****ببحث مفرد، وهكذا تقدّم كثيرا بالبحث في هذا الميدان، أما الذي خطى الخطوة الأكبر هو **ديفد صمويل مرجليوت******** حيث ركّز على الدوافع الدينية للانتحال والتغيير في رواية الشعر الجاهلي، سواء كان بالزيادة أو بالنقصان أو بالتحريف[2].

ومن هنا ندرك حجم الاهتمام الذي لاقاه الشعر الجاهلي من قبل المستشرقين " وبالرغم مما قيل حول الاستشراق وأهدافه وارتباطه في بعض مراحله بالاستعمار، إلاّ أنّ الإنصاف يقتضينا أن نكون منصفين عادلين فحركة بعض تراثنا بشكل عام والجاهلي بشكل خاص بدأت منهم وفي بلادهم "[3].

---

[1]- احسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979، ص: 8.

* **تيودور نيلدكة**: مستشرق ألماني دارس للغات السامية، تخصص فقه اللغة العربية ودراسة القرآن الكريم، من أبحاثه حول الشعر الجاهلي (ترجمة ديوان شعر عروة بن الورد إلى الألمانيةو شرحه) ،كتب بالعربية (المعلقات الخمس ترجمة وشرحا، موجز لتاريخ العصر الجاهلي...)

** **ألفرت**: مستشرق ألماني تخصص في الشعر العربي الجاهلي، من مؤلفاته: (العقد الثمين في دواوين الشعراء الست الجاهليين ومجموع أشعار العرب، وفهرس المخطوطات العربية في مكتبة برلين الوطنية).

*** **خلف الأحمر**: من علماء اللغة والنحو، كان راوية وناقدا، كان ممن تنتهي إليهم رواية الشعر القديم وصناعة دواوينه.

**** **ديفيد صمويل مرجيليوت**: مستشرق ومؤرخ ومترجم، من أعماله (مُحَمَّد وظهور الإسلام، وأصل الشعر العربي...)

[2]- ينظر: عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص: 11، 12.

[3]- عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 43.

ويمكننا أن أن نجيز جملة من جهود المستشرقين في النقاط التالية:

- تحقيق التراث ونشره وتحويله من مجرد مخطوطات إلى كتب.
- الترجمة، حيث قاموا بترجمة تراثنا والتعريف به.
- منهج الشك الذي ابتدعه هؤلاء المستشرقون كان نعمة على ذلك الشعر، وعمق صلتنا بهذا التراث.
- الدراسات المقاربة وفضلها الكبير في الكشف عن أبعاد تراثنا.
- خلق جيل من الباحثين العرب متسلّح بأدوات المعرفة والبحث. [1]

ولكن وعلى الرغم من تلك الجهود، لابد من بعض التحفظ في تقدير تلك الموضوعية والجدية، في دراساتهم، حيث يؤكد الدكتور **عبد الرحمن عفيف** في كتابه **الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا**، أن لها جملة من المآخذ، ومنها:

- المعالجة الوصفية للشعر الجاهلي.
- عدم تقدير بعضهم للرواية الشفهية التي نقل بواسطتها الشعر الجاهلي.
- لم يفهموا الحياة الجاهلية على حقيقتها بسبب بعد الشقة واختلاف العقلية.
- كانت أبحاث بعضهم ودراساتهم اساءة إلى العرب وحضارتهم وآدابهم. [2]

وبناء عل ما تقدم، يمكننا القول بأن للشعر الجاهلي مكانة مميزة ومهمة في عصره وفيما تلاه من عصور ومازال يحتلها "ولعل أخطر مافي هذه القصائد حيويتها الفائقة وأصالتها الملفتة وقوتها الشعرية والأنثروبولوجية فهي مازالت في طليعة القصائد التراثية التي تلفت انتباه العربي المعاصر، إذ مازالت هذه القصائد تمارس سحرها على الأجيال العربية وتشدها إليها، ولولا وجود بعض الكلمات غير المفهومة لا لصعوبتها وإنّما عدم استعمالها في تعبيرنا المعاصر، نظرا لارتباطها الحي بالبيئة الجاهلية و فلسفة الشاعر الوجودية لكان انتشارها أوسع وأعمق"[3]. فعند دراستنا للشعر الجاهلي إننا نتناول أقدم إرث وأجوده "فلم يكن الشعر عند العرب مجرد "ديوان للألحان"، وإنّما كان "ديوان علومهم" و"شاهد صوابهم وخطأهم"، و"أصلا يرجعون إليه (ابن خلدون)، "فيه الحق والحكمة"، "مجنى ثمر

---

[1] – عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما و حديثا ، ص: 43، 44.

[2] – ينظر: عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ص: 45.

[3] – طلال حرب، الوافي بالمعلقات، قراءة حديثة لخطابها الشعري وتاريخها، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص: 7، 8.

العقول"، "هاد مرشد"، "واعظ مثقف"، "يخلّد الآثار" (الجرجاني) (...) نهجا من المقاربة الفكرية للأشياء والعالم."[1]فهو ظاهرة تتجاوز البداوة، ولو تلبست سمات منها، فهو قرين البداوة والحضارة معا[2].

ويبقي الشعر الجاهلي من النصوص الخصبة التي تغري النقاد بجاذبيتها وحيويتها وغناها.

لا شك في أنّ حركة النقد العربي قد تطورت حيث "كثرت القراءات والدراسات المتخصصة بالأدب القديم، من عهد الرواة حتى اليوم وحاولت السعي إلى تأسيس مفهوم نظري وتطبيقي له مهتدية بما ورد لدى الدراسات النقدية والأدبية القديمة عند العرب وغيرهم ومستفيدة أيّما إفادة من حركة النقد والأدب الغربية والحديثة"[3]. وهذا ما أنتج لنا كما تراكميا من الدراسات النقدية التي حاول بحثنا هذا الإفادة من بعضها والتي شكّلت مجتمعة حركة نقدية واعدة جعلت الشعر الجاهلي مادة للقراءة رغم الفترة الزمنية التي تفصلنا الآن عنه" وعلى الرغم من التغيير الذي طرأ على الحياة الإجتماعية والثقافية، وعلى الرغم من الإبداعات الشعرية الكبيرة التي تحقّقت، وبخاصة في العصر العباسي، وعلى الرغم من التشكيك بصحة الشعر الجاهلي أو القول بانتحال بعضه على الأقل(...)، وعلى الرغم من هذا كلّه، لايزال الشعر الجاهلي لدى العرب أصلا ونموذجا"[4]، لذلك حاول النقاد المحدثين الاهتداء بهذا الأنموذج ليواكب الحركة النقدية الغربية الحديثة محاولين بذلك تشكيل ملامح نظرية نقدية تمثل خصائص إرثهم الشعري.

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ط 1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص: 57، 58.

[2]- إحسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، دار الطبيعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص: 100.

[3]- حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، ص: 18.

[4]- أدونيس، كلام البدايات، ص: 7.

الفصل الأوّل

سياق النص الشعري الجاهلي بين النقد ونقد النقد

- توطئة
- السياق الإجتماعي للنص الشعري الجاهلي
- المنهج النفسي والمقدمة الطللية
- المنهج الأسطوري والصورة الشعرية

توطئة:

يقسم الدارسون مناهج النقد الأدبي إلى مناهج سياقية وأخرى نسقية، ويقصدون بالمناهج السياقية تلك المناهج التي تهتم بالعوامل المنتجة للعمل الأدبي {المؤلف / التاريخ / المجتمع}. وينطلق النقد السياقي من النص إلى خارجه، ليعود مجدّدا إليه حاملا معه المعارف التي نهلها من مختلف النظريات ومستفيدا من مطارحتها الفكرية. ولقد قاربت القراءة السياقية النص الإبداعي معتمدة في ذلك على المؤثرات الخارجية سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية، أم نفسية، أم ميثودينية والتي أحاطت بميلاد النص الشعري واحتضنت تكوينه. و من ثمّ فحقل بحثها ليس المعرفة وإنّما معرفة المعرفة باعتبار أنّ النص في جوهره حامل لمعرفة أولى، وأنّ الممارسة النقدية هي معرفة ثانية تشتغل على معرفة أخَرى.

والمتابع لحركة القراءات العربية في منجزاتها النقدية السياقية يتبيّن له ذلك الاهتمام بالجديد والذي يراد منه تخليص الدراسات العربية من التقليد الذي يجتر الماضي اجترارا مرضيا، والتوجه صوب الجديد الذي تحمل رايته الدراسات المتفجرة في الغرب، ولقد وجدت القراءة العربية الحديثة في الشعر الجاهلي عبر مسارها الطويل ميدانا خصبا لتطبيق أدواتها الإجرائية ورؤاها المعرفية، فالشعر الجاهلي نص متميز له من الخصوصية والتفرد ما يجعله نصا متمنّع دائما ومجال البحث فيه لم يغلق، فبقاء هذا النص مرهون بخاصية التفتح على كل القراءات.

وفي هذا الفصل سنقف أمام بعض الدراسات التي حاول أصحابها تطبيق هذا الاتّجاه (السياقي)، بما تركوه من ملاحظات اجتماعية ونفسية وأسطورية تناولت القصيدة الجاهلية.

وليس من السهل الحديث، أو تناول كل الجهود النقدية في هذا الاتّجاه، ولهذا وقع اختيارنا على ثلاثة مناهج سياقية وهي المنهج الاجتماعي، والنفسي، والأسطوري، حيث حاولنا الوقوف على الأسس الإجرائية و التنظيرية لكل منهج، وأرفقنا كل منهج بمقاربة أخذت من النص الشعري الجاهلي مجالا لدراستها وحاولت الإقتراب من عالمه بأدوات إجرائية مختلفة اختلاف المنطلقات المعرفية التي تتبناها كل قراءة، كما حاولنا الوقوف عند موقف النقاد من تلك المقاربات جاعلين بذلك النص الشعري الجاهلي محل دراسة بين النقد ونقد النقد.

السياق الإجتماعي للنص الشعري الجاهلي

1- مفهوم النقد الاجتماعي وأهم مرتكزاته الفلسفية والمعرفية:

لا يمكننا الفصل بين المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي في دراسة الأدب إلا بشكل عسير، فكثير من النقّاد لا يميز بينهما لاتفاقهما في ربط الأدب بالحياة، "ويعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدَبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج تقريبا في حضن المنهج التاريخ، وتولد عنه واستقى منطلقاته الأولى منه، خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور، بمعنى أنّ المنطلق التاريخي كان هو الأساس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان"[1]، ولقد كان لنظرية الانعكاس دورا كبيرا في التوجه نحو المجتمع لدراسة الأدب "حيث كانت الماركسية والواقعية الغربية تعمل جنبا على جنب في تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعي وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية والأعمال الأدبية من ناحية أخرى "[2]، وبالتالي يصبح هذا الأدب جزء من النظام الاجتماعي ويحمل رؤى طبقة اجتماعية"، وإذا كانت الفلسفة المثالية ترى في الأدب تعبيرا فرديا، فإن الفلسفة المادية الماركسية ترى في الأدب تعبيرا عن مصلحة عوامل مختلفة يأتي في مقدّمتها العامل المادي الإقتصادي الذي يشكّل رؤية الأديب وموقفه من الحياة والمجتمع وإذا كان وعي الناس يحدّد وجوده في الفلسفة المثالية فإنّ وجود الناس الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم في الفلسفة الماركسية"[3]، وبذلك تصبح العلاقة بين الأديب ومجتمعه عَلاقة جدلية (تأثير وتأثر).

2- أعلام النقد الإجتماعي في الغرب:

تنطلق فكرة المنهج الاجتماعي أو النقد الاجتماعي من النظرية التي ترى أنّ الأدب ظاهرة اجتماعية وأنّ الأديب لا ينتج أدبا لنفسه وإنّما ينتَجه لمجتمعه، ودراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم فكرة المحاكاة عند اليونان (أفلاطون وأرسطو)، لكنّها مع بداية القرن العشرين كان مدار البحث فيها واسعا وأخذت معه أبعاد وأفاق جديدة[4].

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط 1، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص46.

[2]- المرجع نفسه، ص: 48.

[3]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 42.

[4]- ينظر: عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 225.

وأقدم محاولة لربط الأدب مع المجتمع " تعود إلى المفكر الإيطالي **جيمبا تيستا فيكو*** **(1668 – 1744)**، في كتابه المشهور **مبادئ العلم الجديد 1725**، الذي يعدّ أول محاولة منظمة للربط بين الأدب والواقع الإجتماعي، و**فيكو** هو صاحب فكرة الدورات التاريخية وبأنّ لكل حضارة دورة حياة كاملة (...) وإذا كان **فيكو** قد اهتم بعنصر الزمان من خلال اهتمامه بالمراحل الحضارية فإنّ **مادام ديستايل (1766–1817)** تتقدم خطوة أخرى في مضمار الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي في كتابها **الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية** الذي صدر عام **1800**، حيث ترى بأنّ كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محدّدة بها ولا حاجة إلى أي حكم فكل شيء وجد لأنّه يجب أن يكون "[1] ويأتي بعدها **هيبوليت تن (1828 –1893)** ليطور من أفكار **مادام دي ستايل**** **وفيكو** وأضاف إلى عنصري الزمن والعامل الجغرافي عنصر الجنس أو العرق مكونا بذلك ثالوثه المعروف (البيئة / الجنس / الزمن) وأصبح هذا الثالوث هو الذي نفهم العمل الأدبي من خلالها فهما كاملا[2].

أما**كارل ماركس** فقد جاء بمفاهيم جديدة حول المجتمع وبنائه وتطوره وأثر الأساس الاقتصادي وقال بالعلاقة الجدلية بين البناء التحتي والفوقي ممّا أوجد مفاهيم جديدة تماما للأدب من حيَث علاقة الأدب بالمجتمع"[3]، ومنه يتبين لنا أن **ماركس** حاول صياغة فلسفة لمفهوم البيئة وعلاقتها بالفرد من منطلق مادي جدلي، ويرجع الفضل لهاته الفلسفة في صياغة الكثير من التساؤلات النقدية التي لا تزال مدار البحث إلى يومنا هذا.

---

* **جيمبا تيستا فيكو**: فيلسوف إيطالي وعالم إجتماع ومؤرخ وقانوني.

[1] – الماضي شكري عزيز، في نظرية الأدب، ص: 165.

** **مادام دي ستايل**: كاتبة وصاحبة صالون أدبي وناقدة أدبية.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 166.

[3]– المرجع نفسه، ص: 166.

3- التلقي العربي للمنهج الاجتماعي:

لعلّ أبرز النقاد العرب الذين انتهجوا المنهج الاجتماعي في مقاربة النص الشعري الجاهلي **أحمد سويلم** في كتابه **شعرنا القديم رؤية عربية و** الذيَ أقرّ منذ بداية بحثه أنّ الشعر نشاط اجتماعي بالدرجة الأولى وطبق دراسته على كل من **امرئ القيس وعنتره (الشعر بين السادة والعبيدَ)**، كما طبق المنهج الاجتماعي في فهم الصعاليك الذين مثلوا أول ثورة حقيقية متمردة في الشعر العربي[1]، والناقد **حسين مروة**كانت له دراسة جادةفي كتابه **النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية،** كما اتّجه نفس الإتّجاه **يوسف اليوسف** في كتابه **مقالات في الشعر الجاهلي وبحوث في المعلقات،** إلى جانب دراسة الناقد **إحسان سركيش**في كتابه **مدخل في الأدب الجاهلي،** والتي وقع اختيارنا عليها لمحاولة معرفة إلى أي مدى استطاع ناقدنا الإستفادة من آليات المنهج الاجتماعي في دراسته للنص الشعري الجاهلي؟.

4-الشعر الجاهلي في سياق التمرد الإجتماعي عند إحسان سركيش:

يؤكد **إحسان سركيش** في بداية الفصل الثّاني أنّ "ربط الظاهرة الأدبية بالظاهرة الاجتماعية لا يقصد منه الربط الآلي وكأنّه منعكس شرطي مباشر وآني وإنّما استجلال للعلاقة الجدلية التي قد يتقدّم أحد طرفيها أو يتخلّف دون أن يميع ذلك من الوصول إلى قَدر من التركيب أو المطابقة"[2]، وهذا يعني أ نّ الطريق الذي رسمه الباحث فيما يخص المنهج النظري الذي سلكه في دراسته للشعر الجاهلي فهو يرى أنّ " الآداب والفنون ليست بمثابة الظلال والتوابع وإنّما هي بمثابة وجه من وجوه وعي الواقع والتعبير عنه، ومن منظومة اجتماعية كبقية المنظومات تتحدّد صفاتها المختلفة المتمايزة، هي الأخرى والمتكاملة"[3]، فالأدب في رأي الباحث لا يعكس المجتمع وينقله حرفيا كما هو أو يصوره فوتوغرافيا بل ينقله من خلال فهم الأدب له أو موقفه منه.

كما يؤكّد **سركيش**أنّ للأدب وجوها متعددة من التاريخ، وأنّ هذا الأدب يتناول الظاهرة الأدبية من خلال التناظر بين البنى التحتية والبنى الفوقية للمجتمع[4]، كما "يقرر في ختام الفصل أنّه استطاع أن يؤكّد على وجود الشعر الجاهلي وصدق تمثيله للحياة الاجتماعية والسياسية والروحية

---

[1]- ينظر: عفيف عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 229، 230.

[2]- احسان سكيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 13.

[3]- المرجع نفسه، ص: 13

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 15.

لذلك الزمن، فمن المؤكد أيضا أنّ هذه الشجرة الباسقة لم تنبت في أرض عراء، ولابد أن يكون قد سبقها مخاض طويل تجاوز ألف عام"[1]، وهذا يؤكد لنا مرّة أخرى ارتباط النص الشعري الجاهلي بالمجتمع الذي نشأ فيه فهوابن بيئته وقبيلته.

وفي معرض حديثه عن قضية الانتحال والتشكيك في الشعر الجاهلي يؤكد لنا أن الطريق محفوفة بالمخاطر لأنّه مبني على الافتراضاتَ، وفي الوقت نفسه لا ينفي قضية الانتحال حيث يرى أنّه يمكن أن يكون قد دخل على هَذا الشعر شيء من التحوير، لكن هذا لا يَبدل جوهره أو يشوه صورته[2].

وخلص إلى نتيجة مفادها أنّ هذا الشعر صحيح في مجمله لا يجوز بأي الأحوال التشكيك فيه لأنّه ديوان العرب ومرآة صادقة لحياة العرب الاجتماعية والسياسية والروحيّة.

وأفرد الناقد الفصل الثالث من كتابه ًلمناقشة مسألة البداوة والحضارة، ويرفض فكرة البداوة المطلقة في المجتمع الجاهلي، فهو يرى أنّه "كانت هناك قواعد حضارية ترسى أو قد تتوارى إلى حين"[3]، ضف إلى ذلك محاولة (هذا الشعب العربي)كما أسماه ناقدنا تجاوز الحياة القبلية وبناء شكل من أشكال الدولة، والتحالفات التي تمظهرت في نشاط التجارة والرحلات، وهذا ما شكل في رأيه البنية الاقتصادية والاجتماعية، كما عالج فكرة البنى الدينية والروحية للمجتمع القبلي العربي ومنظورهم للآلهة وفكرة التوحيد[4].

كما لم يغفل **سركيش** عن لغة هذا الإنسان، وتناول بالموازنة معها مسألة اللّهجات وتطورها، وعلاقة هذا المجتمع القبلي بمختلف الأمم الأخرى [5].

ويرى **عبد الرحمن عفيف** بأنّ الآداب الجاهلية في نظر الباحث "مرحلة انتقالية فالشعب العربي في جاهليته كان يسير عبر جدلية المدّ والجزر فيه تتبدّل بين البوادي والقرى دون أن تتمكّن واحدة منها من أن تكون محورا لكيان واحد"[6]. وهذه النقطة تؤكّد لنا مرة أخرى أنّ المجتمع القبلي

---

[1]– عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 233.

[2]– ينظر: احسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 22.

[3]–المرجع السابق، ص: 42.

[4]– ينظر: إحسان سركيش، مدخل إلى الشعر الجاهلي، ص: 29، 68.

[5]– ينظر.المرجع نفسه ، ص: 50، 70.

[6]– عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 233.

الجاهلي لم يكن بدويا على الإطلاق وإنّما كانت هناك ملامح للحضارة تظهر في عدّة جوانب من حياته، وقد تمظهرت في الجوانب السياسية والاقتصادية حيث يقول **سركيش**: "الأدب الجاهلي برأينا هو التعبير الأدبي عن نقطة التوازن الجديد، بين انكفاء قسري إلى حياة القبيلة، وبين تطلع إلى كيان سياسي واجتماعي أبعد شوطا في مضمار الحضارة"[1]. كما يرى أنّ هذا المجتمع في مراحل تطوره تاريخ بين الفوضى والنظام، وهذا مايميّز المراحل الانتقالية التي مرّ بها وهذا ما انعكس على أدبه[2].

ثمّ انتقل الباحث في الفصل الخامس إلى دراسة مسألة تطور الشعر العربي بداية من مرحلة السجع إلى مرحلة نشأة البحور العروضية، كما اعتبر **سركيش** أنّ هذا الشعر الجاهلي كان شاهدا على الدوام على عصره وأنّ هذا الشعر جزء هام من الأيديولوجية، وهاته نقطة بالغة الخطورة في نظرنا، فإرجاع أي عمل أدبي وفني إلى العناصر الأيديولوجية ينزع منه خصوصيته الفنية، وفي هذا السياق يقول **وليد قصاب**: "ولاشك أن تحكّم الأيديولوجيا في النقد يمكن أن يوقع في مثل هذه الأحكام الموضوعية، ولذلك لقي ربط الفن والحكم عليه بالأيديولوجيا معارضة شديدة لدى عدد من النقاد ومنهم نقاد ماركسيون ومنهم **جارودي**..."[3]، لذا وجب على نقادنا عدم إقحام هاته المصطلحات على النص الشعري الجاهلي فلهذا الأخير ما له من الخصوصية ما تجعله عصيا على مثل هذه المصطلحات.

أ- أهم القضايا التي طرحها إحسان سركيش في ظل التمرّد الاجتماعي:

1. أ-مفهوم القبيلة في سياقها الإجتماعي بين الخروج والتجاوز:

أما مفهوم القبيلة عند **إحسان سركيش** تمثل في مراحل عدّة منها:

-الخروج على الحياة القبلية والدعوة إلى السلم بين القبائل المتنازعة وكراهية الحرب الداخلية كما اعتبر أنّ فكرة الخروج عن القبيلة " عملية قيصرية تقتضي مغالبة النفس وامتلاك قدر كبير من الفردية وإيجاد مرتكز مادي أو روحي يساعف في ذلك"[4]، وهذا ينم عن بداية إحساس الشاعر الجاهلي بذاته وعلاقتها بمن حوله، كما تجلّت هاته العلاقة في محاولته الدائمة للتغيير والتطور. -الحاجة إلى

---

[1] – عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا ، ص: 95.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 104، 105.

[3]- وليد قصاب – مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ط1، دار الفكر، 2007، ص: 47.

[4]- إحسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 127.

حكومة، وكان هذا الدليل الأكبر على تطور حياة العرب حتى ولو كان هذا التطور بطيئا في مكوناتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية[1].

وللتدليل على هذه المنطلقات والقضايا النظرية اختار الباحث نماذج تمثلت في كل من شعر **الأعشى والنابغة الذبياني وحسان بن ثابت**، وكان القاسم المشترك بين هؤلاء الشعراء هو:

-تجاوز الإنتماء القبلي إلى ملوك قاموا بمدحهم.

– الانتقال إلى مناطق بعيدة عن مواطن القبيلة الأصلية.

– تطوير أساليب جديدة عما ألّفه الشعراء الجاهليين، فطوع كل منهم أسلوبا خاصا به يختلف بمقدار عما ألفه شعراء الشعر الجاهلي[2]، **فالأعشى**مثلا طبع أسلوبه بطابع خاص في العرض والسلك وموسيقى النظم وألح على موضوعات مثل وصف الخمرة، وابتعد عن وصف الأطلال المألوف والتفجع عليها شأن الشعراء الجاهليين الذين سبقوه[3].

ومثّل الباحث **الأعشى** عن ولاء قبيلته وتساؤله عن السر الخفي عن تعلّقه بها وتطلّعه إلى حياة أفضل، فيقول:

أبا مسمع إنّي امرؤ من قبيلة * بنى لي مجدا موتها وحياتها**
أعيرتني فخريَ وكل قبيلة * محدثة ما أورثها سعاتها**[4]

يتجه الشاعر هنا "بالخطاب إلى **أبي مسمع شيبان بن شهاب** متخرا بنسبه وبقبيلته، وبما بنى له أياؤها وأمواتها من مجد"[5]، وفي البيت الثاني يقول: "تعيرني فخري؟ وماذا عليا لو فخرت، وإنّما تتحدّث كل قبيلة بما أورثها أجدادها وما بنوا لها من مجد.

ويقول عند الرحيل من هاته القبيلة:

تقول ابنتيحين جدّ الرحيل * أرانا سواء ومن قد يتم**
أبانا فلا رِمت من عندنا * فأنّا بخير إذا لم ترِم**

---

(1)- ينظر: إحسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 130، 131.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص: 175، 170.

(3)- ينظر: المرجع نقسه: ص: 159.

(4)- ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، تح: مُحَمَّد حسين، دط، مكتبة الآداب بالجماميزث، 1950، 85.

(5)- المصدر نفسه، ص: 84.

أرانا إذا أضمرتك البلا * د نشفى وتقطع منا الرحم**[1]

يقول **الأعشى** عن ابنة له تخاف عليه مخاطر الطريق في رحلاته التي لا تكاد تنتهي، وتشكو إليه وحدتها وانفرادها من بعد. فيعزيها الشاعر، ويهدئ مخاوفها، ضاربا لها الأمثال مواسيا بالقصص والأخبار[2]

الملاحظ هنا أنّ العلاقة بين الشاعر وقبيلته مضطربة وكأنّها بدأت في التغيير.

وقارن **سركيش**بين مديح **النابغة الذبياني** للمناذرة حين قال:

فإنّك شمس والملوك كواكب * إذا طلعت لم يبد منهن كوكب**[3]

يقول الشاعر في هذا البيت أنّ منزلة ممدوحه من الملوك كمنزلة الشمس من الكواكب، فإذا ذكر ونشرت مآثره لم يذكر غيره معه، كما أنّ الشمس إذا طلعت لم يرى معها كوكب.[4]

وبين نفسه للغساسنة في قصيدته البائية التي يقول في أحد أبياتها:

كليني يا أميمة ناصب * وليل أقاسيه بطيء الكواكب**

تطاول حتى قلت ليس بمنقض * وليس الذي يرعى النجوم بآيد**[5]

يقول هنا الشاعر في مدح **عمرو بن الحاث الأعرج**دعيني وهمي الذي لا يفارقني، وقد طال الليل فكأنّ كواكبه لا تسير ولا تغيب فهو لا ينام، بل هو قاعد يرعى النجزم وينتظر الصبح[6].

وهنا يقول **سركيش** أنّ هذا المديح والاعتذار ينمّ عن المنحى النفسي والفكري إزاء وسط اجتماعي حضاري، وكأنّ الشاعر يتجرد من التزامه القبلي أمام هاته السلطة الجديدة في هذا المجتمع المدني[7]، وهذا ما يراه **يوسف خليف** في كتابهَ **دراسات في الشعر الجاهلي** في مقاله الأخير **الشعر الجاهلي بين الفردية والقبيلة** حيث يقول "أن القبيلة كانت الوحدة الاجتماعية التي عرفها المجتمع

---

[1]– ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير ، ص: 41.

[2]–المصدر نفسه، ص: 40.

[3]– الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، تح: مُحَمَّد أبو الفضل ابراهيم، ط2، دار المعارف، 2009، ص: 40.

[4]– ينظر: النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص: 74.

[5]– المصدر نفسه، ص40.

[6]– ينظر المرجع نفسه، ص40.

[7]– ينظر: احسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 171، 172.

الجاهلي في باديته ومدنه"[1]، إذا فالشاعر الجاهلي رغم اعتزازه وفخره بقبيلته إلا أنّه كان توّاقا للتغيير والتطلّع إلى حياة اجتماعية أفضل وفي ذلك استمرا وصيرورَة بين الحاضر والمستقبل.

وتتجلى لنا قضية الخروج عن القبيلة أكثر مع **الذبياني**، حيث يرى **سركيش**أنّ كتب الأدب وصفته بأنّه شاعر بلاط تردد على قصور الملوك ومدحهم، فيتساءل: "هل كان مديحهم لهم وتردده عليهم يقصد به مجرد الكسب ولا سيما وأنّه شريف من أشراف قومه"[2]، ثم يجيب على هذا التساؤل بأنّ أكبر الباحثين أكّدوا على أنّ تردد الشاعر على بلاط الملوك كان القصد منه رعاية مصالح القبيلة، فكأنّه سفيرها ويتبدّل دوره بذلك من سلطة إلى سلطة أخرى ودور جديد.

ومن قول **النابغة** في هذا الصدد:

ولكنّني كنت امرءا لي جانب * من الأرض فيه مستراد ومذهب**
ملوك وإخوَان إذا ما أُتيتهم * أحكم في أمواله وأُقرَّب**[3]

يصف هنا النابغة نهوضه إلى الغسانيين وتمكّنه فيهم، وكان قد حل بهم حين فر من النعمان فأكرموه وقربوه[4].

وهذا دليل آخر على محاولة خروج الفرد على قبيلته رغبة في التطور المستمر.

ومن خلال هذه النماذج التي ذكرناها يتبين لنا أنّ هاته الصور عامة لعلاقة الشاعر بقبيلته، إلاّ أنّ هناك استثناء، حيث يرى **أدونيس** "كان بعض الشعراء يترك القبيلة طوعا أو كرها، وينتمي إلى قبيلة أخرى فيجد الحماية، وتتبناه هذه القبيلة كأنّه فرد منها وكان بعضهم يتمرد على القبيلة من حيث هي قبيلة. (مثال عروة بن الورد) ولهذا كان للشاعر وضع اجتماعي عام، يتجاوز الوضع القبلي الخاص"[5]، وبهذا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الشاعر الجاهلي عرف الاختلاف والتغيير ذاتيا واجتماعيا، وبالتالي تعدّد الشعر الجاهلي واختلف فلم يسر على وتيرة واحدة.

---

(1) – يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دط، دار غريب، القاهرة، دت، ص: 90.

(2)–المرجع نفسه، ص: 166.

(3)– ينظر: النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص: 73.

(4)– ينظر: المصدر نفسه، ص: 73.

(5)– أدونيس كلام البدايات، ص21.

2. أ- الطلل بين الحتمية والمصير:

لم يكن الطلل يوما بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي مجرد شكل مادي، فلقد عبر الشعراء الجاهليين عن ذكرياتهم وتجاربهم وانفعلاتهم وقدرهم في مقدّمات قصائدهم، والذي كان يبدو محتوما، كما يرى **إحسان سركيش:** "فلعَلّ فكرة الدهر والقدر تقترن بما انطوى عليه الشعر الجاهلي، من حدييث الفراق والارتحال والبكاء على الأطلال، هذا الشعر الذيَ كان فيه الذاتي يخالف الوجودي اندماجا وتباعدا ليظل له تفرده، حتى أضحت هذه الطريقة في تناول الموضوع مدرسة أدبية يغلب عليها التقليد أكثر من الإحساس الذاتي"،[1] ومعنى هذا أنّ الباحث يعالج قضية الطلل من خلال فكرة الفراق والارتحال، لكنّه يتساءل إن كان هذا الإنسان العربي القديم في تعبيره عن انفعالاته من بكاء على الأطلال وفراق الأحبة، هي التي جعلت الشعر الجاهلي يتصف بالرتابة وأصبح هذا الصنيع تقليدا لدى جلّهم في نظمهم لقصائدهم.

ثم يرجع ناقدنا ليتساءل عن نقطة مهمة وهي أنّه هناك شعوبا أخرى عرفت معنى التنقل والإرتحال ، لكن هذا لم يجر على ألسنة شعرائها مثل هذا التفجع والوقوف على الأطلال، لذلك يرى **أحسان سركيش** أنّ هذا يطلب تفسيرا، فهل هذا سببه اندثار الحضارة وتهدّمها وطبيعة البيئة الصحراوية التي حملت الفرد الجاهلي على الارتحال حاملا معه ذَكريات مواطنه.[2]

يؤكّد لنا **عبد الرحمن عفيف** في كتابه **الأدب الجاهلي في آثار الدارسين** أنّ **يوسف خليف** في كتابه **دراسات في الشعر الجاهلي** يذهب إلى نفس التحليل عند تناوله لقضية الطلل فهو يرى أنّ قضية مكون لثلا علاقات وهي: التهدّم الحضاري، والقمع الجنسي، والقحل الطبيعي، وهو رغبة للتخلص من طرف حضاري متهدّم.[3]

واستشهد **احسان سركيش** بمطلع معلّقة **لبيد:**

عفت الدّيار محلّها فمقامها * بمنى تأبدّ غولها فرجامها**

فمدافع الريّان عرِي رسمها * خلقاً كم ضمن الوُحيَّ سلامها**[4]

---

[1]- احسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 224.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 224.

[3]-ينظر: عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين، ص: 293.

[4]- الزوزني، أبي عبد الله الحسين بن أحمد،شرح المعلقات السبع، دط، دار الجيل، بيروت لبنان، دت، ص125، 126.

يخبر الشاعر هنا كيف عفت ديار الأحباب وامحت منازلهم، وكيف توحشت تلك الديار بارتحال الأحباب منها واحتمال الجيران عنها، وكيف عرتها السيول ولم تنمح بطول الزمان فكأنّها كتاب ضمن حجر، وكيف أنّ السيول كشفت عن أطلال الديار فأظهرتها بعد ستر التراب إياها.[1]

ولما تجاوز الشاعر قبيلته وتجاوز معها الأطلال إلى القصور، ومن ذلك مثال **الأعشى**:

يا من يرى ريمان أمسى * خاويا خربا كعابه**

أمسى الثعالب أهله * بعد الذين هم آله**[2]

ريمان هنا قصر من قصور اليمن كانت تدفن فيه ملوكهم وعظماؤهم، أصبح خاويا مخرب البنيان تسكنه الثعالب بعد قومه الناعمين الكرام.[3]

ويرى **حسن عطوان** أنّ قضية الأطلال أيسر من أن يلتمس لها كل هذا التعليل حيث يقول في مقدّمة كتابه **مقدّمة القصيدة العربية**: "نرى أنّ المقدّمات جميعا لا تعدوا أن تكون ذكريات وضربا من الحنين إلى الماضي والنزاع إليه، فإنّ الشعراء دائما يرتدون بأبصارهم وأنظارهم إلى الوراء إلى أغلى جزء مضى وانقضى من حياتهم..."[4]. و بالتالي تصبح هاته المقدّمات ثمرة لتلك البيئة الصحراوية التي عاش فيها الشاعر والتي اضطرته للارتحال والتنقل والتفجع والوقوف على الأطلال فصار هذا مصيرهم وقدرهم المحتوم.

ومنه نستطيع القول أن الطلل من أهم الموضوعات التي ترددت لعلاقته الوثيقة بإنسانية الشاعر الجاهلي في بعديها الذاتي والاجتماعي.

3. أ- الصعلكة ثورة اشتراكية أم تناقض بين الحرية والقوانين:

لقد شكّل موضوع الصعلكة بالنسبة للشاعر الجاهلي ذلك التناقض الصارخ بين حريته التي يتوق إليها وبين تلك الحدود التي سنتها قواعد القبيلة، ويرى **إحسان سركيش** أنّه يجب العودة إلى أسبابها الاجتماعية والاقتصادية لمعرفة الأسباب الحقيقية وراءها[5]. ويرجع الناقد **يوسف اليوسف** الذي نظر للصعاليك بمنظور اجتماعي أسبابها إلى التغريب الذي مارسته الحياة على الشاعر فكانت

---

[1]-الزوزني، شرح المعلقات السبع ، ص: 125، 126.

[2]- ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، ص:289.

[3]- المصدر نفسه، ص: 288.

[4]- حسين عطوان،مقدمة القصيدة العربية، ، دط، دار المعارف، مصر، 1970، ص: 227.

[5]- ينظر: احسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 192، 212.

النتيجة صعلكته[1]، ويؤكد **إحسان سركيش** "أنّ أشعار الصعاليك تصور لنا الكثير من أحوالهم وأفكارهم، ففيها صيحات الفقر والجوع وما تمر به نفوسهم من ثورة عارمة على الأغنياء والأشحاء، فضلا عما في نفوس بعضهم، كأبناء هؤلاء الصعاليك عما كانوا يكابدونه من الفقر والجوع"[2] واستدلّ على قوله ببيت **للسليك بن سلكة**:

وما نلتها حتى تصعلكت حقبة * وكنت لأسباب المنية أعرف**[3]

قال الشاعر هذا البيت عندما أقدم على قتل **يزيد بن رويم** فهو كما يقول لم يقم بهذا الفعل إلا بعد أن مسه الجوع وكاد يموت بعد أن وصل به الأمر إلى الإغماء.[4]

و لقد عرّف الكثير من النقّاد المحدثين ظاهرة الصعلكة بأنّها ثورة اشتراكية، ويرد**يوسف خليف** في كتابه **الشعراء الصعليك** على هذا الطرح حيث يقول: "فمثل هذا التفسير يعدّ –بدون شكّ – تعسفا لا يتفق مع المنهجية الجامعية، فما من شك أنّ هناك فروقا جوهرية بين الاتجاهين سواء في الفلسفة النظرية أو في التطبيق العملي"[5].

ولا ريب في أنّ ظاهرة الصعلكة كان لها ارتباط وثيق بمشكلة الفقر والغنى في المجتمع الجاهلي، ناهضت الفروقات القبلية السائدة ونادت بثورة المستضعفين، إلاّ أننا نرى أنّها لم تتعدّى كونها أساليب فردية أخذت في كثير من الأحيان طابع الفوضى واللاّنظام، لذلك لم ترقى إلى أن تأخذ شكل نظرية أو فلسفة إقبصادية متكاملة.

4. أ- المرأة بين الكينونة والحضور السلبي:

احتل الحديث عن المرأة وجمالها وهجرها ووصالها صدور الكثير من قصائد الشعر الجاهلي، وكانت محورا أساسيا من محاور النص الشعري الجاهلي، فقد صوّرها لنا في أحوال اجتماعية عدّة: إما أمة، أو حرة، أو عاقر، أو حبلى، أو مرضع...ولهذا عدها ناقدنا **إحسانَ سركيش** ظاهرة

---

[1]- ينظر: عفيف عبد الرحمن الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 243.

[2]- المرجع السابق، ص: 194.

[3]- السليك بن سلكة، ديوان السليك بن سلكة، أخباره وأشعاره، دراسة وتجميع وتحقيق: حميد آدم ثويني ،كامل سعيد عواد، ط1، مطبعة العاني، بغداد، 1984، ص: 25.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 25.

[5]- يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ط 3، دار المعارف، 1966، ص: 8

اجتماعيةوبيولوجية، ويرى أنّ الإنسان الجاهلي موقفه من الحبيب كلّه حرية وانطلاق لأنّه لم يتحرّج من الحديث عن المرأة والحديث في قصائدها[1].

ومنه قول **عمرو بن كلثوم**:

على آثارنا بيض حسان * نحاذر أن نفارق أو تهونا**

أخذن على فوارسهن عهدا * إذا لاقوا فوارس معلمينا** [2]

يقول الشاعر على آثارنا في الحروب نساء بيض حسان نحاذر عليها أن يسيبها الأعداء فتقسمها وتهينها، أما البيت الثاني فيقول قد عاهدنا أزواجهن إذا قاتلوا كتائب من الأعداء قد أعلموا أنفسهم بعلامات لا يعرفون بها في الحروب

وفي هذا السياق يقول **عبد الرحمن عفيف** أنّ **إحسان سركيش** عدّ المرأة رمزا للخصب والطمأنينة، ويتّفق مع الناقد **يوسف اليوسف** في نظرتهإلى المرأة في سياقها الاجتماعي على أنّها توليف من عناصر البيئة الخارجية[3]، فالشاعر الجاهلي نظر إلى المرأة من خلال الكائنات الطبيعية وعناصر البيئة {الشمس والقمر}، {الغزال والضبية}، وهذا رمز الخصوبة والنّماء وكذلك النباتات والأشجار...وهذه نظرة الإنسان ككل للمرأة في أي زمن وفي أي عصر، فلا يمكن لأحد أن ينتزع منها هذه الخصوصية.

وبالإضافة إلى هذا يرى **إحسان سركيش** أن الشعراء الجاهليين قد تلونت آراؤهم تّجاه المرأة، فقد صورها بعضهم على أنّها متعة الرجل ووسيلة للهو.[4]

ويذهب إلى هذا الرأي الكثير من النقاد والدارسين، فالمرأة في رأيهم على الرغم من حضورها في الشعر الجاهلي إلا أنّها لم تكن حاضرة إلا باعتبارها ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل.

وينقل لنا **حسين عطوان** رأي **يوسف خليف** في هذه النقطة حيث يقول أنّ السعي وراء المرأة طلبا للهو والمتعة أو الحب أو الغزل كان أحد الوسائل التي حل بها الجاهليون مشكلة الفراغ، وأنّ

---

(1)- ينظر: احسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 229، 230.

(2)- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 185.

(3)- عفيف عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص: 257.

(4)- ينظر: احسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص: 241.

مقدّمات القصائد الجاهلية تدور في دائرة المتع التي شغل بها الجاهليون لحل مشكلة الفراغ في حياتهم.[1]

لا يمكن أن ننظر إلى حضور المرأة في الشعر الجاهلي من الجانب السلبي فقط، فلقد استطاعت المرأة أن تسيطر صورتها على النص الشعري الجاهلي، وهذا الحضور الأنثوي يبرهن على دور المرأة في عصرها، والتي حقّقت فيه كينونتها المؤثرة والملهمة كذلك.

5. أ- قضية الخمرة في سياقها الإجتماعي:

أما الخمرة والميسر فيرى ناقدنا أنّها ظاهرة تستحق الوقوف عندها وتأملها وذلك لشيوع الظاهرة واستفحالها في المجتمع الجاهلي، فلقد تباهى الشعراء بشربها، فقال **عنترة**أنّه لا يشربها كالسكير المدمن بلكأشراف القبيلة العقلاء. حيث قال:

ولقد شربت من المدامة بعدها * ركدا الهواجر بالمشرف المعلّم**[2]

يقول هنا **عنترة**لقدشربت من الخمر بعد اشتداد حر الهواجر وسكونه بالدينار المجلّد المنقوش، يريد أنه اشترى الخمر فشربها، والعرب تفتخر بشرب الخمر والقمار بأنّهما من دلائل الجود عندها.[3]

أما **طرفة** فقد ارتبطت عنده بالجبرية، فالوضع الاجتماعي موروث في الأحيان، وفي هذا الصدد يرى **طلال حرب** أنّ شاربي الخمر متعددون، فقد شربها الفارس النبيل والرجل الشريف والشاب المهموم المثقّل بالآلام والأحزان، وهذا التعدّد يؤكّد شيوع الخمر في العصر الجاهلي[4].

وبعد هذه القراءة المقتضبة وجدنا أنّ **احسان سركيش** استنطق النص الشعري الجاهلي في سياق التمرّد الأجتماعي في محورين اثنيين: { القبيلة / الصعلكة } و{ الطلل / المرأة}، فكان الخروج عن القبيلة يمثّل إحساس الشاعرَ بذاته وصعلكته حرية وثورة، ومثلا الإثنين معا ذلك التمرد الإجتماعي الذي انتهى عنده المحور الثاني كذلك، الذي مثّل الحنين والتعبير عن النفس هو الذي قاد الشاعر في كثير من الأحيان إلى التمرد وبالتالي التقى المحوران في النقطة ذاتها وهي التمرد الإجتماعي.

ومنه يتجلى لنا أنّ المنهج الإجتماعي َحصر الشعر الجاهلي بالمجتمع والزامه بقضايا عصره متغاضيا عن قيمته الجمالية والفنية التي لا يمكن للنص أن يرتقي أو يحيى إلا بها، فبجماليته يكسب

---

[1]- ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية، ص: 62.

[2]- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 203.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 204.

[4]- ينظر: طلال حرب، الوافي في المعلّقات، ص: 107.

ديمومته التي تحي إلى حواشيه، ولولاها لما حيي حتى عكس ما دار في فلك ذلك المجتمع الذي احتضن هؤلاء الفحول من الشعراء.

المنهج النفسي والمقدّمة الطللية:

1-مفهوم المنهج النفسي:

لقد أثرت الدراسات النفسية بحقولها المختلفة تأثيرا بالغا في الدراسات النقدية الحديثة، حيث قامت بدراسة الجوانب المختلفة للسلوك الإنساني، في أشكالها المتعددة، كالأفعال والمشاعر والأفكار فالقراءة النفسية هي واحدة من القراءات النقدية التي استهدفت النص الأدبي، ويرى أصحاب هذا الاتجاه بأنه "من الصعوبة بمكان أن يتشكل أدب دون أن يكون هذا الأدب جزءا أو بعضا من نفس صاحبه أو من احساسه بما حوله على أقل تقدير، وهذا يعني ببساطة أن الإنتاج الأدبي هو أولا وقبل كل شيء انتاج نفس بشرية لها نوازعها ورغباتها ووعيها ولا وعيها وطرائقها في التفكير والمعالجة"[1]فهناك علاقة قوية جدا بين الأدب وبين جميع أحاسيسه التي تشكل شخصية الإنسان، وذلك لأنّه إنتاج نفسي بطبعه وفي عمقه.

وتقوم فكرة التحليل النفسي على أنّ اللاّشعور هو الأساس العام للحياة النفسية "فالتحليل النفسي هو الذي استطاع أن يكشف عن الوجه الآخر الخفي للإنسان في وحدته الجدلية بهذا الوجه الظاهر، ولم يكشف التحليل النفسي عن مضمون هذا الوجه ومحتوى هذا الباطن الخفي، بل كشف كذلك عن شكل هذا الوجه واللغة التي يعلن به الوجه عن نفسه من خلف أقنعة الإنكار والنفي والتزييف، فهو قد كشف لنا عن لغة اللاّشعور"[2].

2-ارهاصات المنهج النفسي:

إن صلة علم النفس بالأدب متغلغلة في التراث الفكري الإنساني منذ أقدم العصور "ويمكن أن نشير باقتضاب، لكنّها تتمثّل في تلك المراحل التي لم تكن تبلورت فيها بشكل منهجي، دائما كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد في بعض ظواهر الإبداع، وتفسر قدرا من وظائفه في ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية، يمكننا مثلا أن نجد نظرات أفلاطون عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة في مدينته الفاضلة، بداية لهذا الالتفاة العميق للجانب النفسي في بعث فلسفة الأدب ووظائفه، كما يمكننا أن نلاحظ أن نظرية " التطهير" ذاتها عند أرسطو إنّما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية، وإذا استعرضنا بعض اللّوحات العميقة، والنفاذة التي نعثر عليها في طوايا النقد

---

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط 1، ص: 50.

[2] - عفيف عبد الرحمان، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، ص263.

العربي القديم سنجد أن أكثر منها رددت مقولات متشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع، وتعبيره عنها، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب وبين بواعثها وأهدافها ووظائفها النفسية لدى المبدع، ولدى المتلقي من جانب آخر (...) كل ذلك يمكننا أن نعثر على بلورة منظمة واضحة له في كتاب رائد من رواد النقد العربي الحديث وهو الأستاذ**مُحَمَّد خلف الله أحمد** الذي نشر بعنوان **من الوجهة النفسية في بحث الأدب ونقده**"[1] والذي عدّه النقاد من الدراسات الجادة التي مهدت للنقد النفسي في الدراسات الحديثة.

3- تأسيس المنهج النفسي:

أما الذي رسخ المنهج النفسي منهجا في النقد الأدبي، فهي دراسات **سيغموند فرويد** .**S Freud** وتلاميذته**كارل جوستاف يونغ** C. G. Jung، و**أدلر Adler**، وذلك بعد اصدار **فرويد** كتابه المشهور "**تفسير الأحلام**"، ومجموعة من الدراسات النفسية لعدد من الأطباء والفنانين من مثل: **فيلهم ينسن** في قصة "**جراديفا Gradiva**" حيث حلل المبنى الحلمي وتقنياته الرمزية، ودراسته عن **ليوناردو دافيتشي**، ومقاله عن **دوستوفيسكي** وجريمة قتل الأب، ويضاف إلى ذلك مساهمة علماء النفس حول أهمية العقل الباطن واللاّشعور في الإبداع الفني عدد من النقاد وباحثي الأدب الذين وجدوا أمامهم كما هائلا من المعلومات والوسائل للكشف عن الأثر الأدبي بالإشارة إلى حياة صاحبه تارة أو جلاء المعنى الحلمي تارة أخرى[2].

فالعمل الابداعي عند **فرويد** موقع أثري له دلالة واسعة ولابد من كشف دوافعه وأسراره، فهو يفترض"أنّ لكل سلوك دافعا، وأنّ كل سلوك يحقق رغبة مكبوتة. فالفنان أو المبدع إنما يصدر نتيجة لهذه الدوافع التي تفتعل في كيانه، شأنه في ذلك شأن الحال، فالصنيع الإبداعي في رأيه هو حلم يعبر عن دوافع لإرضاء رغبات مكبوتة. وقد ساقه تشبيه العمل الأدبي بالحلم، إلى وضع آليات لتفسير الأحلام"[3]، وتركز النظرية الفرويدية على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاّواعية التي رأوها تقف وراء تشكل العمل الأدبي، بينما يرى **أدلر** أن عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركباتها لا تفلح في

---

(1) – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص: 65، 66

(2)– ينظر: ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين المظرية والتطبيق، تر: : مُحَمَّد يوسف نجم، مر: احسان عباس، بيروت، دار صادر، 1967، ص: 260، نقلا عن بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 35.

(3) – العنبكي سعيد حسون، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ط1، منشورات دار الجحلة، الأردن، 2008، ص: 154، 155.

تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عند المبدع محاولة تعويضية، أما **يونغ** اتّفق مع أستاذه في فكرة اللاشعور التي رد إليها سلوك الفرد وإنتاج الأديب والفنان، لكنه اختلف معه في تحديد طبيعة هذا اللاّشعور وماهيته ونوعه ودرجته، وآمن بفكرة اللاشعور الجمعي الذي يتجاوز الأفراد إلى الجماعات البشرية الممثلة في أسلافنا القدامى الذين تربطنا بهم صلات وثيقة تجعل الناس جميعا يشتركون في لاشعورهم الجمعي وأساطيرهم التي تأخذ شكل صورة ابتدائية أو نماذج أولية تنحدر إلى المجتمعات في شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف تنطبع بطريقة ما في أنسجة الدماغ[1].

وفي هذا السياق يجدر بنا الإشارة إلى الناقد الفرنسي **شارل مورون C. Mouron**، "الذي إليه يعزى مصطلح النقد النفساني (**Psycho-critique**)، قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا؛ إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية "[2]. بالإضافة إلى المقولات التي ظهرت في منتصف هذا القرن مع بداية المناهج البنيوية، والتي أحدثت نقلة نوعية في المنهج النفسي نحو **بياجيه وجان لاكان**، الذين ربطا بين اللغة وعلم النفس والأدب.

4- المنهج النفسي في النقد العربي الحديث:

استهوى المنهج النفسي عددا من النقاد العرب فقدّموا عددا من الدراسات النقدية النفسية مستفدينَ من طروحات علم النفس، ومن هؤلاء النقاد **عباس محمود العقاد** في كتابه **أبو نواس: الحسن بن هانئ** في ضوء ما أسماه الظاهرة عقدة **النرجسية**، والمازني في دراسته عن بشار بن برد التي مثلت انموذجا واضحا لمفهوم **أدلر** عن **عقدة النقص**[3]، وغيرهم من النقاد**كمحمد خلف الله، وعز الدين اسماعيل**، ولم تتوقف الدراسات النفسية في النقد العربي الحديث في دراسة الأعلام وحسب، بل حاولت التعرض للظواهر الشعرية التي يمثلها جملة من الشعراء، وكان النص الشعري الجاهلي مجالا خصبا لمثل هذه الدراسة التي تسعى إلى اختراقه عبر سبر أغوار التكوين النفسي للشاعر الجاهلي.

---

[1]- ينظر: بسام قطوس، المدخل في مناهج النقد المعاصر، ص: 54.

[2] - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، وتاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ط 3، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015 / 1436، ص: 23

[3]- ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 57.

وفي سياق المقاربة النفسية للشعر الجاهلي وجدنا دراسات مختلفة سعت لتناول القصيدة الجاهلية من الوجهة النفسية منها: **إليا الحاوي** في كتابه **النقد الأدبي**، **ومُحَمَّد النويهي** في دراسة قيمة تقع في مجلدين الشعر الجاهلي: **منهج في دراسته وتقويمه**، **وصلاح عبد الصبور في قراءة جديدة لشعرنا القديم**، **ويوسف خليف** في كتابه **دراسات في الشعر الجاهلي**، **وعناد غزوان إسماعيل** في كتابه **المرثاة الغزلية في الشعر العربي**، ولما كان لزاما علينا الوقوف عند واحد من هذه الدراسات، إذ لا يمكن تناول كل هذه الجهود على الرغم من أهميتها واختلاف طروحاتها، وقع اختيارنا على دراسة **يوسف خليف** في كتابه **دراسات في الشعر الجاهلي**، فلقد كانت هذه الأخيرة ضمن الدراسات التي تم عرضها في الدراسات التي تتبعت النظرية النفسية في مقاربتها للشعر الجاهلي، والتي تعرض فيه إلى أهم قضية للشعر الجاهلي في النقد الأدبي الحديث وهي المقدّمة الطللية التي شغلت الفكر النقدي قديما وحديثا وذلك باعتبارها شكلا من أشكال الإفتتاح التي يبدأ بها الشاعر الجاهلي قوله، ولعل هذا من الدوافع الأساسية التي جعلت اختيارنا يقع عليها، وعليه: فماهي الدلالة النفسية للمقدّمة الطللية من منظور يوسف خليف؟

5- القراءة النفسية للمقدّمة الطللية عند يوسف خليف:

صرح **يوسف خليف** في مقدمته أنّه " مازالت جوانب من الشعر الجاهلي في حاجة إلى مزيد من الدراسة، لكشف ما يكتنفها من غموض، وتجلية ما يحيط بها من حجب، ولإلقاء المزيد من الأضواء على الظلمات "[1]، فوقف عند أربع مشكلات كثر خلاف الباحثين حولها، وهي:

1 – مشكلة الشعر الجاهلي بين الرواية والتدوين.

2- مشكلة أولية هذا الشعر وما بعد الأولية.

3- مشكلة مقدّمات القصائد الجاهلية الطللية وغير الطللية.

4- مشكلة الشعر بين النزعتين الفردية والقبلية.

وما يهمنا من هذه الدراسة مشكلة مقدّمات القصائد الطللية، "فالمقدّمة الطللية في القصيدة الجاهلية من المظاهر الفنية التي اقتربت منها القراءة القديمة والحديثة محاولة ملامستها بمنحى نفسي وفق رؤى وأدوات ومقولات مستمدة من المعارف الخاصة بحقل علم النفس، وذلك بفعل تميز هذه المقدمة بخصوصية تشبث الشاعر الجاهلي بها كمبدع، والإنسان الجاهلي كمتلق، فكانت بفعل الزخم

[1]- يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1981، ص: 5.

الفكري والنفسي الذي تعبر عنه محط اهتمام القراءة."[1] فالمقدّمة الطللية هي ضرب من التقاليد الفنية تمر من خلالها أحاسيس الشاعر وتجاربه الخاصة، والشرارة الأولى لتوصيل الشحنة الوجدانية المثيرة للمتلقي.

أ-موقف يوسف خليف في مقدّمات القصيدة الجاهلية:

المقدّمات عند **يوسف خليف**جاءت كإحدى المحاولات للتعبير عن مشكلة الفراغ والشعور بالضياع في الصحراء المترامية الأطراف التي يخيل للإنسان أنه يعيش في عالم لا يعرف الحدود ولايدرك معنى النهاية، وحددت ظروف البيئة والحضارة في المجتمع الجاهلي وسائل حل هذه المشكلة، مشكلة سد الفراغ، في ثلاث اتجاهات أساسية الخروج إلى الصحراء للرحلة أو للصيد والإلتقاء بالرفاق لشرب الخمر أو لعب الميسر، والسعي خلف المرأة طلبا للحب والغزل، وردّ الاتجاهات كلها إلى ثلاث دوافع أساسية: المرأة، الخمر، والفروسية، [2] ومثل لذلك بقولين **لإمرئ القيسَ وطرفة بن العبد.**

قول **امرئ القيس**:

وأصبحت ودّعت الصّبا غير أنّني * أراقب خَلاَّت من العيش أربعا**
فمهن قولي للندامىَ ترفقوا * يداجون نشّاجا من الخمر مترعا**
ومن هن ركض الخيل ترجم بالقنا ** يبادرنا سربا آمنا أن يفزعا[3]

وفي قول **طرفة** من معلقته المشهورة:

ولولا ثلاث من عيشة الفتى * وجدّك لم أَحفْلِ متِى قام عُوَّدي**
فمنهن سبق العاذلات بشربة * كميت متَى ماتُعْلَ بالماء تُزْبد**
وكري إذا نادى المضاف مجنّبا * كسيد الضا نبهته المتورد[4]**

يقول الشاعر فلو حبي ثلاث خصال هن من لذة الفتى الكريم، فلا أبالي متى مت، وأنّ تلك احدى الخلال أنّه يريد أن يباكر شرب الخمر قبل انتباه العواذل، والخصلة الثانية عنده إغاثة المستغيث وإعانته، وثالث خصلة وروده الماء. [5]

---

[1]- مُحَمَّد بلوحي، آليات الخطاب النقدي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراء السياقية، دط، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004، ص: 81، 82.

[2]- ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص: 110.

[3]- امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل، ط4، دار المعارف، 1984، ص: 240.

[4]- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 82، 83.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 83.

الشاعران في رأي الباحث يتخذان متعة الحب وسيلة لحل مشكلة الفراغ في حياته، فالحب في نظره لون مشرق وزاهي في لوحة الحياة الجاهلية[1]، **فيوسف خليف** قارب المقدمتين من زاوية أن الفراغ هو جوهر المقدمة، والحب هو الوسيلة التي حاول بها الشاعران اثبات وجودهما من خلاله، والهروب من الواقع المرير الذي يعيشان فيه. ولكن **يوسف اليوسف** في كتابه **مقالات في الشعر الجاهلي** لا يوافق **يوسف خليف** في دعواه هذه الرامية إلى سدّ الفراغ فيقول: "كيف يستطيع سد الفراغ أن يفسر بكائية **امرئ القيس** وحكمية **عبيد بن الأبرص** ؟ إنّ من الخطأ أن نرى علاقة سد الفراغ وحلّه وبين وقوف الشاعر الجاهلي على الرسوم والدوارس التي لا يمكن أن تصلح للتلهي أو تزجيه الوقت بل هي للتأمل والتفلسف بالدرجة الأولى"[2].

وإلى رأي قريب من هذا الرأي نجد رأي الدكتور **رومية وهب** في كتابه **شعرنا القديم والنقد الجديد** يقف عند طللية **امرئ القيس**:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللّوى بين الدخول فحومل**[3]

يقول الشاعر: "قفا وأسعداني وأعيناني أوقف وأسعدني على البكاء عند تذكري حبيبا فارقته ومنزلا خرجت منه وذلك المنزل أو ذلك الحبيب أو ذلك البكاء بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين"[4](الدخول وحومل).

فلقد طرح **رومية وهب** إشكالا وجدناه مستفزا يجعل القارئ يعيد رؤيته ويتداركها فيقول: "إذا كان امرئ القيس يخاطب مجتمعه، ويستوقفه، ويحضّه على البكاء!! وأي خطب خلل هذا الذي وقع، وأجزع **امرئ القيس** وأبكاه كل هذا البكاء، وجعل يدعو قومه لمشاطرة أحزانه ودموعه؟ هل تصدّق أن إمرأة تستحق كل هذا من شاعر يصرح في القصيدة نفسها وفي غيرها من القصائد بمطاردته للنساء وتنقله بينهم؟؟"[5]. **فرومية وهب** يرى أنّ الحبيب رمز للإنسان صانع للتاريخ،

---

(1) – ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص: 110، 111.

(2)– يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط2، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، 1980، ص: 133.

(3)– الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 7.

4– المصدر نفسه، ص: 8.

5– رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة: 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص: 230.

ومؤسس الحضارة وباقي الثقافة، والذي أبكى **امرئ القيس** لعله ضعفه وانكساره وتلاشيه أمام الوجود الإنساني، ففكرة الفناء كانت تؤرق الشاعر الجاهلي ولا جدوى من العمل الإنساني مادام مصيره الفناء المحتوم[1].

وفي رأينا لا يمكن أن تكون المقدّمات الطللية مجرد سد لفراغ والتي تجعل من الشاعر الجاهلي مجرد شاعر لاهيا وحسب، بل كان متأملا عميقا يستشعر في أعماقه الأخطار الوجودية المحدّقة بالمصير الإنساني.

ب- أنواع المقدّمات في القصيدة الجاهلية:

قسم الناقد القصيدة الجاهلية إلى قسمين أساسيين: "قسم ذاتي وهو قسم يتحدث فيه الشاعر عن نفسه، ويصور فيه عواطفه ومشاعره وانفعلاته، وهو قسم نستطيع أن نضع فيه هذه المقدّمات وما يتصل بها من وصف الرحلة والصحراء، والقسم الآخر غيري يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاءا بهذا العقد الفني بينه وبينها"[2]، فالمقدّمات عنده تارة طللية وهي الغالبة، وتارة غزلية وأخرى همزية وهناك مقدّمات فروسية وأخرى في بكاء الشباب الضائع والحسرة على أيامه والتحسر على طيف الحبيبة[3].

وهذا التفسير للمقدّمات يحيلنا إلى تفسير **حسين عطوان** الذي سبق وأن تحدّثنا عنه في قضية الطلل في المنهج الإجتماعي عند **إحسان سركيش** حيث يرى أنّ قضية الأطلال أيسر من يستلمس لها كل هذا التعليل فهو يرى: " أن المقدّمات جميعا لا تعدو أن تكون ذكريات وضربات من الحنين إلى الماضي والنزاع إليه، فإنّ الشعراء دائما يرتدون بأبصارهم وأنظارهم إلى الوراء، إلى أغلى جزء مضى وانقضى من حياتهم، يوم أن كانوا في ميعة الصبا وريعان الشباب، لا هم لهم ولا شيء يشغلهم سوى العكوف على اللهو والمتعة، وهو جزء زاخر بالذكريات، ذكريات الحب وأيامه الخيالية، تلك الأيام التي قضوها مع لذاتهم من الفتيات الغريرات الفاتنات، وذكريات الشباب بما فيها من قوة وفروسية"[4].

---

[1]- ينظر: ا رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 230.

[2] - يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص: 117.

[3] _ ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص: 110، 120

[4] - حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص: 227.

وفي سياق الحديث عن الحنين إلى الماضي يقول **مُحَمَّد بلوحي**: "البعد النوستالجي (الحنيني) هو الدافع الأساس في التكوين للحضة الطللية في الشعر الجاهلي في بعدها الزماني والمكاني الممزوج بعنصر الحبيب بما يحمله من بعد نفسي ودرامي (...)، فالحنين "النوستالجيا" في المقدمة الطللية برهة زمانية تجمع القطبين في لحظة واحدة، لحظة حظور الماضي المتبغي من فرح وتفاؤل، لينصهر في الحاضر المأساوي من أجل صنع لحظة المستقبل المأمول عبر التجاوز"[1].

وبناء على ما تقدّم يمكننا القول بأنّ المقدّمة الجاهلية هي سدّ فراغ وحنين وتجاوز للماضي في نفس الوقت، وتأمل للذات الشاعرة حول فكرة الوجود وحتمية الموت، فالشاعر الجاهلي عني بالتفكير في خلق الكون، وأرقته فكرة الموت والحياة وفي الإنسان ووجوده وغيرها من الأمور التي لها علاقة بالتأمل والتفلسف، وهذا يقودنا إلى القول بأنه لا يمكنا حصر موضوع المقدّمة الطللية في جوهر واحد.

وفيما يخص تقسيم الباحث القصيدة الجاهلية إلى قسمين، قسم ذاتي، وقسم غيري يرى **مُحَمَّد بلوحي** أنّ قراءة **يوسف خليف** "عممت الحكم فجعلت من الطرح الإجتماعي النفسي منهجا لها في مقاربة مقدمات القصائد الجاهلية بشتى أنواعها ومنها المقدمة الطللية، فلم تراع خصوصية كل مقدمة، بحيث وفي كثير من الحالات لا يمكن أن نقارب المقدمة الطللية بنفس الرؤى والآليات التي نقارب بها المقدمات الأخرى من غزلية أو خمرية أو فروسية، لأنّ الذي يقف على الأطلال يصفها فيبكي ويشتكي ولا يكون بالضرورة معبرا عن فراغ، إذ إن المشهد مشهد تأمل وإمعان نظر لا مشهد ترف بغية ملء الفراغ، ولذا فطرح **يوسف خليف** لم يراع خصوصية الوقفة الطللية بكل ما تحملة من خصوصيات وعلامات تعبيرية تتفتق بمعان عميقة له صلة بالنفس ومعاناتها الشخصية والوجودية "[2].

وفي نظرنا هذا التعميم الذي وقع فيه **يوسف خليف** يعتبر احدى المطبات التي وقعت فيها جل الدراسات التي قاربت النص الشعري الجاهلي.

وفي نفس السياق يقول **حسين عطوان**: "المسألة أيسر من أن يلتمس لها تعليل لا تؤخذ فيه النصوص أخذا قريبا، بل تقهر فيه قهرا وتسخر تسخيرا كي تدعم تفسيرا لا صلة بينه وبين حياة القوم

---

[1]– محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي في مقاربة الشعر الجاهلي، ص: 107.

[2]– المرجع نفسه، ص: 90.

الإجتماعية، ولاسبب يربطه لأحوالهم المعيشية وظروفهم الحضارية"[1]، وفي رأينا على الرغم من خصوصية كل مقدمة لأي قصيدة عربية، إلاّ أن تضافر البعد الإجتماعي مع البعد النفسي هو الأنسب في قراءة النص الشعري الجاهلي، فأغلب مقدمات القصيدة الجاهلية كانت بكاءا على الأطلال ونوحا على الديار ولم يكن هذا حنين للمكان وحسب، بل كان تجسيدا لقساوة الحياة البدوية الرعوية التي يقوم نظامها على إجبارية الترحال، فالنص الشعري الجاهلي إفراز اجتماعي أبدعته ذات معينة لها أحوالها وحاجاتها الخاصة.

راح **يوسف خليف** يتحدّث عن المقدّمات الطللية الأخرى: المقدّمة الغزلية، والمقدّمة الخمرية ومقدّمة الفروسية، ومقدّمة الشيب والشباب، والمقدّمة التي يصف فيها الشاعر طيف الحبيبة.

ويرى الباحث أنّ المقدّمة الغزلية تدور حول موضوعين: وصف الحبيبة وصفا حسيا، ومثّل لها بمقدّمة الأعشى للاميته المشهورة [2]، في قوله:

ودّع هريرة إنّ الركب مرتحل * وهل تطيق وداعا أيها الرجـل**

غراء فرعاء مصقول عوارضها * تمشي الهويني كما يمشي الوجى الوحل**

كأنّ مشيتها بيت جارتها * مر السحابة لا ريث ولاعجـل[3]**

يصف الشاعر حبيبته فيقول أنّهاغراء بيضاء والفرعاء هي المرأة كثيرة الشعر طويلته. مصقول عوارضها، العوارض هي مايبدو من الأسنان عند الابتسام. والوجي الذي حفى قدمه أو حافره تظهر أسنانها عندما تبتسم، وتمشي لا متريثة ولا مسرعة كالسحابة[4].

ووصف الحبيبة معنويا واستشهد بمقدّمة الشنفرى لتائية المفضلية، في قوله:

ألى أمّ عمرو أجمعت فاستقلّت * وما ودّعت جيرانها إذ تولّت**

قد سبقتنا أم عمرو وَبأمرها * وكانت بأعناقها المطي أطلّت**

بعيني ما أمست فباتت فأصبحت * فقضت أمور فاستقلت فولّت[5]**

---

(1) – حسن عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص: 227.

(2)– ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص: 150.

(3)– ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، ص: 55.

(4)–المصدر نفسه ، ص: 55.

(5)– يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص: 152.

في هذه المقدّمة يرسم الشاعر "صورة مثالية يركزفيها الأضواء على ثلاثة جوانب تبرزها في أجمل أوضاعها. فهي مثالية مع نفسها، مثالية مع زوجها، مثالية مع صاحباتها"[1]. فصورها شديدة الحياء وجمة الأدب وحريصة عل سمعتها، ومن ناحية ثانية صورها محبة وفية لزوجها في غيبت وحضوره، وومن ناحية ثالثة لطيفة العشرة، رقيقة المعاملة، كريمة مع جارتها.

وإلى جانب المقدّمات الغزلية، المقدّمة الخمرية فمثّل لها بمقدّمة عمرو بن كلثوم، ومثّل لمقدّمة الفروسية برائية حاتم يخاطب بها زوجته "ماوية"، ورائية عروة الورد أيضا في مخاطبة زوجة أم حسان، أما مقدمة الشيب والشباب فاستشهد لها ببائية سلامة بن جندل، بينما استشهد لمقدمة الطيف بقصيدة بشامة بن الغدير اللامية وقافية تأبطّ شرا المفضلية.

ج- مراحل المقدّمة الطللية:

أفرد الباحث مقالة كاملة لدراسة المقدمة الطللية دراسة موضوعية وفنية، ويرى أنها وجدت هوى شديدا في نفوس الشعراء الجاهليين لارتباطهم ببيئتهم المادية، وطبيعة حياتهم الإجتماعية، إذ هي تعبير عن تلك الظاهرة في المجتمع البدوي، ظاهرة " الحركة " التي كانت نتيجة طبيعة للتفاعل الحتمي بين البيئة والحياة، ووزّع المقدّمات الثلاث إلى ثلاث مراحل:

1-المرحلةالأولى:

صورة طبيعية معقدة، يسيطر عليها لون التشبيه، وهو تشبيه يستمد أصباغة من البيئة الصحراوية التي يعيش فيها، ويشتق عناصره الأولية من المشاهد الحسية التي يقع عليها بصره بها، يستمد منه ألوانه البسيطة الواضحة، ثم يمضي بها إلى لوحاته الفنية ليستخدمها كما هي دون محاولة للمزج بينها من أجل استخلاص الألوان[2]، ومثل هذه الصورة **امرؤ القيس** في قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول وحومل**

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها * لما نسجتها من حنوب وشمأل**

ترى بعر الآرام في عر صتها * وقيعانها كأنها حب فلفل [3]**

يقول الشاعر هنا: "قفا وأسعداني وأعيناني، أوقف وأسعدني على البكاء عند تذكري حبيبا فارقته ومنزلا خرجت منه وذلك للحبيب أو ذلك البكاء بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين"،

---

[1]-يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي ، ص: 132.

[2]- المرجع نفسه ، ص: 123، 131.

[3]- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 7، 8، 9.

أما البيت الثاني فيقول: "لم يمنح ولم يذهب أثرها لأنّه إذا غطتها إحدى الريحين بالتراب كشفت الأخرى التراب عنها"[1].

2-المرحلة الثانية:

شهدت ازدهار مدرسة الصنعة الجاهلية، أو مرحلة التطور، ولم يكن تطور العمل الفني في هذه المرحلة ثورة على الشكل والمضمون أو تمرد على التقاليد الثابتة والمقومات الأصلية لهذا العمل، وإنّما محاولة ناضجة للنهوض بفن الشعر وصناعته والخروج به من نطاق التعبير المباشر والتسجيل السريع إلى نطاق الرواة والأناة والتمهل من أجل التجويد والتهذيب والصقل والأحكام، ويمثل هذه المرحلة **زهير بن سلمى** في مقدّمته التي وفر لها الشاعر الكبير جهدا فنية ضخما وطاقة تعبيرية وتصورية بارعة حيث يرسم منظرين أساسيين: منظر الأطلال في ضمنها ومنظر صاحبة الأطلال في رحلتها المتحركة المندفعة في الصحراء[2]، فيقول:

أمن أمّ الوفى دمنة لم تكلّم * بحومانة الدراج فالمتلثم**
ديار لها بالرقمتين كأنّها * مراجيع وشم في نواشر معصم**
بها العين والآرام يمشين خلفه * وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم**
وقفت من بعد عشرين حجة * فلأيا عرفت الدّار بعد توهّم [3]**

3-المرحلة الثالثة:

أخذت المقدّمة الطللية تتحول فيها إلى مقدّمة تقليدية، كانت تقاليد القصيدة العربية قد استقرت لها، وكانت العمل الفني قد اتضحت تماما في أذهان الشعراء، ويستشهد عليها بمقدمة **لبيد**لمعلقته، التي كانت توشك أن تكون نسخة أخرى من مقدّمة **زهير**[4]:

عفت الدّيار محلّها فمقامها * بمني تأبّد غولها فرجامها**
فمدافع الريان عرى رسمها * خلقا كما ضن الوحيُّ سلامها**
دمن تجرم بعد عهدها أنيسها * حجج خلون حلالها وحرامها[5]**

---

[1]-الزوزني، شرح المعلّقات السبع ، ص: 8.

[2]- ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص: 130، 132.

[3] - الزوزني، شرح المعلّقات السبع ، ص: 99، 100، 101.

[4]- المرجع السابق ، ص: 130، 140.

[5]- المصدر السابق، ص: 125، 126.

يرى **يوسف اليوسف**أنّ هذا التقسيم لا يصدق إلاّ فنيا، لا مضمونا، وذلك لأنّ الشروط المولدة للنزعة الطللية ظلت سائدة حتى المرحلة الثالثة، وفي مقدورنا أن نجزم في أن الشعراء الجاهليين جملة (عنيت من وصلتنا أشعارهم وأخبارهم وحدهم) هم عصر واحد لعلّه أن لا يشتمل على أكثر من جيلين أو ثلاثة لا تقوم بينها تفاوتات جذرية من حيث جواهر المضمون الطللي وتشابه النماذج، وعلى هذا فإنّ تقسيم يوسف خليف لا يخدم دارس الطللية إلاّ قليلا "[1]

6-تقييم دراسة يوسف خليف:

ومن خلال هذه القراءة المقتضبة، وجدنا **يوسف خليف**، يخضع فيه المقدمات لغرض واحد، وهي مشكلة سد الفراغ في حياته، والتي وجد حلّها في تلك التي لم يجد مكانا للتعبير عنها في زحمة الالتزامات القبلية في ومقدّمات قصائده.

كما وجدنا أيضا أنّ هذه الدراسةيمكن أن ندرجها ضمن دراسات علم النفس الوجودي[2]، فالدراسة لم تقارب الطللية وفق المقولات الكبرى للتحليل النفسي كتلك التي وردت عند **يونغ وفرويد**، لا نجد مصطلح من مصطلحات التحليل النفسي كاللاّشعور، اللاّشعور الجمعي، الكبت وغيرها من مقتضيات التحليل القائم على علم النفس، وغياب هذه الأدوات عن لغة الدراسة يجعلها لا ترقى إلى مصاف القراءات النفسية.

تعدّ دراسة **عبد الرحمن عفيف"الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا"** من الدراسات الحديثة التي ألمت بمعضم الدراسات التي تناولت النص الشعري الجاهلي في مختلف الاتجاهات وكان من ضمنها الاتجاه النفسي حيث عدّت دراسة **يوسف خليف "دراسات في الشعر الجاهلي"** دراسة نفسية، ولكن بعد قراءتنا لهذه الدراسة وجدناها قراءة منهجية زاوجت بين الجانب الاجتماعي والنفسي والفني، فالباحث لم يصرح بمنهج الدراسة في مقدمته، وفي رأينا أنّه لا يريد أن يظلم النص الشعري الجاهلي ويخنقه ويطلق عليه أحكاما صارمة ويصبح النص مجرد وثيقة نفسية، ويتحول بذلك النقد الأدبي إلى تحليل نفسي الذي تتساوى فيه كل النصوص جيدة كانت أم رديئة، على الرغم من أنّ النصوص تأباه، فهو وسيلة من وسائل فهم الأدب ويفسر لنا العديد من الظواهر

---

[1]- يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص: 133.

[2]- العلاج النفسي الوجودي هو شكل من أشكال العلاج النفسي يعتمد على نموذج الطبيعة البشرية والخبرة التي طورها التقاليد الوجودية للفلسفة الوجودية الأروبية، وهو يكز على المفاهيم التي تنطبق عالميا على الوجود الإنساني بما في ذلك الموت والحرية والمسؤولية وعنى الحياة.(ويكيبيديا، http//ar.m.wikipedia.org، 2021/04/30، 15: 00)

التي ضلت غامضة علينا في الماضي، فالناقد جعل المنهج النفسي عنصرا من مجموعة منهجية سوسيولوجية وتاريخية وفنية، وحاول الكشف عن جوانب من هذا النص الثري والذي ظل حيّاً على الرغم من تباعد العصور بمنهج متكامل يأخذ من كل منهج بطرف.

المنهج الأسطوري والصورة في الشعر الجاهلي:

1- مفهوم المنهج الأسطوري:

يعدّ المنهج الأسطوري من الاتجاهات النقدية التي اضطرب بها وعاء النقد، والذي تعود أصول المنهج الأسطوري إلى علم الأديانَ والأساطير والحفرياتَ وعلم الآثار والتحليل النفسي، ويرتبط مفهومه بالتراث الإنساني القديم، ويقول **دايفيد لودج** في كتابه **النقد الأدبي في القرن العشرين** "أنّه حين ينصهر الأدب والأنثروبولوجيا والفلسفة، وعلم النفس في بوتقة واحدة يستنبط نوع من النقد الأدبي يحاول تفسير قوة وأهمية الأعمال الأدبية من خلال بعث نماذج بدائية أو أنماط أولية، هذا النوع من النقد الأدبي يحاول التفسير الأسطوري، أو ما يسمى الدخل الطوطمي"[1]، فالنقد الأسطوري يفسر النص الأدبي ويفك أسراره ويفهم مراميه، من أعمق نقطة في التجربة الإنسانية (النماذج البدائية) والتي لها أثر بالغ في الأعمال الفنية.

2-روافد النقد الأسطوري:

ترجع البدايات الأولى للنقد الأسطوري إلى العصر الحديث، فهو"صنيعة علم الأنثروبولوجيا الذي تكامل في أوائل هذا القرن، والذي يمتد في بدايته إلى القرن التاسع عشر وما قبل، وقد أسهمت دراسات **مورغان وفريزر ومالينوفيكسي و** سواهم في تقديم مادة غزيرة جدّا ساعدت في ابراز هيكلة النقد الأسطوري، أما **كارل غوستاف يونع** فيعتبر المؤسس الأكبر لهذا الاتجاه النقدي لأنه َطرح أسئلة النظرية الأدبية على المعطيات التي اكتشفها، وانتهى إلى إجابات ساهمت في تكامل نظرية الأساطير"[2]، وإذا كان **يونغ** المؤسس الأكبر لهذا الإتّجاه، فهذا يعني أن الخلفية الأساسية للمنهج الأسطوري تتمثل في علم النفس، "فقد جاء **يونغ** ردًّا على فعل **فرويد** الذي كان ينادي بطبقة اللاّوعي الفردي وذالك باكتشافه لطبقة أخرى تقبع تحت طبقة اللاّوعي الشخصي أو العقل الباطن التي هي عبارة عن مجموعةَ من العقد التي تتشكل في أخيلة جنسه مكبوتة ومكبوحة تختزن في قبو ضخم وتسمى هذه الطبقة من اللاّوعي التابعة **ليونغ** بطبقة اللاّوعي الجمعي"[3]. إذا كان اللاّوعي

---

[1]-محمود الهاشمي، المنهج الأسطوري في النقد الأدبي، جريدة الأسبوع الأدبي، نصر عن اتحاد العرب، دمشق، شبكة الأنترنت، العدد 762، 9- 6 – 2001، ص: 24.

[2]- حنا عبود، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص: 41.

[3]- رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، 207، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و- الآداب، الكويت، 1996، ص: 34

الفردي عند **فرويد** يقع خلف العقل الظاهر والواعي تختزن فيه كل الرغبات التي وقعت لنا في الطفولة المبكرة التي لا نتذكرها ولا يمكن الكشف عليها إلاّ من خلال التحليل النفسي، فاللاوعي الجمعي يقع خلف اللاوعي الفردي وهو لا يختزن مكبوتات الأفراد وإنما يختزن موروثات الجنس البشري كله، "فالإنسان شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعا الذي يرث تاريخ جنسه جسديا وعقليا معا، فكما يرث جسده الذي يتطور عبر ملايين السنين يرث عقله الذي تطور هو الآخر عبر ملايين السنين أيضا، ويشكل اللاّوعي جزءا من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاّوعي عاما وشاملا ومتشابها ودائم الحضور في كل الناس."[1] فداخل كل إنسان بدائي تصدر عنه أمور كثيرة لا يعيها (الصور النمطية المألوفة) والتي نجدها في الأعمال الابداعية.

ولقد ساهم الأنثروبولوجيون بدورهم في هذا الاتجاه النقدي حيث "تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة المتصلة بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر بدائية أكثر تحضرا، فدفع هذا الإكتشاف إلى الإعتقاد بوحدة النسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت"[2]. وعليه فالنقد الأسطوري ينطلق من تلك الترسبات الإنسانية الأولى المتوارثة من الأسلاف إلى الأحفاد، التي ترسبت في ذهن الإنسان وأصبحت تشكل نسق فكري واحد.

ويعد **نورثروب فراي** من أبرز النقاد الذين كرسوا أقلامهم للنقد الأسطوري، وهو يرى أن **الغصن الذهبي لجيمس فريزر** كتابا في النقد الأدبي، فهو يهدم الجدران بين النقد وبقية العلوم (كعلم النفس والإجتماع والطبيعة والرياضيات...)[3] حيث بين أنّ **فرايزر** في **الغصن الذهبي** مقاربة الأسطورة في نسقها البنائي، بوصفها أنموذجا أوليا عبر به الإنسان الأول عن علاقته بالكون، وأنّ الممارسة السحرية والدينية، في شعائرها الأساسية وطقوسها هي البنى المركزية لجوهر الأسطورة عند الشعوب البدائية "[4] فلقد قدم **جيمس** الحياة الإنسانية المواد ذاتها التي يقوم عليها الأدب، والتي

---

(1) – رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص: 34.

(2) – المرجع نفسه، ص: 34.

(3) – ينظر: حنا عبود، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري، ص: 70.

(4) – مُحَمَّد بلوحي، آليات تحليل الخطاب النقدي العربي في مقاربة الشعر الجاهلي، دط، منشورات الإتّحاد العرب، دمشق، 2004، ص: 128.

يعمل النقد على الإستفادة منها وتنظيرها، فهو يحدثنا عن تعاقب الفصول وما نجم عنه من عبادات وطقوس، وعن عبادة الشجر وبقاياها في العصر الحالي، والزواج المقدّس وارتباطه بخصب التربة، ونيابة الملوك عن الآلهة، والرموز الكارزمية، ووقف طويلا عند أدونيس والشعائر الشعبية والرسمية...وإلخ وغيرها من الموضوعات التي دفعت **فراي** إلى إعتبار **الغصن الذهبي** كتابا في النقد الأدبي[1].

ولم يكتف النقد الأسطوري بالتوقف عند ظاهرة الأساطير أو السحر، أو الدين، وإنما حاول تجاوزه للكشف عما تحمله من دلالات رمزية مشتركة " فلقد جاء **ارنست كاسيرر** ليعمق البحث في دور الأسطورة كشكل من أشكال التعبير الرمزي في حياة الإنسان والحضارة الإنسانية بحيث رأى أن للأسطورة دورا جوهريا في دفع حركة التطور الفكري والحضاري، الحضارة التي هي جوهرها نتاج الطاقة الرمزية التي يملكها الإنسان ويمتاز بها الحيوان الذي يعجز عن خلق الحضارة، ومن ثم اعتبر **كاسيرر** أنّ اللغة والأسطورة والفن والدين أشكال حضارية تبدعها الطاقة الرمزية التي يمتلكها الإنسان بوصفه مخلوقا رامزا"[2]. وهذا يعني أن تلك النماذج العليا التي ترد عند الفنانين والمبدعين في قصائدهم وأعماهم الفنية على شكل رموز أسطورية تربط حاضر الإنسان بماضيه. ويصبح بذلك الإنسان المعاصر مرتبط ثقافيا وطبيعيا بالإنسان البدائي الأول، مما يساهم هذا في دفع حركة التطور الفكري والحضاري.

ومن خلال هذا الطرح الذي قدّمه **كاسيرر** أصبح الفكر الأسطوري هو جوهر الإبداعات الإنسانية الكبرى عبر التاريخ، أخذ من الشعر أشكالا لغوية رمزية في مادتها وجوهرها.

2- الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث:

أما في الخطاب النقدي فقد التفتت القراءة العربية الحديثة إلى الأصول النظرية للقراءة الأسطورية فوجدت فيها الآداة الإجرائية والرؤية المعرفية التي تصلح لأن تقارب موروثنا، الشعر القديم وبخاصة الجاهلي، ومن المقاربات التي حاولت أن تستثمر هذه المعارف في مقاربتها للشعر الجاهلي مقاربة **نصرت عبد الرحمن** في **الشعر الجاهلي**، ومقاربة**ابراهيم عبد الرحمن**: **الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية**، ومقاربة **رومية وهب** في **شعرنا القديم والنقد الجديد**، وكذلك مقاربة **علي البطل في الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري** وغيرها.

---

[1] – ينظر: حنا عبود، النظري الأدبية والنقد الأسطوري، ص: 71.

[2] – مُحَمَّد بلوحي، آليات تحليل الخطاب النقدي العربي في مقاربة الشعر الجاهلي ، ص: 130.

و بعد هذه العجالة نود أن نعرض أنموذج للمنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، وكيفية الإفادة منه، وما يؤخذ عليه، ووقع اختيارنا على دراسة الدكتور **علي البطل** من خلال الصورة في الشعر الجاهلي.

4-الصورة في الشعر العربي في طرح علي البطل:

أ- الجانب النظري:

تعد دراسة **على البطل** دراسة متميزة وجادة وهذا طبعا ما أقر به الدكتور **رومية وهب في كتابه شعرنا القديم والنقد الجديد**، حيث رأينا أن **علي البطل**حاول فيها تأصيل الاتجاه الأسطوري في قراءة شعرنا القديم، ولقد حدّد مجال دراسته في الصورة حيث قال في عنوان فرعي دراسة في أصولها وتطورها، ولقد ذكر **البطل** في مقدّمةكتابه أنّ منهجه أسطوري لأن بحثه يحاول "أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجبا طيلة هذه الحقبة الطويلة من عمره. هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إليه الكثير من الصور، التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها وكان الدارسون يرون فيها – نتيجة عدم الانتباه إلى أصولها الدينية والأسطورية – دليلا على مادية الشعراء، وخواء الجانب الروحي في حياتهم وساعد على شيوع هذه الرؤية هذا المصطلح المظلّل الذي ينعت فترة ما قبل الإسلام بالجاهلية الجهلاء"[1]. **فعلي البطل** ربط في مقاربته هذه صور الشعر القديم، وبخاصة الجاهلي بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التي يرى فيها المنبع الأول لهذه الصورة، وبذلك ينحو هو كذلك منحى المقاربة التي تحاول أن تلمس المعطيات الميثودينية في الشعر العربي القديم وبخاصة الجاهلي. وربط الدين بالفن عامة والشعر خاصة في رأينا أمر غير مستبعد، فكلاهما تجربة روحية يبحث فيها الإنسان عن المطلق، وينشد فيها الخير والحرية والمحبة والسلام.

ولا يعد **البطل** السباق لدراسة الصورة الفنية في الشعر العربي، فهو يعترف بأن دراسته هذه هي امتداد وتطوير من بعض الوجوه لدراسة أستاذه **الدكتور ابراهيم عبد الرحمن**، في كتابه **قضايا الشعر في النقد العربي**، وأضاف إلى ذلك دراسة **الدكتور عبد القادر القط** في **الشعر الإسلامي والأموي** والتي أفرد فيها جانبا من اهتمامه لدراسة الصورة الفنية في هذا الشعر ودراسة **مصطفى ناصف** في

---

[1] – علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط 2، دار الأندلس، 1981، ص: 8.

كتبه الصورة الأدبية، ودراسة الأدب العربي، وقراءة ثانية لشعرنا القديم، ودراسة **عز الدين اسماعيل، ولطفي عبد البديع، وجابر عصفور**"[1]، و نظرا لانصراف الدراسات السابقة عن الصورة إلى الشكل "فقد ا هتم **البطل** بالموضوع في الغالب دون اغفال الجانب الفني"[2].

والحديث عن الصورة الفنية هو الحديث عن الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الشعر والآداة التي ينطلق منها الناقد، "فهي الوسيلة التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"[3]. ويرى **البطل** أنّ الصورة الفنية في الشعر العربي تستمد جذورها من الأصول الدينية والأسطورية، فالصورة الفنية عنده تجسيد لرؤية رمزية تنبعث من اللاشعور الجمعي الذي يعتمد في أصوله على عوامل قبلية، وهذا الطرح المنهجي هو الذي حدا **بالبطل** إلى التركيز على البحث في حياة العرب العقائدية والدينية قبل الإسلام معتبرا أنّ العرب في جاهليتهم كانوا يعتمدون على الشعر في كثير من ممارساتهم الدينية وطقوسهم[4]، مستندا بما يرويه كليب أن **قبيلة عك*** إذا خرجوا حجاجا قدّموا أمامهم غلامين أسودين يصيحان نحن غرابا عك، فتقول بعدها عك ملبية: (عك إليك عانية...عبادك اليمانية...كما نجح ثانية)، فهو يرى أن هناك آثار شعرية في هذه الطقوس الشعرية التي عدّها الباحثين البداية الأولى للشعر العربي[5]، ويعني هذا في رأيه أنّ للشعر دور في طقوس عباداتهم، حيث ترتكز هذه الآثار في الصورة الفنية.

ولعل هذا المنطلق الذي انطلق منه الباحث هو الذي جعل **وهب رومية** يقول بأنّ **البطل**: تحدّث عن الصورة الشعرية كما لو كانت قضية منطقية صارمة تفضي مقدماتها إلى نتائج واضحة محدّدة وأنّه أيضا يسقط من مقدماته جميع عناصر الخلق الفني ما عدا عنصرا واحدا وهو العنصر

---

(1) – ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 9.

(2) – عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الداسين، قديما وحديثا، د، ص: 187.

(3) – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص:7.

(4) – ينظر: مُحَمَّد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، ص: 140.

* قبيلة عك: هي قبيلة جاهلية كانت تقطن في تهامة والحجاز، ومنهم من استوطن في نجد والعراق، ومازال منهم بقية في الوقت الحالي.

(5) –ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 50، 51.

الديني أو الأسطوري[1]. وفي هذا السياق يقول **رومية وهب**."إنّنا نستطيع أن نتحدث مصادر مختلفة للصورة الشعرية كالواقع والثقافة وذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تظم وتبعثر، وتمزق وتوحد، وتحذف وتضيف وتبدع خلقا جديدا لا نكاد نهتدي إلى أصوله وينابيعه..."[2]. وهذا ما نجده عند الدكتور **ابرهيم عبد الرحمن** فبمقاربته للشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية وإن كان "لا يفرد كل الدراسة لمقاربة الشعر الجاهلي وفق رؤية أسطورية، بل يبدأ بمقاربته الصورة الفنية في بعدها الجمالي، إلا أنّ هذه المقاربة جعلته يلاحظ أن الشعراء الجاهليين كانوا يشكلون صورهم الفنية من شتات متنافر من الصور سواء أكان من المحيط المكاني أو من المحيط الحيواني أم من المحيط الكوني، محاولين إيجاد تناسق بينها حتى تكسو الصورة الفنية لمسة ابداعية أصيلة"[3]. وفي رأينا لا يمكن أن تكون الصورة الشعرية منحدرة من أصول دينية وأسطورية وحسب، بل للصورة بواعث اجتماعية وانسانية وثقافية وتجريبية.

درس الباحث في الشق الثاني من القسم الأول الأصول الدينية والأسطورية للصورة الفنية في الشعر العربي، وإذا كان العنوان الفرعي للدّراسة هو دراسة في أصولها وتطورها، فلقد كان يجدر به أن يتحدّث عن الأصول الأسطورية، مما يجعلنا نوافق **رومية وهب** حين قال أن **علي البطل** "قد سلك الطريق في الاتّجاه المعاكس تماما، فانتقل من النتائج إلى المقدمات، وراح يقيس هذه المقدمات ويسويها على قد النتائج التي بين يديه "[4]، **فرومية وهب** يرى أنّه كان من الأجدر على **علي البطل** أن يكشف عن الصورة الشعرية ثم بين كيف خلقها الشعراء خلقا جديدا وكيف وظّفوها توظيفا فنيا ثريا بالإيحاء والدلالات[5]. والملاحظ أنّ هذا المسلك الذي سلكه **علي البطل** سلكه الكثير من النقّاد النقّاد في انطلاقهم من فرضيات جاهزة تلي عنق النص ليصلوا من خلالها إلى النتائج المعدّة سلفا.

ب- الجانب التطبيقي:

1-صورة المرأة في الشعر الجاهلي:

تكررت صورة المرأة في جل الموروث الشعري، حيث لا تخلو الدراسات الأسطورية للشعر الجاهلي في مقاربتها للصورة في الشعر الجاهلي من صورة المرأة، ولقد طرح **البطل** في دراسته قضية

---

(1) -ينظر: رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 57.

(2) - المرجع نفسه، ص: 58.

(3) -مُحَمَّد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، ص: 140.

(4) -رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 58، 59.

(5)- ينظر: المرجع نفسه، ص: 59.

صورة المرأة، حيث يرى أن صورة المرأة في الشعر الجاهلي يتجاذب بناءها الفني ماهو ديني وما هو واقعي لذلك نجده يعقد فصلا كاملا لتتبع صورة المرأة في الشعر الجاهلي يسميه صورة المرأة بين المثال والواقع:

1.1-صورة المرأة المثال:

صورة المرأة المثال في طرح **علي البطل** هي تلك الصورة المكررة عند الشعراء الجاهليين، والتي وإن اختلفت فاختلافها لا يمس الصورة الجوهر(الصورة المثال)، فالمرأة المثال في طرح الباحث لا تتعلّق بإمرأة معينة وإن وضعت لها الأسماء.

ويرى الباحث أنّ صورة المرأة المثالية في الشعر الجاهلي هو في الحقيقة محاكاة لأنموذج قديم " فلقد جمع العرب الصور المختلفة للأمومة من الحيوان والنبات، ومن الإنسان، فجعلوها رموزا مقدّسة للشّمس – الأم –، ولقد تحولت هذه "الصورة الدينية إلى قوالب وتقاليد فنية، قد تخالف أحيانا النماذج القديمة ولكنها تشي بتتبع لهذه المناهج من حيث ظهورها الصورة المقدّسة الأم – بشكل غير واع – عند حديثهم عن المرأة، إذا جمعوا لها صفات الخصوبة والأمومة المعبودة، التي ارتبطت بالربة الشمس في الدين القديم "[1]، **فالبطل** يرى أن صورة المرأة المثالية التي تتمثلها في وظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية، ليست قضية ذوق جمالي سائد، إنما هي قضية نابعة من معتقد ديني موغل في بدائيته، ويعلق **رومية وهب** على هذه القضية فيقول أنّ **علي البطل** "غالى في هذا الاتجاه مغالاة تكاد تستعصي على الفهم والتفسير، فقد وجد طائفة واسعة من الصور تخالف أصلها الديني مخالفة واضحة زيادة ونقصا ونقلا وتغييرا، فلم يبحث عن علة هذه المخالفة أو عن وظيفتها ودلالتها، بل اكتفى برصد الفروق بين الأصل والديني والصورة الفنية' وعدّ ذلك انحرافا فنيا عن الصورة الدينية المتوارثة، منكرا أن يكون ذلك تجديدا قصد إليه الشعراء قصدا أو انزياحا "[2]، وهذه المغالاة في رأينا كانت بسبب تشبث الباحث بتلك الفرضيات المعلنة سبقا.

وبرهن طرحه الميثوديني المرتبط بصورة المرأة من خلال بعض نصوص **امرئ القيس والمرقش والأعشى وبشر بن حازم** ومن أمثلة ذلك قول **امرئ القيس** في وصف معشوقته:

ويا رب يوم ناعم قد لهوته * بمرتجة الحاذين، ملتفتة الحشا**

---

[1] – علي البطل، الصورة في الشعر الجاهلي، ص: 57.

[2] –رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 59.

برهرهة كالشمسِ في يوم صحوها * تضي ظلام البيت في ليلة الدجى**

أسيلة مستن الوشاح، كأنّما * تكسر لفي أوراكها هابر النقا**

مضمخة الأردان، سهل حديثها * لطيقة طي الكشح، وهنانة الخطا[1]**

الشاعر هنا يصف معشوقته فيقول أنّها مرتجة الحاذين (الوركين وما فوقه) ويقصد بالمرتجة المرأة التي يتحرك شحمها ولحمها من كثرة اكتنازه، وأنها ملتفة الحشى أي ضامرة البطن، البرهرة وهي المترجرجة الناعمة الجسم اللينة. و يقول أيضا أنّها أسيلة مستن الوشاح أي سهلة الموضع الذي يجرى عليه الوشاح، وهو الإزار؛ ويقول: ليست بمنفخة البطن. والهابر: المتناثر. والنقا: المرتفع من الرمل وهو هنا يصف ضخم العجز. وقوله مضخمة، أي ملطخة بالطيب. والأردان: الأكمام والكشح: الخاصرة. والوهنانة: التي تمشي على هينتها[2].

صور الشاعر المرأة في صورة تمثال مكون من كلمات، كما أنّه ركّز على الأعضاء الأنثوية التي تؤدي وظيفة الخصوبة تا كا الوجه بلا ملامح محدّدة إذ يربطه بالشمس مباشر[3].

وفي قوله أيضا:

وإذهي تمشي كمشي النزيـ * ف يصرعه بالكثيب البهر**

برهرهة، رؤدة، رخـصة * كخرعوبة البانة المنفـطـر**

فتور القيام، قطيع الكـلا * م تفتر عن ذي غروب خصـر[4]**

يشبه الشاعر مشية حبيبته بمشية السكران الذي قد نزف عقله، وصرع من شدّة الانبهار، ثم يصف جمالها بالملساء الناعمة، والشابة اللينة الخلق، ويشبهها بغصن شجرة البان الطري المتشَقق[5].

يرى **علي البطل** أن **امرأ القيس** في تصويره للمرأة يكاد يقيمها أمامنا جسدا حيا متحرك ويعتمد في تشكيله هذه الصورة على عدة وسائل معظمها صوتي، وإن كانت كلّها تتضافر على خلق صورة حركية بصرية، وبعد تحليله لهذه الصور، خلص إلى أن للحركة فيها نمطين مختلفين، حركة الأعضاء التي تظهر واضحة الإرتجاج لاكتنازها وسمنتها وحركة الجسم كله التي تظهر بطيئة متثاقلة

---

(1)– امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص: 332، 331.

(2)– المصدر نفسه، ص:332، 331.

(3)– علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص59.

(4)– المصدر السابق، ص: 156، 157.

(5) –ينظر: امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص155، 156.

للسبب نفسه، والسبب في الحالتين بدانتها التي يحرص الشاعر على ابرازها لأنّه يحتذي صورة مثالية لمرأة كانت تقدس فيها الخصوبة، خصوبة جنسية تؤدي إلى الأمومَة التي هي الوظيفة الأساسية للإلاهة الأم، واهبة الحياة، ضامنة استمرار النوع أو ثراء القصيدة القبيلة بالعدد الوفير الذي يجعلها "جمرة" لا تخالف غيرها عناء بما فيها من عدد المحاربين. [1]

أما صورة المرأة المثال فهي كما سبق وقلنا لا تتعلّق بصورة لإمرأة معينة، بل هي عناصر تتواتر عند الشعراء وتسير على نسق واحد مما يجعل صورة المرأة في الشعر أقرب من أن تكون نسخا مكررة من أصل واحد. مما يشير إلى أنّ هذا الشعر يحاكي نماذج أقدم منه عهدا.

واستشهد لهذه الصورة من خلال بعض النصوص **لطرفة بن العبد وزهير والأعشى**، وسنقف عند قول **طرفة** في معلقته:

وفي الحي أحوى ينفض المردشان * مُظاهرُ سمطي لؤلوء وزبَرجد**
خذول تراعى ربربا بخميلة * تناول أطرافَ البرير وترَتـدي**
وتبتسم عن ألمى كأنّ منورا * تخلّل حرّ الرمل دعص له نـد**
سقته إياه الشمس إلا لثاته * أسف ولم تكدم عليه بإثمدَ**
ووجه كأنّ الشّمس رداءها * عليه نقي اللّون لم يتخـدَّد** [2]

يقول الشاعر: وفي الحي حبيب يشبه ظبيا أحوى في كحل العينين وسَمرة الشفرتين في حال نفض الظبي ثمر الأراك لأنه يمد عنقه في تلك الحال، ثم صرح بأنه يريد انسانا حين أخبر بأنه متحل بعقدين من لؤلؤ وزبرجد، ثم يقول أن هذه الضبية التي أشبهها بالحبيبة خذلت أولادها وذهبت مع صواحبها، ووصف طول عنقها وحسنه حين تمده إلى ثمرة الشجرة في قوله تتناول ثمر الأراك (البرير) وترتدي بأغصانه، وشبه ابتسامتها بأقحوان خرج نوره فهو دعص ند بين رمل خالص لا يخالطه تراب، كما يشبه وجهها المبتسم بالوجه الذي كسته الشمس ضياءها وجمالها، ووصف وجهها بكمال الضياء والتقاء النضارة [3].

نجد في هذا النص صورا للمرأة تمثلت في الحيوان والنبات والشمس، ويرى **علي البطل** بأنّ "الشاعر يضعنا أمام صورة تتحقق فيها الصورة المثال للمرأة، بعدّة تشبيهات تربطها بالنّضائر المقدّسة

---

[1] – ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر الجاهلي، ص: 60، 61.

[2] – الزروزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 63، 64، 65.

[3] –امرئ القيس، ديوان امرئ القيس ، ص: 63، 64، 65.

للشمس في الدين القديم: مثل الضبي-أحوى- وهي ضبية أم –خذول- وأخير فالشمس قد ألقت رداء الضوء والنضارة على وجهها. وبين الشمس والغزال صلة دينية وثيقة، فهما شيء واحد أو صورتان لمعنى واحد معبود هو معنى الأمومة"[1]، ومثل هذه العناصر نجدها تتواتر عند الكثير من الشعراء وهذا ماجعل الباحث يقول بأن صورة المرأة في الشعر تسير على نسق واحد والتي سماها بصورة المرأة المثال.

1.2صورة المرأة الواقعية:

صورة المرأة الواقعية في طرح **علي البطل** هي الصورة التي رسمها شعراء الجاهلية للمرأة في جانبها الشبقي الجنسي، المرتبط بالأساس بالبغي واللهو المجون، بخاصة عند شعراء عرف عنهم هذا الاتجاه في الشعر الجاهلي، من أمثال **امرئ القيس والأعشى وطرفة بن العبد.**

يقول **طرفة بن العبد** في معلقته:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى * وجدّك لم أحفل متى قام عوَّدي**
فمنهن سبقي العاذلات بشربة * كميَت متى ما تعل بالماء تزبد**
وكري إذا نادى المضاف محنّبا * كسيد الغضا نبهه المتورد**[2]

يصور الشاعر كيف يمضي أيامه الشاتية، فهو يرى أن المتع الحقيقية في الحياة هي الخمر وغوان راقصات ومغنيات ومبتذلات. [3]

و بناء على ما تقدّم يمكننا القول بأنّ صورة المرأة في طرح **علي البطل** كانت مزدوجة بين المثال والواقع، فصورة المرأة لم تكن مثالا فقط بل هي جسد ومتعة وواقعية كذلك.

وجد الباحث من خلال تحليله لتلك النماذج أن صورة المرأة قد تضم عنصرا من عناصر صورة المثال إلا أنّه عدّ "ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية، بمثابة انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين للشعر الذي يصلنا من فترة ماقبل الإسلام، ونظير هذا الإنحراف الفني ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية إذ يربط **الأسود بن يعفر النهشلي** بين المرأة دائما بالشمس الأم لا بالقمر الأب وإذا

---

[1]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 70.
[2]- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 82، 83.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 86.

شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد"[1]. صحيح أنّه لا يمكن فصل الدين عن الفن فكلاهما يشتركان في قضية واحدة وهي التجربة الروحية التي يبحث فيها الإنسان عن المطلق، وينشد فيها الخير والحرية والمحبة والسلام، إلاّ أنّه ليس بالضرورة أن تكون كل الصور الفنية الواردة في الشعر لها علاقة بالدين فللشعراء مادتهم الشعرية وحريتهم وتجربتهم الخاصة.

وإلى رأي قريب من هذا الرأي يرى**رومية وهب** أنّه: "قد يكون هذا الإنحراف عن الأصل الديني كما ذكر **البطل** ولكنّه ليس خطأ كما ظن، وهبه خطأ أو انحرافا فكيف نفسره ؟ أليس له دلالة ووظيفة ؟ أم أن تفسيرنا له لا يزيد على قولنا له: أنّ الشاعر قَد أخطأ هنا، وكان حق الصورة عليه أن تأتي على هذا النحو !!. أنا لا أشك في أنّ **البطل** قد وفق إلى الكشف عن الأصول الدينية لكثير من الصور ولاسيما الصور المتصلة بالمرأة ولكنّه تورط – بعدئذ فيما كان ينبغي ألا يتورط فيه، فراح يتحدّث عن هذا الشعر بوصفه شعرا دينيا إلاّ قليلا منه ونسي أنّ هذا الشعر ليس شعرا أسطوريا وإن كانت بعض صوره تنحدر من أصول أسطورية، وبسبب هذا التصور الأسطوري لشعر الجاهلية والمخضرمين، راح يصم مخالفاتهم للأصول الدينية بالخطأ والانحراف، وأنكر عليهم ما نعرفه من حقوق الشعراء وحريتهم في أن يتصرفوا تصرفا يتسع ويضيق بأصول مادتهم الشعرية"[2]، ومنه فالصورة الشعرية تتسرب من أصول دينية وأخرى فينة وعلى الدارس أن يجعل النصوص تقر بمنبعها.

وفي هذا السياق نجد مثل هذا الطرح عند **عبد الرحمن مُحَمَّد** في مقاربته **الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية** حيث وفق هو الآخر " الرؤية ذاتها والآليات نفسها التي اعتمدها **البطل** في مقاربته الشعر الجاهلي بعامة وصورة المرأة خاصة معتبرا أنّ الصورة في الشعر الجاهلي كانت يتجاذبها قطبي ما هو ديني وما هو فني، أي الصورة في الشعر الجاهلي بين الفن والدين[3]، كما نجد أيضا **نصرت عبد الرحمن** ينهج هذا النهج في كتابه **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث** حيث ركّز الباحث في الشق الثاني من الفصل الأول على أنّ فهم علاقة الدين بالصورة في الشعر الجاهلي خاصة والقديم عامة " لا يتأتى إلا بفهم هذا الأسلوب التصويري، وتحليل صوره المركزة تحليلا يكشف أولا عن العلاقة الميثولوجية التي نبعت منه، ويبرز ثانيا تلك العلاقة الخفية التي كان يقيمها الشاعر

---

[1] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 78.

[2] – رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 60.

[3]– ينظر: محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، ص: 154.

الجاهلي بين عناصر الصورة ومكوناتها المختلفة، وبين موافقة أو قل فلسفته في الحياة وظاهرها المتناقضة في بيئته، وبذلك فالعامل الميثوديني له –كذلك – مع الجانب اللغوي دورا أساسا في صنع فضاء الصورة في الشعر الجاهلي "[1].

إلاّ أنّ **رومية وهب** يؤكد أنّ وجود أصل أسطوري لصورة ما من صور الشعر الجاهلي "لا يعني أن الشعر الجاهلي استخدم تلك الصورة استخداما أسطوريا على وجه الضرورة واللّزوم، وليس من حق الناقد أن يزعم ذلك إلا إذا أيدته النصوص الشعرية نفسها لا ديانات شبه الجزيرة العربية، لأنّنا نعرف تلك الديانات معرفة دقيقة كافية تسمح لنا بأن نفرضها على شعراء عاشوا قبيل الإسلام، ومن يدري فلعل جل هؤلاء الشعراء أو لعلّهم جميعا – لم يكونوا مؤمنين بتلك الديانات التي جعلها فهمنا لهذا الشعر أسيرا لها –"[2] فالأسطورة هي شكل من أشكال التعبير الرمزي في حياة الإنسان والحضارة الإنسانية أخذت من الشعر أشكالا لغوية رمزية، وهذا طبعا ما جاء به **أرنست كاسيرر** الذي يرى أنّ اللغة والأسطورة والفن والدين أشكال حضارية تبدعها الطاقة الرمزية التي يمتلكها الإنسان بوصفه مخلوقا رامزا.

2–صورة الحيوان في الشعر الجاهلي:

خصص **علي البطل** القسم الثالث من مقاربته لدراسة صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني، يخصص فيه حيزا كبيرا للبحث في صورة الوحش في القصيدة الجاهلية، وأصولها الميثودينية، فيربطها من البداية بعاملين أساسيين الأول الأسطوري، والثاني نابع من شعائر الشعر المتعلق بالصيد كان عند البدائي من الأعمال الأساسية للتغلب على مشكلة الحصول على الغذاء الذي هو سر استمرارية الإنسان في هذه الحياة، وإذا كان التاريخ في نظره " لم يحفظ لنا ما تركه العرب الأقدمون من شعر في مثل هذه الطقوس، ولم تكشف الأرض عما تكن من أسرار حفرياتهم، فإنّ الشعر الذي وصلنا ما يزال محتفظا بآثار منها، لا يمكن أن تكون هي الدين القديم بالطبع، ولكنّها صورة مهما اعتورها من تشويه ونقص – وثيقة الصلة به، إلى جانب تأثرها بنماذج فنية سابقة عليها كانت أكثر اتصالا وتعبيرا عن هذه الطقوس الدينية والسحرية الموغلة في القدم، لذلك تطلعنا – بدرجة لابأس بها من الوضوح – على نظرة أسطورية إلى الثور الوحشي، وقرائنه من الحيوان، ترينا

---

[1] – محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ، ص: 154.

[2] – رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص60، 61.

كيف يؤثر التقديس الديني في تركيب عناصر هذه الصورة وتطور الحدث فيها"[1]. فلقد تكررت صور الحيوان في أشعار العرب كثيرا وجاءت حاملة معها الكثيرة من العناصر الأسطورية منها صورة الناقة، وصورة الفرس، وصورة الثور الوحشي وغيرها من الحيوانات التي قدسها العرب لمجرد تحصيل البركة والتقرب واتقاء المكروه.

1.2-صورة الثور الوحشي:

يرى **علي البطل** أنّ الإنسان العربي القديم كان حريصا على إقامة شعائر وطقوس سحرية يعتقد أنّها الوسيلة المثلى لمساعدته على اتقان عملية الصيد والضفر بما يريده، مما يجعلنا نقول أنّ الباحث يركّز على الطرح السحري إضافة إلى الطرح الديني الطقوسي لصورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي.

ويرى **مُحَمَّد بلوحي** بأنّ **علي البطل** استمد آليته في المقاربة لصورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي من طرح **جيمس فريزر** في **الغصن الذهبي**، وبخاصة في المحور الذي خصصه لدراسة العلاقة بين السحر والدين، حيث اعتبرهما طقسين متكاملين في جوهرهما، رغم ظاهر تعارضهما، فصورة ثور الوحش في القصيدة الجاهلية عند **علي البطل** تجمع في جوهرها بين ما هو ميثوديني وماهو سحري من حيث أنّه آلية من الآليات التي يربط الساحر فيها قوى الغيب بقوى الطبيعة من أجل استحضار شعيرة الإستمطار[2]. فقراءة **علي البطل** لصورة الثور الوحشي كانت أحادية المنحى، حيث ينفي حضور صور واقعية للثور الوحشي في الشعر الجاهلي، ويؤكد على ميثودينية صورة الثور الوحشي مركزا على البعد السحري، فامتزاج السحر بالدين في رأي الباحث يدل على أنّ هذا الامتزاج ليس بدائيا، فدراسة الأفكار الأساسَية في السحر والدين يبرهن على أن السحر أقدم منَ الدين في تاريخ الإنسانية. فلهذا ارتبطت صورة الثور الوحشي بالبعد السحري في ظاهرة الإستمطار وبالبعد الديني في جعل صورة الثور الوحشي إلاها من الآلهة التي كانت العرب تعبدها قديما[3].

---

[1]-علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 125.

[2]-محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، ص: 162.

[3]- النرجع نفسه، ص: 164.

راح **علي البطل** يتتبع صورة الحيوان في شعرنا القديم، من خلال ثلاث نصوص شعرية جاهلية لكل من **المتلمس الضبي** مطلعه:

وأدماء من حر الهجان كانّها * بحر الصريم نابئ متوجس**[1]

يريد الشاعر بأدماء الناقة الشديدة البياض، ومن حر الهجان كرام الإبل، وبحر الصريم ويقصد به رمال منقطعة تنقطع في معظم الرمل، وبالنابئ الثور الذي خرج من بلد إلى بلد، متوجس أي متخوف أو متفزع[2].

فالشاعر هنا يصف ناقته "بأنّها داكنة اللون، حرة، حتى يسرع إلى ربطها بصورة هذا الثور ذي الصفات الثابتة: فهو منفرد، قلق-"[3] وعنصر التفرد والقلق في رأي علي البطل هو الثابت عند الشعراء.

وأوس بن حجرمطلعه:

وكأنّ أقتادي رميت بها * بعد الكلال ملمعا شببا**[4]

قتد: جمع أقتاد وهو من أدوات الرحل، والشبب: الثور الوحشي الذي تم تمامه وذكاؤه، والملمع هو الذي يكون في جسمه بقع تخالف سائر لونه. [5]

وهنا يرى الباحث أنّ الصورة ليست ظاهرة كما في قصيدة المتلمس، إلاّ أنه وجد الوصف الجسدي، والليل، والمطر في مقدّمة الصورة، والصراع مع الكلاب الذي بدأ ينم به منذ البيت الرابع[6].

والنابغة الذبياني في مطلعه:

كأنّما الرجل منها فوق دي جدد * دبّ الرياد إلى الأشباح نظّار**[7]

---

[1]- المتلمس الضبي، ديوان المتلمس الضبي رواية الأثرمي وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، 1970/1390، ص: 225.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص226، 227.

[5]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 126.

[4]- أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تح: محمّد يوسف نجم، دار بيروت، 1400/1980، ص: 2.

[5]- المصدر نفسه، ص: 2.

[6]- ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص: 127، 128.

[7]- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تح: الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوريع، الجزائر، 1976، ص: 150.

يصف الشاعر هنا العراك الذي دار بين الثور الوحشي والكلاب، حيث يصف الثور الوحشي الذي يخاف الإنس فينظر يمنة ويسرة، ويصف ناقته حتى في شدّة الحر في منتصف النهار فيشبهها بالثور الوحشي المسرع من وجه القناص، ويتابع الشاعر وصف الثور فيقول أنه من وحش وجرة وهي فلاة من بين مران وذات عرق، قليلة الماء تجتمع فيها الوحوش، ويصف قوامه بالبياض المنقط بالسواد ويصفه بالسيف الصيقل أي أنّه يلمع ويلوح من بعيد.[1]

وفي قصيدة **النابغة** وجد **علي البطل** أنها تجمع كل العناصر السابقة التي وردت في كل من قصيدتي **المتلمس** و**أوس**، فالثور قلق، متوجس، غير مستقر ولا آمن[2].

وجد **علي البطل** عناصر من صور الثور الوحشي مكررة تكرارا يكاد يكون تاما عند كل الشعراء، ومن العناصر ما وجده مختلفا فأرجعه إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص، وفي هذا السياق يقول: **رومية‌وهب** أنّ **علي البطل** "لا يدّخر وسيلة للدفاع عن هذه الفكرة (الصور المختلفة) مهما كثرت مطاوي الطريق، وأول ما يلفت النظر في الحديث أنّه سلك الطريق بالإتجاه المعاكس، فبدأ من الدين متجها إلى نحو الشعر، وراح يبحث بعدئذ عن صور المجتمع الدينية كما استقرت في ذهنه في شعر هذا المجتمع. و أنا أظن أنّ على الباحث أن يفعل النقيض فيبدأ حديثه منَ الشعر ثم يزيد هذا الحديث جلاء حين يربطه بصورة المجتمع، وليست القضية كما تبدو للمستعجل قضية تقدم طرف على آخر وحسب، بل هي موصولة وصلا وثيقا بالعلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، فنحن نرى بالفن وفي الفن صورة المجتمع، وليس من الضروري أن نرى العكس"[3]، فعلى الدارس إذا أن يدع النصوص هي التي تقول ولا يلي عنقها ويطوعها لتصبح كما يريد هو، وأن لا يجردها من ظروفها التاريخية والإجتماعية وحتى النفسية.

أما عن تبرير **علي البطل** لتلك العناصر المختلفة وتحميل التاريخ وزر ضياع الأساطير العربية، ناتج عن إيمانه بأن المصدر الأساس للصور في الشعر الجاهلي هو البعد الديني، أَلا يمكن ارجاع اختلاف تلك الصور إلى اختلاف التجربة الذاتية عند كل شاعر، التي يتميز بها عمل إبداعي عن

---

[1]- ينظر: الزوزني، شرح المعلّقات العشر، دط، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1973، ص: 294.

[2]- ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر الجاهلي، ص: 129.

[3] -رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 63.

آخر، وهذا ما يجعلنا نؤيد **رومية وهب** في قوله أن **علي البطل** تحدّث عن الصورة الشعرية كما لو أنّها قضية منطقية.

ثم حاول **البطل** إعادة بناء الأسطورة الأصل التي ضاع أصلها فيلتمس بعض أجزائها من المتوفر في الشعر، فيقول: "ويهمنا هذا التصوير أن ننتبه – بعد هذه القصائد التي يكون بعضها بعضا إلى أمام أسطورة ضاع أصلها، والتي بقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة، فالثور كما نعلم رمز الإله القمر، ولا يبدأ ظهور هذه الصورة إلا مع قدوم الليل، وهو يظهر – دائما – قريبا من شجرة أرطي، ليحتمي بها من البرد والريح والمط وهذه هي المحنة التي يتعرض لها في الصورة، وهي توحي بالأصل الذي نبعت منه، فالقمر الذي يظهر (...) ولا ينجيه منها إلا المواجهة التي ينتصر فيها الإله للخير على الأعداء"[1]. وهنا يدين **رومية وهب** الباحث في تبريره الأخير على أن يكلّف نفسه بما لا طاقة لها ويورطها أكثر من اللاّزم فيقول: "قد أسرف على نفسه وألزمها ما ليس يزمها، فإذا هو يعلّل أمورا غائبة من نصوص الشعر ليثبت بتعليله أمور غائبة من الحياة الدينية سبق له أن علّل غيابها؟! أو قل بعبارة أوضح – حاول أن يثبت- في محاولة مريرة لإقامة تطابق بين الدين والشعر – أن عرب الشمال قد عبدوا القمر/الثور، ولكن التاريخ ظلم هذه العبادة فلم يذكرها. ولكنّه وعدنا بأنّ الحفريات ستؤكد ذلك في المستقبل"[2]، ويرجع هذا التخبط المنهجي والتناقض إلى الأحكام المسبقة التي انطلق منها **علي البطل** والتي كبلته هو والنص معا.

2.2- صور باقي الحيوانات:

تحدّث الباحث أيضا عن صور حيوانات أخرى كالبقرة الوحشية والحمار الوحشي والظليم والناقة والحصان، والتي هي في رأيه من المعبودات الأساسية، ولا يمكننا أن نفصل فيما جاء من تحليل في الدراسة عنها، إذ سيطول بنا الحديث، ولكن يمكن أن نشير إلى رأيه عنها بإختصار، فالحمار الوحشي في رأيه لم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم كما حدث بالنسبة للثور الوحشي، وفي البقرة الوحشية وجدنا الكثير من حديثه عنها مما في حديثه عن الثور الوحشي، فهو يرى أن البقرة قرينة للشمس ورمز لها، أما في حديثه عن الناقة "فأكّد الطرح الواقعي لصوة الناقة في الشعر الجاهلي، مع التنبيه إلى ظهور بعض البوادر الميثودينية للناقة في القصيدة الجاهلية، إلاّ أنّ الصبغة الواقعية هو

---

[1] – علي البطل، الصورة في الشعر الجاهلي، ص: 131.

[2] – علي البطل، الصورة في الشعر الجاهلي ، ص: 65.

الفضاء الطاغي عليها، مما جعل البعد الميثوديني يتماها في البعد الواقعي، فهي رمز للإرادة والتحدي والصبر "[1] وعندما يصل **البطل** إلى حديث الظليم " لا يجد شيئا مذكورا يضيفه إلى ما قاله سابقا، بل هو في هذا الحديث لا يكاد لولا المكابرة والإصرار – ينفض يديه من الأسطورة ومنطقها فهو يقول صراحة (أما صورة الظليم فقد أغفلها التاريخ أيضا وكذلك الشعر)"[2]، وعليه فتكرار تللك العناصر والأجزاء لصورة الحيوان في تللك النصوص الجاهلية يحيلنا إى القول بأنّ اللاوعي الجمعي هو المحور الأساسي قي تشكيل صورة الحيوان، فخيال الشاعر الجاهلي كان يردها بلاوعي منه.

4–تقييم دراسة علي البطل:

وما نخلص إليه هو أنّ **علي البطل** استطاع أن يستخلص من الاتّجاهات الحديثة نظرة متكاملة للمفهوم الجديد للصورة، الذي يعتبر الصورة عبارات حقيقية الاستعمال، يكونها خيال الشاعر من معطيات ميثودينية، ويصر إصرارا مطلقا على دينية الشعر الجاهلي، وأنّ الشعراء الجاهليين أصدروا شعرهم من ذلك الموروث الديني، كما لا يمكننا أن ننكر أنّ الباحث أبدع في استخراجه لتلك الصور وفي قراءته لها، فمقاربة مثل هذه الصور وربطها بأصلها الميثوديني ليس بالأمر الهين، فهو يتطلب الدقة والعمق، فهي تقرض على القارئ التزود بالآليات والمعارف الميثودينية العميقة والإحاطة بالأنثروبولوجيا الثقافية للحضارة العربية.

وما يجب أن نشير إليه أيضا أنّه على الرغم من أنّ القراءة الأسطورية تسعف الباحث في تحليل النص الأدبي عامة والنص الشعري الجاهلي خاصّة أنثروبولوجيا واجتماعيا وثقافيا وإنسانيا، وأنّها تساعدنا على تأويل الفنية والشعرية انطلاقا من ربط الحاضر بالماضي، ورصد تلك الصور التي تتحول إلى أنماط عليا تربط المبدع بأصوله الإنسانية الفطرية والطبيعية وبثقافته، إلاّ أنّنا لا يمكن أن نعتمد عليه وحده في استكناه النص وفك شفراته لأنّه يهمل الجوانب الفردية للمبدع التي يهتم بها الاتجاه النفسي، فهو يعَلي من شأن النص ويجعله مقدسا لما يحمل، ويحط من شأن مؤلّفه، كما أنه يَبعد القارئ عن القراء الأدبية ويجعله محتاجا لقراءة المزيد من الكتب كي يفهم تلك الرموز، وهو بذلك يفقد القارئ المتعة بمجرد أن يفكّ تلك الرموز وتصبح القراءة مجردة لعبة لفك الرموز.

---

(1) –محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، ص: 169.

(2)– رومية وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 69.

الفصل الثاني

نسق النص الشعري الجاهلي بين النقد ونقد

- توطئة
- المنهج البنيوي وبنية القصيدة الجاهلية
- المنهج السيميائي وجمالية الحيز
- النقد الثقافي وجماليات اللغة الشعرية

توطئة:

إذا كانت القراءة السياقية ابتعدت عن الكشف عن البنى الداخلية للنص الأدبي، واكتفت بتصوير العوامل الخارجية المؤثرة فيه دون الغوص في أغوار النص، بل اهتمت بزبده الذي ينفذ على مر الوقت، لذلك فالكثير من النقاد والدارسين رأوا في هذه القراءة قتلاً لهذا الأثر الأدبي، لتعقبها القراءة النسقية التي حاولت الكشف عن أبنية النص الأدبي مظهرة الأنساق التي تحتكم إليها، وطرق قيامها بوضائفها بغية انتاج الدلالة الكلية، لكن هذه القراءة لم تهمل بعض أسس وقواعد القراءة السياقية بل أعادت تطويعها وفق المبادئ المعتمدة عليها، والتي قامت على أساسها دون إهمال المعالم الخارجية للنص فكثرت تلك القراءات وازدادت وفرةً وانتاجاً من بنيوية وسيميائية وأسلوبية، وتفكيكية، وتأويلية، ونقد ثقافي...وغيرها

فالنقد النسقي اتجاها نقديا فاعلا في اكتناه النصوص تعميما والنص الشعري الجاهلي تخصيصا بغية البحث عن حركية الأنساق وتجلياتها الموضوعية في بنية القصيدة الجاهلية.

تعدّد النقد النسقي بتعدّد مفاهيمه ومصطلحاته، فهناك نقد نسقي ارتبط بمرحلة الحداثة وهو نقد يرى بأن النص الأدبي شكل مستقل بل هو عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه وعن النسق الذي يدخل فيه، ومن أن دلالة الأشكال هي من النوع الوظيفي فقط، معنى هذا أنّ الأعمال الأدبية تكتسب دلالتها من أشكالها ومن أنظمتها الداخلية. وهذا تماما ما دعت إليه لسانيات **سوسير**: "دراسة اللغة لذاتها ولأجل ذاتها"؛ ونقد نسقي ارتبط بمرحلة ما بعد الحداثة، أي يدخل ضمن "طروحات فاعلة في الخطاب النقدي المعاصر من قبيل "النقد الحضاري" و"النقد المعرفي" و"النقد الثقافي" و"النقد السياسي" و"النقد الاجتماعي"، فالنقد النسقي كما يتجلّى في هذا التنظير، يصطفي النّسق بوصفه عنصرا مركزيا في الحضارة والمعرفة والثقافة والسياسة والمجتمع، إذ يتسم النسق من حيث هو نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرر جدلياته ومضمراته التي لا تنكشف إلاّ بالقراءة الفاحصة Critque reading، ولا يمكن استبارتها إلاّ بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل.

وخلال هذا الفصل سنسلّط الضوء على أبرز مناهج النقد النسقي، وهي البنيوي والسيميائي كأنموذجين يمثلان مرحلة الحداثة، والمنهج الثقافي كأنموذج يمثل مرحلة ما بعد الحداثة.

وعليه: فهل استطاع النقاد العرب الدارسون في هذا المجال فك شفرات النص الشعري الجاهلي؟

المنهج البنيوي وبنية القصيدة الجاهلية

1- التعريف والارهاصات:

تعتبر البنيوية محورا أساسيا في عملية المثاقفة، أو العلاقة بين الأنا والآخر، وذلك على صعيد الاتصال بالآخرِ تقبلا واستيعابا ورفضا "فالبنيوية، البنائية تسميات متعدّدة لمسمى واحد، هذه المصطلحات ترددت كثيرا في كتب النقد الأدبي وغيرها من الكتب في الآونة الأخيرة، وككل حديث أحدثت البنيوية نقاشا وحواراً واسعين بين أنصار هذا المنهج أو المذهب، وبين خصومه ومعارضيه"[1]. وذلك الحديث عن هذا الوافد الجديد ليس بالأمر الهين، وذلك لكثرة مصطلحاتها وتشعبها ومفاهيمها الجديدة والغير المألوفة.

ويمكننا أن نتوقّف عند تعريف لأهم أقطاب التفكير الغربي الحديث، وهو **بياجي** حيث عرفها بأنّها " نسق من التحوّلات له قوانينه الخاصّة باعتباره نسقا، علما بأنّ من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم بهَ تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن التحولات أن تخرج عن حدو د ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[2]. ومن خلال هذا التعريف نستخلص ثلاث مصطلحات تعتبر قطب الرحى في تعريف البنية، وهي: **الكلية (totalité)، التحولات (transformation)، التنظيم الذاتي (autorégulation)**.

2- الاتجاهات والأصول:

لقد كان النصف الأوّل من القرن العشرين إيذانا بظهور اتجاهين نقديين وهما مدرسة الشكلانيون الروس ومدرسة النقد الجديد واللّذين أصبحا فيما بعد رافدَين أساسيين من روافد المنهج البنيوي الذي "لم ينبثق في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة، وإنّما كانت له إرهاصات عديدة، تخمرت عبر النّصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتّجاهات المتعدّدة والمتباينة مكانا وزمانا، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن في حقل الدراسات اللغَوية على وجه التحديد، لأنّ هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوي..."[3]

---

[1]- الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، ص: 181.

[2]- العجيمي، مُحَمَّد ناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط1، دار مُحَمَّد الحامي، 1998، ص385

[3]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 85.

ومنه يتضح لنا أنّ التيار البنيويي متّصل بالدراسات اللغوية الحديثة، وهو وليد حركات فلسفية وجمالية ونقدية ولسانية مختلفة، وهي ذات صلة وثيقة بالحداثة ومستجداتها، "ولعل هذه الخطوط العريضة توضح بأنّ الروافد التاريخية للبنيوية هي مدرسة الشكلانيين الروس التي ظهرت في عشرينيات وثلاثينات هذا القرن، وما يسمى بمدرسة النقد الجديد في أمريكا والتي ظهرت في أربعينيات وخمسينيات هذا القرن، إضافة إلى أراء (ت. س. اليوت) ولا سيما المعادل الموضوعي في الخلق الأدبي"[1].

ولعلّ هذا الامتداد الواسع للبنيوية إلى الدراسات المختلفة ما جعلها تعدّ منهجا قائما بذاته وليس مجرد مقاربة أو مصطلح، أو حتى مذهبا. وهي تلتقي مع الشكلانية في دعوتها إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص، وقالت بأنّ موضوع الدراسة الأدبية ينبغي أن ينحصر في ما أسماه **ياكبسون** أدبية الأدب، كما تتضح صلتها الحميمية بمدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامهاللأدب[2].

3-الأسس التي قامت عليها البنيوية وأهم أعلامها:

كما سبق وأن ذكرنا البنيوية ذات علاقة مباشرة بعلم اللّغة الحديث وهي ثمرة من ثماره، "ويمكن القول بأنّ البنيوية في أصولها محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وبالتحديد تطبيق المنهج الذي طبقة العالم اللغوي **فريناند دي سوسير**(1857-1913) في دراسته للغة"[3] من خلال ثنائياته الشهيرة **{اللغة/الكلام}، {التزامن/التعاقب}، {الفونيم/المونيم} {الدال/المدلول}**، "والبنيوية في النقد الأدبي، ليست شكلا واحدا بل هي أشكالا، وأبرز ذلك ثلاثة هي: البنيوية اللغوية، والبنيوية الأدبية الشكلية، والبنيوية الأدبية الماركسية أو التكوينية كما سماها بعضهم"[4].

لكن جميع هاته الأشكال من البنيوية كان منبعها واحد وهو البنيوية اللّغوية والذي جمع بينهم جميعا، هو الخروج المطلق عن السياقات الخارجية والعودة إلى النص كمنطلق للدراسة والتحليل.

وبالتالي نستطيع القول بأنّ البنيوية بنيويات متعدّدة "ولما كانت كذلك فإنّ البنيوية تخلّقت من رحم اللغة المعتمدة في ذلك على **ديسوسير وياكبسون**، أي أنّها اعتمدت على معطيات التحليل

---

[1]- الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، ص: 188.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 189، 188.

[3]- المرجع نفسه، ص: 189.

[4]- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الفكر، 2007، ص: 124.

اللغوي، وبالإضافة إلى ذلك دخلت الأنثرويولوجيا على يد **كلود لفي شتراوس**، الذي يمثل الأنثروبولوجيا البنيوية، ودخلت عالم الحكاية على يد **فلادمير بروب** وتمثلت البنيوية التكوينية على يد **لوسيان جولدمان**..."[1]

ولعل هذا التعدّد الواضح في مشارب أعلامها من فلسفة وأنثروبولوجيا وعلم اللسان، وعلم النفس، هو الذي أدّى إلى انبثاق اتجاهات وتيارات مختلفة للبنيوية.

وسنعمد في هذا المَبحث إلى الكشف عن استقبال النقاد العرب للبنيوية المتصلة بتطبيقاتها على الشعر الجاهلي والتفاعل الكبير الذي أحدثه هذا الاستقبال بين نقادنا وحتى بين المستشرقين والذي تمحور في دائرة النقد ونقد النقد.

4- البنيوية في النقد العربي الحديث:

إن الملاحظ على الساحة النقدية العربية اليوم هو سيطرة البنيوية وهيمنتها منذ سبعينيات القرن الماضي وهذا ما يؤكد انبهارنقادنا "فقد تلقف النقاد العرب المحدثون البنيوية مثلما تلقفوا غيرها من الاتجاهات والمناهج النقدية حيث اتضح الاهتمام بها من خلال بعض الترجمات، وعدد من الدراسات النقدية لكل من **خالیدة سعید ویمنى العید، وكمال أبو ديب، ومُحَمَّد برادة، مُحَمَّد بنيس سعيد علوش، وجابر عصفور، وسيزا قاسم، وحميد الحميداني وسعيد يقطين** وغيرهم"[2].

ولقد حاولت بعض هذه الدراسات السابقة الذكر الإفادة من المنهج البنيوي دون تسمية الأشياء بمسمياتها، وفي المقابل كانت هناك دراسات جوهرية مثل دراسة "**يمنى العيد**" التي أفادت من منهج **لوسيان غولدمان**، والدراسة المهمة **لمحمد بنيس "ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب دراسة بنيوية تكوينية**."

ولما كانت دراستنا تتمحور حول دراسة الشعر الجاهلي بين النقد ونقد النقد، اخترنا لها دراسة **كمال أبوديب** على وجه الخصوص لما تمتاز به هاته الدراسة بالضخامة والتماسك والعمق، على رأي النقاد ولما لها من اسهام بارز ومثير للجدل على الساحة النقدية العربية.

---

[1]- موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، ط2، دار جرير للنشر والتوزيع، 2006، ص: 146.

[2]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 134.

وقد حاول **كمال أبوديب** إلى تطوير مشروعه النقدي من خلال مؤلّفات عدّة أهمها كتابه**جدلية الخفاء والتجلي**، وبعده جاء بدراسته **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، وتأتي أهمية هذا المشروع من أنّ العمل الذي وقع عليه حصاد سنوات عديدة وجمع بين عدّة دراسات منفصلة في تطبيق المنهج البنيوي على الشعر الجاهلي.

5- مشروع كمال أبوديب بين الطرح التطبيقي و النظري:

أ- الطرح النظري:

يضم هذا الكتاب أزيد من سبعمائة صفحة متوزعة على عشر فصول، والتي لا يمكن تتبع جميع تفاصيلها، لذلك حاولنا أن نقتصر عل أهم النقاط المضيئة في المنهج البنيوي.

لكننا سنحاول وصف أهم ما جاء به الكتاب على عجالة:

بدأ الناقد دراسته بالتأكيد على أنّ "بحثه هذا يتنامى في سياق تصوري مغاير جذريا للسياق الذي تمت فيه دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن..."[1]، وهو إطار يحاول الابتعاد عن الدراسات التقليديةوالاستشرقية التي سبقته في دراسة الشعر العربي، بل تصدر عن مكونات منهجية ونظرية ونقدية وفلسفية ولغوية حتى تمتد إلى علم الأنثروبولوجية أو علم الإنسان وحتى إلى علم اجتماع الأدب[2].

وقد حرص الناقد في مقدّمته على أن يحيلنا إلى أهم مصادره المنهجية وإلى منهجه المتبع في الدراسة حيث يهدف بحثه كما يقول **أبوديب** إلى تطوير منهج جديد والإبتعاد عن التطبيق للمناهج الجاهزة متكئ في دراسته على مقولات **كلودد لفي ستراوس** في تحليله للأسطورة والتحليل الشكلي للحكاية النسقية عند **فلادمير بروب**[3].

ثم بدأ فصله المعنون بتمهيد لدراسة **الأطر التصويرية والمنهجية –فلادمير بروب بنية حكاية الحواريات**– بتلخيص مفصل لعمل **فلادمير بروب**، وذلك للشبه الموجود بين بنية القصيدة وبنية

---

[1]- أبوديب كمال، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، دط، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1986، ص:5.

[2]- ينظر: كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، ص: 5.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 6.

الحكاية حيث يقول "حين نمارس تحليل بروب وننقله من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال الشعر الجاهلي، نستطيع أن ندرك مباشرة أن ثمة درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية..."[1]

ففي رأيه القصيدة أيضا تتكون من وظائف، لكن الفرق الجوهري بينهما يتمثل في أنّ ترتيب الوظائف في القصيدة متغير لا غير.[2]

صحيح أنّ مشروع **أبو ديب** يستفيد من مقولات **فلادمير بروب**لكنّه كان الأجدر به طرح وشرح مقولات **كلود لفي ستراوس** الذي يقر ناقدنا العمل الألصق بالمشروع الذي ينميه.

ثم ينتقل صاحب الكتاب إلى إلغاء كل الاستشهادات السابقة في فصله الأوّل "**أبعاد أولى للتحليل البنيوي**" ويقول: "لم تستطع الدراساتَ الحديثة للشعر الجاهلي أن تعمق فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية إلى درجة تتجاوز تكبيير ما وصلته آراء نقادنا في القرون الثلاثة الأولى"[3] والملاحظ أن **أبوديب** لم يتحرج من أن يلغي كل الدراسات النقدية التي تناولت الشعر الجاهلي بجرة قلم واحدة ويقول **صبري حافظ**في كتابه **أفق الخطاب النقدي**: "أنّ هذا الإلغاء ينطوي على قدر كبير من الجهل بانجازات الدراسات النقدية الحديثة في هذا المجال، ولو قرأ الكاتب دراسة الأستاذ **محمود مُحَمَّد شاكر** الهامة (**نمط صعب ونمط مخيف**) وحدها لطامن من كبريائه قليلا، ناهيك عن عشرات الدراسات الأخرى التي أظن أنّه لا يعرفها، وإن عرفها فمعرفة مرتبكة كمعرفته التي قدمها لنا حول بروب"[4].

ونحن هنا لاننكر على ناقدنا حماسه الشديد بمشروعه الجديد، لكن كان عليه عدم المبالغة بالإطاحة لكل الدراسات السابقة.

و بعد هذا يشرع الباحث في تقديم تحليل نموذج وهو معلّقة **لبيد بن ربيعة العامري** والتي سماها القصيدة المفتاح والأسباب التي ذكرها لاختيار هذه القصيدة بالذات هي: رؤياها الأساسية للوجود وأنّها تحتل مكانا مركزيا في الشعر الجاهلي، وأنّها إحدى القصائد التراثية الأكثر تشابكا وتعقيدا وغنا بنيويا. [5] وسيكون لنا عودة مع هاته القصيدة المفتاح لنرى ما تحمله من بنى بنيوية دفعته لاختيارها.

---

[1]-،أبوديب كمال، الرؤى، ص: 25.

[2]-المرجع نفسه، ص: 25.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 45.

[4]- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط1، دار ترقيات للنشر والتوزيع، 1996، ص 237

[5]- ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي ، ص: 47.

أما الفصل الثاني من الكتاب عنونه "**بالرؤية الشبقية**" وتناول فيه معلّقة **امرؤ القيس** بالدراسة والتحليل البنيوي، وسيكون لنا وقفة كذلك مع هذه القصيدة فيما بعد.

و بعدها يخصص الفصل الثالث لدراسة قصيدة أخرى وسماه "**البنية متعدّدة الشرائح ذات تيار وحيد البعد**" واتخذ لها نموذج تمثل في قصيد **أبي ذؤيب**.

و يواصل في الفصل الرابع دراسة نماذج أخرى وهاته المرة مع قصيدة **امرئ القيس" أن وأن لا موضعين لأمر غريب**"، وكان هذا تحت عنوان "**البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد**".

وفي الفصل الخامس يصل الكاتب إلى بلورة نظريته من خلال فرضية مفادها أنّ المعلّقات تشكل لبنة واحدة حيث يقول في مقدّمة الفصل "سأركّز على الأطروحة النظرية التي قدّمتها في دراستي للرؤية الشبقية وهي احتمال تشكيل المعلّقات لبنة واحدة تتمثل فيها الرؤية المركزية للثقافة..."[1] وللدكتور **صبري حافظ** رأي مهم وملفت في هذا الفصل حيث يقول أنّ هاته الفرضية التي يقدّمها **كمال أبوديب** مهمة لولا العنوان الذي به خطأ واضح حيث جاء العنوان كالآتي "أن وأن لا"، والأصح هو "ألاّ" لكن ذلك من الركاكة التي يكتظ بها هذا الكتاب. والسبب الثاني هو خلط المؤلّف بين الرؤية وهي التصور أو المفهوم، والرؤيا وهي حلم أو النبوءة"[2]. ولا نظن أن يكون ناقد بحجم **كمال أبوديب** لا يفرق بين الرؤيا والرؤية، ونرجح أن يكون هذا خطأ مطبعي أو ركاكة في الكتابة كما أسماها **صبري حافظ**.

وتابع صاحب الكتاب رحلته مع تحليل قصائد الشعر الجاهلي وهاته المرة مع معلّقتي **عنتره** و**طرفة**.

أما الفصل السادس "**تأملات في المنابع التصويرية**" والذي قام فيه بتحليل قصيدتي **القطامي** و**أبي زيد الطائي** منتهجا نفس الآليات التي اتبعها في تحليل القصائد السابقة في فصول كتابه الأولى.

وفي الفصل السابع "**استجابات جذرية**" يقوم الكاتب بتجميع جميع الاستجابات التي يزخر بها الشعر الجاهلي للشرط الإنساني { الزمن، التغير، الموت} ليمنحها شكلا متناسقا[3].

---

[1]- كمال أبوديب، الرؤى المقنّعة ، ص: 261.

[2]- ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص: 239.

[3]-ينظر: صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي ، ص: 355.

ونصل إلى الفصل الثامن **"البنى المولّدة ومفهوم التحولات"** والذي يعد فيه الباحث بإزالة التعارض الوهمي بين مفهومي البنية والتاريخ، ويقول هنا **صبري حافظ** أنّ الباحث "يخفق حتى في الاقتراب من جوهر المشكلة..."[1]وبالفعل فهذا الفصل لا يعد إلا تحليل لمجموعة من النصوص الشعرية مثل **المرقش الأصغر وخفاف بن ندبة** وغيرهم، ونصوص أخرى حلّل بعضها وترك البعض الآخر دون تحليل.

وفيما يخص الفصل التاسع **"البنية المضادة"** فدرس فيه هو الآخر مجموعة متباينة من النصوص الجاهلية، أما الفصل العاشر **"البنية والزمن، زمن النص"** فيناقش فيه **أبوديب**ثلاثة أمثلة طللية كنماذج مبدئية، **ويقول أبوديب**: "ليستخلص منها عددا من الصيغ النظرية التي تخدم في بلورة أسس متكاملة فيما بعد لوصف البنية..."[2]. ويتعلّق الأمر بمعلّقة **زهير بن أبي سلمى، وعمرو بن كلثوم** وبعض قصائد الصعلكة، واستعان في ذلك بالتمييز الذي استحدثه الشكلانيون بين زمن الفعل وزمن النص.

وفي الفصل الحادي عشر **"آفاق للارتياد في مكوّنات النص–الصورة الشعرية–"** فدرس الصورة الشعرية من خلال بعض النماذج دوَن الوصول إلى نتائج تذكر متبعا في ذلك نفس منهجية الفصل العاشر.

ليصل بنا الفصل الثاني عشر آخر فصول هاته الرحلة وهو إشارات ختامية، ملحق النصوص المدروسة، لكن المتصفح في هذا الكتاب لا يجد ما ذكره**كمال أبوديب** أنّ القارئ سيجد في الملحق بعض الجداول التوضيحية ولا حتى النصوص التي قام بدراستها.

ب– الطرح التطبيقي لمشروع كمال أبوديب:

لمعرفة ما مدى تطبيق **كمال أبوديب** لمشروعه البنيوي على الشعر الجاهلي كان لابد من الرجوع إلى التحليل الذي تناول فيه المعلقتين الشهيرتين، فأما الأولى فكانت **للبيد بن ربيعة العامري** والتي أسماها **"القصيدة المفتاح"**، وفي خطوة ثانية يقول **أبوديب** "سأقدم تحليلا منطقيا يمثل نموذجا

---

[1]–صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص: 240.

[2]–المرجع نفسه، ص: 603.

لاستخدام المنهج المطوّر لواحدة من القصائد الرئيسة في التراث العربي وهي معلّقة **لبيد بن ربيعة العَامري** وسأشير إليها منذ الآن بعبارة القصيدة المفتاح"[1].

والمعلّقة الثانية هي قصيدة **امرئ القيس** التي أطلق عليها مصطلح قصيدة الشبق.

بعد نفي **أبوديب** أن تكون الدراسات الحديثة للشعر الجاهلي قد عمقت فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية، معلنا بعد ذلك إفادته من المناهج الحديثة وعلى رأسها البنيوية وخاصة التحليل البنيوي للأسطورة كما طوّره واستحدثه **كلود لفي ستراوس**[2]، ولقد ذكرنا سابقا الأسباب التي ذكرها الباحث لاختياره لهذه القصيدة المفتاح كما أسماها، ويعلّق الدكتور **صبري حافظ** على هذه النقطة بالذات حيث يقول: "لا نعرف سر اختيار هذه القصيدة لتكون مفتاحا، وهل تنهض هذه النتيجة على دراسة مقتصبة للشعر الجاهلي تَبرهن على احتلالها هذه المكانة المحورية؟ وهل اختبرت الدراسة قدرتها على فض مغاليق البنى الأخرى التي تنطوي عليها القصائد الأخرى والتي سنتعرف على بعض صور تعدّدها في الكتاب نفسه؟ أم أنّ هذه التسمية من قبيل المبالغة والزعيق؟"[3].

و يتبين لنا من خلال تتبعنا لتحليل الناقد لهذه القصيدة أنّها كانت بالفعل أكثر القصائد الجاهلية تشابكا وتعقيدا كما عدّها، وأنّها تحتل المكان الأبرز من خلال رؤاها للوجود.

ب.1-**القصيدة المفتاح: وحدة الأطلال بين الوظيفة الرمزية والوظيفة الواقعية:**

ينطلق ناقدنا من فرضية مفادها أنّ هناك تشابه بين بنية التيار المتعدد الأبعاد (ب. م. أ) للقصيدة، وبين بنية التيار متعدد الأبعاد للأسطورة (ت. م. أ).

ويقول **لبيد بن ربيعة** في مطلع قصيدته –القصيدة المفتاح-:

عفّت الديار محلّها فمقامها * بمنى تأبد غوله فرجامها**[4]

فمدافع الريان عرى رسمها * خلقا كما ضمت الوحي سلامها** [5]

يقول الشاعر: "عفت ديار الأحباب وانمحت منازلهم ما كان منها للحلول دون الإقامة وما كان منها للإقامة، وهذه الديار كانت بالموضع المسمى منى، وقد توحشت الديار الغولية والديار

---

[1]- أبوديب كمال، الرؤى المقنعة، ص: 46.

[2]- ينظر: أبوديب كمال، الرؤى المقنعة ، ص: 46، 45.

[3]- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص: 23

[4]- الزوزني، أبو عبد الله بن أحمد، شرح المعلّقات السبع، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، ص: 125.

[5]- المصدر نفسه، ص: 126.

الرجامية منها لارتحال قطانها واحتمال سكانها"[1]. أما البيت الثاني يقول توحشت "مدافع الريان لارتحال الأحباب منها واحتمال الجيران عنها، ثم قال وقد توحشت وغيرت رسوم هذه اليار فعريت خلقا..."[2]

يرى **أبوديب** أنّه لا توجد انقسامات متكاملة نهائية الحدود بل على العكس هناك نسق ناشئ يتقاطع ويتشابك في نقاط عدة وعلى فترات متغايرة الأطوال كما أسماها بين كل من {الناقة، الأتان، البقرة} و{الشاعر، نواره، وصرم}.[3]

وهاته الثنائيات المتقاطعة حتما تكون ذو صنعة جدلية، ويؤكد لنا **صبري حافظ** في معرضالنقد الذي قدّمه **لكمال أبوديب** أنّه استفاد في صياغته لهاته الثنائيات من تحليل **ميليمان ياري والبرت لورد** للشعر الشفهي لأنّ **كمال أبوديب** يرى أنّ القصيدة كلها تدور رغم تباينها وتمايزها حول محور التغيير وهو محور ذو طبيعة تضادية هو الآخر لأنّه ينطوي على جدل عناصر الموت والحياة وقوى التدمير والبناء.[4]

وبعد هذا التقسيم يبدأ في النظر إلى وحدات القصيدة جاعلا من وحدة الأطلال مركزا تلتف حوله أطراف كل الثنائيات، حيث تتخلل حركة الأطلال كلّها وتتحرك عبر لحمتها عدد من الثنائيات الأساسية: {الجفاف،الجدب}، {النداوة، الخصب}، { السكون، الحركة}، {الصمت، الصخب} {الظلام، النور}، {التغطية، الإخفاء}، {الجلاء، الكشف}.

ويقول **أبوديب** أنّ هاته الثنائيات أساسية في كل قصائد الشعر الجاهلي بدون استثناء، وليس في القصيدة المفتاحية فقط.[5]

والملاحظ أنّ الناقد هنا يعتبر أنّ وحدة الأطلال فيها أطراف ثنائية مثل **الثنائيات الضدية** {محلها، مقامها}، {حلالها، حرامها}، و**ثنائيات الانسجام والتناغم** {جودها، رهامها} و{السكون، الحركة}، و**ثنائيات للزمن** {الصباح، المساء}، وأخرى تمثل **التجديد والاستمرارية** {الخصب، النداوة} وغيرها من الثنائيات التي يعدّها أساسية في الشعر الجاهلي كله.

---

[1]–الزوزني، أبو عبد الله بن أحمد، شرح المعلّقات السبع ،ص: 125.

[2]– الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 126.

[3]– ينظر: أبوديب كمال، الرؤى المقنعة، ص: 57.

[4]– ينظر: حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، ص: 238.

[5]– ينظر: المرجع السابق، ص: 63.

وما يؤخذ على ناقدنا هو أنّه يجري تحليلا بنيويا واحد يتخذه نموذجا على كل القصائد بدون استثناء، وهذا يغيب خصوصية كل نص.

ويقول **سليمان الشطي** في كتابه **المعلّقات وعيون العصور**: "إلى أي حدّ تعتبر نظرته أنّ المعلّقات على وجه التحديد بنية واحدة، تكاد تكون عنده نصا واحدا"[1]، ثم يضيف **الشطي**أنّهذه النقطة المنهجية وقف عندها الكثير من الباحثين، ويستشهد بما قاله **يوسف اليوسف**في كتابه **النص الشعري** أنّ عمله هذا فيه خلل منهجي وتطبيقي، وينتج عنه تناقض كبير ومغالطات اجرائية[2].

ويرى **يوسف اليوسف**أنّ الخلل الذي وقع فيه **أبوديب** هو الإلصاقة الميكانيكية بمنهج التحليل البنيوي للأسطورة عند **كلود ليفي ستراوس**.

أما عن السياق الزمني للقصيدة **فأبوديب**له رأي ملفت فيه، حيث يرى أنّ الشاعر لحظة قوله للقصيدة لا يكون واقفا على الأطلال حقيقية، بل أنّه على مسافة زمنية ما منها قد تطول وقد تقصر، وهاته المسافة في نظر الكاتب توحي بأنّ لحظة الأطلال لم تكن واقعية، بل تجربة تخييلية ابداعية، وقد تكون إعادة خلّف استحضار لتجربة ماضية شخصيّة، وبعدها يطرح **أبوديب** سؤالافي غاية الأهمية وهو: هل تحقق وحدةَ الأطلال وظيفة رمزية؟ أم أنّها تمثل لحدث وقع بالفعل؟.[3]

ومن هنا يظهر التخبط المنهجي الذي وقع فيه **أبوديب** فهو انطلق في البداية من فرضية أنّ المسافة الزمنية غير واقعية بل ابداعية وتخييلية من طرف الشاعر ثم يرجع في الأخير ليتساءل عن إن كانت هاته الأطلال رمزية متخيلية أم واقعية حدثت بالفعل، ويقول **سليمانالشطي** نقلا عن **مُحَمَّد الناصر العجيمي**في كتابه **المناهج المبتورة** "أنّ حماسة **أبي ديب** لمشروعه جعلته يطرح أمرا يرى أنّه جديد بينما هو من البديهيات التي تغيب عن قارئ الفن، فعندما يرى أنّ الوقوف على الأطلال ليس حقيقة آنية، ولكنّه تجربة تخييلية فليس هناك من دارس يقرأ الشعر باعتباره حقيقة، والقول نفسه بالنسبة إلى وقوفه عند ثنائيات **لبيد** في معلّقته فهي من الوضوح والبيان بَدءا من بيتها الأول"[4].

---

[1]- سليمان الشطي، المعلّقات وعيون العصور، ص: 394.

[2]- ينظر:المرجع نفسه ، ص: 350.

[3]- ينظر: كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، ص: 64.

[4] - كمال أبوديب، الرؤى المقنعة ، ص: 353.

و سنتناول المزيد من النقود والمآخذ التي قدّمها الكثير من النقاد والباحثين على بنيوية كمال أبوديب.

ب.2- القصيدة الشبقية والثنائيات الضدية:

ينطلق **أبوديب** في دراسته لهذه القصيدة بوصفها أنّها أكثر القصائد الجاهلية إثارة للحيرة على الأقل فيما يخص خصائصها البنيوية، ويشير أنّه سيتبع نفس المنهج لذي اتبعه في القصيدة المفتاح، وهاتين القصيدين في رأية لا تتميزان بما فيهما من خصائص بنيوية مختلفة وحسب، بل من حيث أنّهما تجسدانكذلك اختلافا في الرؤية، وهما تقدمان إجابات مختلفة، بل متناقضة على الرغم من أنّ القصيدتين تتحركان داخل سياق واحد تخلقه مجموعة من التعارضات {الموت، الحياة}، و{النسبي، الطلق} وغيرها من التعارضات.[1]

ويقول **امرؤ القيس** في مطلع قصيدته الشبقية:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوبين الدخول وحومل**[2]

فتوضح فالمقرة لم يعف رسمها * لما ينسجها من جتوب وشمأل**[3]

سنكتفي بتحليل الباحث لهذه الأبيات فلقد شرحها في الفصل الأول خلال دراستنا للمنهج النفسي.

يبدأ الناقد التحليل متوقفا عند ثنائيات القصيدة بدأ مطلعها "قفا" حيث الثنائية هنا تنم عن وجود الصاحب والتّضاد في الأنا مقابل الآخر ثم تعقبه سلسلة من الثنائيات {حبيب، منزل} {الدخول، فحومل}، {جنوب، شمال}[4].

و لقد جعل الباحث هنا القصيدة تتحرك داخل هاته الثنائيات الضدية وفق حركة وتوتر داخل نسيج القصيدة، وأهم حركة هنا حركة الأطلال من خلال الدعوة إلى الوقوف والبكاء وتذكر الحبيبة وهذا جسدته ثنائية {الأنا، الآخر} من خلال صيغة المثنى "قفا".

ويقول **سليمان الشطي** أنّ هناك وحدتين كليتين في القصيدة، الأولى تبدأ من البيت الأول حتى البيت 43، وهي وحدة ظهور العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال مع تنوع في الزمن بين

---

[1]- ينظر: كمال أبوديب، الرؤى المقنّة، ص: 144.

[2]- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 7.

[3]-المصدر نفسه، ص: 8.

[4]- سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصور، ص: 345.

الماضي والحاضر. والثانية تبدأ من البيت 44 حتى نهاية القصيدة، وهي التي تتولّد فيها الوظائف عن أربع ثنائيات: ليل (زمن الليل)، ذئب(زمن الذئب)، حصان(زمن الحصان)، السيل(زمن السيل). وهاته الوحدات ليست قائمة على التتابع ولكن كل واحدة لها لحظة خاصة لها[1].

ونجد الكثير من الدوائر جسد بها **أبوديب** مجموعة من الذوات الموجودة في القصيدة والتي يقف القارئ عاجزا أمام فك كل هاته الشفرات والطلاسم وكذلك الأمر بالنسبة للقصيدة المفتاح التي اعتمد فيها على مجموعة من المخططات والأعمدة.

ويصل الباحث في نهاية تحليله إلى مقابلة بين القصيدتين حيث يقول: "تشكّل القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية قطبين متقابلين، من حيث أنّ أحدهما تقدّم الرؤية الجماعية في مقابل الرؤية الفردية التي تقدّمها الثانية..."[2]، وهنا الرؤية الفردية هي رؤية الإنسان الذي لا يرتبط لغيره وهو خارج الجماعة ولا يعترف بقيم القبيلة، أما الرؤية الجماعية تتجسد في توحد الفرد مع قبيلته ونظامها وهويتها وهو المعنى الوحيد لبقائه.

ويجدر بنا الإشارة هنا أننا لم نستطع الوقوف أمام كل الجزئيات التي وقف عندها **أبو ديب** سواء في تحليله للقصيدة المفتاح أو القصيدة الشبقية لأن المجال لايسمح بالتوسع وذكر كل مراحل التحليل.

6- منهج أبوديب –الطفرة- أمام مرآة النقاد:

ظهرت دراسة **كمال أبوديب "الرؤى المقنعة"** على الساحة النقدية العربية والتي كانت رائدة في تطبيق المنهج البنيوي على النص الشعري الجاهلي فانبرت أقلام النقاد بين مهاجم ومدافع، ومنصف، فمنهم من عدّها انجازا حقيقيا كالناقد **صلاح فضل** حيث يقولفي مقدّمة كتابه **النظرية البنائية"**... تعدّ دراسَة أبوديب انجازا حقيقيا يتقدّم بدراسة الأدب العربي خطوات جادّة في سبيل التحليل العلمي المثمر..."[3]، إلاّ أن **صلاح فضل** ينبه إلى ضرورة االاستعاب النظري الكامل لمبادئ البنائية قبل محاولة تطبيقها على قضايا الأدب العربي.[4]

---

[1]- ينظر: سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصور ، ص: 346.

[2]- أبوديب كمال، الرؤى المقنعة، ص: 200.

[3]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد العربي، ط 1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص: 8.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 14.

ويفرد الدكتور **موسى ربابعة** مجموعة من النقود في كتابه **تشكيل الخطاب الشعري –دراسات في الشعر الجاهلي–** تناولت مشروع **أبو ديب** النقدي حيث يقول: "تعاورت أقلام الباحثين ما كتبه كمال أبوديب في الرؤى المقنعة منها ما كان بأسلوب عرض عام ومنها ما كان بأسلوب نقد للإجراء النقدي وكيفية تعامله مع النص الشعري الجاهلي على أنّه منجز بنيوي لا غير"[1]

فمن النقاد من انتقد منهجه في الدراسة مثل **ريتا عوض، ومحمد ناصر العجيمي** فقد أخذ عليه الإثنان عدم الإلتزام بالمناهج التي أخذ منها، وتعارض آرائه وتصادمها وبخاصة في تعامله مع **بروب ولفي ستراوس،** كما اتهموه بأنّ يبدأ بنظرية جاهزة وغير ملائمة لطبيعة الموضوع، وأنّه ينطلق من فكرة مسبقة تبحث عن ثنائيات ضدية هي أساس منهج **ليفي ستراوس** في التحليل البنيوي للأسطورة ويفرضها قسرا على النص الشعري الجاهلي[2].

إلاّ أنّ **ريتا عوض** في كتابها **بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرئ القيس–** تعترف أنّ عمل **أبوديب** " محاولة لا يمكن أن ترى باللاّجدية أو باللاّجدوى، إنّها عمل نقدي يستحق الاهتمام، ويشكل إضافة لا يمكن اغفالها في مجال دراسة الشعر الجاهلي من ناحية وفي تحويل مسار الدراسات التقليدية التي وصلت إلى اجترار نفسها واجترار موضوعاتها"[3].

وهذه حقيقة، فمشروع **أبوديب** سمة بارزة لعملية المثاقفة حيث سعى إلى تأسيس رؤية جديدة تماثل الطرح الغربي رغم ما حملته المحاولة من إيجابيات وسلبيات، ورغم حكم بعض النقاد على المشروع بالإخفاق **كموسى ربابعة** الذي يرى أنّه أخفق في نقل دراسات الغربيين عن الأسطورة والحكاية أنّه قام باتباع الأحكام القسرية على الشعر والدخول بأحكام مسبقة.[4]

أما فيما يخصّ مسألة السبق والريادة التي ادّعاها **كمال أبوديب** وبدأ بها مشروعه الضخم فهي أكثر ما أخذه عليه النقاد، فاتّهمه **حافظ صبريَ** بالغرور وتضخم الذات حيث يقول في هذه النقطة بالذات " فلا ضير في أن يبالغ الجديد في إضفاء أهمية مبالغ فيها على تجديداته المحدودة، ولا مفر من أن تسرح هذه المبالغ في معظم الأحيان بشيء من الشطط ومقدار من الغرور الناجم عن سعادتها

---

[1]– موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص: 154.

[2]– المرجع نفسه، ص: 154.

[3]– ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1992، ص: 25، 29، نقلا عن موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص: 154.

[4]– ينظر: موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص: 155.

باكتشافاتها الجديدة أو عن غبطتها بمعارفها المتميزة، وسط مناخ شحت فيه المعرفة وانطبق عليه المثل الانجليزي الذي يتحدث عن سعادة الضفدع الكبير بنفسه في بركة صغيرة نائية ليس فيه إلا صغار الضفادع، وإنّ كان من المشكوك أن يؤدي بخس هذا الجديد حق القديم، والإطاحة به في جمل تعميمية خاطئة إلى خدمة الهدف الذي يسعى الجديد إلى تحقيقة، فمن شيمة العلماء التواضع وتجنب أدوار الغرور وتضخم الذات العميقة"[1]. ولا يصدمنا رأي **حافظ صبري**في مشروع**أبي ديب، فعبد العزيز حمودة** في كتابه **المرايا المحدّبة** ذهب إلى أبعد من ذلك ووصف عمله باللاقيمة وأنّ تحليله للشعر الجاهلي يقترب من التحليل الغربي مع تغيير طفيف جدّا...[2]

كما يقول أيضا أنّ **أبي ديب** يناقض نفسه عندما ذكر مبكرا في بداية دراسته أنّه اتّبع منهج**كلود لفي ستراوس** في تحليله للأسطورة، وعلى الدراسة المورفولوجية التي قام بها **فلادمير بروَب** على الحكاية، فهو يناقض نفسه بأنّه قدّم منهجا بنيويا.[3]

ويقول أيضا في كتابه **المرايا القعرة نحو نظرية نقدية عربية**"...أن تطبيقات أبي ديب عل الشعر الجاهلي تحولت بإسم العلمية إلى عمليات تعذيب حقيقية للنص الشعري لتنطقه بما ليس فيه".[4]

ويرجع **عبد العزيز حمودة**إلى هاته النقطة بالذات إلى شيء من الشرح والتفسير في كتابه **المرايا المحدبة**، فيقول أن القارئ يجهد نفسه كثيرا في قراءة الجداول الإحصائية، وأنّه سيحس بالحيرة، وعليه أن يبذل محاولات مستميتة عندما يواجه تلك الرسوم والدوائر...التي ستدخله في متاهة كبيرة ليخرج منها مجهدا الفكر فاقدا لتوازنه بعد أن ابتعد عن النص الشعري بدلا من الاقتراب منه.[5]

ويستشهد **عبد العزيز حمودة** برأي **للعجيمي** ويتفق معه في ذلك في كتابه **المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري–الشعر البنيوي أنموذجا–**، حيث يقول: بأنّه لا يوافق **العجيمي** الصواب حينها يقسوعلى قراءة **أبوديب** لتراث الشعر الجاهلي "ولما لن تسعفه القصيدة بشواهد تدعم ما يقرر(...) عمد كعادته في مثل هذه الحالات إلى اللف والدوران برسم الجداول والإشارات الهندسية

---

[1]– حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، ص: 237، 238.

[2]– ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، ص: 26، 25.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 38.

[4]– عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية عربية، عالم المعرفة، 2001، ص: 160.

[5]– ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، ص: 38.

الموغلة في الغموض والإبهام وهكذا يرهق النص لمجرد مجارات بعض المناهج الحداثية المختصة بالقصة"[1].

ولم يكتف **عبد العزيز حمودة** بهاته النقاط فقط، فقد وقف أمام نماذج عدّة من تحليلات **أبي ديب** وعالج من خلالها الكثير من النقاط التي لا يسمح لنا المجال هنا لذكرها كلها.

وللناقد **سامي سويدان** رأي هو الآخر في مشروع **كمال أبوديب** فيصف عمله بالتعسف المبالغ فيه والتناقض الفاضح بين ادعاءاته المبدئية ومغالطاته الإجرائية والقراءة السطحية لقسم الأطلال تقابلها محاولة تضخيم وتهويل لا تتفق مع المعطى الفعلي للتغيير ومضمونه.[2]

ولم يسلم **كمال أبوديب حتى** من أقلام النقاد الغربيين "فلقد اتسعت دائرة الجوم والنقد على دراسة أبي ديب وخرجت من الدائرة العربية إلى دائرة الاستشراق. وإن كان النقد العربي الحديث قد هاجم **كمال أبوديب**، فإنّ المستشرقين الذين قلّما احتفوا بالمناهج النقدية الجديدة وتطبيقها على الشعر الجاهلي، رفضوا إجراءات الباحث وممارساته"[3]، فقد رأت **ريناته يعقوبي** في مقال لها بعنوان **بحوث جديدة حول القصيدة الجاهلية** أنّ **أبي ديب** مارس تعسفا ضد النص وحمله ما لا طاقة له به وأخذت عليه كذلك سعيه العميق إلى خلق تعارضات بين العناصر التي لا توجد بها تعارضات ويذهب **إيفالد فانغر** بوسم عمل أبي ديب بأنّه بعيد عن الموضوعية وأنّه أنطق النص بمايريده هو حتى ينسجم مع منهجه وأدواته وتساءل عن الدافع الذي دفع **أبا ديب** إلى الكشف عن دلالات الألفاظ وتحميلها بعدا جنسيا على الرغم من أنّ لا أحد يقول **فانغر** ينكر البعد الجنسي في معلّقة **امرئ القيس " القصيدة الشبقية"** وهذا لا يحتاج في رأيه إلى دراسة بنيوية.[4]

بالرغم من كل ما كتب عن مشروع **كمال أبو ديب** ألاّ أنّه أقوى محاولة لتطبيق المنهج البنيوي على الشعر الجاهلي، ولا يمكننا النظر إلى الجدّة والصعوبة التي اتّسم بها العمل من وجهها المظلم، فلها وجهها المضيء لأنّ التأسيس المنهجي يتطلب ذلك، والملاَحظ أيضا على جميع الدراسات التي

---

[1]- ناصر العجيمي، المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري، مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان 3 و4، نقلا عن عبد العزيز حمودة، المرايا الحدبة، ص: 47.

[2]- ينظر: سامي سويدان، مقارنات منهجية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1989، ص214، 213، 212.

[3]- موسى ربابعة، تشكيل الخطاب النقدي، ص: 156.

[4]- ينظر: موسى ربابعة، تشكيل الخطاب النقدي ، ص: 157، 156.

تناولت المشروع بالنقد، أنّها تتوقف عند بعض النماذج من التحليل، وتقوم بعميم الأحكام على المدونة بأكملها.

و ما يؤخذ على الباحث حقّا هو إهمال جهود السابقين في الميدان نفسه وبخسه للقديم وإدعائه للسبق في تأسيس المنهج البنيوي عربيا، لذلك ستبقى الأعمال النقدية العربية مجرد جهود فردية، لا ينبغي لها إرغام النص على البوح بمكنوناته أو أن تفرض تفسيراتها عليه. لكنّها رغم ذلك ستبقى مجهوداتهم نموذجا لمحاولات الاستيعاب والتأصيل.

المنهج السيميائي و جمالية الحيز:

1-مفهوم السيميائية:

شهدت السيميائية منذ أكثر من نصف قرن تفرعا وتوسعا وتعميما في كافّة التوجهات والمجالات، فهي علم استمدّ أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية، فهي ثمرة تظافر جهود (**سوسير وبيرس**) مع جهود لاحقة قذهما (**لويس سلمسيلف وإميل بنفينست ونيكولاي تروتيسكوي وجورج مونان ورولان بارت وجوليا كريستيفيا وغريماس واومبرتو إيكو وغيرهم**) مشكلة تيارات متمايزة ومتعايشة، تقدم نفسها علما شموليا يتسلط على سائر العلوم ويحكمها.

و لأنّ السيميائية علم استمدّ أصوله من مجموعة العلوم المعرفية، كعلم الطب وعلم الجمال وعلم اللغة والرياضيات والفيزياء وغيَرها، "فإنّ مهمة تحديده وإعطاء مفهوم عام له من الأمور الصعبة جدا، أخذ زوايا نظر متعددة، لهذا السبب تعددت آراء في تعريفه، وفي تحديد مصطلح دقيق له، سواء في اللغات الغربية أو في اللغة العربية. لقد أخذ هذا العلم فوضى مصطلحية كبيرة جدا، وأخذ زوايا نظر متعدّدة، حتى وإن أخذ مكانته كمنهج نقدي، له وجاهته في معالجة النصوص الأدبية، خاصة بعد أن تأكد فشل المشروع البنيوي، الذي انغلق على نفسه غير سامح لها بالتجوّل في فضاءات النص الخارجية"[1].

تعرف السيميائية عامة على أنها علم العلامات أو علم الاشارات، وذلك انطلاقا من قول **فيصل الأحمر** في معجمه: "معنى المصطلح علم الإشارات وهو العلم الذي اقترحه **دي سوسير** كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذي جاءت به اللّسانيات"[2]. وهذا يعني بأن مصطلح السيميائية ارتبط باللّسانيات التي هي جزء منه، وأنّ دي سوسير هو أول من مهد لها. ويعرفها **شارل سندرس بيرس** على أنّها: "الدستورالشبه الضروري والشكلاني للاشارات"[3]، مما يجعلنا نقول بأن السيميائية تدرس العلامات بمختلف أنواعها، ويرى **رومان جاكبسون** على أنّها: "تتناول المبادئ العامة التي تقوم عليها بنية كل الإشارات أيا كانت، كما تتناول سمات استخدامها في مرسلات وخصائص المنظومات

---

[1]-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، 1431هـ/2020م، ص: 11.

[2]- المرجع نفسه، ص: 12.

[3]- دانيال تشاندلر، أسس السيمائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكرياء، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008، ص30.

المتنوعة للإشارة ومختلف المرسلات التي تستخدم مختلف أنواع الإشارات"[1]. وهنا نجد **جاكبسون** يضيف على تعريفي **سوسير وبيرس** على أنّها العلم الذي يستخدم في التواصل وتبليغ الرسالة.

2-منطلقات السيميائية:

ينطلق النقاد السيميائيون من رؤية ترى أن الملكة اللغوية هي أولا وقبل كل شيء مشكلة سيميائية، وآية ذلك أن اللغة تنتمي إلى مجموعة (الأنظمة الرمزية) التي تشكل الثقافة كالكتابة والفن والأساطير والسلوك والطقوس. وبسبب هذا أطلق السيميائيون العنان لحرية القراءة بحثا عن النسق المتخفّي وراء الإشارات أو الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات ورغبة في كشف طرق انتاج المعنى.[2]

استطاعت السيميائية تحويل المقاربة البنيوية التي اهتمّت بتحليل الجملة على تحليل الخطاب، والذي هَو تمييز بين السيميوطيقا النصية واللّسانيات البنيوَية الجملية، حيث نجد أنّ اللّسانيات البنيوية تركز على دراسة الجملة تركيبا وانتاجا، وفي المقابل فإنّ السيميائية قد تجاوزت حدود الجملة إلى الاهتمام بالخطاب، وذلك بالتعامل مع نظام الانتاج داخل النصوص.[3] وبتعبير أدق فالمنهج السيميائي كالمنهج الألسني يعنى ـ في المقام الأول- بتفكيك الظاهرة الخطابية إلى أصغر وحدات ممكنة لفحص بنيتها، وتصنيف علاقاتها، وتحديد علاقاتها المتبادلة بين الوحدات الإشارية الأساسية والثّانوية لتحديد اتجاهاتها، ومدى اسهامها في تكوين الاتّجاه العام المهيمن على البنية الكليّة للعمل الفني.[4]

3-اتجاهات السيميائية:

لم تتوقّف السيميائية عند حدود المقاربة النصية، بل أخذت مسارا تطويريا أضاف إلى الحقل السّيميائي إضافات نوعيّة تفرعت عن جهودها عدّة اتّجاهات منها على الخصوص:

أ. **سيميولوجيا التواصل:** والتي يرى أصحابهَا أنّها توجه يقوم على تصور جوهري يرى فيه أنّ الدّليل لا يمكن أن يكون إلاّ آداة تواصلية يقصد منه التّواصل، أي أنّ الوظيفة الأساسية للأنساق

---

[1]- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص: 32، 31.

[2]-باسم قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 176.

[3]- ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 97.

[4]- ينظر: مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح(دراسة سيميائية)، تر. د. أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، 1997، ص: 16.

السيميائية هي التواصل، ولايحصرون وظيفتها في اللّسانيات، بل تتعدّى ذلك إلى التواصل غير اللّساني.

ب. **سيميولوجيا الدلالة:** يرتبط البحث السيميائي المعاصر في جوهره بمسألة الدلالة، وذلك أن كل الوقائع دالّة، وأنّ كل بنية سيميولوجية تمتزج باللّغة، وأنّ كل المجالات المعرفية ذات العمق السيميولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللّغة، لأنّ الأشياء تحمل دلالات غير أنّها لن تكون أنساقا سيميائية أو دالة، لولا تدخل اللّغة، فهي إذا اكتسبت صفة النسق الدّال أو السيميائي من اللّغة.

ت. **سيميوطيقا بيرس:** يعتمد **(بيرس)** على المنطق والرياضيات في هذا الاتجاه باعتباره عالم رياضي وفيلسوف، وسيميوطيقا **بيرس** تدرس الدّلائل اللّسانية وغير اللّسانية في أبعادها الثلاثية المكونة للدليل اللاّمتناهي واللاّمحدود، ثلاثية العلاقة المتكونة من (الموضوع، المثل، المؤول)[1].

4- السيميائية في النقد العربي الحديث:

انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي، منذ منتصف السبعينيات وأخذت تتأسس خلال ثمانيميات القرن الماضي من بوابة المغرب، ومن ثم المشرق العربي، وهذا من خلال الأقلام التي أسهمت في هذا الحقل، **كمحمد مفتاح، ومُحَمَّد الماكري، عبد القادر فيدوح، وعبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، وعبد الله الغذامي، وقاسم المقداد، ورشيد بن مالك...وغيرهم**[2].

أما بخصوص القراءات التي تناولت النص الشعري الجاهلي خاصة في هذا المجال فهي قليلة وتكاد تنعدم، لأنّ معضمها تنكب على النصوص الروائية، أو النصوص الشعرية الحديثة، ولكن يمكن أن نشير إلى دراسة **مُحَمَّد مفتاح** المعنونة **بسيمياء الشعر العربي**، ودراسة **غريب اسكندر– الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي**، إلا أنّ هاتين الدراساين كانتا في الشعر القديم عامة، ودراسة **موسى ربابعة مقاربات في النص الشعري الجاهلي**، ودراسة **عبد الملك مرتاض السبع المعلّقات (مقاربة سيميائية أنثروبولوجية)**، والتي كانت الأنموذج الذي وقع بين أيدينا والذي نحاول من خلاله معرفة

---

[1]– ينظر: مُحَمَّد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السيق إلى النسق، دار الغرب للنشرو التوزيع، الجزائر، 2000، ص115، 118، نقلا عن: بولخراص مُحَمَّد، محاضرات في مقياس مقاربات نقدية معاصرة، جامعة ابن خلدون، تيارت، ص: 74.

[2]– ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 98.

كيف استطاع المنهج السيميائي محاورة النص الشعري الجاهلي، والتفاعل معه، ومدى قدرة النص الشعري الجاهلي الإفادة من هذا المنهج.

5- القراءة السيميائية للمعلّقات السبع عند عبد الملك مرتاض:

قدّم **عبد الملك مرتاض** قراءة للشعر الجاهلي بعامة وقصائد المعلّقات بخاصة، و"قد انطلق متسقا مع النظريات الحديثة مكملا ما سبقه إليه **أحمد الحوفي*** بتناول الشعر الجاهلي على اعتبار أنّه تعبير عن الحياة، وربطه بالعصر والمجتمع والناس من حيث هم ناس عاشوا وعبروا بعيدا عن عالمه ونزعه منه، ليصل بعد ذلك للتناول الأسلوبي"[1]، وهي قراءة ذات منهج مركب من الأنثروبولوجيا والسيميائية.

يزعم الباحث في مقدّمته أنّ دراسته الأنثروبولوجية المطعمة بآليات التحليل السيميائي الأسبق في تناول الشعر القديم، ويعلّل منهجيته التي زاوج فيها بين المنهجين بأنّها ليست بالأمر المستهجن، فلقد فعلها قبله **كلود لفي ستراوس**** في كثير من دراساته، حين عمد أن يزاوج بين الأنثروبولوجيا والبنيوية، وفعلها **لوسيان غولدمان** *** حين زاوج بين المنهج البنيوي والاجتماعي، وفي هذا السياق نجد **مُحَمَّد مفتاح** يوافق **عبد الملك مرتاض** في مبدأ المزاوجة بين منهجين أو أكثر حيث يرى أنّ العكوف على مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة على الخطاب الشعري هو أمر موضوعي، ولأن أي مدرسة لم تتوقف إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، حيث أنّها تضيئ جوانب وتبقى جوانب مظلمة[2].

و على هذا فالباحث يعتقد أنّ الأنثروبولوجيا تكشف المنابت والجذور، والسيميائية تأويل لرموز تلك الجذور وتحليل لمكامن الجمال الفني والدلالات الخفية فيها، وأنّه لو اقتصر على واحدة منهما لوقع في الفجاجة والنضوب.

ولقد تعرض **عبد الملك مرتاض** في دراسته هذه على أهم القضايا التي يمكن أن تثار حول هذا الموضوع منها: اثنولوجيا المعلّقات، وبنية المطالع الطللية، وجمالية الحيز، وطقوس الماء في المعلقات،

---

* أحمد الحوفي (1910-1983)- الحياة العربية من الشعر العربي (1952م/1371هـ)، مطبعة نهضة مصر

[1]- سليمان الشطي، المعلقات وعيون العصور، ص: 66.

** كولد لفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق 1977.

*** لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة مُحَمَّد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

[2]- ينظر: مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراجية التناص، ص: 7.

ونظام النسيج اللغوي فيها، والتناص والتناصية، إلى تحليل الصناعات والحرف والمرتفقات الحضارية من خلال متنها[1].

ومن خلال هذه القراءة سنحاول عرض رؤية **عبد الملك مرتاض** لهذه النصوص الشعرية، وذلك بالتعرض لأهم قضية في نظرنا والتي كانت تصب في القراءة السيميائية وهي جمالية الحيز في المعلّقات وقضية الناصية والتناصية.

1- جمالية الحيز في المعلقات:

خالف **عبد الملك مرتاض** النقاد المعاصرين في أنّهم يصطنعون (الفضاء)، وفي أنّه يصطنع (الحيز). فالحيز عنده المساحة الضيقة أو المحدودة الأطراف التي نود إطلاقها على مكان جغرافي ما أما الفضاء هو أوسع من أن يشمل الحيز، وهو كل هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي.

وميز أيضا بين المكان والحيز أيضا، فالمكان يطلق على كل حيز جغرافي معروف بينما الحيز يطلق على الأحياز الخيالية والجغرافية والأسطورية. وما لا يمكن أن يقع تحت حكم الاحتواء الجغرافي بشكل واضح دقيق.

يرى **مرتاض** أنّ الحيز عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب يتشكّل بلا حدود ويتنوق في أفق مفتوح، ومن العسير الانتهاء فيه، ولعل مدلولاته هما اللّذان جعلاه على حدّ قوله أن يعنى به من الوجهة الأدبية. [2].

كما يرى أنّ للحيز شأن شريف في أخيلة قدماء الشعراء العرب، ولهذا نجد أنّ الشعر الجاهلي بعامة والمعلّقات بخاصة تعج بذكر الأحياز، ولعلّ أشهر بيت هو بيتِ امرئ القيس: قفا نبك. ففي هذا البيت مجموعة من الأحياز، يحاول من خلالها الشاعر أن يحدد َلنا دار حبيبته وموطن حبه ومسقط ذكرياته.[3]

أ- جمالية الحيز الطللي:

وقف الباحث لدى ضربين وحاول مدارسة جمالياته من خلال الأبيات الستة المرقسية:

---

[1]-ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات (مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها)، دط، اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، (مقدمة الكتاب).

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 52.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع ، ص: 53.

يقول امرؤ القيس بن حجر بن عمرو بن الكندي:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى فحومل**

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها * لما نسجتها من جنوب وشمأل**[1]

يمكن الرجوع إلى شرح الأبيات في الفصل الأول في المنهج النفسي.

1- الحيز بين الإنتساج والإنتساخ:

يريد عبد الملك مرتاض بالانتساخ والإنتساج حركة الرمال وانتساجها من الجنوب إلى الشمال بفعل الرياح وأدى ذلك إلى الإنتساخ الرملي الذي نشأ عنه مناظر عارية عجيبة، وكان هذا الحيز ذو لون أصفر ضارب إلى الحمرة وهو لون الرمال، وكانت الألوان لا تلبث هي أيضا أن تنتسخ وتنتسج تبعا لما يعتروها من شعاع وفيء وضياء وظل، فكان يشكل ضربا من الحيز الداكن وهو الواقع تحت سلطان الظل، وأضربا أخراة منً الحيز المصفر المشع، وهو الواقع تحت سلطان الشمس المتوهجة وكان هذا الحيز الملحمي ما يلبث أن ينفلت من هذين الشكلين ليجسد شكلا ثالثا وهو الشكل المغير من حبات الرمال المتطايرة حتى تدروها السوافي فتتناثر فيما حولها من الفضاء شضايا[2].

2- الحيز الأخضر وملحمة الجمال العذري:

وصف الباحث جمالية هذا الحيز في لوحة طبيعية عبقرية تمثلت في تظافر جملة من المظاهر وهي: الأرام، العرصات، القيعان، سمرات الحي، ورسم دارس، والتي وصل من خلالها إلى نتيجة مفادها أن الإتيان على ذكر العرصات لم يكن عفويا، وإنّما لغاية بصرف النظر عنه كمكان مجدب، وإنّما هي أمكنة خصبة لرعي الأرام فيها، كما ينبغي أن لا ينصرف الوهم إلى أنّ الحيز الشعري الجميل الذي يحن إليه **امرؤ القيس** والذي يتلذّذ بذكره كان مجرد قفر عجيب[3]، ولوأمعنا النظر والتأمل فيها لما اهتدينا إلى ما أوّله **عبد الملك مرتاض**، وكل هذا ينصرف إلى الحيز الشعري المرقسي الجميل الذي كان يحن إليه.

ب- أنواع الأحياز في المعلقات:

وقف **عبد الملك مرتاض** لدى الحيز وساءله من داخل سياقه فوقف أمام نماذج كالحيز المائي الحيز المتعالي، الحيز المضيئ، والحيز المنشطر، والحيز العاري. وسنكتفي هنا بالوقوف لدى الحيز المائي.

---

[1]- الزوزني، أبي عبد الله أحمد بن أحمد، شرح المعلّقات السبع، دط، دار الجيل، بيروت لبنان، دت، ص: 7، 8.

[2] - ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 51.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات ص: 52.

1- الحيز المائي:

حلّل الباحث الحيز المائي في معلّقة **امرئ القيس** فوجدها أحياز:

على قطن بالشّيم أيمن صوبه * وأيسره على الستار فيذبـل**

فأضحى يسح الماء حول كُتيفة * يكب على الأذقان دوح الكنهبل**

ومر على القنان من نفيانه * فأنزل منه العصم من كل منزل**

كأنّ ثبيرا في عرانين بلـه * كبير أناس في بجاد مزمـل** [1]

يصف الشاعر عظم السحاب وغزارته وعموم جوده، فسيل هذا الغيث ينصت من الجبال والآكام فيقلع الشجر العظام، ومرّ على هذا الجبل مما تطاير وانتشر وتناثر من رشاش هذا الغيث فأنزل الأوعال العصم من كل موضع من هذا الجبل، كأنّ ثبيرًا (جبل بعينه) في أوائل مطر هذا السحاب سيد أناس قد تلفف بكساء[2].

وجد الباحث في هذه الأبيات أحياز مائية كثيرة إلا أنّه لم يقف عندها للتحليل لأنّ المجال لا يسعه، وأخص بالتحليل دارة جلجل وهو غدير ماء والذي كانت حكايته أسطورية إلى حدّ ما، متناولا الخلفية التاريخانية لهذا الحيزالمرقسي حيث وقف طويلا لدى شكله وموقعه ومايحيط به وما قد يتأثر به، وما قد يؤثر فيه، وما كان حوله من النعمة والنعيم والرغد والجمال[3].

ثم انتقل إلى باقي الأحياز المائية الأخرى لدى باقي المعلّقاتيين، وسنكتفي بالوقوف لدى الحيز المائي في معلّقة **لبيد:**

وجلا السيول عن الطّلول كأنها * زبر تجدّ متونها أقلامها**[4]

يقول الشاعر في هذا البيت: "كشفت السيول عن الأطلال الديار فأظهرتها بعد ستر التراب اياها، فكأنّ الديار كتب تجدّد الأقلام كتابتها، فسبه كشف السيول عن الأطلال التي غطاها التراب بتجديد الكتاب سطور الكتاب الدارس، وظهور الأطلال بعد دروسها بظهور السطور بعد دروسها، وأقلام مضافة إلى ضمير زبر، واسم كأن ضمير الطلول"[5].

---

[1] – الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 52، 53، 54.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 52، 53، 54.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 50، 52.

[4]–الزوزني، شرح المعلّقات السبع ، ص: 129.

[5]– المصدر نفسه، ص129.

يرى **عبد الملك مرتاض** بأن **لبيد** اصطنع في هذه اللوحة الحيزية، "وسيلة حضارية لم تبرح تشع بالنور على الإنسانيّة، وهي الكتابة"[1]، فالحيز المائي لدى **لبيد** لا يرى وهو يختلف عن الصورة الحيزية لدى **امرئ َالقيس**، إذ "أصابت الأمطار هذا الحيز، وهذا الوجه من الأرض فخدّدت سطحه، ووسمت وجهه فبدا منه ما كان خافيا، وظهر ما كان مستترا متواريا، ومن ذلكم تلك الطلول التي كانت الرمال نسجت عليها كثبانا حتى وارتها، فكان المارّ ربما مرها فاعتقد أنّها كثبان ليس تحتها بقايا حياة، وأنقاض حضارة وآثار مجتمع..."[2] حتى جاءت السيَول الجارفة لمعتها وأظهرتها فأصبحت كلوحة مكتوبة تجدد متنها أقلامها بالكتابة فلا تمّحي ولا تزول...[3]

فحدث هذا الحيز ناتج عن المطر الذي فعل فعلته على سطح البحر في كتف الجبل، الذي صور لنا حيزين حيز ظاهر وحيز خفي، فالظاهر هو حيز ميت حزين بفعل السيول والمياه التي جرفته، والخفي هو ما كان مخبوءا تحت الظاهر الذي أضفت عليه تلك السيول جمالية بفعل "مظاهر تشاكلية مثل تشاكل السيول التي تحفر بسيلانها سطح الأرض فتدرك عليه علامات، وتطبعه بأمارات، مثل الأقلام التي تزبر بسيلان حبرها على الورق فتذر عليع أيضا علامات. فالطلول تتشاكل مع الزبر والأقلام تتماثل مع السيول، ومتون الورق تتجانس مع سطح الأرض"، وعليه فهناك حيز ظاهر وآخر غائب غير أنّه السبب في جلاء الأول.

وهنا يرى **عبد الملك مرتاض** أن الألفاظ المكتوبة عبارة عن أيقونات للأصوات الدالّة الغائبة ضمنا، وهي قائمة على مبدأ المماثلة[4].

و ما يمكننا قوله هنا أنّ الناقد زاوج بين الأيقونة والتشاكل لإظهار نوعية الحيز، ومثل هذه المحاولة في استخراج الحيز من المعلّقات شاقة مما تجعلنا نعترف لناقدنا بجدارته في استخراجه لتلك الرؤى الخفية.

2- الناصية والتناصية في المعلّقات:

انتبه **مرتاض** من خلال تناوله لنصوص المعلّقات السبع إلى مواقف متشاكلة على المستوى المضموني، وألفاظ متشاكلة على المستوى الشكلي، وهذا يدل حسب رأيه على أنّ الأول من

---

(1)- عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 63.

(2)- المرجع نفسه، ص: 63.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 63.

(4)- ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع العلقات، ، ص: 64.

المعلقاتيين يفترض أن يكون هو المؤثر واللاّحق له هو المتأثّر، فذلك هو قانون الزمن وناموس الإبداع ولاينبغي أن يدفعه إلاّ معارض مكابر، ومناوئ مغالط[1].

عالج الناقد مجموعة من مستويات التناص الذي يحكم علاقات التفاعل بين المعلّقات السبع.

أ- المستوى الأول: التّناص اللّفظي:

يعتقد مرتاض أنّ التناص اللفظي "يمثل المادة الأولى التي كان المعلّقاتيون يغترفون منها ويبنون قصائدهم عليها"[2]، فحاول تأويل طغيان مادة لغوية بعينها على مادة أخراة، من خلال استعراض لأهم المواد اللغوية بين معلّقاتين أو أكثر، واستقراء لكلّ ما هو مشترك من اللغة، ويشير الباحث على أنّ دراسته كانت انتقائية لا إحصاء شامل.[3]

أ. 1-الطلل والرسم والدار والمنزل وما في حكمهما:

امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللّوى بين الدخول فحومل**

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها * لما نسجتها من جنوب وشمأل**

ترى بعر الأرام في عرصاتها * وقيعانها كأنّه فلفل**

وإنّ شفائي عبرة مهراقة * فهل عند رسم دارسٍ من معول[4]**

طرفة بن العبد:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد * تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[5]**

لبيد:

عفت الدّيارُ محلُّها فمقامها * بمنى تأبّدَ غولُها فرجامَها**

فمدافع الريانَ عرِي رسمها * خلقا كما ضمن الوحي سِلامها[6]**

زهير:

أمِنْ أمِّ أُوفى دمنةٌ لم تكلّم * بحومانة الدّرّاجِ فالمتلثّم**

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع العلقات ،ص: 108.

[2]- المرجع نفسه، ص: 112.

[3]- ينظر، عبد الملك مرتاض، ص: 112.

[4]- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 7، 8، 9، 11.

[5]- المصدر نفسه، ص: 61.

[6]- المصدر نفسه، ص: 125، 126.

ودار لها بالرقمتين كأنّها * مراجيع وشم في نواشرِ معصم**
وقفت بها من بعد عشرين حجة * فلأيا عرفت الدار بعد توهّم**[1]

بالإضافة إلى بيتي **عمرو بن كلثوم، والحرث بن حلزة**، لم يكن عرض الباحث لأبيات المعلّقاتيين كاملا، فلقد اكتفي بعرض الصدر أو العجز الذي يتوفر على الشاهد، ولم تكن الأبيات مرتبة، ولكننا رأينا أن يكون عرض البيت كاملا.

ومن خلال هذا العرض لبعض التناصات الماثلة على مستوى اللّفظ، وجد الناقد أنّ التناص المنصرف إلى ذكر الدّيار، والبكاء على الآثار، جاء "انعكاسا طبيعيا للخيال الجاهلي الذي كان مقصورا على التفكير، لدى الشعراء بعامة، والمعلّقاتيين بخاصة، في تلك الديار المقفرة، والرسوم البالية والربوع الخالية، بعد أن تحملت الحبيبة ويمّمت إلى حيث لا يكاد يدري إلاّ أهل حيها، وكانت العلاقات الإجتماعية من الانغلاق، ووسائل النقل من البدائية، ما كان يجعل من العسير متابعة الحبيبة، والتمكّن من رؤيتها تارة أخراة، بلة الاستمتاع بجمالها والتملّي ببهائها"[2]، وهذا يعني أنّ طغيان هذه التناصات يدلّ على أنّ الشعراء العلّقاتيون متمسكين بهذه البنية الفنية التي أسسها، غالبا شعراء قبل امرئ القيس، **فامرؤ القيس** لم يكن بكائه الأطلال ناصا، ولكنّه، هو أيضا متناصا مع ابن حمام المنقرض السيرة الذي ذكره **امرؤ القيس** في شعره.[3]

أما في حكم الدّار، فلقد كانت في نظر **مرتاض** "مصدرا من مصادر الإلهام للشاعر الجاهلي لأنها كانت تؤوي الحبيبة الظاعنة عنها، ثم لأنّ الشاعر نفسه، ربّما، كان ثوى بها زمنا ما، أو أوى إليها عهدا ما، ثم، لأنّها كانت مجتمع العشيرة، وملتقى الأحبة، وموطن الأفراح، ومسقط السعادة واللّذّات، فاستثرت بالاهتمام، واستبدّت بالحب والحنين العارم"[4].

أ. 2- الماء والمطر وما حَكمهما:

لاحظ الباحث أنّ هناك حقلا آخرا مشتركا بين المعلّقاتيين في المعجم الفني لديهم تناصو فيه، وتداولوا عليه، وهو حقل الماء والطر والرعد وما في حكم هذه المعاني. وسنقف لدى **امرئ القيس**

---

[1]- عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 99، 101.

[2]-المرجع نفسه، ص: 113.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع العلقات، ، ص: 114، 113.

[4]- المرجع نفسه، ص: 15.

ولبيد ونرى ما لاحظه الباحث من تشابه وتماثل وتقارب. وسيكون عرضنا للأبيات كاملة بغض النظر عن ترتيبها.

امرئ القيس:

على قطن بالشّيم أيمن صوبه * وايسره على السّتار فيذبل**
فأضحى يسح الماء حول كتيفة * يكب على الأذقانَ دوح الكنهبل**
كأنّ ثبيرا في عرانين بله * كبير أناس في بجاد مزمل**
كأنّ ذو رأس المجيمر غدوة * من السيل والأغثاء فلكةُ مغزل[1]**

من خلال هذه الأبيات نجد **امرأ القيس** يستعمل ألفاظا تكب في نفس المعنى، نحو (القطن)، (الشيم)، (يسح الماء)، (السيل)، كما "استعار لفظة (عرانين) لأوائل المطر لأنّ الأنوف تتقدّم الوجوه"(2)، فكل هذه الألفاظ تدلّ على معاني المطر.

لبيد:

فمدافع الريان عري رسمها * خلقا كما ضمن الوحيَّ سلامها**
من كل سارية وغاد مدجن * وعشيّة متجاوبٍ إِرْزامُها[3]**

المدافع: أماكن يمدفع عنها الماء من الربى والأخياف.
الودق: المطر، وقد ودقت السماء تدق ودقا إذا أمطرت.
جودها: من الجود وهو المطر التام العام.
رهامها: الرهام والرهم، جمعا رهمة وهي المطرة التي فيها اللين.
السارية: السحابة الماطرة ليلا.
المدجن: الملبس آفاق السماء، وقد أدجن الغيم. [4]

---

[1]- الزوزني، شوح المعلّقات السبع، ص: 54.
[2]- المصدر السابق، ص: 54.
[3]- عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 127، 126.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 127، 126.

وفي هذه الأبيات نجد أيضا **لبيد** يستعمل ألفاظا تركض نفس المركض الذي ركض فيه امرؤ القيس، نحو (المدافع)، (الودق)، (الجود)، (الرهام)، (السارية).

نجد من خلال المعلّقتين تناصات تصب في حقل المطر والماء، وفي هذا السياق يقول **عبد الملك مرتاض**: "تقوم التناصات، هنا، بين المعلّقتيين السبعة على مادة لغوية تركض في سياق المادة اللّغوية الأولى التي كنّا جئنا على تحليلها، والتي تضطرب حوال الديار الخالية، والطلول البالية، والرسوم الدارسة التي لولم يكن القصد من ذكرها وترددها، على نقيض ما قد يتصور بعض الناس، القبيح أو التهجين، ولكن من باب الحنين إلى ذكريات مضت فيها، وإلى سعادة ارتشف رحيقها–بين أحيائها– في مأمن من غوائل الدهر، وفي غفلة من الحساد والعذّال"[1].

كما يرى الباحث أنّ جمالية الحيز تكتمل بوفرة الماء حيث يقول: "الماء هو أحد مقومات جمالية الحيز الذي يمثل في تلك الرسوم والطلول، وفي تلك الديار والآثار، فإنّما تكتما جمالية الحيز بوفور الماء، وتهتان الغيث، وجريان السيول"[2]. وهذا يحيلنا إلى فكرة التضعان والترحال، فالعرب قديما كانوا يغادرون الدّيار عندما تجف الينابيع، ويقل الماء، ولعل هذا ما جعل الباحث يربط الماء بالطلل، "على أساس أنّ الطلل حين كان بنءا معمورا، وسقفا مرفوعا، لم يكن ممكنا نهوضه ألاّ على وفور الماء، فكأنّ الطلل أحاله على ماض من الماء"[3]. إذا فجمالية الحيز في المعلّقات، وفي نظر **مرتاض** لا تمثل إلاّ في ماضية الماء. مما يجعل تلك التناصيات المائية لدى المعلّقاتيين أمر طبيعي.

أ. 3– تناصات أخرى:

راح الباحث يعرض تناصات أخرى نحو التشبيه الكأني، والذي أولَه إلى "حميمية علاقة هذه الآداة برسم جمالية الحيز، ورسم جمالية الحبيبة وما يَحْدُودقُ بها، أو يضطرب من حولها. فما كان تكرارها لديهم إلاّ تعزيزا لمظهر جمالية الحيز الشعري، وحرصَ المعلّقاتيين على الإصرار على وصفه بهذه الجمالية، وادّعائها فيه، وإثباتها له، ووقفها عليه"[4]. ولعل البنية الصوتية لأداة (كأنّ) في رأيه أيضا

---

[1]– عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 116.

[2]– المرجع نفسه، ص: 116.

[3]–عبد الملك مرتاض، السبع العلقات، ، ص: 116.

[4]– المرجع نفسه ، ص: 118.

هي التي حملت المعلّقاتيين على الإكثار من استعمالها دون سواها من أدوات التشبيه الأخرى، فكأنّها مثلا تأتي على ميزان: فعلنها، بينما (الكاف) و(مثل) لا تتعلّقان من رصانة ذلك الإيقاع[1].

بالإضافة إلى تناصات لفظية تمثلت في لفظة الحي، حيث لاحظ مرتاض أنّ هذا اللّفظ "ذكر غالبا في معرض تصوير جمالية الحيز الشعري المرتبط إما بالحبيبة، وإما بطللها، وإما بديار القبيلة التي تنتمي إليها. وعلى الرغم من اختلاف توظيف هذا اللّفظ حين نذييه في سياقه، ونصبه في مرجعيته الاجتماعية، فإنه، مع ذلك ظلّ محافظا على الدلالة العامة المرتبطة إما بالقبيلة وشرفها، وإما بالحبيبة وهَواها"[2]. وهذا يجعلنا نقول بأنّ الحيز لدى الباحث تجسد في لفظة الحي، وله ضربان حيز الحبيبة، وحيز القبيلة.

ومن هنا نخلص على أنّ المعلّقاتيّون يشتركون في اصطناع ألفاظ بعينها، والتي كانت تصب في مصب واحد وهو جمالية الحبيبة، وجمالية حيزها.

ب- المستوى المضموني:

تناول **عبد الملك مرتاض** شيء من التحليل حول ما أطلق عليه بالتّناص المضموني، على أنّ هذا الضرب في رأيه قد يتوسع إلى التناص النسجي أيضا، فتعرض إلى عدّة حقول في هذا المستوي سنحاول عرض بعضها.

ب. 1- العين والأرام وما في حكمهما:

امرئ القيس:

ترى بعر الأرام في عرصاتها * وقيعانها كأنّه حب فلفل**

الأرام: الضباء البيض الخالصة البياض، واحدها رئم، بالكسر، وهي تسكن الرمل. يقول: انظر بعينك تر هذه الديار التي كانت مأهولة بأهلها مأنوسة بهم خصبة الأرض كيف غادرها أهلها وأقفرت من بعدهم أرضها وسكنت رملها الضباء ونثرت في ساحاتها بعرها حتى تراه كأنذه حب الفلفل على مستوى رحباتها.[3]

)زهير بن أبي سلمى:

بها العين والأرام يمشين خلفة * وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم**

---

[1]-عبد الملك مرتاض، السبع العلقات ، ص: 119.

[2]- عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 120.

[3]- ينظر: الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 9.

قول زهير بها العين، يقصد بها "البقر العين، فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه، والعين: الواسعات العيون، والعين سعة العين. والأرام. جمع رئم وهو الضبي الأبيض خالص البياض، وقوله خلفة، أي يخلف بعضها بعضا إذا مضى قطيع منها جاء قطيع آخر[1].

لبيد:

والعين ساكنة على أطلائها * عوذا تأجل بالفضاء بهامها**[2]

وفي شرح هذا البيت يقول الزوزني: "والبقر الواسعات العيون قد سكنت وأقامت على أولادها ترضعها حال كونها حديثات النتاج وأولادها تصير قطيعا في تلك الصحراء، فالمعنى من هذا الكلام. أنها مغني الوحوش بعد كونها مغني الإنس. ونصب عوذا على الحال من العين"[3].

نلحظ من خلال هذه الأبيات تقارب مضامينها إلى حدّ غياب الفروق بينها واحتضار التماثل، ولعل هذا يرجع إلى البيئة الطبيعية الواحدة التي يعيش فيها الشعراء.

يشير مرتاض إلى أنّ "هناك تناصات نسجية طورا، ونسجية مضمونية طورا آخر: تنهض على التناص الثنائي بحيث نلفي معلّقاتياً ناصاً، ومعلّقاتياً آخر متناصا معه"[4] ومثل لذلك فيما يلي:

ب. 2- التناص حول الصرم والفراق:

يقول **امرؤ القيس**:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلّل * وإن كنت قد أزعمتي صرمي فأجملي**[5]

يقول قيس في هذا البيت: "يا فاطم دعي بعض دلالك وإن كمن وطنت نفسك على فراقي فأجملي في الهجران. نصب بعض لأنّ مهلا ينب مناب دع. الصرم: المصدر، يقال: صرمت الرجل أصرمه صرما إذا قطعت كلامه"[6].

وفي قول **عنتره**:

إن كنت أزعمت الفراق فإنّما * عُزّمتْ رِكَابُكُمُ بليْلٍ مُظْلِمِ**

---

[1]- ينظر: الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 100.

[2]- المصدر نفسه، ص: 128.

[3]- عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 129.

[4]-عبد الملك مرتاض، السبع العلقات، ، ص: 123.

[5]- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 18.

[6]- المصدر نفسه ، ص: 19.

ومعنى القول: "إن وطنت نفسك على الفراق وعزمت عليه فإني قد شعرت به بعزمكم ابلكم ليلا"[1].

نلمس من خلال هذين البيتين أنّ **عنتره** ينسج على نفس منوال **امرأ القيس**، بل ويتعدّى النسج إلى مقابسة الكلام، ممّا أدى إلى تشابه وتقارب المضمونين، وهذا ما أطلق عليه **مرتاض** تناصات نسجية مضمونية.

مثّل الباحث لعدّة حقول لهذا الضرب، ولكننا اكتفينا بهذا حتى لا يطيل بنا الحديث، ونستطيع أن نلم ما جاء به حول قضية التشاكل، أو مستويات التناص. فبعدما تناول مستوى التناص اللّفظي والتناص المضموني، راح يتابع دراسته لبنية نصوص المعلّقات يتتبع من خلالها باقي المستويات الأخرى نحو المستوى النسيجي، والمستوى الذاتي.

ج–التناص النسيجي:

إنّ هذا الضرب من التّناص لا يختلف كثيرا على التناص المضموني، ولقد أطلق عليه بالتناسج: "حيث نحس أنّ الآخر ينسج على منوال الأول، ولو يجتزئ باستلهام فكرته، ولكن جاوزها إلى محاكاة النسج، ومقابسة الكلام، ومناصة الخطاب"[2]. ولقد ذكر الباحث طائفة من هذه التّناصات الثنائية، النسجية، وسنتشهد بواحدة منهن:

ج. 1– وقوفا بها صحبي علي مطيهم:

يقول امرؤ القيس:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم * يقولون لا تهلك أسى وتجمل**[3]

وفي معنى هذا البيت، يقول امر القيس: "قد وقفوا علي أي لأجلي وعلى رأسي وأنا قاعد عند رواحلهم ومراكبهم، يقولون لي: لا تهلَك فرط الحزن وشدّة الجزع وتجمل بالصبر"[4]

ويقول **طرفة بن العبد:**

وقوفا بها صحبي علي مطيهم * يقولون لا تهلك أسى ونجلد**

---

[1]–الزوزني، شرح المعلّقات السبع ، ص:194.

[2]– عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 126.

[3]–الزوزني، شرح المعلّقات السبع ، ص: 10.

[4]– المصدر نفسه، ص: 10.

وتفسير هذا البيت هو نفس تفسير بيت امرأ القيس. والتناص النسجي في هذين البيتين واضحا لا يحتاج إلى تعليل.

د- التناص الذّاتي:

يقصد عبد الملك مرتاض مصطلح التناص الذاتي، التكرار الذي يحدث لدى ناصٍ واحد، عبر قصيدة من قصائده، من حيث يشعر، أو من حيث لا يشعر.

ولقد ألفى الباحث شيئا من هذا التناص الذّاتي لدى **امرئ القيس**، والذي كان أكثر المعلّقاتيين اصطناعا له.

ومن قول **امرئ القيس**:

كأنّ دماء الهاديات بنحره * عصارة حنّاء بشيب مرجّل[1]**

فألحقنا بالهاديات ودونه * جواحرها في صرة لوً تزيل[2]**

الهاديات: "المتقدّمات والأوائل، وسمي المتقدّم هاديا لأن هادي القوني تقدّمه ومنه قيل لعنق الفرس هاد, لأنه يتقدّم على سائر جسده"[3].

وفي قوله أيضا:

ألا ربَّ يوم لك منهن صالح * ولا سيما يوم بدارة جلجلٍ[4]**

ألا ربَّ خصم فيك ألوى رددته * نصيح على تعذاله غير مؤتل[5]**

يرى مرتاض أنّ هذه التّناصات الذاتية لم تحدث على مستوى المضمون فقط، ولكنّها وقعت على مستوى النسج اللفظي نفسه، عدّ التناصة الأولى حول الفرس، والثانية حول المرأة.

وفي الأخير يخلص الباحث إلى أنّ "التّناصات التي تواترت لديه تمثّل موضوعاتها الإهتمام الأول لدى المعلّقاتيين الذين كانوا يضطربون في مضطرب واحد، فكأنّهم وجوه سبعة لشخصية واحدة، أو كأنّهم صوت واحد لسبعة (...)، المعلّقاتيّن كانوا يمثّلون ما يمكن أن نطلق عليه ثريا شعريّة لم يَلْحَن

(1)- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، ص: 47.

(2)- المصدر نفسه، ص: 48.

(3)- المصدر نفسه، ص: 47.

(4)- المصدر نفسه، ص: 12.

(5)- المصدر نفسه، ص34.

لها ناقد"[1]، فطغيان هذه التناصات يستبين لنا كيف كان المعلّقاتيون متمسكين بهذه البنية الفنية التي تأسّست على عهد المهلهل وامرئ القيس الذي عرفت معلّقته رواجا عجيبا، بحيث اغتدت القصيدة العربية الأولى وأساس الأدب العربي لدى الناشئة والجامعيين معا، بحيث كان أكثر الشعراء العرب محفوظية على وجه الإطلاق، فكل عربي في المشرق أو في المغرب يردد مع صدى الدّهر، وصوت الزمن: *قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل*.

6- تقييم دراسة عبد الملك مرتاض:

كانت دراسة الدكتور **عبد الملك مرتاض** دراسة جديدة طازجة، التزم فيها بمنهجه الذي حدّده في البداية، القائم على مبدأ التأويل وقراءة المحتوى، استطاع الباحث أن يَفتح آفاق المعلّقات ويفهمها، من خلال قراءته الفاحصة والمعقّدة في الوقت نفسة، حيث لجأ إلى كتب التراث فاستقرأها وناقش العديد من آرائها النقدية باسهاب خاصة في الآراء التي يعارضها، فلقد كان يحاول تبرير موقفه بطريقة علمية مقنعة، فنجده يكسب تأييد القارئ.

اقتصر الباحث في قراءته السيميائية على بعض الآليات الإجرائية وهي: (**الحيز، التشاكل، الأيقونة، التناص، التماثل**)، مما يجعل القارئ للوهلة الأولى ينعت مقاربته بأنّها انتقائية، إلا أنّ الناقد أقر منذ البداية بأنّ مقاربته مركبة من منهجين أنثروبولوجي وسيميائي وهذا ما لمسناه خلال قراءتنا **فعبد الملك مرتاض** تناول الظاهرة الأدبية دون التمييز بين اجراءات هذا المنهج أو ذاك. كما أنّ تطبيق منهج كامل في دراسة مركبة وعلى النصوص المعلّقاتية يحمل من الصعوبة والمجازفة أكثر مما يتصوره عقل أي قارئ وقد يتمدّد التحليل فيصير مادة لغوية زئبقية يصعب التحكم فيها.

أما فيما يخص القراءة السيميائية عامة فهي قراءة هلامية أوقعت الناقد العربي المعاصر في معظلة نظرا لكثرة مصطلحاتها التي جعلته غارقا في حصرها، مما جعل تطبيقها على النص الشعري عامة والجاهلي خاصة يوقع الباحث في التملّص. فاستخدام القراءة السيميائية كعمل إجرائي واحد تنهك النص الشعري، ولعل هذا ما جعل باحثنا يطعمها بالقراءة الأنثروبولوجية ويعتمد على آليات دون الأخرى.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص: 127.

النقد الثقافي وجماليات اللغة الشعرية:

1-مفهوم النقد الثقافي:

يعدّ النقد الثقافي من أهم التيارات النقدية الحديثة التي جاءت كرد فعل على البنيوية بكل اتجاهاتها، "حيث يعتبر من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، وقد جاء كرد فعل على البنيوية اللّسانية والسيميائيات، والنظرية الجمالية الاستيطيقية التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة(...) وقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة دراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا[1]، وبالتالي هو مفهوم يتسم بالاتّساع والشمول. ونتيجة لتعدد مصطلح الثقافة ذاتها تعدد بذلك مفهوم النقد التقافي المنسوب إليها.

ويعرف **حنفاوي بعلي**في كتابه **مدخل في النقد المقارن**: "بأنّه نشاط وليس مجالا معرفيا قائما بذاته، وأن الناقد الثقافي أو نقاد الثقافة، يطبقون المفاهيم والنظريات المتنوعة في تراكيب وتباديل على الفنون الراقية والثقافية الشعبية والحياة اليومية وعلى حجب من الموضوعات المرتبطة"[2]، فهو يتذوق النص يوصفه قيمة ثقافية لا بوصف قيمة جمالية، ويبيذن لنا الناقد **صلاح قنصوة**في كتابه **تمارين في النقد الثقافي** "أنّ النقد الثقافي ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية كما أنّه ليس فرعا أو مجالا متخصصا بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثقافة من نصوص، سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا تولد معنى أو دلالة"[3]، وهنا يصبح العمل الأدبي حدثا ثقافيا بمفهومه الواسع، ويتعدّد مفهوم النقد الثقاقي حسب الزاوية التي ينظر إليه منها، فينفتح بذلك على التأويل ومختلف العلوم الإنسانية التي تحيط بالعمل الأدبي، وذلك ما ذهب إليه **عبد الله الغذامي** حيث يعتبر النقد الثقافي "فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم هو أحد علوم اللغة وحقولها (الألسنة)، ومعني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطهوصيغه، وما هو غير رسمي ومؤسساتي، وما هو

---

[1]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، نسخة مصورة، دط، دت، ص: 74.

[2]- حنفاوي بعلي، ط1 منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، 2007، ص20.

[3]- صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، ط1، الهيمنة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2007، ص: 11.

كذلك سواء، سواء"[1]، فهذا يعني أنّ النقد الثقافي معني بكشف اللاّجمالي وما هو مخبوء تحت أقنعة الجمالي، وعليه فهو يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية...وعلينا أن لا نخلط بين النقد الثقافي بنقد الثقافة أو الدراسات الثقافية العامة، فالنقد الثقافي هو الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية، فيحاو ل استكشاف أنساقها الثقافية المضمرة غير الواعية وينتمي هذا النقد الثقافي على رأي **جميل حمداوي** إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق، في حين تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنثروبولوجيا وعلم الإجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى.

2-روافد النقد الثقافي وخلفياته الفلسفية والمعرفية:

استفاد النقد الثقافي من حقول ومجالات معرفية عدّة مثل الأدب النقد والبلاغة والفلسفة، كما انفتح على مجموعة من المناهج النقدية تمثلا أو معارضة مثل: البنيوية والسيميائيات والتفكيك والنقد البنيوي...وغيرها، ويمكن أن نقول أنّه تأثّر بصفة عامة بالنقد الحداثي وما بعد الحداثي كالنقد الكولونيالي، والنقد الجنوسي...ويقودنا الحديث عن النقد الثقافي وخلفياته الفلسفية والمعرفية إلى الإحاطة بالسياق العام الذي أدى إلى ظهوره فقد ظهر مع مركز **برمنغهام** للدراسات الثقافية عند **ريتشارد هوغارت** في بيئة غربية متأثرا بالعوامل السياسية والإجتماعية حيث ظهرت ثقافة الهامش والدعوة إلى التنوع الثقافي وإلغاء الحدود والفواصل بين الذات والموضوع وبين الأنا والآخر وبين الدال والمدلول[2].

ولعل لأقرب المناهج إلى النقد الثقافي المنهج التفكيكي مظرا لوجود مجموعة من القواسم المشتركة بينهما كالاختلاف، والتشريح، والتقويض، والنص المضاد، واستكشاف المضمر، والمختلف...، أما على مستوى الإجراء فقد ارتبط النقد الثقافي بمجموعة من العلوم الإنسانية كالتاريخ والأنثروبولوجيا، وعلم الحضارة...إلخ، وهكذا فالنقد الثقافي هو مجموعة من المناهج والمقاربات المتعدّدة الاختصاصات التي تصبّ كلّها في الحقل الثقافي، وخدمة الأنساق المضمرة

---

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، 2005، ص: 84، 83.

[2]- ينظر: فريد مناصرية، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، ضرورة معرفية أم موضة نقدية، جامعة المدية، مجلة المدونة، المجلد 5، العدد الأول، 2008، ص: 242، 241.

والأنظمة الأيديولوجية ممّا يجعل موضوعاته ذات طبيعة ثقافية وذهنية وفكرية، كما يتّسع هذا النقد ليشمل مختلف المجتمعات البدائية والمتمدنة، أي دراسة ثقافات المجتمع المختلفة ودراسة نظمه، وقيمه وعاداته وتقاليده[1]

3-رواد النقد الثقافي

أ- عند الغرب:

يوجد مجموعة من النقاد الغربيين أثروا النقد الثقافي، نستحضر منهم الناقد الأمريكي **فانسان ليتش**، الذي اهتمّ بالنقد الثقافي منذ سنوات الثمانين في القرن العشرين وخاصة في كتابه "**النقد والطابو: النقدَ الأدبي القديم" 1987**، وقد كتب هذا الناقد مجموعة من المقالات النقدية في إطار النقد الثقافي للتعريف به نظرية وتطبيقا ولتبيان موقفه من ما بعد الحداثة ومن مدرسة **ييل** « **Yale** » التفكيكية، وقد كتب **ليتش** كذلك كتابا حول النقد الثقافي مبينا مرتكازاته النظرية والتطبيقية.

هذا وقد كتب **جانيت وولف** كتابا بعنوان **في الطريق مرة أخرى: استعارات السفر في النقد الثقافي**، وكتب **أورتو عيسى بيرجر** كتابا بعنوان **النقد القافي: بداية مفتاح المفاهيم**.

ب- عند العرب:

من أشهر الدارسين العرب الذين اهتموا بالنقد الثقافي نذكر: **عبد الله الغذامي** في كتابه **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، وكتابه المشترك مع الدكتور **عبد البنى اصطيف** المعنون **بنقد ثقافي أم نقد أدبي**، وكذلك الناقد **سعد البازغي وميجان الرويلي** في كتابهما **دليل الناقد الأدبي**، والباحث الجزائري **حنفاوي بعلي** في كتابه **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن** وكتاب **صلاح قنصورة تمارين في النقد الثقافي...**[2]

لكن اللاّفت للانتباه انتشار النقد كان أكثر في الشرق العربي وخاصة في المملكة العربية السعودية، على عكس َالنقاد المغاربة الذين لم يتمثلوا هذا النقد بأي شكل من الأشكال ويرجع **جميل حمداوي** في كتابه **نظرية النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة** سبب ذلك إلى أنّ "النقّاد

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص: 84.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 91، 90.

المغاربة يهتمون بالثقافى الفرنكفونية أكثر ممّا يهتمون بالثقافة الأنجلوسكسونية"[1]. وذلك لأنّ المغاربة اهتموا أكثر بترجمة الكتب التنظيرية التي تدور حول الشكلانية والبنيوية.

ولم يتوقف نشاط النق الثقافي عند هؤلاء النقاد، بل ظهرت دراسات أخرى تتبنى مقولات هذا النشاط ولاسيما الاتجاه النقدي المسمى **جماليات النقد الثقافي**، الذي مثله باحثون من الأردن خاصة **عبد القادر الرباعي ويوسف عليمات وأحمد جمال المرازيف**، حيث قدّم **عبد القادر الرباعي** كتابا عام **2007** حمل عنوان **تحولات النقد القافي** وكان من قبل ذلك **يوسف عليمات** وهو من طلبة **الرباعي** أن قدم كتابا تبنى مفهوم **جماليات التحليل الثقافي** بغية قراءة نصوص شعرية جاهلية باحثا فيها عن جماليات اللغة الشعرية وهو الكتاب الذي وقع عليه اختيارنا في هذا المبحث لأنّه يمثّل الانفتاح الكبير الذي عرفه النقد العربي المعاصر مع نهايات القَرن الماضي على جملة التوجهات والمقولات النقدية التي تحاول تجاوز المنجز البنيوي، دون اغفال الدراسات ما بعد الاستعمارية، ويعدّ النقد الثقافي أبرز نشاط نقدي عربي عرفته الساحة العربية المعاصرة بداية هذا القرن بدعوى أنّه بديل للنقد الأدبي، أو بوصفه التوجه الوحيد القادر على اخراج النقد العربي من دوامة التيه النقدي.

4-الإجراء النقدي عند يوسف عليمات من خلال كتابه جماليات التحليل الثقافي:

يعدّ هذا الكتاب من أهم المؤلفات النقدية العربية المعاصرة التي تناولت قراءة ونقد الشعر الجاهلي بمنظور النقد الثقافي، معلنا مؤلفه في مقدمة دراسته أنّه "يقدّم تصورا جديدا للنص الشعري الجاهلي انطلاقا من طروحات التحليل الثقافي The poetics of cultural analysis الذي يولي الأنسا ق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكّلات هذه الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات"[2]، وبهذا يؤكد الباحث بمغايرة دراسته لما سبقها دراسات وذلك إيمانا من الكاتب أن الخطابات الشعرية العامة والقصيدة الجاهلية خاصة، ليست حقيقة لغوية فحسب فهذا " الفهم يغفل وظيفة اللغة وما تمتاز به من طاقات إشارية وإشاريات تنسيقية توظّف الجمالي الظاهر بغية إضمار مسكوتاتها وتواتراتها وتوالداتها الدلالية"[(3)]، وإنّما يجب النظر إليها أنّها تجربة ثقافية جمالية يكون الشاعر فيها هو صانع للأنساق التي تمثل بنية متحركة وغير ثابتة، لها القدرة

[(1)]- جميل حمداوي، جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة ص: 91.

[(2)]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ص: 15.

[(3)]-يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا ، ص: 30.

على التحول والتشكّل، ممّا يجعل أمساقها الثقافية المضمرة ذات صفى دينامية وأبعد دلالية، ومنه لا يتم فم وإدراك الأبعاد المعرفية للمجتمع الجاهلي المحكوم بالأعراف والتقاليد التي تعدّ مكونا ثقافيا لنسيجه العام، إلا باستنباط الأنساق الثقافية المتوارية بفجوات النص الشعري الجاهلي[1].

وانطلق الناقد من المقولة التي ترتكز على قيمة النسق وفاعليتة داخل النص، فدراسته تقوم على قراءة المحمولات الثقافية للنسق في القصيدة الجاهلية في إطار أسماه بشعرية الضد.[2]

وعليه قسم الباحث كتابه إلى بابين، فأما الباب الأول فكان بعنوان **مركزية النسق الضدي في الموضوع الشعري** وتناول فيه ثلاث موضوعات تمثلت في:

1-صراع الإنسان مع المكان.

2-صراع الإنسان مع الزمان.

3-صراع الإنسان مع الإنسان.

و يبين الناقد من خلال قراءته لهاته الموضوعات أنّ الشعر الجاهلي يشكل حادثة ثقافية تتجلّى فيها مظاهر الصراع والتحدّي، الأمر اللافت للنظر في هذه الموضوعات أنّ الشاعر الجاهلي يستحضر عالم الأضداد من مجتمعه، ليعيد تشكيلها بفعل اللغة التي تحمل طاقة تستوعب تصوراته حول اشكاليات الكون والوجود، والتي تكتل ضروبا مختلفة من الصراع، كالصراع مع العدو أو المجتمع، أو صراعه مع الطلل والليل وغيرها من مفردات الكون التي تحمل أنساقا ثقافية قدم من خلالها الإنسان الجاهلي تساؤلات مازالت تشغل الفكر الإنساني حتى اليوم مثل جدلية الموت والحياة، والتي اتخذ منها الشاعر الجاهلي مفاتيح نسقية ليثبت مركزيته في الحياة[3].

أما الباب الثاني فجاء بعنوان مركزية الضد في البناء الفني، وتناول فيه ثلاث موضوعات وهي:

1-الثنائيات الضدّية.

2-المفارقات الشعرية.

3- الصور التنافرية.

---

[1]- ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا ، ص: 16...21.

[2]- المرجع نفسه، ص: 17.

[3]- ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا ، ص: 18.

وقدّم الباحث تعريفا نظريا لمفهوم الثنائيات الضدية كما وردت في البنيوية والتي يبين الكاتب من خلالها قدرة الإنسان الجاهلي ولا سيما الشاعر عن قدرته على تقديم رؤيته للموضوعات التي يواجها في حياته، عن طريق إثارته للجدليات المتعددةالتي تندرج في إطار جدلية كبرى هي جدلية الموت/الحياة.

وفي موضوع المفارقات الشعرية استعرض الباحث مفهومها في النقد الحديث عند الغرب وعند العرب، بالإضافة إلى الإشارة إلى مرادفاتها من مصطلحات بلاغية قديمة. ولقد زاوج **يوسف عليمات** في هذا الباب بين التنظير والتطبيق حيث اختار نماذج شهرية جاهلية متنوّعة، للإبانة من خلالها فلسفة الشاعر الجاهلي في في صورتين، صورةَ الإنسان البطل الذي يصنع المفارقة، ليؤكد تميزه الفردي بفعل اللغة والرمز، وصورة الإنسان الضحية الذي يصبح أسير الأنساق الثقافية وأحداث الزمن السالبة[1].

أما الفصل الثالث من هذا الباب فيتضمن حديثا عن مفهوم الصورة التنافرية، وزاوج هما الناقد كذلك بين التنظير والإجراء بالولوج إلى عالم النص الشعري لاستكناه مضمراته النسقية.

5-سمات تشكل النسق الثقافي في النص الشعري الجاهلي:

أ-شعرية النسق الضدي وتحولاته:

يرى **يوسف عليمات** أن المحور الفاعل في النص الشعري الجاهلي هو الفعل الإنساني فهو النواة التي تشكل كل الموضوعات اللاّمتناهية، وهو القوة المحركة التي تنكشف بفعلها جدلية الفعل والفعل المضاد ويؤكد الناقد على أنّ دراسة أبعاد الصراع الإنساني داخل النص الشعري الجاهلي الذي -يعتبره مراوغ متمنّع يبوح حينا ويضمر أحيانا-، تستلزم قراءة فاحصة وكفاءة معرفية للكشف عن أبعاده وتجلياته[2].

وفي حديثه عن تحولات النسق وتشكلاته بالنص الشعري يقول: "أنّ موضوعة الصراع عند الشعراء الجاهليين تتجلى من خيلي ظهور صوت "الأنا" التي تصنع أفقها أو عالمها الذاتي إزاء الآخرين"[3].

---

[1]- ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص: 20، 29.

[2]- ينظر:المرجع نفسه ، ص: 53.

[3]-يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا ، ص: 53.

لكن التعبير عن هاته الأنا يختلف باختلاف ذوات الشعراء وأساليبه في الإفصاح عنها.

ومثل **يوسف عليمات** على ذلك بشعر الصعاليك، فالنص الشعري عند الصعاليك يتضمن في بنيته العميقة أنساقا مضمرة تعلي من شأن الأنا"[1]، والبحث عن هذه الأنساق في فجوات النص وتأويلها من قبل المتلقي هو الذي يكشف حالة الصراع القائم بين نسق قائم ثابت ونسق آخر متحرك ومتحول.

وبناء ع لى هذه الجدلية القائمة بين الثابت والمتحول بين فعل الإنتماء وفعل التمرد والتي تؤطرها عوالم الضد ببنى النص الشعري الجاهلي جاءت دراسة **يوسف عليمات** "لتركّز على فاعلية الضد وشعريته داخل النص وكونه يشكل مركزية نسقية جديرة بالبحث والدرس"[2].

وكما سبق لنا الذكر أ ن الناقد أنّ الخوض في عوالم النص يتطلّب دراسة وكفاءة معرفية ولا سيما من منظور النقد الثقافي.

وللتأكيد على هذه الطروحات قام **يوسف عليمات** بمقاربةنماذج من الأشعار بإجراء نقدي ثقافي ليوضح من خلالها فاعلية النسق الضدي وشعريته التي تجلّت من خلال ثنائيات نسقية متباينة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: {ثقافة الصوت/ثقافة العمل}، {سلطة المركز/تمرد الهامش}، {فوقية الأنثى/دونية الفحل}.

ولا يمكننا ذكر كل هذه الثنائيات وتفسيرها لذلك سنكتفي بثنائية {فوقية الأنثى/دونية الفحل}، لمعرفة النسق الضدي وطريقة تشكّله ببنية الخطاب الشعري الجاهلي، "وينبثق عن تمركز الضد في القصيدة الجاهلية ولادة الذات المتعالية التي ترى في تفوقها على الآخر (الخصم)، تأسيس لنسقها الفردي وجعله محورا فاعلا في وجود المجموع"[3].

ومثل الباحث لذلك بنص شعري من معلّقة **عنترةبن شداد** التي تقول:

إن تغد في دوني القناع فإنني * طبٌّ بأخذ الفارس المستلئم**
أثني علي بنا علمت فإنّني * سمح مخالقتي إذا لم أظلمَ**
وإذا ظلمت فإنّ ظلمي باسل * مر مذاقه كطعم العلقم**

---

(1)-يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا ، ص: 53.

(2)- المرجع نفسه، ص: 40.

(3)-يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا ، ص: 73.

يقول **عنتره** مخاطبا عشيقته أن تستتري عني، فإني حاذق بأخذ الفرسان الدارعين، أي لا ينبغي أن لك أن تزهدي في مع نجدتي وبأسي وشدّة مراسي، وقيل في معنى البيت أيضا إذا لم أعجز عن صيد الفرسان الدارعين فكيف أعجز عن صيد أمثالك.

أما البيت الثاني فيقول لحبيبته: أثني علي ايتها الحبيبة بما عملت من محامدي ومناقبي فإني سهل المخالطة والمخاقة إذا لم ينهضم حقي ولم يبخس حظي. وإذا ظلمت وجدت ظلمي كريها كطعم العلقم، أي من ظلمني عاقبته عقابا بالغا يكرهه كما يكره طعم العلقم من ذاقه. [1]

و إذا كان هذا النص يصور لنا مروءة الفارس الجاهلي المطرزة بالحبالعفيف لمحبوبته عبلة، إلاّ أنّ القراءة الفاحصة العميقة للنص تحيلنا على نسق فردي يتعلّق بذات شاعر متعالية تسعى إلى تأكيد حضورها وإبراز تفوقها على خصمها {النسق الجمعي/ القبيلة} بأعرافها وتقاليدها التي انتقصت من شأنه وأشعرته بالدونية لذلك يرى الباحث" أنّ التحليل الثقافي في لبنات هذه الأبيات يجلي للمتلقي ثقافة الشاعر الواعية بالأسس التي تقوم عليها نظام القبيلة في المجتمع الجاهلي في تعامله مع الفرد، ويأتي إحساس الشاعر باستلاب هذا النظام الجمعي لحريته من حيث النسب واللّون مدخلا لتعرية الفكر النسقي الجمعي"[2].

وبناء على ما تقدّم يؤكّد الناقد أنّ الصراع يبدو جليا بين{الفرد/ الشاعر} و{النسق الجمعي/القبيلة}، فالذات الشاعرة تؤسس لنسق استعلائي لأنّها تتمرّد على على منظومة النسق الجمعي بتقمصها للخصال الحميدة {الكرم والبطولة}، بشكل ينفي عليها الإحساس بالنقص ويبقي عليها صفة الكمال والحضور.[3]

ب- الإنقلاب النسقي للرموز وازدواجية النسق:

لقد حفل الشعر الجاهلي بظاهرة توظيف الرموز الحيوانية، لذا سعى الناقد **يوسف عليمات** إلى تقديم تصور قرائي جديد لهاته الظاهرة فالرمز عنده "يتضمن محمولات وإشاريات متعدّدة الوضائف ومحدّدة الأبعاد، ولعل غموض هذا الرمز في جل القصائد الجاهلية يعد من قبول الرؤية المضمرة التي

---

[1]- ينظر: الزوزني، شرح المعلذقات السبع، ص: 204.

[2]- يوسف عليمات، جمايات التحليل الثقافي، ص: 76.

[3]- ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا ، ص: 79.

يبثها الشاعر في شفرات اللغة الشعرية ليحدث التعارض بين الظاهر والباطن فتتحول إلى ما يمكن تسميته بالانقلاب النسقي للرموز"[1].

فاستدعاء هذا النمط من الرموز بالنص الشعري الجاهلي ليس بريئا. وإنّما هي أقنعة يتخفى وراءها ذلك الصراع الإنساني.

وللتمثيل على هاته الرؤية استحضر الناقد نصّا شعريا من معلّقة النابغة الذبياني:

كأنّ رحليَ. وقد زال النهار بنا * يوم الجليل على مستأنسٍ وحد**

من وحش وجيزة موشي أكارعه * طاوي المصير كسيف الصقل الفرد**

يصف الشاعر هنا العراك الذي دار بين الثور الوحشي والكلاب، حيث يصف الثور الوحشي الذي يخاف الإنس فينظر يمنة ويسرة، ويصف ناقته حتى في شدّة الحر في منتصف النهار فيشبهها بالثور الوحشي المسرع من وجه القناص، ويتابع الشاعر وصف الثور فيقول أنه من وحش وجرة وهي فلاة من بين مران وذات عرق، قليلة الماء تجتمع فيها الوحوش، ويصف قوامه بالبياض المنقط بالسواد ويصفه بالسيف الصيقل أي أنّه يلمع ويلوح من بعيد[2].

يرى الناقد أنّ هذا النص يسرد جدلية صراع قناعين رمزين هما الثور والكلاب، إذ يجسد الثور نسق الخير بينما تجسد الكلاب نسق الشر، وتكون النتيجة بانتصار طرف الخير(الثور) على طرف الشر (الكلب) وهي النتيجة التي ارتضاها الشاعر من هذا الصراع.

لكن هذه القراءة العميقة لهذا النص تبين أن غاية الشاعر من هاذين القناعين هو تمثل الشاعر (النابغة) بقناع الثور. وهنا يتجلى نسق الذات الشاعرة مقابل قناع الكلاب التي تتجلى فينسق الآخر وهي (سلطة النعمان بن المنذر)، وانتصار الثور على الكلاب وهو "ترميز جلي لتقهقر سلطة النفوذ أمام سلطة الكلمة /الشعر"[3].

ولهذا يرى الناقدأنّ على القارئ أن يكون حصيفا لسبر واستكناه تحوّلات الرمز وانزلاقاته، إذ أن طاقة اللغة تكشف عن أنساق مضمرة.

---

[1]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي ، ص: 94.

[2]- ينظر: الزوزني، شرح المعلّقات، ص: 294.

[3]- ينظر: الزوزني، شرح المعلّقات ، ص: 97.

بالإضافة إلى النسقين السابقين تناول الناقد نسق توليد عن المفارق الشعري، فهو يرى أنّ الدراسات التي تناولت الخطاب الشعري لم تقدّم مقاربات عميقة للنسق المفارقي، وهو الأمر الذي تسعى إليه الدراسة الثقافية للقصيدة الجاهلية أن تنفرد به للكشف عن تجليات المفارقة ووظيفتها الفاعلة في التشكيل النسقي ضمن البناء الكلي للقصيدة[1].

كما تناول النسق/ ازدواجية للمتنافر الضدي ويعني هذا ازدواجية النسق وهي حيلة أدبية أو ضرب من المجاز يقوم بناؤه على قانون الاستدلال الاستعاري الذي يحدث بين الكلمات تنافراً ويخلق فيما بينها تضادا وتناقضا من حيثَ مدلولاتهَا، كاستعارة الشاعر مثلا {السواد/الثلج} و{الضياء/الظلام}. وهدف الشاعر هنا هو خرق العرف اللغوي الثقافي لدى المتلقي كماتكسب النص غموضا والمعرفة بهذا الغموض يستدعي كفاءة معرفية قادرة على الإحاطة بكل أنساق النص والكشف عن مدلولاته[2].

وقد مثل الشاعر لكلا النسقين بتصوص شعرية لا يسمح لنا الجال بذكرها كلّها.

5-المفاهيم الجديدة في تجربة النقد الثقافي عند يوسف عليمات:

أ-تعدّد وانفتاح النسق:

يؤكد الناقدَ على سمة التعدّد والانفتاح، ذلك "أنّ تشضيات النسق داخل البنى النصية يسمح بتشكيل أنساق أخرى مولّدة بالغة التَداخل والجاذبية، فهي أنساق تشبه بكمياء الخلايا على حد تعبير بارسونز"[3].

وهذا ما يكسب النسق القدرة غلى المراوغة والتمنع وهو ما يمنحه حسب قول **عليمات** "نصوصية التعدّد القرائي وميزة التأويل الثقافي"[4].

ويتفق ناقدنا في هذا المفهوم مع **كمال أبوديب** في نظرته للنسق في كتابه **جدلية الخفاء والتجلي** حين اعتبر أنّ النسق ذو طبيعة جدلية وذلك ما يحقق فاعليته مع كل عمل أدبي، إذ يفتح

---

[1]- ينظر: الزوزني، شرح المعلّقات ، ص: 282.

[2]- ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص: 319، 325.

[3]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي ،ص: 21.

[4]- المرجع نفسه، ص: 16.

النسق بهذه الحركة الزئبقية هذا الأخير سيل من القراءات وفيض من التأويلات مقاربة ومساءلة لأنساقه المراوغة المتمنعة عن الظهور والتجلي[1].

و تأسيسا على ما سبق فإنّ الناقد **يوسف عليمات** يدحض الفرضية القائلة بأن النسق الثقافي ثابت وغيره متحول . وأنّه له سلطة الهيمنة عل بنية النص، وهو في هذا يعارض ما جاء به الناقد **عبد الله الغذامي**، الذي يرى أنّ الأنساق الثقافية أنساق تاريخية أزلية وراسخة، وبرهن **عليمات** على تعددية النسق وتحولا ته انطلاقا من طبيعة النص وما تشكل بنيته العميقة من أنساق، حيث يرى أنّ النص بوصفه نظاما لغويا وتشكيلا جماليا، فهو يضمر ببنيته العميقة موضوعات ثقافية وفكرية متباينة، فالنص في رأي ناقدنا حادثة ثقافية نسقية تحمل خاصية الانفتاح على الثقافة والأيديولوجيا والتاريخ[2].

كما تجاوز الباحث التقسيم الثنائي للنسق الذي وصفه **عبد الله الغذامي** وهو بأن يتعارض نسقان في خطاب أحدهما مضمر والآخر ظاهر، إلى تقسيم ثلاثي أسماه ناقدنا (الميتانسق) حيث يقول: "لقد أشار الغذامي في كتاب النقد الثقافي إلى وجود نسقين متضادين متلازمين في النصوص الأدبية أحدهما نسق ظاهر والآخر مضمر في بنية النص وفي الحقيقة فإنّ **الغذامي** بمثولته هاته يغفل نسقا ثالثا يمكن أن يتشكل من هذين النسقين، وهو ما يمكن تسميته بالميتناسق أي الرؤية التي يتبناها الناص ويؤولها المتلقي المتلقي من تضاد النسقين السطحي والعميق وهو ما أطلف عليه يونغjung الرمز الموحدة أو التأليف للتضادات"[3].

ب–المكون الجمالي مقابل النسق المضمر:

يعارض **يوسف عليمات** ما ذهب إليه **الغذامي** في ما يخص الجانب السلبي للجمالية في الشعر والذي عاب على النقد الأدبي اخفاقه في نقده للخطاب، نتيجة تركيزه على الجمالي فقط متهما بذلك البلاغة العربية بأنّها السبب الرئيس في انحراف النقد عن وظيفة الأصلية " فالغاية المورثة من البلاغة، هي البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها. يكفي أن يكون

---

[1]–ينظر: أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي–دراسات بنيوية في الشعر–، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، ص: 111، 109.

[2]– ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص: 23.

[3]– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي ، ص: 228.

النص جماليا و بليغا لكي يحتل الموقع الأعلى في سلّم الذائقة الجماعية وفي هرم التميز الذهني"[1]. ولهذا نادى **الغذامي** بفكرة **موت النقد الأدبي و**احلال النقد الثقافي مكانه، لأنّ الأول حسب رأيه غيب عنه ما وراء جمالية الخطاب من عيوب وغفل عما يضمره من أنساق ثقافية.

ولهذا كلّه يرفض **يوسف عليمات** هذا الاعتقاد السلبي فيما ذهبت إليه طروحات الغذامي مبينا أن تناوله هو للدراسة الثقافية للشعر الجاهلي "تركّز على الوظيفة النفعية للبلاغي والجمالي في النصوص الشعرية. في الوقت الذي تنظر فيه جل الدراسات الثقافية لهذه البلاغات أو الجماليات على أنّها حيل خادعة يجب أن يتخلّى النقد الثقافي عنه دراستها ويعلن موتها وموت النقد الأدبي الذي الذي يتوسل بها"[2]، فهو يرى أنّ أساس أي شعرية هو القيمة الجمالية التي لولا وجودها لما استطاع الشاعر بناء الأنساق الثقافية في قصيدته واضمارها.

و استدلّ عليمات على هاته الأطروحة بمقاربته لنص الصعلكة الذي يحمل نسقين أحدهما طاهر (بطولة الصعلوك) ونسق مضمر وهو الذي يتوجب الوقوف أمام حمولته الدلالية، فالصورة الإيجابية في النسق الظاهر (البطولة) تتحول إلى صورة سلبية في النسق المضمر من خلال تأويليه، فالأول يظهر الصعلوك الفرد خارج نظام القبيلة، فهو مجرم يستحق الرفض والعقاب، والثاني نسق يقدّم نقدا لاذعا لنظام القبيلة الذي يهمل حقوق الإنسان ويكرس صورة التمييز العنصري([3]).

6-تقييم تجربة النقد الثقافي عند الناقد يوسف عليمات:

تميزت تجربة **يوسف عليمات** مع النقد الثقافي "بالثراء معرفيا، فهي جديرة بالاهتمام والدّراسة فما قدّمه الناقد تنظيرا وتطبيقا في إطار هذا الحقل المعرفي النقدي قد اتّسم بعمق الرؤية وجدية الطرح الشيء الذي جعل تجربته تحدث الاختلاف والمغايرة عما سبقها من تجارب ونخص بالذكر تجربة الناقد السعودي **عبد الله الغذامي** صاحب السبق في استقدام النقد الثقافي إلى الممارسة النقدية العربية المعاصرة"[4]. وقد لا يجد الباحث والناقد المعاصر صعوبة في تطبيق رؤيته على شعر حديث أو معاصر لأنّه يعيش في ذلك العصر "وليس الأمر كذلك حين ينبري الدارس نفسه إلى معالجة نص شعري قديم

---

[1]- عبد الغذامي وعبد النبي اصطف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ط1، دار الفكر، 2004، ص: 18.

[2]- يوسف عليمات، النسق الثقافي، ص: 30.

[3]- ينظر: يوسف عليمات، النسق الثقافي ، 23.

[4]- عبد القادر طالب، النسق الثقافي وسمات التشكل في الخطاب الأدبي -قراءة من خلال تجربة الناقد يوسف عليمات- جامعة محمّد بوقرة، بومرداس، مجلة الدراسات اللسانية، المجلد 2/العدد10، 15 سبتمبر 2018، ص: 348.

يمتد زمنه إلى عالم التراث الشعري البعيد كحالة الدكتور **يوسف عليمات** في عودته النقدية المعاصرة إلى الشعر الجاهلي الذي هو أس الشعر العربي وأصله الأول"[1] وهذا ما كلّف ناقدنا جهدا مضاعفا وتسلّح بمعطيات الفكر النقدي ما بعد الحداثي"ولا سيما ما يسمى بالجماليات الثقافية cultural poetics أو التاريخانية الجديدة the new historicisim كما وردت عند **ستيفن غرينبلات**[2].

ويقول **عبد القادر الرباعي** في تقديمه لكتاب **يوسف عليمات** أنّه واثق من أنّ التوجه النقدي لناقدنا متميز فهو يقدّم نموذجا من النقد الناجح، سيجد فيه على حد تعبيره النقاد اليوم ابداعا نقديا غير الذي عرفوه وجربوه، وعالما من الجمال الشعري الجاهلي، ما رأوه وما خبروه حيث جاء بهذه الدراسة الرصينة والممتعة بتقديمها الشعري، وجديدها النقدي كما تجلّى ذلك في عنوانها أولا والمعالجات الذكية والمثيرة، بل المدهشة ثانيا[3].

وضمن هذا السياق يكشف **عليمات** عن ماهية النسق في النقد الثقافي حيث اعتبرة عنصرا مركزيا وفعالا في الحضارة والمعرفة والثقافة والمجتمع، له سمة المخاتلة واستثمار كل ماهو مجازي وجمالي ليمرر جدلياته ومضمراته التي لا تنكشف إلا بالقراءةالحصيفة والجادة[4].

ويرجع **عبد القادر الرباعي** على التأكيد على أهمية هذه الدراسة وجديتها حيث يقول في آخر مقدّمة الكتاب "لقد أوقفنا الدكتور **عليمات** دراسته الجادة والمصينة على لغز كبير مؤاده سؤال حائر: كيف لاولئك الشعراء في طفولة الشعر العربي أن يقتحموا أفق الكون والعالم والإنسان ليقعوا من ورائه على دفائن من المعاني التي لامست الهم الإنساني والطموح الإنساني، والفعل الإنساني، ولامست كذلك جوهر العلاقات اللغوية في تجلياتها الإبداعية اللامحدودة وغاياتها الرؤيوية اللامتناهية"[5].

و منه يمكننا القول أنّه لا يختلف اثنان على أنّ تجربة ناقدنا مع النقد الثقافي تجربة متفردة ومتميزة مقارنة بما اشتغل عليه سابقوه من النقاد العرب سواء على مستوى التنظير أو الإجراء، لأنّ تجربته

---

[1]– عبد القادر الرباعي، جاليات التحليل الثقافي، ليوسف عليمات، مقدمة الكتاب، ص: 9.

[2]–ينظر: يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص: 27.

[3]– المرجع السابق، ص9.

[4]– ينظر: عبد القادر طالب، النسق الثقافي وسمات التشكل في الخطاب الأدبي، ص: 394.

[5]– المرجع نفسه، ص:13.

أحدثت مغايرة من حيث مثاقفتها للنقد التقافي ومقاربتها للنص الشعري الجاهلي، حيث استوعب جماليات هذا النقد في نسخته الغربية ومراعيا في نفس الوقت لخصوصية القصيدة الجاهلية ومستدركا لمآخذ مقاربات غيره من النقاد وعلى رأسهم **الغذامي**.

خاتمة

و تأسيسا على ما تقدّم لا تزعم هذه الدراسة بأنّها استطاعت استكناه العديد من الدّراسات النقدية التي تناولت النص الشعري الجاهلي، بل قصارى ما قامت به هَو الوقوف على بعض النماذج التي لاحظنا في ختام بحثنا أنّ هاته الدراسات دارت حول محاور ثلاث كان أولها هو محور **{الشاعر/ القبيلة/الشاعر الصعلوك}** ، و هاته القضايا الثلاث لم تكن ثابتة و تراوحت بين التوافق و التنافر، أما المحور الثاني **{الطلل/الصحراء/السيل/المطر/الرحلة/الحيوان}**، وهاته القضايا تربطها علاقات مع الشاعر الجاهلي فمرة إيجابية و مرة سلبية، و جاء المحور الأخير ليمثّل **{الزمن/الموت/الفناء/ اللذات}** ، و كانت هاته القضايا نتيجة لتصادم المحورين الأوليين، و هذا الصراع و التصادم هو الذي يشكل نظرة الشاعر الجاهلي و فلسفته.

مما جعلنا نستقصي من هذا البحث مجموعة من النتائج و الوصايا نجملها في مايلي:

- جل الدراسات تدور في فلك واحد.
- تعميم الحكم و إهمال خصوصية النص الشعري الجاهلي.
- يجب التعامل مع النص الشعر الجاهلي **كجنس أدبي** يكسب قيمته الجمالية من شعريته لا من محتواه.
- إعادة قراءة التراث دون أحكام و أفكار مسبقة نظرا لشساعته و اتّساعه و انفتاح على تعدّد القراءات.
- الإنفتاح على جميع المناهج النقدية و الإيمان بتعدّدها و الإبتعاد عن فرض منهج أحادي يزعم لنفسه القدراة المطلقة على الإجابة على جميع أسئلة النص الشعري الجاهلي.
- عدم سلب الحداثيين العرب كل منجزاتهم النقدية بدعوى الحفاظ الإرث العربي .

و الحمد لله العلي العظيم الذي منّا علينا بنعمه فألهمنا روح الصبر و المثابرة لنتم هذا العمل و ما كان ليتم إلاّ بفضله و توفيقه نشكره له شكرا عظيما يليق بجلال وجهه و عظيم سلطانه.

مكتبة البحث

القرآن الكريم

قائمة المصادر و المراجع

المعاجم:

1. الجرجاني، علي مُحَمَّد السيد الشريف، معجم التعريفات، قاموس المصطلحات و تعريفات علم الفقه و اللغة و الفلسفة و المنطق و النحو و الصرف و العروض و البلاغة، تحقيق مُحَمَّد الصديق المنشاوي، دط، دار الفضيلة، القاهرة،دت.

2. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعاوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، 1431/2020.

3. معجم اللغة العربية، معجم الوسيط،ج2، ط4، مكتبة الشروق الدولية،1985:

الدواوين:

4. امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل، ط4، دار المعارف، 1984.

5. أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق/ يوسف نجم، دار بيروت، 1980/1400.

6. الذبياني النابغة، ديوان النابغة الذبياني، تح: مُحَمَّد أبو الفضل، ابراهيم، ط2، دار المعارف، 2009.

7. السليك بن سلكة، ديوان السليك بن سلكة-أخباره و أشعاره- دراسة وتجميع و تحقيق: حميد آدم ثوبيني و كامل سعيد عواد، ط1 مطبعة العالي، يغداد، 1984.

8. المتلمس الضبي، ديوان المتلمس الضبي، رواية الأثرمي عن الأصمعي، تحقيق و شرح و تعليق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدولة العربية، 1970/1390.

9. ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، تح: مُحَمَّد حسين، دط، مكتبة الآداب بالجماميزث، 1950.

10. النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع و الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1976.

المصادر:

1. ابن طباطبا، مُحَمَّد أحمد العلوي، عيار الشعر، شرح و تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة زرزور، ط2، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.
2. الزوزني، أبي عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلّقات السبع، دط، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت.
3. قدامة بن جعفر، أبو الفرج، نقد الشعر، ط1، مطبعة الجوائب، قسنطينة، 1902.
4. القرطاجني، أبوحازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تعليق و تحقيق: مُحَمَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي،ت.
5. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي و قيمتها التاريخية، ط7، دار الجيل.بيروت، لبنان، 1988.

المراجع:

1. أبوديب كمال، الرؤى المقنّعة –نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي– دط، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1986.
2. أبوديب كمال، جدلية الخفاء و التجلي –دراسات بنيوية في الشعر– ط3، دار العلم، للملايين، بيروت،دت.
3. احسان سركيش، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ط1، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان 1979.
4. احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1871.
5. أدونيس، أحمد سعيد، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، 1989.
6. بسام قطّوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1999.

7. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

8. جابر عصفور، قراءة في التراث النقدي، ط1، دار سعاد الصياح، 1992.

9. جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي و البلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، نسخة مصورة، دت.

10. حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي – دراسات نظرية و قراءات تطبيقية- ط1، دار ترقيات للنشر و التوزيع، 1996.

11. حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم و التناص)، دط، منشورات إتّحاد الكتاب، دمشق، 2003.

12. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية، دط، دار المعارف، مصر، مصر،1970.

13. حنا عبود، النظرية الأدبية و النقد الأسطوري، دط، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1999.

14. حنفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط1، منشورات الإختلاف في الدار العربية للعلوم، 2007.

15. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكرياء، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008.

16. دفيد ديتشر، مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق، ترجمة: مُحَمَّد يوسف نجم، مراجعة. احسان عباس، بيروت،دار صادر، لبنان، 1967.

17. رشيد هارون الأسس النظرية لنقد النقد، مجلّة مركز بابل للدراسات الإنسانية، ع 1/المجلد 2، حيزران، 2012.

18. روبرت دي بوجراند، النص و الخطاب و الإجراء، ترجمة: تمام حسن، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

19. رولان بارت، لذّة النص، ترجمة: منذر عياشي، ط1/ مركز الإنماء الحضاري، 1992.

20. رومية وهب، شعرنا القديم و النقد الجديد، عالم المعرفة/207، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1996.

21. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1992.

22. سامي سويدان، مقارنات منهجية، ط1، دار الآداب،بيروت، 1989.

23. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.

24. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، ط6، دار الشروق، القاهرة، مصر 1990.

25. الشطي سليمان، المعلّقات و عيون العصور، عالم المعرفة/380، 2011.

26. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد العربي، ط1، دار الشروق القاهرة، 1998.

27. صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة/ 164، الكويت، 1992.

28. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته، ط1، ميريت للنشر و التوزيع، القاهرة، 2002.

29. صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، ط1، الهيمنة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2007.

30. طلال حرب، الوفي في المعلّقات –قراءة حديثة لخطابها الشعري و تاريخها- ط1، المؤسسة الجامعية للدّراسات و النشر و التوزيع، 1993.

31. طه حسين، الأدب الجاهلي، ط3، مطبعة فاروق عبد الرحمن مُحَمَّد، القاهرة 1933.

32. عباس محمود العقاد، قصائد و مقطوعات، ط2، دار العودة، بيروت، 1982.

33. عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

34. عبد الرحمن عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما و حديثا، دط، دار الفكر، عمان، 1985.

35. عبد الصبور صلاح، الأعمال الكاملة-أقول لكم عن (9) الشعر- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

36. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة- من البنيوية إلى التفكيكية- عالم المعرفة،1998.

37. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة-نحو نظرية عربية- عالم المعرفة، 2001.

38. عبد الله الغذامي و عبد النبي اصطف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ط1، دار الفكر، 2004.

39. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، 2005.

40. عبد الملك مرتاض، السيع المعلّقات (مقاربة سيميائية أنثروبوجية لنصوصها)، دط، اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.

41. العجيمي، مُحَمَّد ناصر، النقد العربي الحديث و مدارس النقد الغربية، ط1، دار مُحَمَّد الحامي، 1998.

42. عز الدين اسماعيل، الأدب و فنونه، دراسة و نقد، الأدب، النقد، القصة، المسرحية، المقال، ترجمة الحياة، الخاطرة، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013.

43. علي البطل، الصورة في الشعر العربي ختى آخر القرن الثاني للهجري – دراسة في أصولها و تطوراتها- ط2، دار الأندلس، 1981.

44. العنبكي سعيد حسون، الشعر الجاهلي –دراسة في تأويلاته النفسية و الفنية و تطبيقاتها العربية-ط1، منشورات دار جلجلة، الأردن، 2008.

45. غنيمي هلال مُحَمَّد، النقد الأدبي الحديث، دط، دار النهضة، مصر، 1997.

46. الماضي، شكر عزيز، في نظرية الأدب، دط،دار الحداثة، قسنطينة، 1985.

47. مجموعة من المؤلفين،سيمياء براغ للمسرح (دراسة سيميائية)، ترجمة: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، 1997.

48. مُحَمَّد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر (من السياق إلى النسق)، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، 2000.

49. محمد بلوحي، الخطاب النقديالحديث في نقاربة الشعر الجاهلي –بحث في تجليات القراءة السياقية- دط، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004.

50. مُحَمَّد مفتاحَ، التشابه و الإختلاف، نحو منهجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، 1985.

51. مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، الدار البيضاء، 1985.

52. موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، ط2، دار جرجير، للنشر و التوزيع، 2006.

53. نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي و رهانات التأويل، قراءات نصية تداولية حجاجية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 1012.

54. هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، دط، مؤسسة الهنداوي للتعلين و الثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

55. وليد قصاب، متاهج النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الفكر، 2007.

56. يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط2، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات بالجزائر، 1980.

57. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ط3، دار المعارف، 1966.

58. يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دط، دار غريب، القاهرة، دت .

59. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي- الشعر الجاهلي أنموذجا- ط1، المؤسسة العربيةللدراسات و النشر، الأردن،2004.

60. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي- مفاهيمها وأسسها و تاريخها و روادها و تطبيقاتها العربية- ط3 ، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، 2015.

الدوريات:

1. باقر جاسم، نقد النقد، أم الميتانقد- محاولة في تأصيل المفهوم- مجلة عالم الفكر، المجلد 37، العدد 3، مارس 2009.
2. عبد القادر طالب، النسق الثقافي و سمات التشكل في الخطاب الأدبي، قراءة من خلال تجربة الناقد يوسف عليمات،جامعة مُحَمَّد بوقرة، مجلة الدراسات اللسانية، المجلد 2، العدد 10، سبتمبر 2018.
3. العجيمي، مُحَمَّد ناصر، المناهج المبتورة في قراءة التراث، مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان 3و 4.
4. فريد مناصرية، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي-ضرورة معرفية أم موضة نقدية- جامعة المدية، مجلّة المدونة/ المجلد 5، العدد 1، 2008.
5. محمود الهاشمي، المنهج الأسطوري في النقد الأدبي، جريدة الأسبوع الأدبية نصر عن اتّحاد العرب، دمشق، العدد 726، 2001/06/9.
6. نجوى الرياحي القسطنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد و عوامل ظهوره، مجلّة الفكر، المجلد38، العدد 1، 1 يوليو، 2009.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

البسملة ..... /
شكر و عرفان ..... /
إهداء ..... /
إهداء ..... /
مقدمة ..... أ

المدخل : النص الشعري الجاهلي ونقده

1-تحديد المفاهيم: 6
أ-مفهوم النص: 6
ب-مفهوم الشعر: 8
ج-مفهوم النقد: 11
د- مفهوم نقد النقد 13
2-النص الشعري الجاهلي بين اسهامات القدامى وتنظير المحدثين: 15
أ- اسهامات القدامى 16
ب- تنظير المحدثين: 18
ج- اسهامات المستشرقين: 20

الفصل الأول :سياق النص الشعري الجاهلي بين النقد ونقد النقد

توطئة: 25
السياق الإجتماعي للنص الشعري الجاهلي 26
1- مفهوم النقد الاجتماعي وأهم مرتكزاته الفلسفية والمعرفية: 26

2-أعلام النقد الإجتماعي في الغرب 26
3-التلقي العربي للمنهج الاجتماعي 28
4-الشعر الجاهلي في سياق التمرد الإجتماعي عند إحسان سركيش 28
أ- أهم القضايا التي طرحها إحسان سركيش في ظل التمرّد الاجتماعي 30
1-مفهوم القبيلة في سياقها الإجتماعي بين الخروج والتجاوز 30
2- الطلل بين الحتمية والمصير 34
3- الصعلكة ثورة اشتراكية أم تناقض بين الحرية والقوانين 35
4-المرأة بين الكينونة والحضور السلبي 37
5-قضية الخمرة في سياقها الإجتماعي 38
المنهج النفسي والمقدّمة الطللية.....40
1-مفهوم المنهج النفسي 40
2-ارهاصات المنهج النفسي 40
3- تأسيس المنهج النفسي 41
4- المنهج النفسي في النقد العربي الحديث 42
5- القراءة النفسية للمقدّمة الطللية عند يوسف خليف 43
أ-موقف يوسف خليف في مقدّمات القصيدة الجاهلية.....44
ب- أنواع المقدّمات في القصيدة الجاهلية.....46
ج- مراحل المقدّمة الطللية.....49
6- تقييم دراسة يوسف خليف 51
المنهج الأسطوري والصورة في الشعر الجاهلي.....53
1-مفهوم المنهج الأسطوري.....53
2-روافد النقد الأسطوري.....53
3-الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث 55

4-الصورة في الشعر العربي في طرح علي البطل: 56
الجانب النظري.....56
الجانب التطبيقي 58
1-صورة المرأة في الشعر الجاهلي 58
أ-صورة المرأة المثال.....59
ب-صورة المرأة الواقعية 62
2-صورة الحيوان في الشعر الجاهلي.....64
أ-صورة الثور الوحشي 65
ب-صور باقي الحيوانات 68
5-تقييم دراسة علي البطل.....69

الفصل الثاني:نسق النص الشعري الجاهلي بين النقد ونقد

توطئة.....72
المنهج البنيوي وبنية القصيدة الجاهلية.....73
1-التعريف والارهاصات 73
2- الاتجاهات والأصول.....73
3-الأسس التي قامت عليها البنيوية وأهم أعلامها 74
4-البنيوية في النقد العربي الحديث 75
5-مشروع كمال أبوديب بين الطرح التطبيقي و النظري: 76
أ-الطرح النظري.....76
ب- الطرح التطبيقي لمشروع كمال أبوديب 79
ب-1- القصيدة المفتاح : وحدة الأطلال بين الوظيفة الرمزية والوظيفة الواقعية 80

ب-2- القصيدة الشبقية والثنائيات الضدية 83
6- منهج أبوديب –الطفرة- أمام مرآة النقاد 84
المنهج السيميائي و جمالية الحيز 89
1-مفهوم السيميائية 89
2- منطلقات السيميائية 90
3-اتجاهات السيميائية 90
4-السيميائية في النقد العربي الحديث 91
5-القراءة السيميائية للمعلّقات السبع عند عبد الملك مرتاض 92
أ- جمالية الحيز في المعلقات.....93
1-جمالية الحيز الطللي.....93
أ-1-الحيز بين الإنتساج والإنتساخ 94
ب-2-الحيز الأخضر وملحمة الجمال العذري 94
ب-أنواع الأحياز في المعلقات 94
ب-1-الحيز المائي 95
ج-الناصية والتناصية في المعلّقات 96
المستوى الأول: التّناص اللّفظي 97
أ. 1-الطلل والرسم والدار والمنزل وما في حكمهما.....97
أ. 2- الماء والمطر وما حكمهما 98
أ. 3- تناصات أخرى 100
ب- المستوى المضموني 101
ب. 1- العين والأرام وما في حكمهما 101
ب. 2- التناص حول الصرم والفراق 102
ج-التناص النسيجي 103

ج. 1- وقوفا بها صحبي علي مطيهم 103
د- التناص الذّاتي 104
6-تقييم دراسة عبد الملك مرتاض 105
النقد الثقافي وجماليات اللغة الشعرية.....106
1-مفهوم النقد الثقافي 106
2-روافد النقد الثقافي وخلفياته الفلسفية والمعرفية 107
3-رواد النقد الثقافي 108
عند الغرب 108
عند العرب 108
4-الإجراء النقدي عند يوسف عليمات من خلال كتابه جماليات التحليل الثقافي 109
5-سمات تشكل النسق الثقافي في النص الشعري الجاهلي 111
أ-شعرية النسق الضدي وتحولاته 111
ب-الإنقلاب النسقي للرموز وازدواجية النسق: 113
5-المفاهيم الجديدة في تجربة النقد الثقافي عند يوسف عليمات 115
أ-تعدّد وانفتاح النسق 115
ب-المكوَن الجمالي مقابل النسق المضمر 116
-6تقييم تجربة النقد الثقافي عند الناقد يوسف عليمات: 117
خاتمة 123
مكتبة البحث 125
فهرس المحتويات 133

ملخص:

عرف النص الشعري الجاهلي عناية كبيرة من قبل النقاد الذين طالما مثلت نصوصه التحدي الأعظم لهم، فلقد كان هذا الشعر على الدوام موضع دراسة و فحص، و استنطاق و إعادة تقويم. و قد اختلف في ذلك كلّه آراء الباحثين و الدارسين باختلاف اتجاهاتهم و منطلقاتهم المنهجية .

و في أحضان ذلك الاختلاف تسعى هذه الدراسة بالتوقف عند أهم المحطّات التي توقّف عندها النقاد في قراءتهم للنص الشعري الجاهلي في ضوء المناهج الحديثة، و استحضار أهم ما جاء حول هذه القراءات...

تكمن أهمية هذه الدراسة في أنّها تقوم على فرضين أساسيين: الأوّل اتّصل بالنقد العربي المعاصر، بحيث حاولنا الكشف عن مدى قدرة الناقد العربي استعاب تلك المناهج النقدية الحدَيثة الوافدة من الغرب في قراءة تراثنا. أما الفرض الثاني فقد اتّصل بالنص الشعري الجاهلي و مدى انفتاحه لتلك الدراسات و ماهي القضايا التي طرحها في ضوء المناهج الحديثة.

Résumé *:*

Le texte poétique arabe anté-islamique a connu une considération dithyrambique par les critiques, dont les textes ont longtemps été leur plus grand objet de défi. Cette poésie a perpétuellement fait un sujet d'études, d'analyse, d'interrogations et de réévaluations. Les opinions des chercheurs et des érudits différaient dans toutes leurs directions et perspectives méthodologiques.

Au cœur de cette antinomie, cette dissertation consiste à conduire les réflexions les plus importantes prises en charge par les critiques des poèmes anté-islamique à la lumière des concepts contemporains, et évoquent les aspect les plus cruciaux à travers ces lectures….

L'importance de cette étude réside dans le fait qu'elle repose sur deux hypothèses de base: la première est celle qui se trouve liée à la critique arabe contemporaine. Nous avons essayé de révéler à quel point, la critique arabe est capable de percevoir le sens de ces approches ou méthodes critiques modernes venant de l'Occident dans la lecture de notre patrimoine. Quant à la deuxième assomption, elle est relative au texte poétique anté-islamique et son ouverture aux études susdites et aux questions qu'il soulevait à la lumière des méthodes d'approche contemporaines .