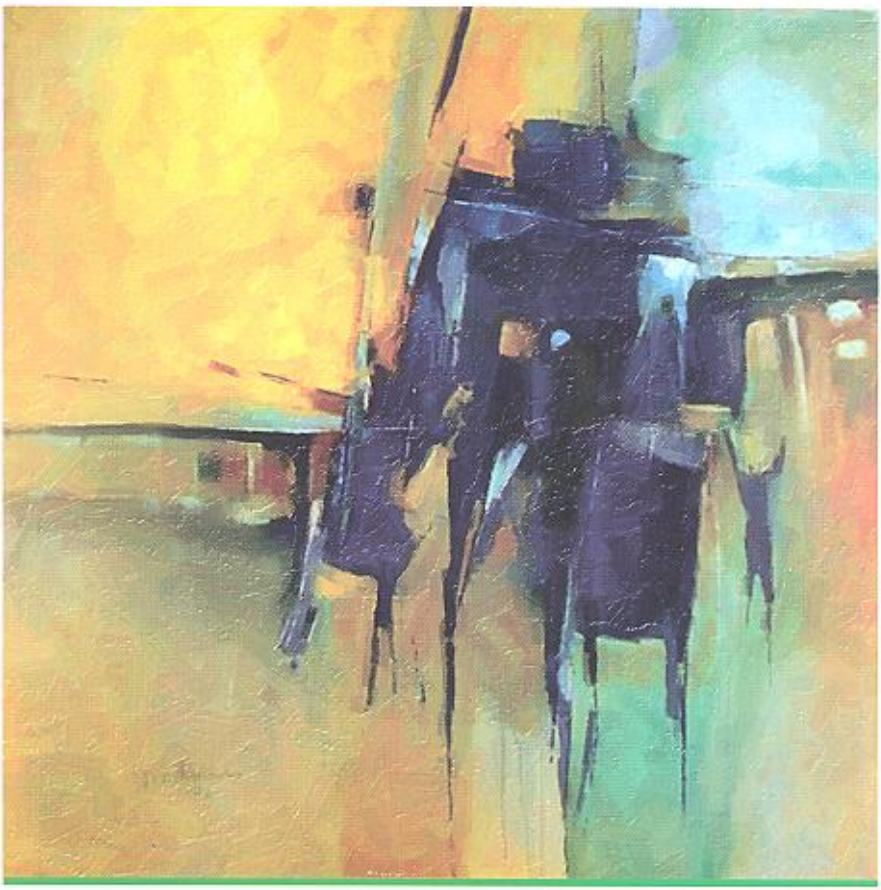
منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

د. عبد الفتّاح أحمد يوسف

لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة



دار الكتب www.dar-alkotob.com

لسانيات الخطاب
وأنساق الثقافة

فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة

د. عبد الفتّاح أحمد يوسف
أكاديمي بجامعتي المنصورة والملك سعود

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

منشورات الاختلاف
Editions EHkhtilef

دار الكتب www.dar-alkotob.com

الطبعة الأولى
1431 هـ - 2010 م

ردمك 978-9953-87-946-8

جميع الحقوق محفوظة للناشرين

منشورات الاختلاف
Editions EHkhtllef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL
عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

www.dar-alkotob.com دار الكتب

المحتويات

مقدمــة.....7

الفصل الأول

التداولية وتنوّع مرجعيّات الخطاب

المعرفة التداولية والتنوّع الثقافي..... 43

المرجعيّات الثقافية وأثرها في الهيمنة على المعاني المتداولة..... 52

تقاطعات: الثقافي/ الخطابي 64

الفصل الثاني

التكرار بوصفه ممارسة ثقافية/لسانيّة

مقاربة لسانية في فهم المعنى المشترك وفلسفة الحوار.....95

فلسفة التكرار..... 99

التكرار في النصوص الحوارية: مماثلة لفظيّة أم مداولة معرفية؟.....102

السمات الثقافية للتكرار 108

التكرار اللفظي وفاعلية الحوار.....122

الهندسة الصوتية للتكرار وأثرها في المتلقيّ.....128

الفصل الثالث:

الأنساق الثقافية والأنساق الخطابية

الآليّة السيميوطيقيّة لأنساق الخطاب الشعري.....133

مدخل 139

النسق: من الثقافي إلى الشعري مقار بة نقدية لفهم تحوّلات النسق.142

إشكالية صياغة الأنساق الشعرية.....153

شروط إنتاج النسق الشعري وعلاقته بنظام الخطاب 161

دار الكتب www.dar-alkotob.com

الفصل الرابع

الاستعارة كحاجة ثقافية لإنتاج الخطاب

مقاربة سيميائية في تحليل النصوص وعلاقتها بمرجعياتها..... 171

مدخل 175

السيمياء والاستعارة: الربط بين المعارف في المعارضات 179

الوظيفة السيميائية للاستعارة 186

الاستعارة والوظيفة السيميائية لمفردات المكان..... 190

الاستعارة والوظيفة السيميائية لمفردات الزمن 199

الفصل الخامس

تقاليد الخطاب وأنساق الثقافة

البنية المعرفية المؤطرة لسؤال النص ودلالتها السيميائيّة 215

الوصف السيميائي لتقاليد الخطاب..... 245

البناء الجدلي للخطاب 254

خاتمــة **263**

المصادر والمراجع **271**

دار الكتب www.dar-alkotob.com

مُقَدِّمَة

أظهر النتاج الفكري العربي اهتماماً خاصاً بالقضايا اللسانيّة، لا سيما بعد النقلة النوعية للثقافة العربية، من طورها الشفاهي إلى طورها الكتابي بعد نزول القرآن الكريم، والحاجة إلى تدوينه؛ ومن ثمّ ظهرت الحاجة إلى التدوين، فمرحلة التدوين في الثقافة العربية، تمثِّل - إذاً - نقطة انطلاق في مجال التأليف بالنسبة لعلوم اللسانيّات، كما هو الحال في مجالات التأليف الأخرى المعروفة، وإذا كانت الحاجة إلى علوم اللسانيّات في الثقافة الشفاهية العربية القديمة قد ارتبطت بمتطلّبات الحياة الاجتماعية، وشروط التواصل الشفاهي؛ فإن الحاجة إلى علوم اللسانيّات في الثقافة العربية الكتابية، قد ارتبطت بالدور العقائدي الذي يرمي إلى تطلّع الناس إلى معرفة لغة الممارسات الدينية وقواعدها وأساليبها؛ ومن ثمّ يمكننا القول: بأن اللسانيّات العربية تولّدت في مراحلها الأولى من رحم القرآن الكريم، خاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار أن اللغة العربية الفصحى هي لغة أهل قريش فقط، فاقتضت الحاجة إلى ظهور معاجم لغوية توضح معاني اللغة العربية، وخصائص أصواتها وطرائق نطقها لا سيما بعد دخول أمم كثيرة في الإسلام إبّان الفتوحات الإسلامية، مثل معجم (**العين**) **للخليل بن أحمد الفراهيدي** (100هـ/ 173هـ)، والذي ظهر في مرحلة مبكرة من تاريخ الفكر الإسلامي، حيث يشرح فيه معاني الألفاظ وغريبها، بالإضافة إلى تطرّقه لدراسة صفات الأصوات العربية ومخارجها، واقتضت الحاجة فيما بعد، إلى ضرورة وجود مدارس نحوية؛ لتعليم قضايا اللغة العربية، فبدأ الاهتمام بالدرس النحوي في النصف الثاني من القرن الأول الهجري، وذلك بسبب تفشّي اللّحن في اللغة العربية؛ لكثرة اختلاط العرب بالعجم، مثل: مدرسة الكوفة وعلى رأسها **الكسّائي**،

(119هـ/ 189هـ) ومدرسة البصرة وعلى رأسها **سيبويه** (140هـ/ 180هـ)، حيث جرى تأسيس النظام النحوي العربي على يد هذا العالم، ومنذ هذه اللحظة التأسيسية لعلم اللسانيّات/ اللغة - آنذاك في الثقافة العربية، ارتبطت اللسانيّات بعلم النحو، الذي يهتم باللغة المكتوبة، وبذل الفرّاء (144هـ/ 207هـ)، وأبو علي الفارسي (288هـ/ 377هـ) جهوداً كبيرة في مؤلفاتهما المشهورة في هذا الاتجاه النحوي الذي يمكن وسمه حديثاً "**باللسانيّات التطبيقية**"، ثم تطوّر الدرس اللساني العربي فيما بعد على يد أبي منصور الثعالبي (350هـ/ 430هـ) ليشمل المجال النظري في اللسانيّات في كتابه الشهير (**فقه اللغة**)، الذي يبحث فيه أطوار الحياة اللغوية ومراحلها، وهو مجال أوسع من مجال النحو، وتوسّعت الدراسة في هذا الكتاب لتشمل مجال المقارنة بين لغة وأخرى، وهذا الكتاب يُعد نقلة نوعية في الدرس اللساني العربي القديم؛ لأنه إلى جانب ذلك، كان يُناقش فلسفياً الأسباب التي دعت إلى اختيار صيغة من الصيغ، أو بنية، أو تركيب، والأسباب التي تدعو إلى اتباع القواعد اللغوية، وهو ما يمكن وسمه حديثاً بـ "**اللسانيّات التاريخية**".

ومما يبرهن على أهمية علم اللسانيات في التراث العربي القديم، ما أورده الفارابي (260 هـ/ 339هـ) في كتابه المهم "**إحصاء العلوم**"، عندما قسّمه إلى خمسة فصول وجعل الفصل الأول بعنوان: **اللسان وفروعه عن اللغة والنحو والصرف والشعر والكتابة والقراءة**، وبحث في هذا الفصل العناصر السبعة التي يتألف منها علم اللسان في جميع اللغات وهي: علم الألفاظ المفردة، وعلم الألفاظ المركبة، وعلم قوانين الألفاظ عندما تكون مفردة، وقوانينها عندما تكون مركبة، وقوانين تصحيح الكتابة، وقوانين تصحيح القراءة، وقوانين تصحيح الأشعار، والملاحظ أن الفارابي بحث في علم اللسان قواعد اللغة بصفة عامة، حيث لم يقصر بحثه عن اللغة العربية؛ لكنه كان يعتمد على شواهدها.

وبمرور الزمن، ودخول الأمم في الإسلام، بدت الحاجة إلى التأليف المعجمي، بداية من **الفيروز أبادي** (729هـ/ 817هـ)، حيث ألّف معجم (**القاموس**)، الذي يهتم بمعاني الكلمات الغريبة، وبعد ذلك تعددت المؤلّفات النحوية والمعجمية، التي كان الهدف منها، هو أن يعرف العربي لغة القرآن الكريم، وأن يستطيع قراءته قراءة صحيحة، ثم انتقلت هذه الدراسات من مجال العقيدة إلى مجال الشعر العربي فيما بعد، وظلّت الدراسات اللسانيّة العربية تسير على هذا المنوال، إلى أن ظهر التحوّل الجوهري في الدرس اللساني العالمي على يد العالم السويسري الأصل **دي سو سير** في محاضراته الشهيرة "**محاضرات في علم اللغة العام**"، والتي تم ترجمتها إلى جميع لغات العالم، وأحدثت تحوّلاً جوهريّاً في الدرس اللساني العالمي، وظهرت اللسانيّات الحديثة التي لا تُفرِّق بين اللغة المنطوقة، والمكتوبة، ولا بين اللهجة واللغة، ولا بين لغة الحضر ولغة أهل البادية. ومنذ هذه اللحظة الفارقة في تاريخ اللسانيّات، تعاقبت النظريات، والاتجاهات التي تسعى إلى ظهور منهج علمي يُناظر مناهج العلوم التجريبيّة من ناحية الضبط المنهجي والعلمي في دراسة اللغات الإنسانية، فطُرحت الأفكار التي تناقش الغاية من اللسانيّات، وموضوعها، والإشكاليّات التي تتناولها، والطرائق التي يسلكها اللسانيون لدراسة اللغات الإنسانية.

أهدف من هذا العرض الموجز، استعراض الماضي اللساني العربي بنظرة شمولية، سواء في بداياته المرتبطة بالقرآن الكريم، أو في نماذجه المتطوِّرة فيما بعد على مجالات الإبداع الإنساني الأخرى، في عصوره المتلاحقة، أقصد بهذا أن الدرس اللساني العربي، كان متحرِّكاً تحرّك الفكر الديني والفلسفي آنذاك، وأن ارتباطه الجوهري بالقرآن الكريم والشعر، لا يعني جموده أو ركوده، بدليل أنه بمجرد ظهور علم اللسانيّات الحديثة، تواصلت اللسانيّات العربية مع اللسانيّات

الغربيـة، وهـذا لا يعنـي تبعيّتها للسـانيّات الغربية، بـل يعني قدرة العقل اللساني العربي على التواصل مع المنجز اللساني الغربي، فقد استوعب العـرب قديمـاً الإنجازات العلمية للحضـارة الإغريقية، وهناك من يقول بأن التقاليد النحوية العربية، سـارت على خُطى تقاليد الإغريق اللغوية، ووعـي العـرب بنمـط حياتهـم، الذي يختلـف عن نمط حيـاة الإغريق، جعلهم يجرون كتاباتهم النحوية بطريقة خاصة بهم وبلغتهم، دون تبعيّة، وعندما ضمّت الأقاليم التي فتحها العرب كثيراً من اليهود، أخذ اليهود الدرس اللساني عند العرب، وطبقوه على لغة الكتاب المقدّس.

تبـدو هـذه النظـرة التـي تُلغـي الحـدود والفواصـل بيـن الثقافـات ضرورية؛ للإجابة عن التساؤلات التي قد يطرحها القارئ، حول جدوى علاقـة اللسـانيّات التقليديـة بمجالاتها المعرفية الجديـدة مثل: التداولية، والسـيميائيّات، وتقاليـد الخطـاب..، إضافة إلى ذلك، فهي توضّح أهمية الوعي بالتواصل بين الثقافات والحضارات في مجال الدراسات اللسانيّة، دون إغفـال خصوصيّـات لغـة مـن اللغـات، وعلى هذا، فـإن الإفادة من المُنجـز اللسـاني الغربـي فـي هذا السـياق، يمكن تطويـره، بفتح الدرس اللساني على مجالات معرفية متنوِّعة، وهو ما يمكن تسميته باللسانيّات الثقافية؛ ومن ثمّ يمكننا المساهمة بفعاليّة في استيعاب الفكر وتطويره، من خلال البحث في علاقات التواصل بين مجالات المعرفة المختلفة.

المنطلق المعرفي:

متى يمكننا استيعاب الخطابات بوصفها سلسلة من الشروط والعلل الثقافية، بأنها سلسلة من المبادئ والغايات؟ هل توجد الثقافة من أجل الخطابات، أم أنها تمارس فاعليتها من خلالها؟! كيف يمكننا اسـتثمار معطيات النقد الثقافي، والنقد البنيوي في دراسة لسانيّات الخطاب؟

أحـاول فـي هـذا العمـل الكشـف عـن فاعليـة تداخـل المجالات

المعرفيـة والثقافيـة مـع لسـانيّات الخطاب الشـعري، من خلال مسـاءلة العلاقـة بيـن نظـام الخطاب وقوانيـن الثقافة، مفيداً مـن طروحات النقد الثقافـي؛ أمـلاً فـي إدراك حقيقة أن لسـانيّات الخطـاب يمكن أن تتطوّر فـي اتجاهـات مختلفـة، تأسيسـاً علـى شـروط إنتـاج الخطـاب الثقافية والمعرفيـة؛ للإجابـة عن الأسـئلة التي يمكن أن يطرحهـا العقل النقدي حول علاقات التواصل بين المجالات المعرفية المختلفة وتداخلاتها في الخطابـات؛ ولأناقش الإشـكاليّات المعرفيـة التي تثيرها المناهج النقدية الحديثـة فـي سـباقها المحمـوم نحـو المعرفـة والتنويـر؛ ومن ثـمّ أُعلن مـن البدايـة انحيـازي لممارسـة نقديـة منهجيـة تطمح إلى إلقـاء الضوء علـى أهميـة التشـييد الثقافـي للسـانيّات الخطاب الشـعري، وتسـتوعب جميع النقاشـات، التي يمكن إثارتها حول علاقة علم اللسـانيّات - في منعطفه الفكري الراهن - بالمجال الثقافي أو الأنساق الثقافية؛ بوصفهما إيديولوجيا تُتمثّل في لسانيّات الخطاب، وتقف خلف معظم الممارسات اللسـانيّة داخل الخطاب، ولا يُحتِّم هذا الانحياز رفض المُنجز اللّسـاني على المستوى اللغوي المعروف؛ لكنه يعتبر أن منظومات التواصل التي تطرحها اللغة والثقافة؛ تقوم بدور أسـاس في التشـييد الثقافي للسـانيّات الخطاب الشـعري؛ فدراسـة المفردات اللسـانيّة داخل الخطاب بوصفها جزءاً من منظومة ممارسـات ثقافية؛ تُثير أفكاراً نوعيّة حول العلاقة بين اللغة والثقافة. والبحث في ثلاث علاقات أساسـية، يُسـاعد على إحراز تقدّم نحو فهم دور التشييد الثقافي في انتظام لسانيّات الخطاب الشعري، على نحو من الأنحاء، وهذا يتم من خلال:

1 - مناقشـة أبعـاد العلاقـة الثقافيـة التي تربط التداوليـة بالنقد الثقافي؛ وذلك لتفسـير تداول أنسـاق لغوية بعينها ترتبط بالأسـاس ارتباطاً وثيقاً بالأنساق الثقافية، على اعتبار أن التداولية تقدِّم وصفاً لكيفيّة اسـتخدام المتكلّميـن للعلامة اللغويـة؛ بهدف التعبير عن أفكارهم

من ناحية، والتأثير في المتلقي من ناحية أخرى.

2 - مناقشة طبيعة العلاقة بين السيميائيات والظواهر الشعرية والبلاغيّة، على اعتبار أن الظاهرة الشعرية يُمكن اعتبارها علامة خطابية لها بُعدها الثقافي الخاص، وذلك بهدف تطوير قراءة الظواهر الشعرية داخل الخطاب الشعري.

3 - مناقشة علاقة اللسانيّات بالتقاليد الفنيّة للخطابات؛ ومن ثمّ يمكننا تقديم رؤية نقدية تستوعب مجالات فكرية متنوِّعة، وتسهم في إلقاء الضوء على تعددية المعنى اللساني داخل الخطاب الشعري. وتؤكِّد أن الظاهرة اللسانيّة، يمكن فهمها بآليّات معرفية مختلفة، بالإضافة إلى الطرائق اللغوية والبلاغيّة المعهودة.

فصول هذا الكتاب، وليدة المشاركة في عدد من المؤتمرات والملتقيات الدوليّة التي احتضنتها بعض الجامعات العربية مثل: جامعة عين شمس بمصر بالتعاون مع الجمعية المصريّة للنقد الأدبي، وجامعتي وهران وباجي مختار بالجزائر، وجامعة اليرموك بالأردن، وهذا لا يعني تباعد المسافات المعرفية بينها؛ لأنها تتمحور حول موضوع علاقة لسانيّات الخطاب بالثقافة. لسانيّات الخطاب من حيث هي ثقافة للتواصل، والثقافة من حيث هي ممارسة حياتيّة لا يمكن أن تستغني عن اللغة، بوصفها أداة التعبير الأساسية عن هذه الممارسات. وأفدت خلال هذه التجارب من أفكار **ليفي شتراوس**، فيما يتعلّق بالأنساق الثقافية وأثرها في السلوك البشري، و**مالينوفيسكي**، فيما يتعلّق بالتمييز بين السياقات اللغوية والسياقات الاجتماعية للغة، بالإضافة إلى أعمال **ريموند وليامز**، و**أدورنو**، في بحوثهما التي تبحث في العلاقة بين الثقافة والمجتمع، و**جرينبلات** في مجال التحليل الثقافي، أضف إلى ذلك طروحات **الغذّامي** النظرية في مجال النقد الثقافي، وكان لمشاركاتي في ملتقيات جامعتي وهران (مختبر السيميائيّات)، وباجي مختار (مختبر

اللسـانيّات وتحليل الخطاب)، دوراً مهماً في اكتشـاف علاقة اللسـانيّات بالثقافة، ولفت انتباهي إلى أهمية التركيز في دراسـة الخطابات الشـعرية، على السياقات الثقافية التي أنتجتها؛ لأن الاهتمام بدراسة السياق الثقافي داخل الخطابات، سـوف يُسـاعدنا على فهم كثير من إشـكاليّات الخطاب التـي لا تـزال تحيّرنـا، فـلا أظن أنه بإمكاننا فهـم ظاهرة مثل التكرار، من دون فهم البنية الفكرية للثقافة الشفاهية، وأثرها في البنية المعرفية للثقافة الكتابية، ومن ثمّ يمكننا التسـاؤل حول امتداد الثقافة الشـفاهية في عصر ما بعد الكتابة. ولا أظن أنه بإمكاننا فهم الاستعارة - مثلاً - من دون فهم حاجة الشاعر الثقافية إلى ممارستها داخل الخطاب، وأهميتها في الصياغة الجمالية للخطاب المكتوب، تعادل أهميتها في الخطاب الشفاهي، حيث التأثير السحري على المتلقي، وجذب انتباهه. وكذلك لا أظن أنه بإمكاننا فهم تقاليد القصيدة العربية القديمة بوصفها نظاماً لسانيّاً مكتوباً، من دون فهم نظام الأنساق الثقافية في الثقافة الشفاهية، وأخيراً أظن أنه بإمكاننا فهم النظام الخطابي المتمرّد على نظام القصيدة العربية الكلاسيكيّة وتقاليدها من خلال ردّ الفعل الثقافي المُتبادل بين فئة المهمّشين والمستبعدين من الثقافة، وفئات المجتمع الأخرى المُسيطرة والمُهيمنة.

إن إثارة التسـاؤلات حول علاقة اللسـانيّات بالثقافة، تفرض علينا ضـرورة إبـراز أهميـة التداخل بين حقـول المعارف الإنسـانية المختلفة ولسـانيّات الخطـاب، فإلـى جوانب قواعد التركيـب والدلالة، والقواعد التداوليـة المعروفـة فـي تحليـل الخطـاب اللسـاني، يجـب الالتفـات إلـى جملـة مـن القواعد والأنسـاق الثقافية التي شـكّلت وعـي المبدع، وتمثّلتهـا الخطابـات الإبداعيـة تمثيلاً معرفياً، يشـبه إلـى حد كبير عملية التمثيـل الغذائـي التي يقوم بها جسـم الإنسـان لامتصاص الطعام، ومن هذا المنطلق يمكننا وضع استراتيجية ثقافية؛ لتقديم فهمٍ نوعيٍّ للسانيّات الحديثة؛ بما يوفّر فهماً أكثر عُمقاً للعلامة اللغوية داخل الخطاب.

الحقل اللساني وتداخل المجالات المعرفية:

دخل علم اللسانيّات منعطفاً فكرياً مهماً، نحو الانفتاح على مجالات معرفية مختلفة مثل: علم النفس، والفلسفة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا، والثقافة.. والأخير له علاقته الخاصة التي تربطه باللسانيّات؛ لأن اللغات الإنسانية، تمثِّل مرتكزاً أساسياً للثقافة واللسانيّات معاً، فاللغة عنصر رابط بين هذين المجالين؛ ومن ثمّ يتموقع هذا الطرح النقدي عند النقطة التي يتقاطع فيها مجال الثقافة الجمعية مع مجال الخطاب الفردي، والبحث في هذه العلاقة - علاقة اللسانيّات بالثقافة - تبدو معقّدة وغير محددة في سياقها النظري العام؛ لأن الثقافة تطرح افتراضات، واحتمالات، واجتهادات، وآراء نظرية تتسم بالضبابيّة وعدم الوضوح، وتحتاج إلى براهين وأدلّة يصعب الحصول عليها إذا ما وضعنا في الاعتبار البُعد الشفاهي للثقافة، أما في الإطار التطبيقي الخاص، فيبدو الأمر أقل صعوبة، حيث يسهل القبض على العلامة اللغوية داخل الخطاب المُحدَّد بأطر وقواعد يمكن الكشف عنها؛ ومن ثمّ البحث في تاريخها الثقافي والمعرفي؛ لمعرفة الفرق بين دلالتها الثقافية، ودلالتها الخطابية، وذلك بتتبّع التغيّرات والتعديلات التي تطرأ عليها من نظام خطابي معيّن، إلى نظام آخر، والدور الذي تؤديه في استمرارية الخطاب الجديد، ومنحه هويته الخاصة، من خلال الثقافة التي ينتمي إليها. ويمكن تفسير العلامة وفهم دلالتها من خلال البحث في علاقتها بنظام الخطاب، وعلاقتها بسياق الثقافة أو النسق الثقافي، الأمر الذي يمكِّننا من دراسة المكوِّن الدلالي من منظور ثقافي، فلا أظن أنه بإمكاننا فهم العلامة أو تأويلها إلا من خلال البحث في الشروط الثقافية التي تسببت في ظهورها على نحو ما داخل الخطاب. وأسوق مثالاً يوضح ذلك: إذا تأملنا جيّداً مفردة "**الليل**" كعلامة لغوية داخل خطاب ما، نجد أن معناها يتحدد من خلال سلسلة الروابط والعلاقات التي تقيمها مع مجالات ثقافية مختلفة، فهذه

المفردة "**الليل**" تشـير في سـياق خطابي ما إلى الاسـتعمار، وفي سـياق ثانٍ إلى الجهل، وفي سياق ثالث إلى الهموم والآلام النفسيّة.. لأن هذه العلامـة اللغويـة تمتلك تاريخاً ثقافياً يؤهلها إلى امتلاك تعددية المعنى، فالقارئ عندما يقرؤها في سياق إشارتها إلى الاستعمار؛ فإنها تستحضر كل الممارسات السلبية للاستعمار من ظلم، واستبداد، وسلب للثروات، وضياع للهويّات. وعندما يقرؤها في سـياق إشـارتها إلى الجهل؛ فإنها تسـتحضر كل العلامات الفارقة للجهل من إنكار للحقائق، والاسـتبداد بالرأي، وإقصاء الآخر، والانحباس داخل الأفق الضيّق للتصوّر الذّاتي، وعدم الانفتاح على أفكار الآخرين.. وعلى هذا يمكننا القول بأن تعددية المعنى للعلامة اللغوية في الخطاب الشعري تعود إلى:

1 - الثراء الثقافي للعلامة.

2 - إبداعيـة اللغة/ جماليـة اللغة، حيث يتمكن المبدع من التأليف بين كلمات غير مألوفة؛ ومن ثمّ يمكننا الكشف عن معانٍ جديدة.

3 - موسـيقى الكلمـات، ودورهـا البـارز فـي تنـوّع إيقاعهـا؛ ومـن ثمّ تنوّع معانيها؛ الأمر الذي يجعلها صالحة للاسـتخدام في سـياقات متنوِّعة.

مـن الأمـور التـي زادت مـن قناعاتـي بالبحـث فـي العلاقـة بيـن اللسانيّات والثقافة، وجود إشارات مسبقة حول علاقة اللغة بالثقافة عند مالينوفيسكي وليفي شتراوس أثناء دراستهما الأنثروبولوجيّة للمجتمعات البدائيّـة، وعنـد بعـض روّاد النقـد الثقافي عند العرب، ومن أبرزهم عبد الله الغذّامي، الأمر الذي دفعني للتأمّل في الحدود المعرفية، التي تربط بيـن المعـارف المختلفـة داخل الخطابات، والربط بيـن ظواهر قد تبدو أمامنـا متباعـدة بتباعـد مجـالات العلوم؛ ولكن المتأمّـل فيها يدرك أنها متواصلة، على الرغم مما يبدو من تباعد ظاهر فيما بينها، وعدم إلمامي بـكل جوانـب الثقافة البشـريّة يجعلني أُهمل - عـن غير معرفة - مواضع

عديدة يمكن للآخرين الاهتمام بها، ومن ثمّ الكشف عن معارف جديدة لم أضع يدي عليها.

أحاول في هذا العمل: فهم صيرورة المعنى الإنساني في الخطاب الشعري، من خلال فهم البُعد الثقافي للسانيّات، ودوره في عملية التواصل الإنساني داخل الخطابات، والتواصل الخطابي في الثقافات، فالدراسة في هذا الكتاب لا تعني الاهتمام بالدرس اللساني من حيث هو نظام لغوي، ينصبّ جلّ اهتمامي فيه حول البحث في تركيب النص وبنيته اللغوية، بل تعني بالدرس اللساني، من حيث كونه نظاماً ثقافياً؛ لأن معظم الظواهر اللسانيّة هي في الأساس ظواهر ثقافية، تمّ تداولها على الألسنة في الثقافة الشفاهية - بطريقة اعتباطية - آماداً طويلة قبل انتقالها إلى سياقها الخطابي المنظم، وعلى هذا يقوم هذا الكتاب بمهمتين أساسيتين:

الأولى: تهدف إلى تطوير معارفنا السابقة عن التنظيمات اللسانيّة داخل الخطاب الشعري، من خلال تبنّي طرائق استنتاجيّة في البحث العلمي.

الثانية: تبحث في استثمار معرفة النماذج الثقافية؛ من أجل دراسة الموضوعات اللسانيّة المُعقدّة في نصوص ذات طبيعة خاصة مثل: النقائض، والمعارضات، وشعر الصعاليك.

وبناءً على ذلك، فإن هذا الطرح، لا يقوم على التمركز حول اللغة ونظامها وجمالياتها، بل يبحث في الفهم الثقافي والمعرفي للأنظمة اللغوية داخل الخطابات؛ بما يُمكِّننا من تحويل الدرس اللّساني من مجال الاهتمام ببنية اللغة ونظامها داخل الخطابات، إلى محاولة فهم هذا النظام داخل الثقافة؛ من خلال طرح الأسئلة التالية:

* لماذا فَرَضَ هذا النظام نفسه في حقبة ما، دون غيره من الأنظمة الأخرى؟

* لمـاذا تتغيّـر هـذه الأنظمـة اللغويـة؛ بتغيّـر الموضوعـات والعصـور والثقافات؟
* لمـاذا تغيّـر النظـام اللغـوي عند جرير والفرزدق والأخطل في شـعر النقائـض، عـن النظـام اللغوي في المناسـبات الشـعرية الأخرى غير النقائض؟
* لمـاذا تغيّـر النظـام اللغوي في شـعر الصعاليك، عـن النظام اللغوي السائد آنذاك؟ ولماذا لم يتغير النظام اللغوي في شعر المعارضات، عن النظام اللغوي في القصيدة القديمة؟

إن هذه التسـاؤلات لتُسـهم في تغيير وجهة البحث اللسـاني، من البحث في مجال نظام اللغة، إلى البحث في مجال نظام الثقافة والفكر، وهذا الموضوع الأساس لهذه الدراسة، فهي دراسة تطبيقية، تكشف عن طبيعة العلاقة بين النظام اللغوي والنظام الثقافي الذي سمح بوجود هذا النظام اللغوي، ولم يسـمح بذلك لغيره من الأنظمة الأخرى، بالإضافة إلى إبراز أهمية التواصل بين المعارف داخل الخطابات، بوصفه عملية معرفيـة، يمكـن من خلالها إدراك معانٍ مختلفة للظواهر اللسـانيّة داخل الخطابـات. كمـا ترصـد التفسـير الفلسـفي لأنسـاق الخطاب الشـعري، وتدعم في الوقت نفسه النزوع الإنساني داخل الخطابات الشعرية النوعيّة كما في شعر الصعاليك؛ بهدف تجاوز أزمة التراكمات النظرية للسانيّات في الفكر العربي، والانفلات من مركزيّة اللغة، وأسر جمالياتها؛ بإظهار البُعد الثقافي للسـانيّات إلى حيّز الوجود؛ اعتماداً على طروحات النقد الثقافـي وعلـم الأنثروبولوجيا؛ والنقد البنيوي، لتقليص الفجوة المعرفية بيـن العلـوم الأخـرى والنقـد، ولا أقصـد بهذا التنـوّع المنهجي في هذه الدراسة المنهج التكاملي، كما هو عند كمال نشأت، وسيد قطب، كما يذهب معظم الباحثين لا سيما في مرحلتي الماجستير والدكتوراه؛ لأنه منهـج لا يخلـو مـن النزعات التلفيقية، ولكن مبـرري في الاعتماد على

هذه المناهج، يرجع إلى هدفي الأساس في إظهار فاعلية التنوّع المعرفي في الممارسة النقدية، والتخلّص من هيمنة الأحكام القيمية، والميول الإيديولوجية التي تطغى على هذا النوع من الدراسات، التي تبحث في العلاقات بين المعارف المختلفة داخل الخطابات الإبداعية، فاعتمادي على النقد الثقافي، يُعدّ ضرورياً في تفسير علاقة الأنساق الثقافية بالأنساق الخطابية، وتفسير الظواهر اللغوية في إطار المُنجز المعرفي للنقد الثقافي، كما أن اعتمادي على المنهج البنيوي، مهمٌّ جداً في قراءة البنية الخطابية وعلاقتها بالبنية الثقافية، وتفسير البنيتين في إطار علاقتهما بالثقافة التي أنتجت هذه الخطابات، كما أفدت كثيراً من هذا المنهج في المقاربة السيميائية بين تقاليد الخطاب وتقاليد الثقافة.

هذا بحث - إذاً - في العلاقة بين النظام اللساني والنظام الثقافي، الذي جعل من نماذج الدراسة (البراجماتية التداولية - ظاهرة التكرار - الاستعارة - الأنساق الشعرية - تقاليد الخطاب وأنساق الثقافة) أمراً ممكناً داخل الخطاب الشعري، وهذا يتجه بتفكيرنا نحو ما ورائية النظام اللغوي، فنماذج هذه الدراسة تقع ضمن إطار الثقافة، وعلى هذا تتداخل اللسانيّات مع الثقافة، تداخلاً يسمح بإثارة تساؤلات حول دلالة هذا التداخل وآليّات اشتغاله داخل الخطاب الشعري، وبهذا لا يتوقف سؤال الدراسة الأساس عند ماهيّة الظاهرة اللسانيّة؟ بل البحث في طبيعة العلاقة بين اللساني والثقافي داخل الخطاب الشعري، ومن ثمّ يمكن اعتبار الخطاب الشعري وسيلة تواصليّة لا يتوفّر المعنى فيها بواسطة خصائصه البنيويّة، وملامحها اللفظيّة والشكليّة البرّاقة فحسب، بل بآليّات التواصل والاستقبال، والتحويل والإحالة، فظاهرة التكرار في شعر النقائض - مثلاً - تُعدّ أنموذجاً للتواصل بين"**الأنا**" و"**الآخر**" في الحوار داخل الخطاب، وتشير إلى وعي "**الأنا**" بأهمية "**الآخر**" في تجاوزها لحدودها المعرفية، فهي تعبير عن تفاعل الذوات داخل

الخطابـات، فالمرسـل والمسـتقبل يتبـادلان الأدوار والمواقـع فـي هذه العلاقـة. والاسـتعارة، تعبيـر عـن اسـتكمال "**الأنـا**" نواقصهـا بمعـارف "**الآخـر**" ومعانـي الأشـياء، ومحاولـة الشـاعر إضفـاء قيمة علـى نتاجه مـن خـلال اسـتعاراته. والأنسـاق الشـعرية، تُعـدّ أنموذجـاً للتفاعل بين الخطابات والأنسـاق الخطابية، وتحقيق شـراكة خطابية/ ثقافية متكافئة، تكتسب معها الأنساق الشعرية مصداقيتها داخل الخطابات؛ فتُعطي قيمة معرفية للأنساق الثقافية. أما النزوع الإنساني، فهو محاولة إعادة تأسيس لأخلاقيّات الإنسان من خلال علاقته بنفسه والقطيعة مع العالم البربري المتوحـش؛ ممـا يمهّـد لعملية انتقال من توحّش الإنسـان وبربريته، إلى طور الإنسانية وتعاليها وترفّعها عن الدنايا، إنه تعبير عن علاقة الإنسان بإنسـانيته، ومحاولـة اسـترادها بعـد أن سـلبتها منـه الطبيعـة الجاهليّة. فالخطاب الشـعري يمثّل فضاءً معرفياً لسـانيّاً، تلتقي داخله الممارسـات الفرديّة والجماعيّة بوعي المُبدع وبتصوّره للعالم كيف يكون!

أهمية البُعد الثقافي في البحث اللساني:

يُقدّم هذا العمل نفسـه كمحاولة من المحاولات الممكنة لدراسـة العلاقـة بيـن علـم اللسـانيّات والثقافـة، مـع الأخـذ في الاعتبـار بعض المسـافات المعرفيـة الضروريـة بالنسـبة للثقافـة وخصائصهـا الشـفاهية والنسـقيّة التـي تصعـب علـى التحديـد؛ لأنها صيـرورة مفتوحـة للتأمل والمراجعـة فـي كل زمـان ومـكان. والثقافـة تشـكّل عنصـراً مهمـاً فـي اللسانيّات؛ لأن معظم نظريات التحليل الثقافي المعاصر تسعى للكشف عن رمزيّة الثقافة داخل الخطاب؛ إذ من المسلّم به أن ثقافة أي مجتمع وتاريخه وعقله، لا يمكن أن تنفصل عن تاريخ لسانه، فالحياة والتواصل مع الآخرين، يقتضيان لسـاناً مشـتركاً، ويحتفظ هذا اللسـان بأثر الثقافة المشترك؛ فللسانيّات إذاً بُعد ثقافي لا يمكن إغفاله في البحث، فاللسان

هو الوعاء لثقافة الإنسان، أو هو النقطة التي تلتقي عندها الثقافة بالذّات، فتفعـل الثقافـة فعلهـا في الذّات (لا أقصد بالذّات في هذا الكتاب الفرد أو الشخص، بل أقصد بها مجموع الممارسات التي يقوم بها الشخص والتي شيّدتها قِيَمُ الثقافة والإيديولوجيا السائدة؛ مثل الطبقة الاجتماعية، والجنس، والدين.. إلخ؛ لأن الإيديولوجيا والثقافة تحوّلان الأفراد إلى ذوات)، ويأتي اللسان ليُعبِّر عن هذا الفعل؛ لأنه هو الذي يضمن للثقافة اسـتمراريتها عن طريق الخطابات، ومن ثمّ تصبح العلامة اللغوية مركز استقطاب لفكرة ثقافية، وأداة توسّل داخل الخطابات، وبواسطتها تُمرّر الثقافة أنسـاقها إلى المتلقي، ليُعاد إنتاجها مرة أخرى؛ ومن ثمّ تكتسـب المصداقيّة والاسـتمراريّة، وتكتسـب الفكرة الثقافية قيمتها داخل العلامة اللسـانيّة؛ لكونهـا تحمـل بُعـداً تواصليّـاً، يضمن لها اسـتمراريتها داخل الخطابـات، وإذا كان التواصـل الفنيّ يتحقق عن طريق التلقّي الجمالي، فالتواصل الثقافي يتحقق عن طريق التلقّي الثقافي.

إن البحـث فـي علاقة اللسـاني بالثقافي داخل الخطاب الشـعري، لا يمكـن حصرهـا فـي أثـر الثقافـة في لغة الخطاب، وشـرح هذا الأثر، وإنما تعني السـعي إلى فهم عمليّة تحويل الأنسـاق الثقافية وآلياتها إلى قواعد لسانيّة خطابية، والمعاني الجديدة التي ترتبت على هذا التحويل، ومن ثمّ البحث في أنماط العلامات وتصنيفاتها ومعرفة حدودها الثقافية والمعرفية؛ بُغية إيجاد إطار تنظيمي معرفي لها، والوقوف على دلالاتها في ظلّ تحوّلات الثقافة، وأثر هذه التحوّلات على العقل الإنساني؛ ولذا أصبح لزاماً علينا مراجعة نظام البحث اللسـاني في ضوء أسـئلة الثقافة، لا سـيما وأن الأنثروبولوجييـن القدمـاء وعلـى رأسـهم "**ليفي شـتراوس ومالينوفسكي**"، طرحوا أفكاراً حول أهمية اللغة في معرفة ثقافة الإنسان، وهـذا يلفـت انتباهنـا إلى ضـرورة التركيز على تطوير المشـروع الثقافي للسـانيّات الخطـاب؛ وذلـك بالبحث في القواعـد الثقافية المتداولة التي

تتحكّم في ظواهر الخطاب اللسانية، مهما تعددت أشكالها، وتباينت صيغها، ومن هذا المنطلق يمكن استعمال كل ظاهرة لسانيّة أو مفردة للدلالة على أنها علامة خطابية تدل على ممارسة ثقافية قَبْليّة، فالظاهرة اللسانيّة تكتسي طابعاً تركيبيّاً داخل الخطاب، هذا التركيب له بُعده الثقافي الخاص الذي يجب الإفصاح عنه.

إن مهمتي الأساسية هي: إبراز أهمية البُعد الثقافي في دراسة اللسانيّات، من خلال فهم علاقة اللّساني بالثقافي داخل الخطاب الشعري العربي، ولفت نظر الباحثين إلى أهمية الانفتاح في دراسة اللسانيّات على ميدان الثقافة الخصب، الذي يَزْخَر بالأفكار والطروحات التي لا تخلو من الصعوبات؛ نظراً لخصائصه المعرفية المراوغة في معظم الأحيان، وهذا يتطلّب تضافر الجهود البحثيّة لا سيما التطبيقية؛ لفهم هذه العلاقات واستيعابها؛ بما يمكن أن يبرهن لنا عن ضيق الفجوة بين المعنى الثقافي والمعنى الخطابي/ النخبوي، الأمر الذي يوحي باتساع أفق الناقد، وانفتاح النقد؛ مما يوفّر فرصاً معرفية لمعالجة قضايا الثقافة والخطابات بطرائق نوعيّة؛ وعلى الرغم من الفاصل الزمني بين النوعين - النسق الثقافي والنظام الخطابي -، إلا أن هذا الفارق هو الذي يسمح بانتظام النسق داخل الخطابات في صورة علامات ثقافية تتلبّس ثوب اللغة، فالعلامة اللسانيّة تمثِّل وعاءً يتمثّل النسق الثقافي ويستوعبه. ويمكنني الآن تحديد علاقة العلامة اللسانيّة بالنسق الثقافي على النحو التالي:

1 - إن اللسانيّات قواعد خطابية مستمدّة من مرجعيّات ثقافية.

2 - القوة الاستدلاليّة للعلامة اللغوية، تستمد صيرورتها من ارتباطها بالثقافة.

3 - خصوصيّة النظام اللساني لأي خطاب، تتمثّل في الوعي الإبستيمولوجي ذي المرجعيّة الثقافية للمبدع.

4 - النسق الخطابي، هو تحوّل معرفي ناتج عن نسق ثقافي بالضرورة.

إن هذا التداخل المعرفي بين المجالين، هو الذي يخوّل لعلم اللسانيّات مراجعة فهم الأنساق الثقافية في ضوء معارف جديدة غير تقليديّة، وهذا يدعونا إلى التأكيد على أن اللسانيّات؛ هي إعادة تركيب للثقافة في إطار إدراك المبدع للعالم، وقياساً إلى تصوّره لطبيعة صياغة اللغة داخل الخطاب ووظيفتها في جذب انتباه المتلقي. وقد يُبرز هذا التأكيد - أحياناً - عدم وعي المبدع بهذه العمليّة التركيبيّة، وذلك راجع لطابع الثقافة واللغة النسقي، أضف إلى ذلك، أن الصيغ اللغوية الشفاهية الجاهزة والسائدة في عصر ما، تهيمن على العقول وتغيّب الوعي، وانطلاقاً من هذا التصوّر يمكننا طرح فرضيّة في صيغة سؤال على النحو التالي:

ما العلاقة بين البنية اللغوية السائدة في خطابات عصر ما، والأنساق الثقافية السائدة في العصر نفسه؟

الوظيفة الثقافية للشفرات اللسانيّة:

يمكننا في هذا السياق الاعتماد على مصطلح الإيديولوجيا في تفسير الوظيفة الثقافية للسانيّات داخل الخطاب، وهذا الاعتماد يعود بنا إلى الوراء - أي ما قبل مرحلة النقد الثقافي - أي إلى مرحلة النقد الإيديولوجي والطلائعي عند بليخانوف مثلاً، وتهدف هذه العودة إلى البحث في الامتدادات المعرفية لأنساق الخطاب، وعلاقتها بالإيديولوجيات السائدة قبل إنتاج هذه الخطابات، على اعتبار أن الإيديولوجيا تمثيل لواقع ثقافي، وتقدّم للأفراد مواقع وأدواراً معيّنة، يمكن أن يحتلّوها ويشغلوها داخل مجتمعاتهم، ومن ثمّ يتحوّل الأفراد داخل الإيديولوجيا إلى ذوات، وتكمن سلطة اللغة في قدرتها على

تموقـع الـذّات داخـل المجتمـع كانعـكاس لواقع الحيـاة اليوميّة. لذلك نخضع كذوات مُجْبَرة للصيرورات الإيديولوجية، حيث تُشـيِّد إحساسـنا بأنفسنا كأفراد، وتطبع تصوّراتنا عن الأشياء كذوات.

تُعدّ اللغة أهم الشفرات الأساسية داخل أي خطاب تنتجه الذّات، بالإضافة إلى اشـتراكها في تشـييدها، ومن المؤكّد أن اللغة توفّر إطاراً معرفياً مهمّاً، يساعد القرّاء في التعرّف على المعنى داخل الخطابات، ومن ثمّ يمكن اعتبار اللغة نسـقاً يجسِّـد قِيَماً وافتراضات إيديولوجية/ ثقافية. وتعكـس التغيّـرات اللغوية بين الخطابات والمُناخ الإيديولوجي السـائد في مجتمع ما، تأكيد على أن اللغة تُعدّ أداة سحرية للتحكّم الاجتماعي، ولها قدرتها الخاصة على إعادة إنتاج الإيديولوجيات السائدة، فالخطاب السياسي الأميركي في عهد بوش مثلاً، يُعيد إنتاج الإيديولوجيا الأصوليّة الأميركية، والخطاب السياسي/ الديني عند أصحاب تنظيم القاعدة، يُعيد إنتاج إيديولوجيا التعصّب الديني عند الإسلاميين المتشددين، والخطاب الإعلامي المُعاصر يؤسـس لثقافة الفرجة.. إذاً، تُموقِع اللغة الجمهور/ الأفراد لأجل تطبيع الإيديولوجيات المحافظة وفقاً للمُعتاد، وعلى هذا، فإن اللغة تُنتِج تموقعات مختلفة للذّوات، وتُترجَم هذه التموقعات داخل الخطابـات فـي صـورة كلمـات وصيـغ لغويـة. لقد طُـرد الصعاليك من المجتمـع؛ لأنهـم تمـرّدوا بلغتهـم الخاصة على الطبقـة الاجتماعية التي ينتمـون إليهـا، ونـال شـعراء المعارضـات حظّهم الاجتماعـي والنقدي؛ لأنهم أثبتوا ولاءهم الثقافي لأجدادهم بإعادة إنتاج تراثهم.

ننتقل بعد هذا الطرح الفلسـفي إلى آليّة الصياغة اللغوية للخطاب الشعري، وعلاقة هذه الصياغة بالثقافة، وفي هذا السياق أقول: إن الصيغ اللغوية داخل الخطاب تتأثّر بثلاثة عوامل مرتبطة ببعضها، وهي:

1 - السـياق النصّـي: وأقصـد به: اللغة، والظواهـر الفنيّة، وبنية النص، التي استوعبت السياق الثقافي، وعبّرت عنه بشكل خاص.

2 - السياق الثقافي: وأقصد به: النظام الاجتماعي الذي سمح لهذا الخطاب بالظهور دون غيره من الخطابات الأخرى، مثل ظهور خطاب النقائض في العصر الأموي، وخطاب المعارضات في بداية العصر الحديث، وقصيدة النثر حديثاً.

3 - تلقي الخطاب: الجمهور في الخطاب الشفاهي، والقارئ في الخطاب المكتوب.

وتختلف الصيغ اللغوية باختلاف موضوعات الشعر، فالصيغ اللغوية/ التركيبات في نسيب القصيدة العربية، تختلف عنها في الرحيل، وتختلف عنها في المديح، والهجاء، والرثاء، والفخر.. وترتبط هذه الصيغ بالذّات ارتباطاً وثيقاً، فالذّات في النسيب - مثلاً - تتموقع من خلال علاقتها الثقافية بالمحبوبة، ورحيل المحبوبة - الذي يعبّر عنه الشاعر بصيغ لغوية معروفة - ممارسة لغوية مهمة في تموقع ذات الشاعر داخل الثقافة، وانخراطها في الأَسْر الثقافي للمجتمع، عن طريق الأسلوب اللغوي المأسوي الذي يعبّر به الشاعر، وتموقع الذّات في الرحيل، يتم من خلال علاقتها بالناقة والطبيعة، وفي المديح تتموقع في علاقتها بالممدوح، من خلال خطاب لغوي أو صيغ لغوية تشير إلى ضعفها وانكسارها، وفي الفخر تتموقع من خلال أسلوب لغوي يظهر استطالتها وتعاليها، وفي الرثاء تتموقع من خلال صيغ لغوية تظهر حسرتها وألمها. فالشاعر يبحث عن تموقع ذاته داخل الخطاب بصيغ لغوية من خلال ثقافته التي ينتمي إليها، (وظيفة ثقافية للغة) والرسالة غير المباشرة هي الصيغة الأساسية المستخدمة في الخطاب، فيستتر نسق الثقافة؛ لأجل إبراز جماليات النص ولغته في النقد اللغوي والأسلوبي والبلاغي، ولإبراز بنية النص في النقد البنيوي. أضف إلى ذلك تنوّع صيغ الخطاب من حيث رسميّتها أو شعبيّتها، بمعنى أن لغة الخطاب السياسي الرسمي، تختلف عن لغة الخطاب العام، تبعاً للثقافة التي يود

الخطاب تكريسها في المتلقي.

ففي خطاب المديح - الرسمي - يؤدي ضمير المخاطب "**أنت**" - داخل الخطاب للمتلقّي - دوراً مهماً في تقريب المسافة الثقافية والإنسانية بين الحاكم وأفراد الشعب، بما يؤكّد أهليته في الحكم، وبالمقابل، يؤدي ضمير المخاطب "**أنت**" المُستخدم نفسه في الهجاء، دوراً مهماً في إنتاج معنى يرتبط بالإحساس الانفعالي السلبي بالنسبة للآخر، بما يباعد المسافة بينه وبين الشخص المهجو، وهذا على الرغم من تماثل الضمير في السياقين، ولكن الفرق يكمن في المعنى، فثقافة المديح والاستجداء، غير ثقافة الهجاء والنفي، وهذا يؤكِّد أن التنوّع الثقافي يفعل فعله في لسانيّات الخطاب.

ويؤدي ضمير "**هي**" الغائب دوراً مهماً في شعر النسيب والغزل، فهو يوحي بِبُعد المحبوبة عن الشاعر، بما يؤكِّد حُسن أخلاقها وعفّتها من الوجهة الثقافية التي ينتمي إليها كل من الشاعر والمحبوبة معاً، وضمير المتكلِّم "**أنا/ نحن**" يؤدي دوراً مهماً في قرب المسافة بين "**الأنا/ نحن**" والثقافة، وقدرة "**الأنا**" على تحقيق التعالي من خلال الانتماء إلى ذاتها التي هي الأخرى ذات تموقع ثقافي في شعر الفخر. وتقوم هذه الضمائر بدور الرابط بالمعنى الثقافي - الذي يُحيل العلامة اللغوية على تاريخ من الممارسات الثقافية، يتغيّر معناها بتغيّر السياقات الخطابية، وهذا لا يلغي قيمة التحليل اللساني التقليدي، فاللسانيّون يدرسون الخطابات باعتبارها بنى تركيبيّة من الناحية اللغوية، وهذا الإجراء فتح المجال أمام دراسات أخرى أكثر تطوّراً، وربما مهّد الطريق أمام انفتاح اللسانيّات على العلوم المختلفة. والوعي بالبُعد الثقافي للسانيّات هو استمرار لهذا الانفتاح؛ لأنه يسهم بدور كبير في الوعي بدور الوسيط الذي تقوم به الإشارات، بوصفها علامات رابطة بين الممارسات الثقافية خارج الخطاب، ووعي المبدع في تشييد الخطاب؛ ومن ثمّ فالمعاني

أو المعلومات التي يحتويها الخطاب، لا تُنقل إلى القارئ، وإنما يولِّدها القارئ نفسه مستنداً إلى جملة من الشفرات اللغوية التي تُحيل على عناصر ثقافية معقّدة، والوعي بالوظيفة الثقافية للسانيّات الخطاب، يُزيد من متعتي البحثيّة؛ لأن الاهتمام بالبُعد الثقافي للسانيّات الخطاب، يجعلنا أكثر قدرة على فهم معاني الخطابات، وأكثر وعياً بعالم المعاني الذي نحياه، ويمكن أن يُعطي لإجاباتنا عن الموضوع بُعداً معرفياً كاشفاً عن خبايا الخطاب اللساني، الذي ما زال يرزح تحت وطأة الغموض والإبهام؛ لكثرة مراوغاته الثقافية، وتساؤلاته المعرفية.

بقي أن أُعبِّر عن اعترافي بالفضل لكل أولئك الذين مدّوا لي يد العون بطرائق متنوِّعة؛ لجعل إنجاز هذا الكتاب أمراً ممكناً:

أولاً: أُقدّم شكري وتقديري الخاص للصديق الخلوق والعالم المتواضع الدكتور حميد لحمداني، الذي قدّم عدداً من المقترحات القيّمة حول هذا العمل، أفدت منها كثيراً، ولم يسعفني الوقت لإنجازها كاملة، فأجريت بعض التعديلات التي سمح لي بها الوقت على النسخة الأخيرة.

ثانياً: أشكر مؤسسة منشورات الاختلاف ممثلة في مديرها العام الدكتورة/ آسيا موساي على رقيّها في التعامل، وصبرها على إعادة تنظيم الكتاب بعد رغبتي في إجراء التعديلات في اللحظات الأخيرة قبل الطباعة النهائية.

ثالثاً: أتوجه بالشكر إلى الصديق العزيز الدكتور رمضان خميس على مراجعته للكتاب، والدكتور شكري الطوانسي على ملاحظاته المهمة التي أفدت منها كثيراً.

الفصل الأول

التداولية وتنوّع مرجعيّات الخطاب

يمكننا القول: بأن الدرس التداولي في التراث اللغوي العربي، كان متحرِّكا تحرّك البحث النحوي والبلاغي، وارتبط بهما - في معظم الأحوال - ارتباطاً وثيقاً، وكان جزءاً لا يتجزأ من المنظومة الفكرية التي قطعتها الممارسات النقدية العربية سواء في دراستها للغة ورصد خصائصها، أو البحث في أسباب الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم وطريقة نظمه، أو إبراز جماليات الشعر العربي الأسلوبيّة والبلاغيّة؛ ومن ثمّ ارتبطت التداولية بالدرس النحوي والبلاغي في التراث العربي، بدايةً من **سيبويه**، ومروراً **بعبد القاهر الجرجاني**، و**السكّاكي**، و**الاستراباذي**، و**الخطيب القزويني**.. وغيرهم؛ لكن هذا التوجّه يختلف - بحكم تطوّر الفكر الإنساني - عن الدرس التداولي عند **أوستن** مثلاً، حيث يعتبر العمل التداولي عملاً فلسفياً، وأن وظيفة اللغة، ليست مجرّد أداة للتعبير، أو وسيلة للتفكير - كما هو معروف قديماً - ولكن وظيفتها تتمثّل عنده في التأثير على العالم، وصياغته، وصناعته، ومقاربة مقبول إدريس التداولية اللغوية بعنوان: **البُعد التداولي عند سيبويه**[1]، مهمة جداً في هذا السياق، حيث يحاول فيها بناء صرح للسانيّات التداولية في الفكر العربي القديم انطلاقاً من "**الكتاب**" **لسيبويه**، الذي يحتوي على الكثير من القضايا التي تتعلّق مباشرة بما بشرّت به التداولية الحديثة.

وفي إطار التأصيل للدرس التداولي في الفكر العربي، أُحيل القارئ إلى دراسة مهمة ورصينة لمسعود صحراوي بعنوان: **التداولية عند العلماء**

(1) راجع، مقبول إدريس في دراسته المهمة بعنوان: البُعد التداولي عند سيبويه، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (1)، المجلد (33)، يوليو/ سبتمبر 2004م، ص 245-280.

العرب[1] ويرى في هذه الدراسة أن التراث اللساني العربي، درس ظاهرة الأفعال الكلاميّة المعروفة في اللسانيّات الحديثة، ضمن نظرية الخبر والإنشاء، وأن المعايير التي اعتمدها اللسانيّون العرب القدماء للتمييز بين الخبر والإنشاء متعددة، ومختلفة باختلاف المراحل التاريخية، وأنه كان يسود في كل مرحلة من هذه المراحل معيار خاص، مثل معيار "قبول الصدق والكذب" في البداية، ثم معيار "مطابقة النسبة الخارجيّة" في مرحلة تالية، ثم معيار "إيجاد النسبة الخارجيّة" في مرحلة ثالثة، ومعيار "القصد" عند السبكي.. وهكذا، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة "أن علماء أصول الفقه، كانوا من أحسن المستثمرين لظاهرة الخبر والإنشاء في إطارها التداولي، معتمدين مقولات ومبادئ سياق الحال، ووضع المتكلِّم، وموقعه من العملية التواصليّة، وغرضه من الخطاب، وطبقوها على نصوص القرآن والسُّنة؛ بغرض دراسة المعاني الوظيفيّة لتلك النصوص، وهي المعاني التي تطرأ على القول وتتغيّر من مقام إلى آخر، وعلاقة تلك المعاني بقائلها، وعلاقة ذلك كلّه بظروف القول وملابسات الخطاب. ودرسوا أيضاً ألفاظ العقود والمعاهدات، وما تقتضيه من تشريعات اجتماعية، وسياسيّة، والقوى الإنجازيّة لتلك المواضعات القوليّة، وشروطها، وأحكامها؛ وكان نتيجة ذلك: أنهم استنبطوا أفعالاً كلاميّة جديدة ضمن بحثهم لمعاني الخبر والإنشاء: كالإذن، والمنع، والوجوب، والتحريم، والإباحة، وكاعتمادهم مقولة القصد والغرض"[2].

إذاً، يمكننا القول: بأن الدراسات التداولية في التراث العربي،

---

(1) راجع، مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللساني العربي، دار الطليعة الأدبيّة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، يوليو 2005م.

(2) السابق، ص 224، 225.

قدّمت أفكاراً مهمة فيما يخص العلاقة بين المعرفة النحويّة/ اللغوية، والمعرفة البلاغيّة/ الجمالية، وهي علاقة مهمة في سياقها التاريخي الخاص، وأهميتها تكمن في الارتباط التداولي بين أسلوب التعبير، ومعناه، ووظيفته، وهذا يؤكِّد لنا أن التداولية الآن؛ هي تطوّر طبيعي للدراسات اللغوية القديمة، مع فارق أساس وجوهري، هو أن الظرف التاريخي الراهن، يساعد على تنوّع العلوم والمعارف التي يمكن أن ينفتح عليها الدرس التداولي المعاصر، مما يجعله قادراً على النهوض بنفسه، بوصفه مجالاً لغوياً معرفياً قابلاً للتطوّر؛ متى تطوّرت العلوم والمعارف.

إن البحث بطرائق منهجيّة في نماذج نوعيّة من الإبداع، بهدف تقديم افتراضات معرفية خارجة عن إطار المعرفة السائدة؛ يتطلّب إدراكاً عميقاً ووعياً للبُعد الإبستيمولوجي بالسياق المعرفي النظري، وبإجراءات البحث ونماذجه التطبيقية؛ لأن هذه الافتراضات سوف تُثير عدداً من الإشكاليّات التي تفتح بدورها الباب أمام جملة من التساؤلات حول جدوى مثل هذه الافتراضات، وأهميتها في مجال المعرفة التداولية، وارتباطها بعملية التلقي الثقافي للمعنى؛ لأن التلقي الثقافي، يؤدي دوراً مهماً في تداولية مصطلحات معينة لها قدرتها الخاصة في انتشار معنى ما دون غيره من المعاني الأخرى، فكلمة "أدب" على سبيل المثال تتداول في الأوساط الاجتماعية العامة على أنها سلوك أخلاقي، ويختلف هذا المعنى بطبيعة الحال عن معناها الخاص المرتبط بالعمليّة الإبداعية؛ فعمليّة التلقي الثقافي للمصطلحات اللغوية ترتبط بالوعي الجمعي الذي يتفق ضمنيّاً على معنى، قد يختلف عن المعنى الحقيقي لهذه المصطلحات.

لا بُدّ أن يعي من يحاول طرح افتراضات جديدة في مجال اللسانيّات، الأبعاد الفلسفية للعلاقات بين مجالات المعرفة المختلفة

وعلـم اللسـانيّات، وعيـاً يمكّنـه مـن فهـم التقاطعات المعرفيـة بين لغة الإنسان وفكره، أو بين أساليب تعبيره وطرائق تفكيره.

البحث في الإجابة عن هذه الإشكاليّة، يقودنا لدراسة العلاقة بين الأفـكار المتداولـة فـي عصر ما، والظواهر اللغويـة المتداولة في العصر نفسه، باعتبار أن الظواهر اللغوية المتداولة، هي طرائق تعبير عن أفكار متداولة بالضرورة، ومن هذه المنطلقات الفكرية، اخترت العنوان الرئيس لهـذا الفصـل، ورغبتـي في فهـم طبيعة العلاقة بين المجـالات المعرفية المختلفة ولسانيّات الخطاب، دفعتني لاختيار العنوان الفرعي.

أقصـد بالبراجماتيـة التداوليـة، المذهـب النقـدي الـذي يُحيل إلى اللغـة؛ بهـدف البحـث فـي اسـتعمالاتها المختلفة فـي الخطابات، وهي تختلف عن البراجماتية الفلسـفية التي تُحيل إلى الفلسـفة، ويميّز بعض المعاصريـن بيـن الاثنيـن بقوله: "تُحيل البراجماتيـة إلى تيار من تيارات الفلسـفة المعاصـرة، فـي حيـن تُحيل البراجماتية التداولية إلى قسـم من أقسـام اللغـة، وإذا كانـت الأولـى تقـول بأولويّة الفعل علـى الفكر، فإن الثانيـة، تُحيـل اللغـة إلى الفعـل، أي ليس إلى الجانب الثابت من اللغة، وهـو الشـكل أو التركيـب، ولا إلـى الجانـب الدلالـي، بـل إلـى الجزء الخاص بالاستعمال والتداول"[1].

فالتداوليـة ليسـت علماً لغويا محضاً، ينحصـر اهتمام الباحثين فيه بالانشغال بالتراكيب اللغوية، أو التركيز على الجوانب الدلاليّة فحسب، بـل هـي علم يهتم بدراسـة التواصل اللغـوي داخل الخطابات، والبحث فـي طبيعـة العلاقـة بين الأقـوال الخطابيـة، والأفعـال الاجتماعية؛ ومن ثـمّ التعامـل مـع الخطـاب الإبداعي بوصفه تعبيراً عـن تواصل معرفيٍ/

(1) الـزواوي بغـورة، العلامـة والرمـز فـي الفلسـفة المعاصـرة، عالم الفكر، المجلس الوطنـي للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، العـدد (3)، المجلـد (35)، ينايـر/ مارس 2007م، ص 99.

اجتماعي في سياق ثقافي، فهي علم يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال؛ وعلى هذا؛ تُعدّ التداولية مجالاً جديداً في حقل الدراسات الإنسانية وليس في مجال اللسانيّات فقط، فهي "تخصص لساني يدرس كيفيّة استخدام الناس للأدلّة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما تُعنى من جهة أخرى بكيفيّة تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث"[1]. وتُحدث بهذا المنحى المعرفي تحوّلاً مهماً في الدرس اللساني، فالمعنى أصبح لا يُعرف من البنية اللغوية وحدها كما هو معروف قبل التداولية، بل يُعرف من خلال الانفتاح على السياقات التي تستوعب الكلمات والعبارات؛ ومن ثمّ، تسعى التداولية إلى طرح مشاريع معرفية متعدّدة في دراسة ظاهرة "التواصل اللغوي"، وتمثّل التداولية حلقة وصل معرفية بين حقول مختلفة مثل، الفلسفة التحليلية، وعلم النفس المعرفي ممثلا في "نظرية الملاءمة Théorie de pertinence" على وجه التحديد، وعلوم التواصل، واللسانيّات؛ فتُجيب التداولية عن أسئلة تستوعب هذه المجالات المعرفية المتنوّعة داخل الخطابات، وتلقي الضوء على عدد من القضايا الفلسفية المهمة حددتها فرانسواز أرمينكو (Francoise Armingaud) في ست قضايا على النحو التالي[2]:

1 - الذّاتية، فما الذي يتغيّر في مفهوم الفاعل إذاً، حين ننظر إليه كمتكلِّم، وأكثر من هذا، كمتحدِّث؛ حين نقاربه لا انطلاقاً من الفكر، بل انطلاقاً من التواصل.

2 - الغيريّة، ويتم الإلمام بالقضيّة التي تخص الآخر انطلاقاً من المخاطب. فالآخر هو الذي أتكلّم معه، أو لا أتكلّم معه، والذي

---

(1) الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيّات التداولية، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 1996م، ص 1.

(2) فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان 1986م، ص 10.

أتموضع معه في مجتمع تواصلي.

3 - الكوجيتو الديكارتي، فـ"أفكّر" هو تفكير حقيقي في كل مرة أتلفّظ فيه بذلك. فهو حقيقي من خلال ضرورة تداولية، كما أن تناقضه خاطئ دائماً تداولياً. فإذا قُلت: "لا أوجد" فإن حدث التلفّظ، يناقض مضمون الملفوظ.

4 - الاستنباط المتعالي للمقولات عند **كانط**، ويتعلّق الأمر بتحصيل القيمة الموضوعيّة للأنماط الأساسية في تركيب الفكر، إذ إن الاستعمال الموضوعي تنتظمه مبادئ. من هنا تقود وجهة نظر التداولية إلى الأخذ بعين الاعتبار المظهر اللغوي المحض لهذا الاستنباط، وكذلك المظهر التداولي للوجهة التفاعلية، لما يُعد كقضايا كبرى في العالم.

5 - يُعبَّر عن هذا المظهر التفاعلي بطريقة أكثر وضوحاً في المناقشات التي تُشخِّص تاريخ العلوم.

6 - يمكن للتيمة التداولية أن توضع في عمق المنطق؛ إذ يجد المنطق من هنا، مصادره الإغريقية.

تستدعي قضايا التداولية الست التي طرحتها **فرانسواز أرمينكو** البُعد الثقافي، من حيث هو بُعد لا يمكن التغافل عنه؛ لأنه بُعد يكشف عن حقيقة المعنى الذي تكوّن في وعي المتلقي، ويمتلك كل من المعنى المتداول ووعي المتلقي، بُعداً ثقافياً يسهم إلى حدٍّ كبير جداً في تحديد المعنى؛ لأن الاثنين - وعي المتلقي والمعنى - يخضعان لقوانين وشروط معرفية، هي ثقافية بالدرجة الأولى، وربما يكون هذا الفهم سبباً مقنعاً في وصفها لها بأن التداولية "آخر مولود للدرس السيميائي"[1].

من المعروف سلفاً، أن العناصر الثقافية داخل الخطابات تحتوي على الهيكل الاجتماعي، كالأعراف، والتقاليد، والدين، والطقوس،

(1) السابق، ص 13.

والإيديولوجيات..، إلى جانب احتوائها على البنية الفكرية التي تؤطّر فكر أبنائها، ويمكن استلهام لسانيّات الخطاب لهذه العناصر باعتبار أنها تُماثل هذه العناصر الثقافية؛ لأنها بطبيعة الحال نتاج لها وأداة التعبير الأساسية عنها، وإمكانيّة تغيّرها وتحوّلها من جيل إلى جيل؛ يؤكّد هذا الارتباط؛ لتوفّر سمات شفاهية (التكرار - الصيغ الجاهزة - العبارات الجاهزة..) وسمات كتابية (التقاليد الأدبية - الأنساق الخطابية..)، تجعلها أكثر ملاءمة للانتشار والتوالد، ومع تتابع الأجيال وتوالي المتغيّرات الحضاريّة، تتغيّر طرائق التعبير اللساني، فتختلف لسانيّات الخطاب الشعري في العصر الجاهلي، عنها في العصر العباسي، وتختلف لسانيات الخطاب في شعر التفعيلة، عنها في قصيدة النثر.. ويعود هذا الاختلاف إلى التغيّر الذي يطرأ دوماً على ثقافة الفرد والمجتمع وطرائق تلقّيه للأنساق الثقافية، إن هذا التغيّر هو الذي يسمح بتداول نمط/ نسق معين دون غيره من الأنساق الأخرى. والملاحظ أن تداول نمط معيّن من الإبداع، يؤدي دوراً رئيساً في التعرّف على البُعد الثقافي في فترة تداول هذا النسق، وتُعدّ نظرية **الانتخاب اللساني**، أمراً لا غنى عنه لتحليل هذا النسق ودراسة أسباب انتشاره واختفائه، وأقصد بنظرية **الانتخاب اللساني**، انتقاء ظواهر لسانيّة معيّنة، تم تداولها بشكل مفـ ط في عصر ما، وتحليلها، ودراسة أسباب تداولها؛ بُغية الوصول إلى فهم أكثر موضوعيّة للخطابات.

ويمكننا فهم عمليّة **الانتخاب اللساني** من خلال وجهتي نظر حول سؤال واحد، أو إشكالية واحدة، فإذا قمنا بتوجيه السؤال التالي لشخصين: لماذا يجعل معظم النقاد المتنبي شاعر العربية الأول؟

ربما يقول الشخص (أ): لأن المتلقي العربي يفضّل هذا النوع من الشعر، بينما يقول الشخص (ب): لأن شعره يتميّز بأسلوب لغوي ساحر ومؤثّر. فالطرفان - من الوجهة الثقافية - يقولان الشيء نفسه؛

لأن الأسلوب اللغوي الساحر عند الطرف (ب) يفعل فعله في المتلقي (أ)، والفرق الأساس بين الاثنين، أن (أ) ينتخب المتنبي لخاصيّة تميّز الأشخاص، بينما الطرف (ب) ينتخب المتنبي لخاصيّة تميّز شعرة، وهي الخاصيّة اللغوية. وبطبيعة الحال، فإن المتلقي لن يسمح بتداول خاصيّة لغوية غير متذوَّق لها.

وإذا عقدنا مقارنة بين نظرية الانتخاب الثقافي في علم الأنثروبولوجيا، والانتخاب اللساني في علم اللسانيّات، وجدنا تماثلاً قائماً بين الاثنين، فنظرية الانتخاب الثقافي عند الأنثروبولوجيين هي "نظرية عن ظواهر يمكن أن تنتشر داخل مجتمع ما، مثل الشعيرة الدينية، أو أسلوب في الفن، أو طريقة في الصيد، وتنتظم النظرية في ثلاث عمليّات أساسية:

أولاً: أن تنشأ الظاهرة، وهذا هو ما يسمى بالتجديد والإبداع.

ثانياً: يمكن أن تنتشر الظاهرة من إنسان إلى آخر، أو من جماعة من البشر إلى جماعة أخرى، وهذا ما يسمى بالتكاثر، أو النقل، أو المحاكاة، أو الانتشار.

ثالثاً: الانتخاب، ونعني بالانتخاب: أي آليّة أو عامل يؤثّر في مدى انتشار الظاهرة من حيث الكثرة، أو القلّة، وأوضح أنواع الاختيار: هو الاختيار الواعي من جانب البشر"[1].

ويمكننا توضيح أوجه التشابه بين ما وسمناه بـ "**نظرية الانتخاب اللساني**" ونظرية "**الانتخاب الثقافي**"؛ فالعمليّات الثلاث الأساسية (**النشأة، التكاثر | الانتشار، الانتخاب**) في نظرية الانتخاب الثقافي، لها ما يماثلها أو يوازيها في الانتخاب اللساني، **فنشأة** الظاهرة الاجتماعية/ الثقافية، يصحبها بالضرورة نشأة أسلوب لغوي معيّن في التعبير يعبِّر عنها، **وانتشار** ظاهرة

(1) راجع، أجنر فوج، الانتخاب الثقافي، ترجمة شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، المشروع القومي للترجمة، العدد (609)، 2005م، ص 78.

ثقافية، يوازيه تداول أسلوب لغوي معيّن يسمح للظاهرة الثقافية بالانتشار ويسمح للغة معينة بالتداول، **وانتخاب** ظاهرة ثقافية معيّنة، يتضمّن انتقاء أسلوب معيّن في التعبير عن هذه الظاهرة، وأبرهن على ذلك بأن ظاهرة الصعلكة الشعرية في الشعر العربي، هي نتاج طبيعي لظاهرة الصعلكة الثقافية، وأن ظاهرة الصعلكة الثقافية، أنتجت ظاهرة الصعلكة الشعرية بأسلوبها الخاص في التعبير المختلف عن الشعر السائد والمألوف آنذاك، أضف إلى ذلك أن بنية الخطاب، وتقاليده الفنية في شعر الصعاليك تشبه إلى حدٍّ كبير حياة الصعاليك الثقافية.

وهذه النظرة ربما توسّع من أفق النقد الأدبي في تعامله مع المعنى في الخطابات، بمعنى أن همّ الناقد في عمليّة تأويل الخطابات، لا ينبغي أن يرتكز حول البحث في قصدٍ مختلفٍ وراء الخطاب، بل يجب أن يهتم بحركيّة المعنى وارتحالاته، كما يؤكِّد **بول ريكور** بأن تأويل الخطاب، "لا يعني البحث في قصد مختلف وراء النص، وإنما يعني متابعة حركة المعنى نحو المرجع، بمعنى نحو العالم. التأويل، هو إظهار التوسّطات الجديدة التي أقامها الخطاب بين الإنسان والعالم"[1].

فحركة المعنى نحو المرجع، مهمة جداً في عملية التأويل، ومهارة الناقد تتبلور في قدرته على البحث في العلاقة بين العلامة اللغوية ومرجعها، أو عالمها الذي تدووِّلت فيه، لا عن قصد المؤلِّف بها؛ لأن اللغة هي الوسيط الأساس لفهم الفكر والواقع/ المجتمع، والأخيران، يرتبطان بالثقافة ارتباطاً وثيقاً، والتعبير عنهما بلغة ما؛ يؤكِّد ارتباط الثلاثة (اللغة/ الفكر/ المجتمع) بالثقافة ارتباطاً وثيقاً، وإذا كانت الفلسفة التحليليّة - التي ظهرت في القرن التاسع عشر ومطلع

(1) نقلاً عن الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (3)، المجلد (35)، يناير/ مارس 2007م، ص 121.

القرن العشـرين في بريطانيا - قد توقفت - في تحليلها للغة - عند ثلاثة أبعاد، هي: "البُعد التركيبي، والبُعد الدلالي، والبُعد التداولي"[1]. والبُعد الأخير - التداولي - يمثِّل نقلة مهمة في تاريخ البحث عن طرائق الحصول على المعنى في الخطابات الإبداعية؛ لأنه إذا كان البُعد التركيبي يُخضع المعنـى للبنـى النحويّة والصرفيّة. والبُعد الدلالي، يُخضع المعنى للنظام المعجمـي، فـإن البُعـد التداولـي، يأخذ في الاعتبار الإحالات السـابقة، بالإضافة إلى انفتاحه على البُعد المرجعي والثقافي.

والسـؤال الآن: هل يختار البشـر - عن وعي - الأشـكال اللسـانيّة التـي تخـدم حاجاتهـم في التواصل؟ أم أن الثقافة هي التي تُملي عليهم شروطها في التواصل؟

وللإجابة عن هذا السؤال أقول: يجب الاقتناع أولاً: بأن الخصائص الإيديولوجية المميزة للإنسان الذي يعيش داخل إطار ثقافي ما، تتشابه إلـى حـدٍّ كبيـر مـع الخصائـص المميّزة للعـراك الثقافي السـائدة آنذاك، ويخضع الإنسان بالضرورة لشروط هذا العراك الثقافي. ويجب الاقتناع ثانيـاً: بـأن هنـاك ظواهر ثقافيـة تقترن بالأفراد مثل الـزّيِّ، والمأكولات، والمشـروبات والفـرد هـو الـذي يتحكّـم فيهـا بحُكم أنها مـن اختياره، وتخضـع لشـروطه ورغباتـه، وهنـاك ظواهـر ثقافية تقتـرن بالجماعات، أهمهـا اللغـة. فاللغـة، ظاهرة اجتماعية وليسـت فرديّة، تخضع لشـروط الجماعـة، واختـلاف لهجـات القبائل قديماً خير دليل على ذلك، وعلى هـذا يبـدو لـي، أن الثقافـة تفعـل فعلها في اللغة، فيسـود نمط معين من اللغـة يخـدم أهـداف الثقافة فـ "اللغة مادة اجتماعية، بمعنى أنها تخطو، وتنمـو، وتنهـض، وتتراجـع، وتتخلّـف، وتندثر؛ وفقـاً للتعامل الإيجابي أو السـلبي الـذي تلقـاه مـن مجتمعهـا، فمـن جهـة، تصبـح اللغـة كائناً حيّـاً نابضـاً بالحركيّـة والتطوّر؛ إذا ما شـرّفها أهلها بالاسـتعمال الكامل

(1) المرجع السابق، ص 123.

فـي كل قطاعـات المجتمـع. ومـن جهة ثانية، تفقد اللغـة حياتها العاديّة وتتقلّص حركتها، ويزداد الشعور بغربتها بين أهلها إذا هُمّش استعمالها فـي مجتمعهـا"[1]. ويتأثّـر الفرد - بطبيعـة الحال - بهذا الكـم الهائل من الظواهـر الثقافيـة الجماعيّـة، ومنها الظاهرة اللغويـة؛ لأنه يريد التواصل مـع الجماعـة، سـواء أكان فـرداً عاديّـاً أم مبدعاً؛ ولكن ليـس هذا معناه أن الفـرد المبـدع مجـرّد ناقل لشـروط اللغة الجماعيّـة، وإلاّ لما تحدّث النقاد عن ظاهرة التطوّر اللغوي، وإنما يمتلك الفرد المبدع القدرة على استنسـاخ عبـارات معينـة، أو صيـغ، أو طرائق فـي التعبير خاصة، تنتظر ظروفاً تتغيّر فيها شـروط الانتخاب اللسـاني؛ لتأخذ نصيبها من الانتشـار التـداول، ويمكننـي القـول: بـأن طبيعـة التنـوّع والتعددية فـي المجتمع القَبَلـي العربـي القديم - بمعنـى أن كل قبيلـة لهـا لهجتهـا الخاصة بها، **مـا لسـان حِميـر بلسـاننا ولا عربيتهـم بعربيتنا** - يؤكّد هـذه الحقيقة، إن هـذه التعدديـة سـاعدت اللسـان العربي علـى الاحتفاظ بمخـزون هائل مـن الإمكانـات اللسـانية واللغوية، ظلّت كامنة في صورة صيغ لسـانيّة، عـادت إلـى الظهـور والتـداول مع تغيّر شـروط الانتخاب اللسـاني فيما بعـد. ولتوضيـح ذلـك؛ أقـف أمام حـدث مهم في تاريخ البشـريّة، وهو ظهور الإسلام، وسيادة لغة قريش على لغة شبه الجزيرة العربية والبلاد المفتوحة فيما بعد، فمن المعروف في علم الأنثروبولوجيا، أن المجتمع النمطي والتقليدي، ينظر إلى الابتكارات الجديدة على أنها تمرّد وخروج على المألوف والسائد،وهكذا، كانت نظرة المجتمع العربي الجاهلي إلى الرسـول ﷺ وأتباعـه، وقـام هـذا المجتمع بدوره الثقافـي التقليدي في قهـر هـذه المجموعة واضطهادهم، ووظيفـة هذا القهر والاضطهاد هي،

(1) محمود الزاودي، في مخاطر فقدان العلاقة بين المجتمعات العربية ولغتها، ضمن كتاب: اللسـان العربي وإشـكاليّة التلقي، مجموعة من المؤلفين، مركز دراسـات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2007م، ص 42.

الحفـاظ علـى المنظومـة الاجتماعية من الانهيـار، ولكن هذا التمرّد من قِبـل الرسـول ﷺ والصحابـة، لقـي قبولاً لدى فئات أخـرى من الناس فـي المدينـة المنـورة التـي تختلف ثقافتها بالطبع عـن ثقافة مكة آنذاك، علـى الرغـم من جميع محاولات القمع التي مارسـها المجتمع المكّي، وبعد سـيادة النمط الإسـلامي في شـبه الجزيرة العربية، يمكننا الحديث عن تغيّر اجتماعي وثقافي قد حدث عند العرب؛ ومن ثمّ رصد تغيّرات شكليّة وجوهريّة في النظام الاجتماعي (إحلال الحضارة محل البداوة)، والثقافـي العربـي آنـذاك (إحلال التوحيد محـل الوثنيّة، وما صاحبه من تغيّرات تتطلّب القضاء على بعض العادات والتقاليد، وإحلال سلوكيّات تُعلى من قيمة الإنسان)، هذا التغيّر ارتبط بتغيّر لساني ولغوي، تمثّل في سيادة لغة قريش بوصفها أداة التعبير المهمة عن هذا التغيّر. ويؤكّد هذا ما قاله فيليب بلانشيه عن التداولية "إنها تُلحّ على الدور الذي يقوم به المتخاطبون في العالم الاجتماعي، فهؤلاء المتخاطبون لا يتفاعلون فيما بينهـم بواسـطة اللغة فحسـب، بل إنهم يقبلون ذلـك التفاعل ويتعاونون معـه"[1]. وكان للتفاعـل بيـن المهاجرين/ مسـلمي مكـة، والأنصار/ أهل المدينة، أثره الواضح في نشر الإسلام، وتأسيس مجتمع عربي حضري، يختلـف فـي تقاليـده عن المجتمـع البدوي الوثنـي، وتطلّبت هذه النقلة سيادة لغة حضرية تختلف عن اللهجات البدويّة.

تُعـدّ الظواهر اللسـانيّة مثـل التكرار، والتقاليـد الخطابية، والتقاليد البلاغيّة كالاستعارة، والتشبيه، والمجاز، وترسبات الثقافة في الخطابات.. نتاجـاً طبيعيّـاً لثقافـة سـادت فـي فترة مـا، لذلك من المهم جداً دراسـة التغيّـر اللسـاني فـي الخطابـات في إطـار علاقته بالتغيّـر الثقافي. إننا لا نسـتطيع وصف لسـانيّات خطاب معيّن تأسيسـاً على مصطلحاته وحده،

(1) راجع، فيليب بلانشيه، التداولية: من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقيّة - سوريا، الطبعة الأولى 2007م، ص 84.

دون الوضع في الاعتبار المجال الثقافي الذي سمح لهذه المصطلحات بالتداول والانتشار؛ ومن ثمّ يتعيّن الاهتمام بالمسافة الثقافية/ المعرفية التي تربط بين لسانيّات خطاب ما، والثقافة التي نشأ في كنفها وسمحت لأسلوبه بالتداول. ويمكننا الحديث في هذا السياق عمّا يمكن وسمه بـ **الوراثة اللسانية** التي تشكّل الأساس النظري لفكرة الانتخاب اللساني، فصيغ مثل "قفا نبكِ - لخولة أطلال - خليلي عوجا.." المتداولة في نسيب الخطاب الشعري العربي القديم، وما يناظرها في الجزء الخاص بالرحيل، والمديح، والهجاء، والرثاء، والفخر.. هي صيغ لغوية متوارثة، ثمّ تدوولت في خطابات الشعراء، بوصفها وسيلة من وسائل تمرير الأفكار وتداولها، مع الوضع في الاعتبار أنها تحمل دلالات مختلفة في كل خطاب؛ لسبب رئيس، وهو أن التداولية - تداول الألفاظ - تخضع بالضرورة لتقاليد الثقافة.

المعرفة التداولية والتنوّع الثقافي

انطلقت الفلسفة الوضعيّة المنطقيّة في الحكم على دلالة جملة ما من "مقياس الصدق والكذب"[1]. الأمر الذي جعل المعنى في العبارات اللغوية، يؤطَّر في منوال الصيغ الخبريّة والإنشائيّة، وكان يُحكم على صدقها وكذبها بمدى مطابقتها للواقع. ومع ظهور التداولية، نشط الاهتمام بفكرة "**أفعال الكلام** أو **أفعال اللغة**"، بمعنى أن الهدف من الاستعمال اللغوي "ليس إبراز منطوق لغوي فقط، بل إنجاز حدث اجتماعي معيّن"[2]. وكانت هذه الفكرة بمثابة النقلة النوعيّة في فلسفة

(1) أحمد المتوكل، اللسانيّات الوظيفية، مدخل نظري، منشورات عكاظ، الرباط - المغرب 1989م، ص 18.

(2) فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق سعيد بحيري، دار القاهرة، القاهرة، الطبعة الأولى 2001م، ص 18.

المعنـى، فتحوّلـت مـن المعنى التقليدي للغة، أو الجملة، أو العبارة من منـوال الصـدق والكـذب، إلـى أن القصد من اللغة أو الكلام، هو تبادل المعلومات بواسطة اللغة، ويُعدّ هذا التحوّل إيذاناً بارتباط اللغة بنظرية أفعال الكلام، وهي "الف رة التي نشـأت منها اللسـانيّات التداولية ومن أهـم مراجعهـا، بـل يمكـن التأريخ منهـا للتداولية؛ حيـث ارتبطت اللغة بإنجازها الفعلي في الواقع"[1].

إن أفـكار هـذه النظريـة تنطلـق من البحث فـي العلاقة بين المعنى meaning والفعـل action، فمعنـى الكلمـة أو العبارة، يتحدد من خلال الأفعـال التـي تقـف خلـف الكلمـة أو العبـارة، فالكلمـات الدالـة على الأمر، والنهي، والاسـتفهام، والتعجّب.. تتطلّب قيام المتلقي بممارسـة هذه الأفعال، فالفعل اللغوي، يصحبه فعل اجتماعي أو ثقافي. ويذهب بعض المعاصرين إلى أن مفهوم الفعل الكلامي، "أصبح نواة مركزية في الكثيـر مـن الأعمـال التداولية، وفحـواه أن كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلاً عن ذلك، يُعد نشاطاً ماديّاً نحويّاً يتوسل أفعالاً قوليّة لتحقيق أغراض إنجازيّة: كالطلب، والأمر، والوعد، والوعيـد.. وغايـات تأثيريّة تخص ردود فعل المتلقي كالرفض والقبول؛ ومن ثم فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلاً تأثيريّاً، أي يطمح إلى أن يكون ذا تأثيرٍ في المخاطب اجتماعياً أو مؤسساتيّاً؛ ومن ثم إنجاز شيء ما"[2].

وقسّم **أوستن** Austin الفعل الكلامي ثلاثة أقسام رئيسة[3]:

1 - فعل القول: ويراد بهذا الفعل: إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم، وذات دلالة.

---

(1) خليفة بوجادي، في اللسانيّات التداولية: محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى 2009م، ص 86.

(2) مسـعود صحـراوي، التداوليـة عنـد العلمـاء العـرب، دار الطليعة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2005م، ص 40.

(3) نقلاً عن المرجع السابق، ص 40-44.

2 - الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازيّ الحقيقي، إذ إنه عمل يُنجز بقول ما.

3 - الفعل الناتج عن القول: وهو مجموعة الأفكار المترتبة على الفعل السابق.

ويحدد **أوستن** Austin أيضاً خصائص هذا الفعل في ثلاث نقاط:

1 - إنه فعل دال.

2 - إنه فعل إنجازيّ: أي يُنجز الأشياء والأفعال الاجتماعية بالكلمات.

3 - إنه فعل تأثيري: أي يترك آثاراً معينة في الواقع، خصوصاً إذا كان فعلاً ناجحاً.

فعندما أتوجه بسؤال معين لشخص أو تحذير، أو تنبيه، فما أقوم به (السؤال/ التحذير/ التنبيه..) هو الفعل القولي، و(السؤال، التحذير، التنبيه..) هو الفعل المُتضمن في القول، ورد فعل المتلقي (الإجابة، أو عدم الإجابة، القبول، أو الرفض) هو الفعل الناتج عن القول. ويمكننا في هذا السياق التمييز بين حقلين مهمين من حقول التداولية:

الحقل الأول؛ وهو حقل نشأة التداولية، ويرتبط هدا الحقل بأفكار **تشارلز مورس** عن التداولية، عندما قدمها باعتبارها منهجاً في كيفية جعل أفكارنا واضحة، وقال: إن مشكلة المعنى، مشكلة قديمة في الفلسفات التقليديّة شرقاً وغرباً؛ ولكن التناول البراجماتي لها جعل لها خاصية تاريخية مميزة، ألقت الضوء على أهمية العلاقة بين المعنى والفعل، وعلى سبيل المثال يمكن فهم طبيعة المعنى بالرجوع إلى الفعل فقط[1].

(1) راجع، تشارلز مورس، رواد الفلسفة الأميركية، ترجمة إبراهيم مصطفى إبراهيم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية - مصر 1996م، ص 29.

وعرّفها **تشارلز مورس**[1] بأنها: علم يهتم بدراسة العلاقة بين العلامات، وبين مستعمليها أو مفسريها - متكلم، سامع، قارئ، كاتب - وتحديد ما يترتب على هذه العلامات، عندما شرح أبعاد السيميائيّة الثلاث:

- علاقة العلامات بالموضوعات المُعبر عنها (**البُعد الدلالي**).
- علاقة العلامات بالناطقين بها، وبالمتلقي، وبالظواهر النفسيّة والاجتماعية المرافقة لاستعمال العلامات وتوظيفها (**البُعد التداولي**).
- علاقة العلامات فيما بينها (**البُعد التركيبي**).

أما الحقل الثاني؛ وهو موضوع التداولية ووظيفتها، فإنه مرتبط بلسانيّات القرن العشرين، حينما ساوت بين لسانيّات اللغة ولسانيّات الكلام، حيث تتفق على أن التداولية في عمومها تهتم بجميع شروط الخطاب، وتعتمد أسلوباً في فهمه وإدراكه، بدراسة كيفيّة استخدام اللغة، وبيان الأشكال اللسانيّة التي لا يتحدد معناها إلا بالاستعمال، وشرح سياق الحال والمقام الذي يؤدي فيه المتكلمون خطاباتهم، فاهتمامها ينصب أساساً على المتكلم، انطلاقاً من سياق الملفوظات التي يؤديها، إلى جانب تحليل الأفعال الكلاميّة، ووظائف المنطوقات اللغوية، وسماتها في عمليات الاتصال؛ ولذلك سمّاها بعضهم: لسانيّات الاستعمال اللغوي؛ وموضوعها توظيف المعنى اللغوي في الاستعمال الفعلي، ويشمل مصطلح التداولية من هذه الناحية:

- مجموع البحوث المنطقيّة واللسانيّة التي قُدّمت في دراسة استعمال اللغة ومطابقة التعبيرات الرمزيّة للسياق الوصفي الفعلي، والعلاقات بين المتخاطبين.
- دراسة استعمال اللغة في الخطاب، والآثار التي تثبت ذلك.
- دراسة اللغة بوصفها ظاهرة تواصليّة اجتماعية خطابية حجاجيّة.

---

(1) نقلاً عن خليفة بوجادي، في اللسانيّات التداولية، ص 67-69.

بعد هذا العرض الموجز عن التداولية؛ يتضح لنا دور البُعد الثقافي في الدرس التداولي، وأهميته في انتشار معنى واختفاء آخر، فالثقافة ليست هي المجال الأكثر عمقاً بالنسبة لمجتمع ما فحسب، بل إنها تمثِّل أيضاً المجال الأكثر ارتفاعاً وفاعلية، ومن ثمّ تُعدّ الثقافة سمة أساسية لصيرورات المجتمع المعقّدة والمتداخلة، ونحن نستبطن بواسطتها الأوامر، والضوابط، والنواهي، والمعاني من العبارات اللغوية المتداولة على لسان الجماعة، ويؤدي التواصل دوراً مهماً في توطيد العلاقة بين اللسانيّات والثقافة؛ لما يتميّز به هذا المصطلح - التواصل - من غناء معجمي وثقافي، حيث يستوعب هذا المصطلح مفردات ومصطلحات مهمة بالنسبة لموضوع الدراسة أهمها: الإبلاغ، والإخبار، والتحاور، والتخاطب والتواصل.

كما يعرِّفه بعض المعاصرين بـ "تبادل أدلّة بين ذات مرسِلة وذات مستقبلة؛ حيث تنطلق الرسالة من الذّات الأولى نحو الذّات الأخرى، وتقتضي العملية جواباً ضمنيّاً أو صريحاً عمّا نتحدّث عنه - الأشياء والكائنات - أو بعبارة أشمل "**موضوعات العالم**"، ويتطلّب نجاح هذه العمليّة اشتراك المرسِل والمرسَل إليه في السنن؛ حتى يتم الإسنان والاستسنان على الوجه الأكمل كما أراد له المجتمع اللغوي.. ويمكن تلخيص هذا التعريف بطريقة رياضية كالتالي: من (أ) إلى (ب)، ترسل (ج) التي تتحدّث عن (د)، وتخضع لقوانين (هـ)، وتنتقل من (أ) إلى (ب) عبر (و). حيث إن (أ) = المرسِل، (ب) = المرسَل إليه، و(ج) = الرسالة، و(د) = المرجع، و(هـ) = السنن، و(و) = القناة"[1].

ويمكننا استبدال الـ "**سنن**" في النص المُقتبس أعلاه بـ "**الثقافة**"؛ لأن عملية التواصل تخضع لشروط الثقافة وأنساقها؛ حتى يتم تداول

(1) عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت 2001م، ص 36.

المعاني، وتداول المفردات، وتداول العبارات، كما تخضع عملية التداول نفسها لتقاليد الثقافة، وتجاهل عنصر الثقافة في عملية التواصل أو التداول يُعد أمراً غير مقبول على الإطلاق في هذا السياق؛ لأننا إذا اعتبرنا التواصل مرحلة لسانيّة مهمة بالنسبة لحياة الإنسان الاجتماعية؛ فإن التداول يُعدّ مرحلة مهمة بالنسبة للإنسان في التعرّف على الأشياء، وفهم أسرار الكون، كما يُعد التداول مرحلة مهمة تلي مرحلة التواصل بالنسبة للإنسان، فتداول فكرة ما أو عبارة ما في أي مجتمع، لا تتم إلا بعد وجود تواصل بين أفراد هذا المجتمع، واتفاقهم على فهم معيّن لهذه الفكرة أو العبارة. ولتوضيح ما أطرحه، أسوق قصة الرجل الذي أتى أحد ملوك حِمْيَر، فوجده خارجاً للصيد، وكان الرجل في أعلى قمة الجبل، فقال له الملك: ثِبّ (أي اجلس) فقفز الرجل من أعلى الجبل، فمات، وحين استغرب الملك من تصرف الرجل، شرحوا له أن الوثب في غير اللهجة الحميريّة يعني القفز. وهذا يعني أن تداول كلمة "ثِبّ" في ثقافة الحميريين، يختلف فعلها عن تداولها في ثقافة القبائل الأخرى، وهذا يؤكِّد أن نظرية أفعال اللغة تختلف من ثقافة إلى ثقافة أخرى؛ تبعاً لتداول المعنى المرتبط بفعل اللغة، فكلمة "ثِبّ" كعلامة لسانية يختلف الفعل المترتب على استخدامها من قبيلة حمير إلى القبائل الأخرى، وهذا يعود بطبيعة الحال لعملية تداول هذه العلامة في مجتمع ما أو ثقافة ما. ولهذا يجب الانتباه إلى أهمية البُعد الثقافي في الدرس التداولي، فالظرف الثقافي يؤدي دوراً مهماً في إدماج السلوك اللغوي داخل نظرية الفعل، مما يؤدي إلى تداول أفكار ترتبط بمفردات معينة في فترة تاريخية معينة أيضاً، فمصطلح "**القومية العربية**" الذي شاع استعماله على ألسنة الشعوب العربية في النصف الأخير من القرن الماضي، لعب الظرف الثقافي الاشتراكي دوراً مهماً في تداوله؛ لارتباطه بثقافة الاشتراكية التي تعظِّم من دور الدول في حماية الأفراد

ومسؤوليتها تجاههم لا سيما الطبقات الشعبيّة، وهذه الثقافة الاشتراكية، جعلت من الشعارات الرنّانة مدخلاً للسيطرة أو الهيمنة على الذّات العربية المتعطِّشة للاستقلال وإثبات الذّات بعد إجلاء الاستعمار، من خلال تداول مصطلحاتها الخاصة التي سمح لها الظرف الثقافي بالانتشار، ثم تراجعت حدّة هذا التداول مع نهاية القرن الماضي ومطلع الألفيّة الجديدة؛ بسبب تغيّر الظرف الثقافي السائد؛ لتحلّ محلّها فكرة الرأسمالية والخصخصة بمعناها الاقتصادي والتجاري، وما تبعها من ثقافة العولمة التي تقلِّص من دور الدول، وتُعلى من دور المؤسسات، أقصد بهذا أن هناك مجموعة من الشروط تسمح بتداول المصطلحات والأفكار، يمكن رصدها على النحو التالي:

1 - الضرورة الثقافية، وهي ضرورة تربط بين المصطلح اللغوي، ودلالته الثقافية والاجتماعية، ولهذا لا يشترط في الفكرة أو المصطلح أن تظل رهينة المعنى اللغوي فقط، أو حتى العلمي؛ فعلى سبيل المثال كلمة "**العمليّة**" تُتداول في المستشفيات الطبيّة على أنها جراحة، وتتداول في الأوساط العسكريّة على أنها معركة، أو تخطيط لمعركة، وتُتداول في الرياضة على أنها مباراة في الكرة..إلخ. فالضرورة الثقافية لمجال ما (الطبي - العسكري - الرياضي) هي التي سمحت لهذه الكلمة بالتداول بمعنى معين.

2 - الحاجة الإنسانية للتواصل: فالتواصل اللساني يتم عبر مصطلحات وأفكار شائعة معروفة، وهذا التواصل يسمح بتداول مفردات أو أفكار معينة، وتكون المفردات بمثابة علامات تتفق الجماعة على دلالتها، وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى سهولة عملية التواصل بين أبناء الجماعة، والعكس صحيح، عندما تُطرح ألفاظ كعلامات غير متداولة للتواصل، يُساء فهمها؛ مما يؤدي إلى عملية الانقطاع المعرفي.

وقصة الشاعر العباسي علي بن الجهم مع الخليفة المتوكل تؤكد

هذا الكلام، والقصة باختصار: أن علي بن الجهم كان بدوياً جافياً، فقدم على المتوكل العباسي، فأنشده قصيدة افتتحها بقوله[1]:

أَنـتَ كَالكَلبِ في حِفاظِكَ لِلوُد دِ وَكَالتَيسِ فـي قِـراعِ الخُطوبِ

فعرف المتوكل حسـن مقصده وخشـونة لفظه، وأنه ما رأى سـوى ما شـبهه به، لعدم المخالطة وملازمة البادية، فأمر له بدار حسـنة على شـاطئ دجلة، فيها بسـتان جميل، يتخلله نسـيم لطيف يغذّي الأرواح، والجسر قريب منه، وأمر بالغذاء اللطيف أن يتعاهد به، فكان - أي ابن الجهم - يرى حركة الناس ولطافة الحضر، فأقام سـتة أشـهر على ذلك، والأدبـاء يداومـون على مجالسـته ومحاضرته، ثم اسـتدعاه الخليفة بعد مدة لينشده، فأنشده:

عيون المها بين الـرصـافـة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

فقال المتوكل: لقد خشيت عليه أن يذوب رقّة ولطافة.

3 - اختيـار كلمات/عبـارات لهـا قدرتها الخاصـة في التعبير عن قضايـا ذي أهميـة بالنسـبة للمجتمـع، وتتوقـف درجـة تـداول الجمـل والعبـارات علـى قيمـة صـدق القضيـة أو الإشـكالية بالنسـبة للمجتمع، وشروط الصدق للكلمة أو العبارة، فالصيغ الشفاهية المعروفة في الشعر العربـي القديـم، "خليلـيّ عوجا - أمـن أم أوفى - حومانة الدرّاج.." إلخ تُعبِّـر عـن قضايا وإشـكاليّات شـخصيّة واجتماعية فـي المجتمع القَبَلي، أوجدتهـا عـادات وتقاليـد خاصة بهذا المجتمع، وهـي قضيّة لها قيمتها

(1) الموسوعة العالمية للشعر العربي (ديوان علي بن الجهم)

.http://www.adab.com/modules

ووردت القصة في قصص العرب لمحمد أحمد جاد المولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر 2009م، راجع الجزء الثالث، ص 298.

النفسيّة الخاصة بالنسبة للرجل والمرأة على السواء، لا سيما إذا ما وضعنا في الحسبان حالة الحرمان العاطفي التي تفرضها تلك التقاليد، وحيرة الشاعر وتردده بين الفكاك منها، والتقيّد بها، ومن ثمّ فإنها قضيّة مهمة وجديرة باستخدام جمل أو عبارات خاصة في التعبير عنها، فتداول القضايا والإشكاليّات يصحبه تداول جمل وعبارات، وتكرار هذه الجمل وتلك العبارات يكسبها خاصيّة التداول.

4 - التمثيل الخطابي للثقافة، فمن المعروف أن الرموز الثقافية لا تنفصل عن الخطابات؛ لأنها - أي الرموز الثقافية - تستتبع قواعد، وتقاليد، ومعتقدات يجب صياغتها لغوياً حتى يتم تداولها من ناحية، والمحافظة عليها من ناحية أخرى، فالموروث الثقافي - إذاً - (القوانين - السلوك - الممارسات - العادات) هو مجموعة من الأفكار والطقوس والشعائر والممارسات يتم تداولها بواسطة اللغة، وتستجيب اللغة في هذه الحالة لشروط هذا الموروث وضروراته، لما له من سلطة وهيمنة على الإنسان الذي ينطق باللغة؛ لأن اللغة "لا تحقق وجودها الفعلي؛ إلا إذا كان العالم حاضراً فيها. وعليه، فالقول بأن اللغة هي في الأصل إنسانية، يعني في الوقت نفسه أن وجود الإنسان في العالم هو وجود لغوي أساساً، وسوف يتعيّن علينا أن نبحث في العلاقة بين اللغة والعالم؛ من أجل أن نحرز أفقاً ملائماً لحقيقة أن الخبرة التأويليّة لغوية من حيث طبيعتها"[1]. فإذا كانت الخطابات نتاجاً لغوياً لفكر الإنسان، وفكر الإنسان نتاجاً للثقافة؛ فإن تداول رموز في صيغة مصطلحات وعبارات معينة، مرتهن بنشاطها الثقافي؛ لأن هذه الرموز تحقق فيها المجتمعات حياتها الواقعيّة؛ ومن ثمّ تكتسب مصداقيتها لدى المتلقي؛

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويليّة فلسفية، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، راجعه عن الألمانية جورج كتورة، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس - الجماهيرية الليبية، الطبعة الأولى 2007م، ص 576.

بما يؤدي إلى تداولها.

المرجعيّات الثقافية وأثرها
في الهيمنة على المعاني المتداولة:

أسعى في هذا السياق، إلى إعادة النظر في فهم تداول معانٍ بعينها عن بعض القضايا والإشكاليّات التي طرحها النص القرآني حول علاقة الذكر بالأنثى، وتأويلها - في اللاوعي الثقافي - تأويلاً يخدم طرف على حساب طرف آخر، ما أدى إلى تداول معانٍ معينة حول هذه القضايا، تبدو لنا بعيدة كل البُعد عن منطق النص القرآني، وأكتفي بتناول قضيّة **القوامة** وطريقة تداولها في اللاوعي الثقافي، محاولاً الإفادة من طروحات النقد الثقافي وعلم اللسانيات؛ لإثارة بعض التساؤلات حول أسباب تداول هذه المعاني، وارتباطها بصيغ لغوية نسقيّة، ارتبطت في وعي المتلقي بهذه المعاني؛ لأن تناول جميع القضايا، يحتاج إلى دراسات جماعيّة في إطار مشروع قومي إسلامي، يهدف إلى تغيير اللاوعي الثقافي الإسلامي في تعامله مع النصوص القرآنية، في إطار منهج علمي، وليس في إطار تأويلي جمعي يخضع لرؤية إيديولوجية جماعية هي رؤية الثقافة التي صيغت قديما دون وعي علمي، لذا أكتفي بطرح الإشكاليّة والبرهنة على الأفكار المطروحة من خلال منطق حجاجي عقلي يهدف إلى مساءلة المرجعية الثقافية، وأثرها في طبع العقل واللسان بسمات معرفية ولغوية معينة، جعلته غير قادر على التمييز بين ما هو ثقافي بشري، وما هو سماوي، في فهمه للنصوص القرآنيّة.

بداية، إذا كان الوعي الأسطوري، قد هيمن على الوعي التاريخي في أوربا، وكان هذه الهيمنة سبباً في حالة التردّي والانحطاط الفكري

لأوربا في القرون الوسطى[1]، فيمكنني القول: بأن اللاوعي الثقافي، هو الذي هيمن على الوعي الديني عند العرب، لا سيما بعد فترة الانقطاع المعرفي التي شهدها الفكر الإسلامي مع نهاية القرن السابع الميلادي، حيث تُعد وفاة ابن رشد علامة فارقة على هذه الانقطاعة المعرفية (توفي 595هـ/ 1198م)، وقراءة اللاوعي الثقافي في إطار علوم اللسانيات الحديثة، خطوة مهمة في طريق إعادة فهم المعنى في النص القرآني على أساس علمي، إذا أردنا استيعاب النص القرآني استيعاباً علميّاً صحيحاً، وكانت لدينا الرغبة الحقيقية في تجاوز اللاوعي الثقافي العفوي، والتلقائي، والمزيّف! وأقصد باللاوعي الثقافي: هذا المخزون الإيديولوجي المركّب في عقل الإنسان، والذي يسيطر - بقوة الدعم الاجتماعي وحرّاس الثقافة - على عملية الإنتاج الفكري له، ويقود سلوكه في مجالات الحياة المختلفة، "نحن نصنع ثقافتنا، وثقافتنا تكون كما نكون؛ ولكننا إذ نصنع ثقافتنا، أو ننتجها ونراكمها، نُحدث فيها وتُحدث فينا تغييرات تارة، وقفزات تارة أخرى. ويخضع ذلك الإنتاج الثقافي المدوّن المعيوش إلى عوامل لاواعية؛ وهكذا، فإن قطاعاً من ذلك الإنتاج الثقافي الحي محكوم برضّات وانجراحات، أو هو متأثّر - بدون معرفة منا واضحة أو معقلنة - بتجارب قديمة أو بحوادث ينبوعيّة مكبوتة، تعود إلى عهود النشأة والتكوين لثقافتنا العربية الراهنة"[2]. ومن أهم سلبيات اللاوعي الثقافي وخطورته على العقل؛ أنه "لاوعي مؤثِّر ومتوتّر، إنه مساهم في بلبلة نظرتنا للواقع، وفي اجتيافنا السريع للتيارات المعادية للعمل والسببية، أو المبخسة لقيمة العمل والإنتاج التكنولوجي، ويؤدي إلى سرعة قبولنا للتيارات التي تهاجم

(1) راجع في هذا الموضوع: هاشم صالح في كتابه مدخل إلى التنوير الأوربي، دار الطليعة الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2005م.

(2) علي زيعور، اللاوعي الثقافي، ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، دار الطليعة الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1991م، ص 168.

العلم والسببية والدعوة إلى العقلانية المحضة"[1].

ولا يزال هذا اللاوعي الثقافي ممتداً ومتطاولاً في فكرنا المعاصر، بل وشكّل المخيال الجمعي حول كثير من القضايا والإشكاليات المصيرية في الفكر، ولعل من أهمها وأخطرها على حياة الإنسان، القضايا والإشكاليّات التي يطرحها النص القرآني، حيث يتحكّم اللاوعي الثقافي في قراءة هذه القضايا والإشكاليّات، مما ساعد على تداول أفكار بعينها حول هذه القضايا، تخضع له، ولا تخضع لمعايير علمية، والبرهان على ذلك أننا وجدنا ممارسات الشرح على الشرح في فترات تراجع الإسلام بعد القرن السادس الهجري، حيث تؤكِّد هذه الممارسة، فكرة الانفعال الثقافي، بمعنى أن الممارسات الثقافية المألوفة في عصر ما من العصور، تُتخذ دليلا وبرهاناً يُقاس عليها المعنى في النص القرآني، تماماً كما كان الانفعال الجمالي - حيث تكون الأخلاقيّات والبلاغيّات دافعاً للإقناع - في قراءة النصوص الأدبية، وبالتالي تصبح المرجعية الثقافية معياراً للمعنى في النص القرآني، وهنا مكمن الخطورة على العقل في فهم النص القرآني، أو تأويله.

وفي هذه الممارسات يوهم العقل نفسه بأنه استطاع ضبط المعاني في النص القرآني ضمن إطار العقيدة التي تأخذ بيد صاحبها في الدار الآخرة، وتحقق له مبدأ العدل في الحياة الدنيا، دون أن يكون واعياً بأنه يُخطط، ويفسِّر، ويؤوِّل، ويشرح، في إطار ثقافي متداول ومعروف، لا يأخذ بيد المتلقين في الدار الآخرة، ولا يحقق لهم مبدأ العدل والمساواة في الدنيا، بل يزيد عليهم الحياة تعقيداً وصعوبة، ويُسهم في تكريس ممارسات الظلم والتمييز العنصري.

إن التفكير دون وعي بالمنطق الثقافي، لا يسمح للعقل باكتشاف طرائق تأويلية جديدة للنصوص القرآنية؛ لأن اللاوعي الثقافي يخاف

(1) السابق، ص 168، 169.

علـى الـذات أو المصيـر مـن التغيير، مما يُسـهم في ظهـور فوبيا ثقافية ضـدّ أي فكـر مُخالـف لما هو متداول وسـائد ومألوف، وأدى المخيال الثقافـي الجمعـي دوراً كبيـراً في تفسـير كثير من القضايا المطروحة في النصـوص القرآنيـة وتأويلهـا، وقبل أن أتناول هذه القضايا، أحاول فهم هـذا المخيـال الجمعـي وخطورته على العقـل من خلال تحديد محمد أركون له[1]:

1 - إنه ملكة استحضار صور لشيء ما كنا قد رأيناه سابقاً.
2 - إنه ملكة خلق الصور لأشياء غير واقعية أو لم تُر أبدا في السابق، أو ملكة تركيب صور معروفة سابقاً؛ ولكن بطريقة جديدة.
3 - إنه الملكة التي تمكننا من بلورة المفاهيم والتصوّرات والنظريات الجديدة، وإيجاد تجارب عملية في كل المناسبات.
4 - إنه عبارة عن العقائد الخاطئة التي تتصورها النفس وتجسّدها في المخيال خارج كل رقابة أو سيطرة للعقل.

بدايـة، يجـب علـى مـن يحاول فهـم قضيّة أو إشـكاليّة في النص القرآنـي، أن يعـي أن النـص القرآنـي، يقـدِّم الدليـل النهائـي فـي كل المسـائل والإشـكاليّات والقضايا، وأن معظم هذه القضايا، ذُكرت في الكتب السـماوية السـابقة، وأنها وصلت إلى طورها النهائي في القرآن الكريم، وعلى العقل الإنساني أن يكون أكثر وعياً ونُضجاً، إذا ما تعلّق الأمـر بالنـص القرآنـي؛ لكي يوضِّـح إرادة الله تعالى ومقصده الحقيقي بكل دقة، ومن ثمّ يجب أن تكون قراءة القرآن قراءة شمولية، تُفيد من جميع المعارف البشرية والإلهية، لا أن تكون قراءة إسقاطية، يُسقط فيها القارئ أو المُفسِّر أو الشارح، أو المؤوِّل مشاكله الثقافية والإيديولوجية

(1) محمـد أركـون، ضمـن كتـاب الفلسـفة الحديثـة، نصـوص مختارة، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2001م، ص 145.

علـى النـص القرآني، فتتداول معاني ملتبسـة غيـر صحيحة عن القضايا التـي يطرحهـا النـص القرآني، ومـن الملاحظ أن العمليّات التفسـيريّة، أو التأويليّـة، أو حتـى الفهم - علـى الرغم من اختلاف وسـائل وطرائق كل عمليـة مـن هـذه العمليّـات الثلاث - لا تـؤدي وظيفتها بمعزل عن جملـة مـن الخلفيـات الثقافية المرتبطة بالقضية في الوعي العربي قديماً أو حديثـاً، فالإشـكالية المـراد تفسـيرها، أو تأويلهـا، أو فهمهـا، تفسّـر فـي إطـار مرجعـي معين، وتـأوّل في إطار ذاتي مرجعـي معيّن، وتُفهم في سـياق معرفي معيّن أيضاً، وتداول معنى معيّن عن إشـكاليّة معينة، يرتبط بمرجعيتها وأهمية هذه المرجعيّة بالنسبة للمخيال الجمعي. فلكي أفهم - مـن هـذا المنطلق - عبـارة "**الرجـال قوّامـون على النسـاء**" كما وردت في النص القرآني فهماً صحيحاً يوضح المقصد الإلهي، وليس المعنـى المتـداول، لا بـدّ أن أعي جملة مـن المعارف، يمكن صياغتها على النحو التالي:

1 - إن هناك اختلافاً فسيولوجيّاً بين الرجل والمرأة، وهذا الاختلاف استغلّه الرجل لصالحة - إيديولوجياً - لمجرد أن الله ﷻ قد حباه بالقوة وجعل المرأة في حمايته، فعمل على تكوين صورة منمذجة للمرأة في المخيـال الجمعـي، جعلهـا تأتي في المرتبة الثانيـة بعده، وتداولت هذه الصورة على مر العصور، حتى استسـلمت المرأة لها، وشـكّلت جُرحاً غائراً في أعماقها، جعلها تنظر لنفسها كنظرة الرجل لها.

2 - الصورة المتعالية للرجل عن نفسـه، جعلته يُعلّق كل أسـباب فشـله فـي الحيـاة على الطـرف الآخر وهو المـرأة، والبرهان على ذلك ما يتردد في الوعي الجمعي من أن حواء سـبب في خطيئة آدم بإغوائه بالأكل من الشجرة التي نهاها عنه خالقه ﷻ؛ ومن ثمّ ربطوا بين المرأة والشيطان في قرن دلالي مشترك.

3 - تأويـل بعـض الأحاديـث المنسـوبة إلى الرسـول ﷺ تأويلاً

يخدم الرجل، مها على سبيل المثال "**نقصان عقل المرأة**" جعلها تعيش خارج إطار العقل والمعرفة، فنظرت إلى نفسها ككتلة من العواطف المكبوتة، والجسد الفتنة، ومن ثمّ حبست نفسها في سجن الإغراء والإغواء، دون الوعي بأن هذا التوجّه في التفكير يحصر قيمة المرأة في جمال الجسد، ودور الرجل في الشهوة.

4 - إنني كإنسان متأخّر - تاريخياً - يجب أن تكون لديّ شبكة من المعارف متأسِّسة على الافتراضات المسبقة المتداولة، والمسيطرة على المخيال الجمعي؛ لأتمكّن من الانسجام مع الفكر الجمعي، حتى لا أُهمّش وأُطرَد وأعيش خارج العالم.

5 - إن معارفنا ومعتقداتنا وآمالنا - كمتأخرين - لا تعمل بالطريقة التي يجب أن تعمل بها، بل تعمل على خلفيّة المعارف السابقة التي تمكننا من الانسجام مع الوعي الجمعي. ولا أقصد بهذا نسف المعارف السابقة؛ ولكن أقصد مراجعتها في سياق معرفي مختلف؛ لأن شروط المعرفة تختلف من عصر لآخر؛ ومن ثمّ تتطوّر المعارف.

ما أهدف إليه في هذا السياق، هو مساءلة المعارف المتداولة عن بعض القضايا والإشكاليّات التي طرحها النص القرآني؛ لأن تداول معانٍ معينة عن قضايا وإشكاليّات مهمة، يعطيها القدسيّة، وينزلها منزلة النصوص المقدسة في المخيال الجمعي، ومساءلة هذه المعاني المتداولة، يُسهم بلا شك في تصحيح الفهم لقضايا جوهرية في حياة الإنسان، فالنظرة إلى الرجل بوصفه شهوة، والمرأة بوصفها عورة أو جسداً، هي النظرة التي حددها الإنسان لنفسه؛ لأنه أوّل النص القرآني تأويلاً عنصريّاً يخدم أطماعه في الحياة، وهي نظرة بعيدة تماماً عن قيمة الإنسان كمخلوق عند الله تعالى والتي تجسّدت في سجود الملائكة لآدم، فهل تسجد الملائكة لمخلوق تتمثّل قيمته في الحياة كجسد وكشهوة؟! سؤال إشكالي يجب أن يطرحه الإنسان على نفسه

إذا ما أراد أن يغيّر من صورته المتداولة عن الرجل والمرأة، ويُعيد تداولها في سياق معرفي جديد يعتمد على الفهم الصحيح للدين كمرجع أساس، بدلاً من التأويل الذي يخلط بين الثقافة والدين في قرن دلالي مشترك، والفرق كبير بينهما؛ لأن الثقافة هي نتاج بشري، أما الدين فهو قانون سماوي أنزله الله لهداية الإنسان، فالمعنى المتداول عن هذه الإشكاليّة على النحو السابق، يخلط بين الدين والثقافة العربية من ناحية، والدين وثقافة أوربا في القرون الوسطى من ناحية أخرى؛ لأننا لو تأملنا الآية الكريمة بعيداً عن هذه المرجعية الثقافية، واعتمدنا مباشرة على حركة العقل والمعرفة اللسانيّة - التي غَفِلَ عنها المفسرون -؛ لوجدنا أن كلمة "قوّام" هي صيغة مبالغة من الفعل "قَامَ" وجذره اللغوي في لسان العرب (قَوَمَ): القيامُ: نقيض الجلوس، قام يَقُومُ قَوْماً وقِياماً وقَوْمة وقامةً، والقَوْمةُ المرة الواحدة. "ويدل على كثرة الحركة، وفي لسان العرب ورد معناه "المحافظة والإصلاح"؛ ومنه قوله تعالى: ﴿الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ...﴾ وقوله تعالى: ﴿... إِلاَّ مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا...﴾ أي ملازماً محافظاً"[1]. أما الذي ورد في كتب التفسير عن القوامة، أنها تعني الأفضليّة، أي أفضليّة الرجل على المرأة، وهذا تفسير ثقافي يُخْضِع المعنى في النص القرآني لضرورات ثقافية، وليس لمنطق اللغة الذي يستقيم مع فلسفة النص القرآني في التعامل مع الإشكاليّات المتعلِّقة بعلاقة الذكر بالأنثى في الثقافة العربية، وهي علاقة معقّدة وشائكة، تتأسس على تمييز عنصري واضح في الثقافة القبليّة، وحاول النص القرآني حلّ هذه الإشكاليّة، من خلال المساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات، وإن كان هناك اختلافات، فهي اختلافات فسيولوجية، تتعلّق بطبيعة الذكر وطبيعة الأنثى، وكما وهب الذكر مميزات، وهب

(1) راجع، لسان العرب، لابن منظور مادة (قوم).

الأنثى أيضاً مميزات، إلا أن تداول هذه المعنى حول هذه العلاقة بين المفسرين، وجمهور المتلقين، ظل يدور في فلك التمييز العنصري للثقافة القبليّة، ففي تفسير قوله تعالى: ﴿الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ وَاللاَّتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلاَ تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلاً إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا﴾ [النساء، الآية 34]. يقول ابن كثير: ﴿الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ...﴾ أي: الرجل قَيّم على المرأة، أي هو رئيسها وكبيرها والحاكم عليها ومؤدبها إذا اعوجَّت ﴿... بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ...﴾ أي: لأن الرجال أفضل من النساء، والرجل خير من المرأة؛ ولهذَا كانت النبوة مختصة بالرجال وكذلك المُلْك الأعظم؛ لقوله ﷺ: "لن يُفلِح قومٌ وَلَّوا أمْرَهُم امرأة" رواه البخاري من حديث عبد الرحمن بن أبي بكرة، عن أبيه وكذا منصب القضاء وغير ذلك. ﴿... وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ...﴾ أي: من المهور والنفقات والكلف التي أوجبها الله عليهم لهنَّ في كتابه وسنَّة نبيه ﷺ، فالرجل أفضل من المرأة في نفسه، وله الفضل عليها والإفضال، فناسب أن يكون قَيِّماً عليها[1].

ويقول الطبري: "الرجال قوّامون على النساء"، الرجال أهل قيام على نسائهم، في تأديبهن والأخذ على أيديهن فيما يجب عليهن لله ولأنفسهم "بما فضّل الله بعضهم على بعض"، يعني: بما فضّل الله به الرجال على أزواجهم: من سَوْقهم إليهنّ مهورهن، وإنفاقهم عليهنّ

(1) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار مصر للطباعة، (د - ت)، الجزء الأول ص 491.

أموالهم، وكفايتهم إياهن مُؤَنهنّ. وذلك تفضيل الله تبارك وتعالى إياهم عليهنّ، ولذلك صارُوا قوّاماً عليهن، نافذي الأمر عليهن فيما جعل الله إليهم من أمورهن[1].

هذان التفسيران، إسقاطيّان على الآيات القرآنية السابقة، وذلك من أجل استغلال آيات القرآن الكريم، ومنزلتها السامية في نفوس المسلمين؛ لتأكيد الصورة المتداولة عن المرأة في الثقافة، بدلاً من تصحيح هذه الصورة السلبية عن طريق الفهم الموضوعي لآيات القرآن الكريم، وهذا يؤكِّد ارتباط تداول معنى ما بنظام الثقافة، وهنا يحدث الخلط بين المبدأ القرآني الكوني، والمبدأ الثقافي الإقليمي، أو بين المعنى الديني الموضوعي لقضية ما، والمعنى الثقافي للقضية نفسها، وينتج عن ذلك انتصار المعنى الثقافي على المعنى الديني في اللاشعور الجمعي؛ لأنه متداول ومعروف بل ومألوف، مما يصعب على الوعي الفكاك منه، وما يؤكِّد ذلك ما أورده أبو جعفر محمد بن جرير الطبري في جامع البيان، أنه بعد نزول آيات المواريث قال الناس: "تُعطِي المرأة الربع والثمن، وتُعطي الابنة النصف، ويُعطَى الغلام الصغير، وليس من هؤلاء أحد يُقاتل القوم، ولا يحوز الغنيمة، اسكتوا عن هذا الحديث لعل رسول الله ﷺ ينساه، أو نقول له فيغيّره"[2].

إن تداول المعنى بهذه الآليّة، يُضفي صبغة مثاليّة عليا على الثقافة، ويضعها في إطار موازٍ للدين الإسلامي، دون الوعي بمنطلقات كل من الاثنين، فالدين ينطلق من مبدأ تحقيق العدل والمساواة بين جنسي البشر من أجل حياة سعيدة، يسعد بها الإنسان في الدنيا، من خلال التسامح

(1) الطبري، تفسير الطبري، تحقيق عبد الله عبد المحسن التركي، دار عالم الكتب، الرياض – المملكة العربية السعودية، ط 1، 1424هـ/ 2003م، الجزء السادس، ص 687.

(2) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، الجزء الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان 1992م، ص 617.

مع الجنس الآخر، ورعايته، وحمايته، وتقديم المعونة له؛ لأن الله وهبه من القوة وخفّة الحركة ما يؤهله للقيام بهذه المهمة، أما الثقافة - بوصفها نظاماً بشريّاً - فهي تقوم على التمييز العنصري بين الأبيض والأسود، بين الذكر والأنثى، بين السيِّد والعبد.. وتقسِّم البشر إلى قسمين، القسم الأضعف يكون في خدمة القسم الأقوى، فتخضع الأنثى للذكر، ويخضع السِّيد للعبد، والأسود للأبيض، وهذا يجعل الطرف الأضعف في حالة انتظار دائم على أمل تبدّل موازين القوى يوماً؛ لكي يتعامل مع الطرف الأقوى معاملة النِّد، أو حتى ليقهره ويجعله خاضعاً له.

تكمن خطورة هذا المعنى المتداول في أن قارئ هذه الآيات، يسترجع حالة معاشة سابقاً في الثقافة، ولا يستدعي وعياً معرفياً جديداً يساعده على فهم موضوعي للآية، إنه يُعيد تجسيد معنى متداول في الثقافة، مستغلاً قدسيّة النص القرآني ليمرر نظرة الثقافة العنصريّة للمرأة، وهنا يربط المعنى المتداول عن الآية بين النص القرآني، بقدسيته وتعاليه، وبين حالة مُعاشة معروفة ومألوفة ومتداولة، لها قدرتها الخاصة على التسلل داخل العقل بطرائق مختلفة، مستفيدة من أنظمة الحياة، وذلك بهدف السيطرة والهيمنة على كل جديد ومستحدث مخالف لما هو متداول ومألوف، دون الوعي بأهمية النص القرآني في نقده لهذه الحالة المُعاشة، وتصحيح العلاقة بين جنسي البشر، بما يساعد الإنسان على الارتقاء بسلوكياته وأخلاقه، الأمر الذي يجعله ينعم بحياة تسودها المودة والرحمة.

إن إحلال المعنى الموضوعي للنص القرآني محل المعنى الثقافي المتداول في اللاشعور الجمعي، ينجح في توضيح دور النص القرآني بصفته قوة فكرية محرِّكة ومنظِّمة للثقافة؛ لأن الحجة والبرهان في هذا التداول تكمن في الرباط الوثيق بين الوحي والعقل الإنساني، ويختلف بالطبع عن التداول المعروف، الذي يُخضع المعنى في النص القرآني

للمعنى الثقافي؛ لأن الحجة في هذا النمط من التداول تكمن في الرباط الوثيق بين المتوارث واللاوعي، وهو تداول من شأنه إقصاء الوعي وإزاحته، وإحلال اللاوعي الثقافي محلّه.

هنا يبرز الدور الإيجابي للدرس التداولي في بُعده الثقافي، والذي يتمثّل في الكشف عن تصوّرات الإنسان الخاصة لنفسه، بوصفها نسقاً فكرياً تتحكّم فيه الثقافة دون وعي منه، ويمكن للقارئ الواعي أن يكشف عن جوانب السلب والإيجاب في نتاجه الفكري، ومن ثمّ التعرّف على أسباب تقدّمه وأسباب تراجعه.

عندما عمدت في بحث سابق إلى الإفادة من المنهج السيميائي في تحليل النصوص[1]؛ أدركت أهمية الإفادة من الأنثروبولوجيا الاجتماعية في تحليل الخطاب الشعري؛ لأنها - الأنثروبولوجيا الاجتماعية - تتبنى تساؤلات معرفية خاصة في التعرّف على المفاهيم، وطرائق تأسيس المعنى التي تنبني عليها الخطابات الأدبية. وطالما اهتم الباحثون والنقاد بالخطابات الأدبية ووصفوها وشرحوها في كتبهم المختلفة. إلا أنهم لم يتحرروا بَعْدُ من هيمنة النظرية الأدبية التقليدية،(ومن المعروف أن النظرية الأدبية التقليدية لا تحصر نفسها في مجال الأدب فقط، بل تتوسع في المجال التاريخي وسير الكتاب والتحولات السياسية وغيرها واهتمامها بالنقد التاريخي أبرز مثال في هذا المجال) الأمر الذي يسجن الفكر النقدي في دائرته الخاصة، ويعزله عن الإفادة من منجزات العلوم الأخرى، مثل: علم الأنثروبولوجيا؛ حيث يتميّز هذا المجال المعرفي بالقدرة على إخراج العقل من تحصّناته الفكرية التقليديّة والإيديولوجية، إلى الانفتاح بمعرفة مستنيرة على طرائق

(1) راجع، عبد الفتاح يوسف، سيمياء الأنساق الشعرية، ورقة بحثيّة مقدمة إلى المؤتمر الدولي الثالث بعنوان (السيميائيات والبلاغة)، كلية الآداب - جامعة وهران، الجزائر، في الفترة 16-18/ 12/ 2008م.

جديـدة مـن التفكير، تسـعى إلى مسـاءلة المعـارف المألوفة من خلال وضعها في مقارنة مع المعارف الأخرى، الأمر الذي يجعل الناقد واعيّاً بحركيّة المعنى المختلفة في الخطابات نحو معارف متنوّعة.

إنني أتلمّس في هذا السياق استراتيجية معرفية في تحليل الخطاب الشـعري، تُحيلـه إلـى مسـتوى معرفـي متعـالٍ، بالاعتماد علـى منظومة معرفيـة أكثـر انفتاحـاً علـى العلـوم الإنسـانية الموازيـة، بمـا أضافته من نظريات وشـروح واكتشـافات ووسائل في الكشف عن المعنى. وأنا في هذا الصدد، لا أنكر إنجازات البنيوية، والأسلوبية، والتفكيكية في قراءة النصـوص وتحليلهـا فـي الفكـر العربـي مؤخراً، ولكن هـذه الإنجازات بحاجة دائماً إلى المراجعة والإضافة، وإلا توقف الفكر.

أود إضافـة ملاحظـة أخيـرة، وهي أننا فـي مجال الدرس الأدبي والنقـدي، نعيـش فـي مرحلـة تاريخية (العولمة) تفتـح مجال المقارنة بيـن أنظمـة تقليديـة، سـيطرت علـى الفكر آماداً طويلة فـي تعامله مع النصـوص الأدبيـة، وأنظمـة مغايـرة تُخضـع جميـع هذه الممارسـات للبحث العميق في كيفية تشكّل هذه الممارسات؛ بهدف الكشف عن البنيـات التحتيـة والمقنّعـة بقناعات إيديولوجية، والتي تأسسـت عليها الحقائق الظاهرة.

بقي أن أشـير إلى أن الإجراء المنهجي المقترح، سـوف يقدّم لنا طرحـاً مختلفـاً فـي فهم المسـتويات المعرفيـة التي يتشـكّل المعنى من خلالها داخل الخطاب؛ لأن الخطاب كما هو مشـكَّل أو مركَّب لغوياً، فهو كذلك مركَّب ومؤسَّس معرفياً، وللثقافة الجماعية دور مهم في هذا التأسـيس، ومـن هـذا المنطلـق يمكن القول: بـأن كل وحدة خطابية من وحدات الخطاب الشـعري، مبنيّة بنظام لغوي يتأسـس على سلسـلة من الأفكار والمعارف على النحو التالي:

1 - الذاكـرة الجماعيـة التـي تؤطِّـر المعنـى الحياتـي بأطرهـا الثقافيـة

الخاصة.

2 - ينظـر الشـاعر إلـى هذه المعانـي بوصفها معرفة. ومن ثم يعمد في خطابـه إلـى الإفـادة مـن هذه المعارف؛ بإضافتها في سـياق جديد يعطي لخطابه قيمة معرفية.

3 - يأتي المتلقي كمسـتقبل لهذه المعاني ومؤوِّلاً إياها في إطار وعيه بهذه العملية.

بقي أن أشير إلى أهمية الحفر الأنثروبولوجي في الكشف عن البنية المعرفيـة التـي تتحكم في الخطاب الشـعري؛ لأن البنية المعرفية، يتولّد عنها بالضرورة بنية سيميائية تؤكد هذه البنية المعرفية، وتشير إليها داخل الخطابات من خلال إشـارات لغوية، وتؤدي البنية السـيميائية هنا دوراً محوريّـاً فـي فهـم العلاقة بين المعنى فـي الخطاب والمعنى في الثقافة. ويمكـن تسـمية هـذه العمليـة باللعـب السـيميائي داخـل الخطاب؛ لأن العلامة في هذا السـياق تمثل برهاناً لغوياً على حضور السـياق الثقافي في السياق الخطابي.

تقاطعات: الثقافي/الخطابي

يذهـب بعـض المعاصريـن إلـى أن الخطابات الإبداعيـة "تنطوي دائمـاً وأبـداً علـى عـدّة عصور، ولا بدّ أن تسـتوعب أي قراءة لها هذه الحقيقـة، وتنطلـق منهـا"[1]. تؤكِّد هذه المقولة أهمية الحدث المؤسِّـس للخطابـات الإبداعيـة، والبحـث فـي العلاقة التي تقيمهـا الخطابات مع أحداث الثقافة المختزنة في الذاكرة الجمعية، يفيد كثيراً في التقدّم نحو فهـم أكثـر موضوعيّـة للمعنى، كما أن رصد تحوّلاته من مجاله الثقافي العام إلى مجاله الخطابي الخاص؛ يساعد كثيراً في فهم أطوار تطوّره،

(1) Gacquea Derrida, of Grammatology, Trama Gaya Tri Spivak (Baltimore, Joha Hopkin Univ. Press, 1976), p. 102.

والوعـي بارتحالاتـه وتبدّلاتـه التـي لا تنتهـي. وهـذا يعنـي أن الحدث الثقافي/ المؤسِّـس يُعـاد تناولـه وإحيـاؤه دومـاً داخـل الخطابـات عبـر اسـتخدامات جديـدة، تُدخـل عليه بعض التعديلات من خلال السـياق الخطابي الجديد. فانتقال المعنى من منظومة ثقافية إلى منظومة نصيّة، هـو ما نسـميه بظاهـرة الترسـيب Sedimentation وهـذه الظاهرة تعني - باختصـار - مـا يترسـب فـي النـص مـن ثقافـات وأفـكار تراثية، عن طريق الجدل المستمر مع الخطابات الأخرى، ليست الواقعة في مجاله التناصي فحسب، بل يشمل أيضاً الخطابات الواقعة في مجاله الثقافي. والجدل - هنا - ليس جدلاً من أجل الإحلال والإزاحة فحسب، بل إن فاعليـة الجـدل ترتـد بنا إلى مـا قبل لحظات تخلق أجنّة النص الأولى، فالنـص الأدبـي "ليـس ذاتـاً مسـتقلة، وإنمـا هو سلسـلة مـن العلاقات المتداخلـة مـع النصـوص الأخرى، ونسـقه اللغوي ومعجمه ينسـحبان إلـى التـراث"[1] وعندمـا "يمـوت المؤلف، يتحول التـراث إلى نصوص متداخلة، ويتم الاحتفال بمولد قارئ جديد"[2].

وتعتمـد هـذه الظاهـرة اعتماداً أساسـياً علي فكرة السـياق، ويؤكد بعـض المعاصريـن أهميـة فكـرة السـياق فـي هـذه المقام فيقـول: "إنها واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقّي أي نص، والاستجابة لنظامه الإشـاري المعقّد. فبدون وضع النص في سـياق، يصبح من المسـتحيل علينا أن نفهمه فهماً صحيحاً، وبدون فكرة السـياق نفسـها، يتعذّر علينا الحديـث عـن النـص الغائـب أو الإحـلال أو الإزاحـة أو غير ذلك من الأفكار؛ لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد - كالنص تماماً - من السـياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه، فمسـألة الإزاحة مثلاً لا تتم عادة إلا ضمن سياق محدد لا يُسهم فحسب في تحديد طبيعة هذه الإزاحة

(1) Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism, p. 59.

(2) Ibid., p. 103.

وبلـورة آلياتهـا، ولكنـه يقـوم أيضاً بدور فعّال فـي صياغة ملامح النص الجديد، وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه"[1].

وهنـاك مجموعـة مـن الروافد الثقافية سـاهمت في بلورة خطابات الشـعر العربي وتشـكيلها، والمتأمِّل فيما تطرحه هذه الروافد من أفكار؛ يـدرك أبعـاد العلاقـات التي تربط بين هذه الخطابات ومرجعيتها الثقافية والمعرفيـة، وهـذه الروافـد المرجعيّـة انتقلت إلى الخطاب الشـعري في شكل "**علامات لسانية**" ليُعادل بها الشعراء مواقفهم من الحياة وأحداثها مـن حولهـم، ولـن يتوقف الدرس الراهن عند ملاحظـة هذه الروافد أو رصدها، بل سوف يمتد إلى تحليلها، وتحديد قوامها؛ لأن انبثاق المعاني الجديـدة مـن المعانـي التراثية، يتم عن طريق آلية معقّدة تؤدي فيه ثقافة الشاعر وميوله دوراً كبيراً في تحديد المعنى الجديد ومعرفة دلالته. وهذه الممارسة نسقيّة إلى حدّ كبير؛ لأن المبدع يبحث دائماً عن القواعد التي تسـمح بـأن يكـون "لأي تغيّر يصيب الخطابات الأخـرى، أثره الواضح على خطاب آخر، ما يجعله ينشئ موضوعاً جديداً، ويخرج إلى الوجود اسـتراتيجية جديدة تفسـح المجال لعبارات ومفاهيم جديدة، فالتشـكيلة الخطابية، لا تؤدي إذاً، دوراً سـلبياً يوقف الزمان ويجمده لعشـرات أو مئات السنين، بل تحدد انتظاما خاصاً بتطورات زمانية، إنها تطرح مبدأ تمفصـل الأحـداث الخطابيـة بمجموعة أخرى من الأحـداث والتقلّبات والتطوّرات"[2].

هذه العملية تشبه إلى حدٍ كبيرٍ عملية الولادة عند الإنسان، فالمعنى الجديد يشبه إلى حدٍّ كبير الجنين الذي يحمل خصائص الأبوين الوراثية،

---

(1) صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، "ألف"، مجلة البلاغة المقارنة (مجلـة سـنوية تصـدر عـن قسـم الأدب الإنكليـزي المقـارن بالجامعـة الأميركيـة بالقاهرة)، العدد الرابع، 1984م، ص 11.

(2) ميشـيل فوكـو، حفريـات المعرفـة، ترجمـة سـالم يفـوت، المركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثانية 1987م، ص 69.

وكمـا يكـون الأب أداة التعريف بالنسـبة للمولـود الجديد. كذلك يمثّل المعنـى التراثـي أداة التعريـف للمعنـى الجديـد، فمنـه يكتسـب المعنى الجديـد دلالتـه، ويكتسـب المعنـى القديم قيمته من خـلال هذه العلاقة الخاصـة، ويكـون الخطـاب بمثابة الأم التي تحتضن جنينها الذي يحمل الخصائـص الوراثيـة لـلأب والأم معاً، وكما تشـير عملية المخاض إلى ميـلاد طفـل جديد، كذلك تشـير عملية الإبداع إلـى ميلاد معنى جديد، هـذا المعنـى يشـير إلـى أن تحـولاً ما قد طرأ على المعنـى القديم؛ لأن العبـارات أصبحـت تخضع لقواعد جديدة داخل السـياق الجديد، وهذا لا يعني أن سائر المعاني والمفاهيم التراثية قد اختفت، ولكنها تحولت وتبدّلت كي تلائم السياق الجديد، ويكون الشاعر شاهداً على تشكيلاتها المتغايرة. إن أفق الحاضر "في حالة تشكّل مستمرّة؛ لأننا نختبر أحكامنا المسـبقة باسـتمرار. والجانب المهم من عملية الاختبار هذه يتجسّـد في مواجهتنا المستمرة للماضي، وفي فهم التراث الذي ننحدر منه. فليست هنـاك آفـاق منفصلـة للحاضـر في ذاته أكثر مما هناك مـن آفاق تاريخية يجـب اكتسـابها. والفهم هو - دائماً - انصهار تلـك الآفاق التي يُفترض أنها موجودة بذاتها، ونحن متآلفون مع قوة هذا النوع من الانصهار من الآفـاق المبكـرة علـى نحو رئيـس. إن عملية الانصهار هـذه تكون، في تـراث ما، عملية مطردة باسـتمرار، فيتحـد القديم والجديد - دائماً - في شـيء ذي قيمـة حيّـة، مـن دون أن يُمنـح أحدهمـا الصـدارة من الآخر صراحة"[1].

يتعيّـن علينـا إذاً، فهـم الوظيفة الأساسـية للثقافة؛ حتى نفهم تبلور الظاهرة الثقافية إزاء مشـكل الخطاب ونظامه الإشـاري المعقّد، فالثقافة تحافـظ علـى ديمومتهـا وصيرورتها من خـلال معناها داخل الخطابات، فتنتقل إلى الخطابات في صيغ وأشكال متعددة؛ ليتم تداولها بشكل ما،

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويليّة فلسفية، ص 417.

المؤسِس في الثقافة هو فعل معرفي في جوهره، والذاكرة الجمعية لا تصبح واقعاً معرفياً، إلا عندما تصبح قادرة على إنتاج الأنساق الثقافية التي تتضمن المعرفة؛ ومن ثم تنشأ هيمنة المعنى النسقي وسيطرته على عقل الفرد بعملية تداول لسانية داخل الخطاب، وعندما تختلط الأنساق الثقافية بالخطابات، فإن الغموض يسيطر عليها؛ ليتعاظم دور النقد في التفكيك، والتحليل، والتأويل، واستنباط رؤى فكرية تُسهم في تقدّم الفكر وارتقائه.

وأهم الروافد الثقافية التي ساهمت في بلورة الخطاب الشعري العربي وتشكيله ما يلي:

أ – الدين:

يؤكِّد **شالرز بيرس** أن "البيت، والحدث، والبنية، والحركة، والصرخة، والصمت كل شيء يمكن أن يكون علامة، أو أن يصبح علامة، بشرط أن يُحيل إلى شيء آخر. ولكن هذا ليس ممكناً إلا إذا كان من الممكن أن تنشأ علاقة ما بين ما هو حاضر (العلامة) وما هو غائب (مرجعها). وتُعدّ هذه العلاقة علاقة تشابه بشكل أساس؛ وذلك لأنه يجب أن تمتلك العلامة ومرجعها المحتمل شيئاً مشتركاً"[1].

إن استدعاء الرافد الديني المتعالي في الخطاب الشعري العربي، يُشير إلى بُعد تداولي خاص لهذه الخطاب؛ لما لهذا الرافد من أثر في نفس المتلقي العربي على مرّ التاريخ، واشتراك هذه الخطابات مع

(1) آرت فان زويست، ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، مجموعة من المؤلفين، ترجمة منذر عيّاشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2004م، ص 43.

هـذا الرافـد فـي المعنى، يُعطي هـذه الخطابات بالضـرورة معنى متعالياً أيضاً، وقارئ هذه الخطابات كلما تقدّم وأنعم النظر في قراءتها؛ امتلك انطباعاً متعالياً عن هذه الخطابات، وربما يكون هذا هو الهدف الأساس الذي يسـعى إليه المبدع في هذا السـياق، فتعمّد الفرزدق إقامة التماثل بين شـخصية الحجاج بن يوسـف الثقفي في خطابه الشـعري اللاحق، وشـخصية "يـام" ابـن نـوح عليه السلام في المرجـع القرآني المتـداول، يؤكد إصرار الفرزدق على تداول شـخصية "**الحجّاج**" مقترنة بشـخصية "**يام**" الـذي رفـض النصيحـة مـن والـده، وبنفـس المعنـى الـذي تداولت فيه شـخصية "**يام**"، وهذا الربط بين الشـخصيتين داخل الخطاب الشـعري، عمـل ذو نظـام تداولـي، يغـوي القـارئ؛ لارتباطه بالمرجـع ذي الدلالة المتعاليـة؛ ممـا يجعلنا نفهم الغنـى المعرفي القائم في ممكنات التداول العلاماتي واستراتيجياته.

يقول الفرزدق[1]:

عَجِبْـتُ إلـى الحَجّـادِ أيُّ إمارةٍ ... أَرادَ لأن يَزْدَادَهـا أو دَراهِـمِ
وكانَ عَلَـى مـا بينَ عَمّـانَ وَاقِفاً ... إلى الصّينِ قَدْ ألقوا له بالخزائِمِ
فَلمّـا عَتَا الحَجّـادُ حِينَ طَغَي بِهِ ... غِنيً قَالَ: إنّي مُرْتَقٍ في السّلالِمِ
فَكَـ كما قَالَ ابنُ نُوحٍ سَأَرْتَقي ... إلى جَبَلٍ مِنْ خشيةِ الماءِ عَاصِمِ
رَمَي الله في جُثْمانِهِ مثل ما رَمَي ... عَنِ القِبْلَةِ البَيْضاءِ ذاتِ المَحَارِمِ
جُنُوداً تَسوقُ الفِيلَ حَتىّ أَعَادَها ... هَباءً وكانـوا مُطْرَخِميِّ الطّرَاخِمِ

إن قصة سـيدنا نوح عليه السلام، وقصة أصحاب الفيل، قد شـكلتا فكر

(1) أبـو عبيـدة، نقائـض جريـر والفـرزدق، نقائـض جريـر والفـرزدق، طبـع في مدينة ليدن المحروسة، هولندا، مطبعة بريل، 1907م، القصيدة التي تحمل رقم (51)، ص 348.

الفـرزدق حيـن قال هذه الأبيـات؛ لأننا نلحظ اتفاقاً بين الآيات الكريمة التـي يقـول فيهـا المولـى ﷻ[1]: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْـمِ اللَّـهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَـاهَا إِنَّ رَبِّـي لَغَفُـورٌ رَحِيـمٌ * وَهِـيَ تَجْرِي بِهِمْ فِـي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِل يا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلاَ تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ * قَالَ سَـآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾.

وقول الشاعر في الأبيات السابقة:

فَكانَ كما قَالَ ابنُ نُوحٍ سَأَرْتَقي إلى جَبَلٍ مِنْ خشيةِ الماءِ عَاصِمِ

إن قـراءة الفـرزدق الفاعلـة للتراث، تسـتند في أهميتها علي الفعل القرائي الإبداعي عبر فترات زمنية متباعدة، والذي يعتمد علي الكشف والفحص وإقامة علاقة إيجابية مع التراث، والمعني في أبيات الفرزدق يكتسـب قيمتـه الفنيـة الملائمـة مـن خـلال تداخله النشـط والفاعل مع المعنـي فـي الآيات القرآنيـة؛ لأن المعني - هنا - يمثـل العنصر الطاغي في طبيعة هذه العلاقة، ويتقلص دور المفردة - كلفظ - عند حد الإشارة "**ابن نوح - سأرتقي - جبل - الماء - عاصم**" أمام ما تشير إليه من معانٍ، فالفـرزدق مشـغول بإنتـاج المعنـي من خـلال تَبنّي بعـض الفروض في محاولـة لإعطائهـا قيمتهـا؛ ليصبح أكثر وعياً بمعرفـة طبيعة هذه العلاقة وفهم آليّاتها.

كما نلحظ اتفاقاً بين قول المولى ﷻ[2]: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ * أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ * وَأَرْسَـلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ * تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِن سِجِّيلٍ * فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ﴾.

(1) سورة هود، الآيات 40-43.

(2) سورة الفيل، الآيات 1-5.

وقول الفرزدق:

رَمَي الله في جُثْمانِهِ مثل ما رَمَي عَنِ القِبْلَةِ البَيْضاءِ ذاتِ المَحَارِمِ
جُنُوداً تَسوقُ الفِيلَ حَتىّ أَعَادَها هَباءً وكانـوا مُطْرَخِميِّ الطّرَاخِمِ

نلحظ - هنا - تطابقاً بين شـخصية الحجاج بن يوسـف وشـخصية "**يام**" ابن سيدنا نوح عليه السلام بوجهها المأسوي، "**الحجّاج**" بطمعه وطغيانه وعصيانه وتطلعاته، و"**يام**" بالإعراض عن طاعة أبيه وتكبّره؛ فكانت نهاية كل منهما، فَرَبْطُ الشاعر بين الشخصية، شخصية "**الحجّاج**" المعاصرة له آنذاك، وشخصية "**يام**" التراثية المتخيلة، يشير إلى قراءة الشاعر الواعية للتراث، وترسـب الثقافة التراثية في ذهنه، ويكشـف عن مهارة الشـاعر في كيفية اسـتدعاء هذه الترسّـبات وتوظيفها؛ للتعبير عن موقف جديد. كما نلحظ تطابقاً - ثانياً - بين عشـيرة الحجاج بن يوسـف، وبين **أبرهة** الحبشـي وعشـيرته، حيـن أرادوا هـدم بيت الله الحـرام؛ فكانت النهاية المأسوية لهم جميعاً. فالمعني في الأبيات يوضح حرص الفرزدق على إقامة علاقة بين شخصيات تراثية معقدة لها بُعد ثقافي في وعي المتلقي آنذاك، وبين شخصيات حاضرة مركبة؛ لتأكيد مصداقيّة الحدث التاريخي أو الثقافي، وما آل إليه، والتنبيه على خطورة الوضع الجديد، وما سيؤول إليه لاحقاً.

والعلاقـة بيـن هـذه الشـخصيات لا تأخـذ بُعـداً واحـداً، بل تبدو متعـددة الأبعـاد الجوهريـة والمسـتويات الشـكلية، ويتـم بلـوغ المعنـي صحيحاً للقارئ عن طريق معرفته أبعاد العلاقة بين الشخصيات التراثية وبُعدها الثقافي، والشخصيات الراهنة المعاصرة وبُعدها العلاماتي؛ لأن المعني - هنا - يرتبط بما وراء اللغة، أو فيما يتعلق بشـفراتها ورموزها، وعلـى هـذا، فـإن المتلقي سـيكون فاعـلاً إيجابياً لحظة بلوغـه المعنى، ويصبح عنصراً فاعلاً في العملية الإبداعية.

إن طرائق تعبير الشـاعر عن الأفكار، تحمل علامات لغوية داخل الخطـاب، وتُحيـل هـذه العلامـات إلـى ثقافـات ومعارف شـتّى، ينبغي للمتلقـي أو المـؤوِّل الوعـي بها؛ لأن عـدم الوعي بها؛ يُحيلها إلى ركام لغوي صامت، والشـاعر حين يضعها في إطارها الخطابي الجديد، فإن الخطاب الشعري يكسبها شعريتها، والخطاب السردي يكسبها سرديتها، وقابليتها للتداول تمنحها صفاتها الشـعرية والسـردية، وتجريد أي فكرة من صياغتها الشعرية، يُعدّ تدميراً لها بوصفها شعراً. فالعلامات اللغوية في الأبيات السابقة، تُحيل إلى أفكار متداولة في النص القرآني، وتداولها في الخطاب الشعري؛ أضفى عليها صفات دينيّة لها مصداقيّتها الخاصة لـدي المتلقـي، وانتقالهـا من السـياق الديني - في القـرآن الكريم - إلى السياق الاجتماعي الشعري، منحها الحق في عدم تجريدنا لبُعدها الديني في السـياق الشـعري، وأضفى عليها السـياق الشـعري معنى الشـعرية، فاكتسـبت أبعاداً شـعرية جمالية ومعرفية في سـياق السباق المحموم بين ذاتين، تحاول إحداها إثبات نفسها على حساب الأخرى، هذا بالإضافة إلى بُعدها الديني المعروف في النص القرآني، ومن ثمّ يمكن القول: بأن هذا التراكم المعرفي الذي يكمن خلف هذه العلامات، هو الذي أعطاها قيمتها الخاصة في الخطاب الشـعري، ووعي الشـاعر بالخلفية المعرفية التي تكمن خلف العلامات، هو الذي سوّغ له إعادة استخدامها وتداولها داخل الخطاب الشعري الخاص. مع الوضع في الاعتبار أنه بوسع أي شـاعر أخـر الاعتمـاد على نفس المـوروث الثقافي دون أن يكون موفقاً على مستوى العبارة، أي على مستوى الصياغة الشعرية، فالموضوعات الثقافية لا تمنح بالضرورة قيمة فنيّة عند جميع من يقولون شعراً. وعلى هذا لا يمكننا الاسـتغناء عن دراسـة البنية الأسـلوبية واللسانية وعلاقتها بنظام الخطاب، في تحديد القيمة الشعرية لأي قصيدة من القصائد.

إن فكـرة التداوليـة الثقافية - إذاً - تبحـث عـن المبدأ المتحرِّك في

الأفكار داخل الخطابات، كما تبحث عن الاختلافات الشكليّة والجوهريّة في هـذه الأفـكار نتيجة تداولها وانتقالها من مجال إلى مجال، والبحث التداولي الثقافي للعلامة يمر بمرحلتين:

1 - مرحلة استقطاب العلامة داخل الخطاب.

2 - فلسفة طرح العلامة للتداول بعد تمثّلها معرفياً من قِبل المبدع.

يقول الفرزدق في موضع آخر يهجو جريراً[1]:

وَلَقَـدْ ضَلَلْتَ أَبـاكَ تَطْلبُ دارِماً كَضَـلالِ مُلْتَمِـسِ طَريـقَ وَبَـارِ
لا يَهْتـدي أَبَـداً ولـو نُعِتَـتْ لـهُ بِسـبيلِ وارِدِهِ ولا إِصْـدارِ
قالوا عَلَيْكَ الشَّمسَ فاقْصدْ نَحْوَها والشّـمسُ نائيـةٌ عَـنِ السُّـفّارِ
لمّا تَكَسَّـع في الرِّمـالِ هَدَت لَهُ عَرْفـاءُ هادِيـةٌ بـكُلِّ وجـارِ
كالسـامريِّ يَقـولُ إن حَرّكْتَـهُ دَعْنـي فليـس علـيَّ غيـرُ إِزاري

فالفـرزدق يربط - هنا - بيـن شـخصية جريـر المعاصـرة له، حيث يهجوه بأنه أضل قومه، وبين شخصية السامري التراثية "المتخيلة" الذي أضل قوم موسى عليه السلام من بعده فمعنى "الضلال" يمثل العنصر الطاغي في هذه الأبيات، وترسب هذا المعنى في ذهن الفرزدق من خلال وعيه بقول الله تعالى[2]: ﴿وَمَا أَعْجَلَكَ عَنْ قَوْمِكَ يَا مُوسَى * قَالَ هُمْ أُولَاءِ عَلَـى أَثَـرِي وَعَجِلْـتُ إِلَيْـكَ رَبِّ لِتَرْضَـى * قَالَ فَإِنَّا قَـدْ فَتَنَّا قَوْمَكَ مِنْ بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ * فَرَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا قَال يا قَوْمِ أَلَمْ يَعِدْكُمْ رَبُّكُمْ وَعْدًا حَسَنًا أَفَطَالَ عَلَيْكُمُ الْعَهْدُ أَمْ أَرَدْتُّمْ أَنْ يَحِلَّ عَلَيْكُمْ غَضَبٌ مِنْ رَبِّكُمْ فَأَخْلَفْتُمْ مَوْعِدِي﴾.

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (49)، ص 330.
(2) سورة طه، الآيات 83-86.

فمعنى "الضلال" مرتبطٌ بشخصية السامري التراثية، والفرزدق يربط بين هذا المعنى وهذه الشخصية المتخيلة، وبين المعنى نفسه وشخصية جرير المعاصرة، وعليه؛ لا يستطيع المتلقي إدراك عمق الصورة الفنية الهجائية التي رسمها الفرزدق لجرير في الأبيات السابقة، إلا إذا كانت لديه الخلفية المعرفية الكاملة بقصة سيدنا موسى عليه السلام مع قومه، وقومه مع السامري من بعده.

وجرير - المعاصر للفرزدق - لم ينس التراث العقائدي المتمثّل في الكتب المقدسة "مزامير داود"، فيقول يمدح خالد بن عبد الله القسري[1]:

فَإن التي يوم الحمامةِ قد صَبَا لها قلبُ توابٍ إلى الله ساجِدِ
لقد كان داءٌ بالعراقِ مما لقوا طبيباً شَفَا أدواءَهم مِثلَ خالِدِ

إن التراث العقائدي عند الشعراء لم يقتصر على القران الكريم فحسب، بل امتد عند جرير في هذا النص إلى مزامير داود عليه السلام، وكل هذه الروافد أصبحت بمثابة الموروث الثقافي والفكري للشعراء وأصبحت ملكاً لهم، والشاعر وهو يشكل خطابه يضع في اعتباره هذه الروافد.

وبيتا جرير السابقان، يتضمنان دعوة للإقلاع عن الخوف والتردد الذي صاحبه، نتيجة فراق محبوبته وحزنه عليها، والذهاب إلى خالد بن عبد الله القسري، ذلك الطبيب الشافي، وكما أنقذ الله تعالى نبيّه داود وتاب عليه بعد أن فتنه الشيطان، الذي تمثّل له في صورة الحمامة[2]،

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (103)، ص 986.

(2) راجع القصة كاملة في: أبو جعفر محمد ابن جرير الطبري،" تاريخ الرسل والملوك"، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة 1387هـ/ 1967م، ص 479-483. ويروى أن النبي داود عليه السلام قد قسّم الدهر ثلاثة أيام: يوماً يقضي فيه بين الناس، ويوماً يخلو فيه لعبادة ربه، ويوماً يخلو فيه لنسائه، وكان فيما يقرأ من الكتب أنه يجد فيه فضل إبراهيم

فإن خالد بن عبد الله سوف ينقذ جريراً من هذا السقم الذي لحق به؛ نتيجة فراق محبوبته، يشير إلى ذلك البيت الذي يقول فيه جرير:

وإنْ فَتَـن الشـيطانُ أهـل ضلالةٍ لقـوا مِنْكَ حَرباً حميُّها غير بارِدِ

ولكي يتسنى لنا فهم أبيات جرير معرفياً يجب فهم قصة داود عليه السلام كما نلحظ تداخلاً - واضحاً - بين المعنى في الحديث الشـريف[1]. عن أبي موسـى رضي الله عنه عن النبي ﷺ قال "مثل الجليس الصالح وجليس السـوء، كحامل المسـك ونافخ الكير، فحامل المسـك إما أن تبتاع منه، وإمـا أن تجـد منـة ريحا طيباً، ونافخ الكير، إما أن يحرق ثيابك وإما أن تجد منة ريحا خبيثة" والمعنى في قول جرير[2]:

وأنت ابن قَينٍ يا فرزدق فازْدَهرْ بِكِيـرِكَ إنّ الكِيـرَ للقَيْـنِ نَافِـعُ
فإنّـك إن تَنْفُـخَ بِكيـرِكَ تَلْقَنـا نُعِـدّ القَنَـا والخَيْـلَ يَـوْمَ نُقَـارِعُ
ألا إنّمـا مَجْـدُ الفَـرزْدَقِ كِيْـرَهُ وذُخْـرٌ لَـهُ فـي الجَنْبتيـن قَعاقِـعُ

وإسحاق ويعقوب، فلما وجد ذلك فيما يقرأ من الكتب قال: يا رب أرى الخير كله قد ذهب به آبائي الذين كانوا قبلي فأعطني مثل ما أعطيتهم، قال: فأوحى الله إليك أن آباءك ابتلوا ببلايا لم تبتل بها، ابتلي إبراهيم بذبح ابنه، وابتلي إسحاق بذهاب بصره، وابتلي يعقوب بحزنه على ابنه يوسف، قال: يا رب ابتلني بمثل مـا ابتليتهـم بـه، وأعطنـي مثـل مـا أعطيتهـم. قـال: فأوحى إليه أنه مبتل فاحترس. قال: فمكث بعد ذلك ما شاء الله أن يمكث إذ جاء الشيطان قد تمثل في صورة حمامة من ذهب، حتى وقع عند رجليه وهو قائم يصلي، قال: فمد يده ليأخذه فتنحى فتبعه، فتباعد حتى وقع في كوّة، فذهب ليأخذه، فطار من الكوّة، فنظر: أين يقع فيبعث (أي يتبع أثره) في أثره، قال: فأبصر امرأة تغتسـل على سـطح لهـا، فـرأى امـرأة مـن أجمـل النسـاء خلقـاً، فحانـت منها التفاتـة فأبصرته، فألقت شعرها فاستترت به، قال: فزاده ذلك فيها رغبة...

(1) محمـد فـؤاد عبـد الباقـي، اللؤلـؤ والمرجـان فيمـا اتفـق عليـه الشـيخان البخاري ومسلم، دار الحديث، الطبعة الأولى 1994م، ج 3، ص 156.

(2) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (65)، الأبيات ص 690، 691.

نلحظ - في الأبيات - تطابقا بين شخصية الفرزدق وشخصية نافخ الكير في الحديث الشـريف، كما نلمح الدعوة الصريحة في النهي عن إقامـة صداقـة مـع الفرزدق، فهو كحامل الكير، إما أن يحرق ثيابك وإما أن تجد منة ريحا خبيثة. ثم يقيم جرير في أبياته مقارنة غير متكافئة بينه وبيـن الفـرزدق، فالفـرزدق في الوقت الذي ينفخ بكيره، نجد جريراً يُعدّ الخيل والدروع ليوم النزال. ولا يمكننا فهم عمق الصورة التي رسـمها جريـر للفـرزدق إلا فـي ضوء فهمنا لقبح صورة نافخ الكير في الحديث الشريف السابق، وما تشير إليه من سلوكيات ينهى عنها الدين.

إن هذه الصور، تعبِّر عن جانب مظلم في الإنسان، واكتسبت هذه الصفـة مـن خـلال تعمّد جريـر إقامة علاقة بين شـخصية الفرزدق - في الأبيات - وشـخصية نافـخ الكير - فـي الحديـث الشـريف -، غيـر أنها بمواضعهـا التوزيعيّـة داخـل خطاب جرير الشـعري، تمثِّـل هجاءً مريراً، حيث ذكر بطريقة الربط المباشر بين شخصية نافخ الكير المؤذية بالفعل أو بالتواصل، وشخصية الفرزدق.

إن هذه الشـخصيات التراثيّة/ الثقافية، تعمل كعلامات وفق صيرورة محـددة، يحددهـا الشـاعر، تبدأ من إنتاج العلامـة بمعناها اللفظي، ثم بما تُحيـل إليـه لمتلقـي الخطاب وأثرها فيه، ويتضح البُعد التداولي للمفردات مـن خـلال انطـلاق مفاهيم "**الأنا**"، و"**الأنت**" من تصـوّرات متداولة تتولّد في ذهن المتكلِّم نفسه، وعن "**الآخر**"، ويشترك معهما المتلقي آنذاك؛ لأن الشاعر لا يرغب في أن تظل معاني العلامات محصورة في إطارها اللغوي الخاص، بل يسعى إلى إخراجها إلى مجالها التداولي المعروف، بتشكيل موقـف سـلبي مـن "**الأنـت**" وناقمـاً عليها، مـن خلال إدخالهـا في علاقة خطابية متخيّلة مع شخصية ثقافية/ تراثيّة سلبية معروفة ومتداولة اجتماعياً، ثم بحُكم عوامل ثقافية واجتماعية، ينتقل الـ "**أنت**" من مجرد "**آخر**" إلى تشكيل صورة منمّطة عنه؛ من خلال تداول هذه الصورة شعرياً.

إن ما يمنح الشـاعر موقفاً مختلفاً في رؤيته للعالم، لا يكمن في تكـرار تجـارب السـابقين، وصورهـم، وأفكارهـم، وإنما يكمـن في آليّة استخدامه للغة السـابقين، وصورهم، وأفكارهم، ومهما كانت إمكانيات المبـدع فـي تبنّـي إطـار عقلـي مختلـف، فإنـه لا ينسـى رؤيتـه الفكرية للسابقين؛ لأن هؤلاء السابقين يدخلون في علاقات مباشرة وغير مباشرة مع اللاحقين؛ لأنهم لا يمتلكون حقيقتهم الخاصة في ذواتهم فحسب، بـل فـي علاقـة اللاحقين بهم أيضاً "إنه من المُحال فهم ما يقوله العمل الأدبـي إن لـم يكـن يتحـدَّث عن عالم مألوف لنـا، يمكن أن يجد نقطة تماس بما يقوله النص"[1].

فاسـتدعاء الشـاعر العربـي لقضايـا التـراث، يشـير إلـى وعيه بهذه العلاقة الخاصة التي تُسـهم في تأكيد حقيقة إنسـانية جوهريّة؛ وممارسـة هذه العلاقات على النحو السابق، تؤكد قبول الشاعر اللاحق لها، وكأن مـا يُقـال فيهـا، هـو ما يُقـال له هو، وتطابـق الرؤية اللغوية بين السـابق واللاحق، يؤدي دوراً مهماً في إنجاح هذه العلاقة.

ب – التراث الشعري العربي:

إن علاقة الشـاعر بتراثه الشـعري علاقة لا حدود لها، إنها علاقة تعتمـد علـي حريّـة الشـاعر فـي التصـرف فـي كل معنـى، بـل كل لفظ يأتـي مـن الماضـي أو يرصده الحاضر، إنها باختصار علاقة توسـط بين الماضي والحاضر، والعلاقة تعني التفاعل، انطلاقاً من مبدأ راسـخ في التحليل التداولي للخطابات، وهو مبدأ الاشتراك بين الماضي والحاضر فـي عمليّـة الإبداع، فالشـاعر يتحدّث إلى الحاضـر من خلال الماضي، ويتضمّن الحديث تداول صيغ معينة في هيئة علامات، تُحيل على تراث بشري له قيمته الأدبيّة والمعرفية.

---

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويليّة فلسفية، ص 575.

إن مهمـة فهـم التـراث والوعـي بـه، تتضمن اكتسـاب أفق معرفي ملائم، ولكي نتمكّن من فهم ما يُحاول الشاعر فهمه واستيعابه استيعاباً موضوعيّاً، ينبغي لنا وضع أفكارنا مع أفكار التراث في علاقة ذات أفق معرفي جديد، يمكّننا من إنتاج أفكار جديدة؛ لأن هذه العلاقة ستكون محدَّدة بأطر معرفية خاصة، تُسهم في توسيع آفاقنا المعرفية والنقدية، بما يجعل أفكارنا حول التراث أكثر عمقاً ووضوحاً، يجب علينا - إذاً - فهم التراث بطرائق مختلفة، فالفهم على هذا النحو، يزيد من فعاليّات الفكر حـول التـراث، و" الفهـم في الواقع، ليس فهماً أفضل، لا بمعنى معرفة الموضوع معرفة أرقى نتيجة وضوح الأفكار، ولا بمعنى الرقيّ الأساسي الـذي يتمتّـع بـه الوعي مقارنة بالإنتاج اللاواعـي. ويكفي أن نقول: إننا نفهم بطريقة مختلفة، هذا إذا كنّا نفهم"[1].

وقـد كان الشـعراء والنقـاد العرب على وعـي بهذا في إطار أفقهم المعرفي الخاص، فيقول كعب بن زهير[2]:

مـا أَرَانَـا نَقُـولُ إلا رَجيعـاً أو مُعَـاداً مـن قَوْلِنـا مَكْـرُورَا

ويقول أبو هلال العسـكري عن الشـعراء إذا أخذوا المعاني ممن تقدمهـم: "أن يكسـوها ألفاظـاً مـن عندهـم، ويبرزوها فـي معارض من تأليفهـم، ويوردوهـا فـي غير حليتها الأولـي، فإذا فعلوا ذلك؛ فهم أحق بها ممن سبق"[3].

و يقـول الجرجانـي: "ومتـي أنصفت؛ علمت أن أهل عصرنا الذي بعدنـا أقـرب فيـه إلـى المعـذرة، وأبعد إلـى المذمة؛ لأن مـن تقدمنا قد

(1) السابق، ص 406.

(2) شرح ديوان كعب زهير، صنعه السكري، دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1950م، ص 154.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، 1952م، ص 202.

استغرق المعاني، وسبق إليها، وأتى على معظمها، ولهذا آخذ على نفسي ولا أري لغيري بَتّ الحكم على شعر بالسرقة"[1].

ويقول المرزباني: "ولا يُعذر الشاعر في سرقته، حتى يزيد في إضاءة المعني، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسمح له بذلك معني يفضح به ما تقدم، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظرة مستغنٍ عنه لا فقير إليه"[2].

إن الشاعر وهو يصنع حاضره الشعري، ينتمي - في الوقت نفسه - إلى تراثه ولا ينفصل عنه؛ لأن العمل الشعري يعلو على الشخصية، ولا يقف عند حدها، ولا بد أن يتجاوز الشخصية الفرديّة ويسمو بها إلى ما هو أبعد وأعمق، وتؤكّد قصه ابن منظور هذا الرأي، فقد روي ابن منظور أن أبا نواس الشاعر قد استأذن خلف الأحمر في نظم الشعر، فقال له: لا إذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة، فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها، فقال له: لا إذن لك إلا أن تنساها فذهب إلى بعض الديرة، وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر، فقال: قد نسيها حتى كأن لم أكن أحفظها قط، فقال له: الآن أنظم الشعر"[3].

والرواية السابقة تنطوي على عدة أمور: أهمها على الإطلاق: أن الشاعر لا يكون شاعراً إلا إذا استوعب التراث وحفظ أراجيزه ومقطوعاته وقصائده، وهذا الحفظ ليس هدفاً في حد ذاته، فقد حرّم خلف الأحمر على أبي نواس قول الشاعر إلا أن ينسى ما حفظه؛ لأن

---

(1) عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت - لبنان، (د - ت)، ص 315.

(2) المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر بالقاهرة، 1965م، ص 487.

(3) ابن منظور، أخبار أبي فواس، القاهرة 1924م، ص 55.

الغايـة مـن الحفـظ فـي هـذه الحالة أن يعي الشـاعر التراث، ويسـتوعبه استيعابا يوجهه عندما يبدأ في نظم الشعر مرة أخرى.

وعلـى هـذا يمكننـا القول: إن عمليّة قـراءة أي نص من النصوص قـراءة واعيـة تسـتلزم وجـود خلفيـة تراثيـة، إلى جانـب المعرفـة التامة بالأعـراف والتقاليـد الشـعرية، التـي ينتسـب إليها النص، وإلا اسـتحال علينا فهمة وفك رموزه وحلّ شفراته.

ويذهـب بعـض المعاصريـن إلى أنـه "منذ اللحظـات الأولى التي يجرّب فيها الشـاعر أدواته أو يكتب فيها قصيدته، أو يبدع عملاً شـعرياً ذا شكلٍ ما، يكون حتى هذه اللحظة قد عرف بعضا من تراثه، وتعرّف على طريقة توظيف هذه الأدوات في تشكيل النص الشعري، ويكون قد ألمّ ببعض التقاليد الشعرية الموروثة التي تحفظ للنص عربيته وشعريته، ويكون قد ضبط علاقته بالشعر والتراث... لذا فالتعرف على مكونات الشـاعر كذات مبدعة ضمن ذوات مبدعة كثيرة، لا بد أن يصل بنا إلى معرفة بطبيعة نصه، وفهمه لماهيته وماهية الشعر والتراث كليهما"[1].

وهـذا مـا يؤكّـده أيضاً بعض المعاصرين "النـص الجديد لا يصنع بالاسـتناد إلى سلسـلة من العناصر التي تنتمي إلى الأدب فحسـب، بل بالعود إلى مجموعات نوعية أكثر، مثل الأسلوب والتقاليد الفنية... فلا نشـأة لنصوص انطلاقا مما ليس نصوصا، وكل ما يوجد دائما إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص"[2].

إن علاقة الشاعر بتراثه الشعري، علاقة متعددة الدلالات ومتشابكة الأطراف، لم يكن الشاعر فيها محاكياً، بل مبدعا ومتجاوزاً. إن الشاعر

---

(1) مدحت الجيار، الشاعر والتراث "دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث"، دار القديم بالقاهرة، الطبعة الأولى 1995م، ص 17، 18.

(2) تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، بالاتفاق مع دار لوسوي بباريس، الطبعة الثانية 1990م، ص 76.

يُمثّل البوتقة التي تنصهر فيها أفكار الشاعر بالتراث؛ ليخرج لنا النص الجديد، الذي يجمع بين خبرة الماضي والتراث، ورؤية الحاضر الثقافية والفكرية آنذاك.

وسوف نعمد إلى دراسة نماذج مختلفة من الشعر؛ لتوضيح كيف ترسبت المعاني والصور الشعرية التراثية في أذهان الشعراء، وتدوولت في خطاباتهم، ولنعرف إلى أي مدى نجح الشاعر في توظيف المعاني السابقة في تداولية الخطابات اللاحقة.

يقول جرير[1]:

أغرّكِ مِنّي إنّما قَادَني الهَوى إليكِ ومَا عَهْدٌ لَكُنّ بِدَائِمِ
ألا رُبّما هَاجَ التَذَكّر والهَوى بِتَلْعَةَ إِرْشَاشٍ الدّمُوعِ السّوَاجِمِ

إن رؤية جرير لهذا الموقف، عبّر عنها بتداول مصطلحات وعبارات طرحها امرؤ القيس في أبياته؛ ومن ثمّ لا تكمن القيمة المعرفية لأبيات جرير في ذاتها، بل في انتسابها لأبيات امرئ القيس، التي تلقي بظلالها على المعنى في أبيات جرير، ويمكن أن يلقي المعنى في أبيات جرير بظلاله على أبيات شاعر لاحق.. وهكذا، وهذا يشير إلى أن رؤية الشاعر للعالم أو لقضاياه، يمكن أن تتسع في الخطابات الأخرى، فأبيات جرير، تستوعب في ذاتها رؤية العالم السابق بلغة أخرى.

ويقول امرؤ القيس[2]:

أَغرّكِ مِنّي أَنّ حُبَكِ قَاتِلي وَأَنّكِ مَهْما تَأْمُري القَلْبَ يَفْعَلِ
وَما زَرُفَتْ عَيْنَاكِ إلا لِتَقْدَحِي بِسَهْمَيْكِ في أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتّلِ

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (52)، الأبيات ص 395.

(2) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الخامسة 1990م، ص 13.

عبّر جرير عن هذا الموقف النسيبي بتداول مصطلحات وعبارات طرحها امرؤ القيس في أبياته؛ ومن ثمّ فالقيمة المعرفية لأبيات جرير، لا تكمن في ذاتها، وإنما في انتسابها لأبيات امرئ القيس، فهي تُعدّ - معرفياً - استمرارية لغوية/ شعرية لأبيات امرئ القيس التي تلقي بظلالها على المعنى في أبيات جرير، ويمكن أن يلقي المعنى في أبيات جرير بظلاله على شعر شاعر آخر، وهذا يشير إلى أن كل رؤية للعالم، أو لقضاياه، يمكن أن تتسع في تجارب أخرى، فهي - أبيات جرير - تستوعب في ذاتها، رؤية العالم السابق بلغة أخرى، حيث تُصوِّر أبيات امرئ القيس السابقة لحظات الإفاقة التي عاشها بعد وقوفه على الأطلال. وتعد لحظة الإفاقة هذه - والتي تتمثّل في إدراك الشاعر لمدى خطورة استمرار هذا العبث واللهو على حياته من ناحية، ومخاطبة المحبوبة من ناحية أخرى - تذكيرا لمعنى النماء والخصوبة عن طريق الغزل، ومقاومة الجدب الذي أثاره الوقوف على الأطلال في نفسية الشاعر؛ تمهيدا لمقاومة خصومه الذين يتربصون به، وتؤكِّد الأبيات التالية هذه الفكرة، حيث يقول امرؤ القيس[1]:

إلى مِثْلِها يَرْنوُ الحَلِيمُ صَبَابَةً إِذَا ما اسْبَكَرّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلِ

تَسَلّتْ عَمَاياتِ الرِّجَالِ عن الصِّبا وَلَيْس هَوايَ عن هَواها بِمُنْسَلِ

أما أبيات جرير، فقد ترسبت فيها - تقريباً - معظم معاني أبيات امرئ القيس، فلحظات الإفاقة التي عاشها امرؤ القيس في أبياته بعد وقوفه على الطلل، عاشها أيضاً جرير بعد وقوفه على الطلل، وخطاب كلا الشاعرين (أغرّك منى أن حبك قاتلي، لامرئ القيس، وأغرّك منى إنما قادني الهوى، لجرير) يعد بمثابة نقطة التحوّل المهمّة التي ساعدت كلا الشاعرين على الخروج من الموقف الطللي بكل ما يحمله من أبعاد

(1) السابق، ص 18.

مأسوية داخل وعى الشاعر، أو من موقف الحلم إلى الحقيقة - إذا جاز التعبير - تمهيداً لمقاومة خصمهما في الجزء التالي من القصيدة، وتؤكّد الأبيات التالية لجرير هذه الفكرة، فيقول بعد هذا الموقف مباشرة[1]:

وَأَقْفَرَ وَادِي ثَرْمَداءَ وَرُبّمَا تَدَانى بِذِي بَهْدا حُلُول الأَصَارِمِ
لَقَدْ وَلَدَتْ أُمُّ الفَرَزْدقِ فَاجِراً وَجَاءَتْ بِوَزْوَازٍ قَصِيرِ القَوَائِمِ
وَمَا كَانَ جَارٌ لِلفَرَزْدَقِ مُسْلِمٌ لِيَأْمَنَ قِرْداً لَيْلُهُ غَيْرُ نَائِمِ
يُوَصِّل حَبْلَيْهِ إِذَا جَنّ لَيْلُهُ لِيَرْقَى إلى جَارَاتِهِ بِالسّلالِمِ

ونستطيع القول: إن خطاب جرير الشعري، استدعى الخطاب التراثي ممثلاً في خطاب امرئ القيس السابق، والعلاقة بين الخطابين تنطوي على تنوّع كبيرٍ، فكلا الشاعرين أفاق من الحلم الذي راوده لحظة الوقوف على الأطلال، فلا عودة للوصال مع المحبوبة مرة أخرى، ولكن امرأ القيس أفاق بعد فترة زمنية طويلة قضاها في عبث ولهو مع الفتيات، أما جرير، فلم يغرق نفسه في هذه العلاقات. والشاعران كلاهما واجها خصومة، لكن خصوم جرير أشد وأشرس، فهو بسبيل التغلّب على الفرزدق من ناحية، والقصيدة "الأخرى" من ناحية أخرى.

وهنا يصبح خطاب امرئ القيس خطاباً مركزياً، اتخذه جرير هدفاً لإقامة حوار فاعل ومثمر معه، ووسيلة جرير إلى ذلك، مجموعة من التعبيرات الإيحائية تداولها داخل خطابه؛ ليمنحه قِيماً جمالية ذات أبعاد دلالية عميقة، هذا الحوار أثمر خطاباً جديداً، من ناحية، وأعاد قراءة خطاب امرئ القيس بآليّة مغايرة من ناحية أخرى، والقراءة من هذا المنطلق تعطي قيمة جديدة للخطابين معاً في ضوء تحاورهما الفاعل. إن ماضينا الخاص، والماضي الآخر الذي يتجه إليه وعينا التاريخي،

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (52)، الأبيات ص 395، 396.

يساعدان على تشكيل هذا الأفق المتحرِّك الذي تعيش الحياة الإنسانية دائماً خارجه. والذي يحددها كإرث وتراث.

إذاً، يتطلّب فهم التراث - لا شك - أفقاً تاريخياً، ولكن من غير الصحيح أننا نحظى بهذا الأفق عبر نقل أنفسنا إلى داخل حالة تأويليّة، ففي الحقيقة، يتوجّب أن يكون لدينا دائماً أفق كيما نستطيع نقل أنفسنا إلى حالة ما. ولكن، ماذا نعني بـ "نقل أنفسنا"؟ لا يعني بالتأكيد تجاهل أنفسنا. وهذا ضروري بالطبع، بقدر ما يتعيّن علينا تخيّل الحالة الأخرى. ولكن يتعيّن علينا بالضبط أن نحمل أنفسنا إلى داخل هذه الحالة الأخرى. وهذا هو فقط المعنى التام لـ "نقل أنفسنا". فإذا ما وضعنا أنفسنا في محل شخص آخر مثلاً، حينذاك، نستطيع فهمه - أي نعي آخريته، تلك الآخريّة التي هي فرديّة الشخص الآخر غير القابلة للانحلال - من خلال وضع أنفسنا موضعه"[1].

إن جريراً يتحدّث في خطابه عن الحضور/ المتلقي من خلال الغياب/ المرجع؛ بهدف أن يكون لخطابه الغاية المرجوّة منه، وجعل نفسه مشاركاً لامرئ القيس في كل همومه وأحزانه، مع فارق أساس، وهو أن لحظات الإفاقة عند جرير أسرع من امرئ القيس، ولهذه الممارسة دلالتها الخاصة في سياق الهجاء، وهذا أدعى إلى التأثير في المتلقي بأن جعل جرير/ الحاضر جزءاً لا يتجزّأ من الماضي، ومشاركاً في المضمون المعرفي للخطاب؛ بما يسمح لخطابه بعمليّة تداول واسعة.

وإذا حاولنا تفسير هذه الممارسة؛ فإنه ينبغي لنا الانطلاق من الثقافة/ المرجع بشتّى مظاهرها في الخطابات (الأنساق - الصيغ اللغوية - المفردات - الموضوعات المتداولة..) بوصفها البنية الأم في العمليّة التداولية؛ لنصل إلى فهم استراتيجيات الموضوعات المتداولة داخل الخطابات الجديدة، أي التمثيل الخطابي للثقافة، وهذه العملية تمرّ

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويليّة فلسفية، ص 415.

عبر تفاعلات الموضوع بالنسبة للمبدع، أو ذات الشاعر إلى المتلقي، الذي يكشف بوعيه عن دور العناصر المتداولة داخل الخطاب، وفي هذه الحالة يؤدي الخطاب دوره المنوط به في عملية التواصل.

إن هذه الآليّة المعرفية، كفيلة بنقل الخطاب من المستوى اللغوي والبلاغي المعروف، إلى المستوى التداولي الذي يحقق من خلاله وجوده وتميّزه وسط الخطابات الأخرى، وبشكل يتجلّى في وظيفته التواصليّة أو التداولية، وتتجلّى في مستوى ارتباط الخطاب بما يلي:

1 - صاحبه، بوصفه تعبيراً عن إشكالية أو موقف ما.

2 - ارتباط الخطاب بالمتلقي، بوصفه تعبيراً عن موضوع متداول يهم المتلقي، ويؤثِّر فيه بالدرجة الأولى، وهو ما يمنحه صفة التداولية.

3 - ارتباط الخطاب بالمرجع/ الثقافة، أي العلاقة بين الاثنين، وهذا الربط يحمل المتلقي على التصديق، فجرير، يُحيل في خطابه على تكرار تجربة امرئ القيس الغراميّة، والخطابية، وهذا يساعد تداولياً على الوعي بقضايا خطاب جرير واتساعه، بحيث صار الماضي والحاضر - على اتساعهما - نقطة في فضاء خطاب جرير المتسع.

ويقول جرير في موضع آخر[1]:

إِذَا انْتَبَهَتْ حَدْرَاءُ مِنْ نَوْمَةِ الضُّحَى
دَعَتْ وَعَليها دِرْعُ خَزٍّ وَمِطْرَفُ
بِأَخْضَرَ مِنْ نَعمَانَ ثُمّ جَلَتْ بِهِ
عِذَابَ الثَّنَايَا طَيِّباً حِينَ يُرْشَفُ

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (61)، الأبيات ص 548، 549.

وَمُسْتَنْفراتٍ لِلقلُوبِ كَأَنَّها
مَها حَوْلَ مَنْتُوجَاتِهِ يَتَصَرّفُ

يُشَبَّهْنَ مِنْ فَرْطِ الحَيَاءِ كَأَنّها
مِرَاضُ سُلالٍ أَو هَوَالِكُ نُزّفُ

ويقول امرؤ القيس[1]:

تُضيءُ الظّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنّها
مَنَارَةُ مُمْسى رَاهبٍ مُتَبَتّلِ

وَتُضحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوقَ فِرَاشِها
نَئُومُ الضُّحا لم تَنْتَطِقْ عَن تَفضُّلِ

إلى مِثْلِها يَرْنُو الحَلِيمُ صَبَابَةً
إِذا ما اسْبَكَبرّتْ بَينَ دِرْعٍ وَمِجْوَلِ

يتعامل الشاعران مع الغزل، بعد أن فرغا من الحديث عن الأطلال، والمرأة هي الموضوع المشترك بينهما؛ ولكن الاختلاف بين الشاعرين، أن المرأة عند امرئ القيس غائبة، وأشبه بكائن ميتافيزيقي يفتقده الشاعر في الواقع، حيث يقول في أول بيت في قصيدته غير مصرح باسمها[2]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوى بَينَ الدّخُولِ فَحَوْمَلِ

أما المرأة عند جرير فهي متعيّنة وحاضرة "حدراء" حيث يقول في أول بيت من قصيدته السابقة[3]:

(1) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 18.
(2) السابق، ص 8.
(3) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (61)، ص 548.

عَزَفْتَ بِأَعْشَاشِ وَمَا كِـدْتَ تَعْزِفُ
وَأَنْكَرْتَ مِنْ حَدْرَاءَ مَا كُنْتَ تَعْرِفُ

فامـرؤ القيـس يعين المرأة في قصيدته بطريقة معقّدة، تنطوي على أبعاد ودلالات فنية متنوعة، فتارة يسـميها **أم الحويرث** وتارة يسـميها **أم الرباب**، ولن نتوقف كثيرا أمام تفسير هذه الدلالات، مكتفين بما ذهب إليـه بعـض المعاصريـن، حيث يقـول: "إن امرأ القيس عيّن الاسـم عن طريقـة الكنيـة، كأنـه يريـد أن يـردد كلمة (أم) محـاولاً أن يقتنص معنى الأمومـة فـي الكنيـة، وترتبط هـذه الأمومة بمعنى الجمال الذي جسـده الشـاعر فـي المثـل، القرنفل، ريح الصبـا، بذلك تؤول المرأة إلى رائحة طيبـة تتضـوع مـن المسـك والقرنفـل، ثم تأتي ريح الصبـا فتغمر الكون بهذا الطيب"[1].

ومـن الأشـعار التـي تكشـف عـن ترسّـب معاني التراث الشـعري القديم في أشـعار اللاحقين، قول الفرزدق في قصيدته التي يمدح فيها هشام بن عبد الملك ويهجو جريراً[2]:

وَلَـو أَنّ امْـرَأَ القَيـس بـن حُجْرٍ بِـدَارَةِ جُلْجُـلٍ لَـرَأى غَرَامِـي
لَـهُ مِنْهُـنّ إِذْ يَبْكيـنَ أَلاّ يَبِتْـنّ بِلَيْلَـةٍ هِـي نِصْـفُ عَـامِ
سَـيُبْلِغُنّ وَحْـيَ القَـوْلِ مِنّـي ويُدْخِـلُ رَأْسَـهُ تَحْـتَ القِـرَامِ
أُسَـيِّدُ ذُو خُرَيِّطَـةٍ بُهيـمٌ مْـن المُتَلَقِّطـي قَـرَدَ القُمَـامِ
فَقُلْـنَ لَـهُ نُوَاعِـدُكَ الثُّرَيّـا وَذَاكَ اللـه مُرْتَفَـعُ الرِّجَـامِ
فَجِئْـنَ إِلَيْـهِ حيـنَ لَبِسْـنَ لَيْـلاً وَهُـنّ خَوَائِـفٌ قَـدَرَ الحِمَـامِ

(1) محمد بربري، الليل والنهار في معلقة امرئ القيس، فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف 1995م، ص 21.
(2) أبـو عبيـدة، نقائـض جريـر والفـرزدق، القصيـرة التـي تحمل رقم (105)، الأبيات صفحات 1005-1006.

مَشَـيْنَ إِلـيَّ لـمَ ْ يُطْمَثْـنَ قَبْلِـي وَهُـنّ أَصَـحُّ مِـنْ بَيْـضِ النّعَـامِ
وَبِتْـنَ جَنَابَتِـي مُصَرّعَـاتٍ وَبِـتُّ أَفُـضُّ أَغْـلاقَ الخِتَـامِ
فَأَعْجَلَنَـا العَمُـودُ وَنَحْـنُ نَشْـفِي غَلِيـلاً مِـنْ مُـدَوَّرَةٍ جِهَـامِ
كَأَنَّ مَفَالِـقَ الرُّمّـانِ فِيهـا وَجَمْـرَ غَضًّـي قَعَـدْنَ عَليه حَامِ
فَمـا تَـدْرِي إِذا قَعَـدَتْ عَليـه أَسَـعْدُ اللـه أَكْثَـرُ أُمّ جُـذَامِ

القـراءة الأولـى لأبيات الفرزدق تشـير إلـى تفاعل أكثر إيجابية مع التـراث؛ لأنـه من الواضح أن الشـاعر يعي جيـداً قصة امرئ القيس يوم **دارة جلجل**، وغراميّاته مع **عنيزة**، **وأم الحويرث**، **وأم الرباب** في معلقته الشهيرة، حيث يقول امرؤ القيس[1]:

أَلا رُبّ يـومٍ لـكَ مِنهـنَّ صَالـحٍ ولا سِـيّما يَـوم بِـدارَةِ جُلْجُـلِ
ويَـومُ عَقَـرْتُ لِلعـذَارَى مَطِيّتـي فَيَـا عَجَبـاً مِنْ رَحْلِهـا المُتَحَمّلِ
يَظَـلُّ العَـذَارَى يَرتَميـنَ بِلَحْمِها وَشَـحْمٍ كَهُدّابِ الدّمقسِ المُفَتّلِ
ويَـومَ دَخَلتَ الخِدْرَ خِدر عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لكَ الوَيْلاتِ إِنّكَ مُرجِلي
تَقُـولُ وَقَـدْ مَـالَ الغَبِيـطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيري يا امرَأ القَيسَ فَانْزِلِ
فَقُلتُ لها سِـيرِي وأَرْخِي زِمَامَهُ ولا تُبْعِدينـي مِنْ جَنّـاكِ المُعَلّلِ
فَمِثْلُك حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعاً فَأَلْهَيْتُهـا عَـنْ ذِي تَمَائِـم مِحْوَلِ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفَها انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِـقٍّ وَتَحْتِـي شِـقّهَا لَـمْ يُحَوّلِ

إن قصة امرئ القيس في أبياته السابقة، تُمثِّل مركزاً فكرياً ومعرفياً بالنسـبة للفرزدق، وذلك لتعمّد الفرزدق تداول مصطلحات تُحيل على أبيات امرئ القيس في خطابه، وهنا يبدو التاريخ - كقيمة فنية - متجدِّداً ومتألقـاً. وتـدرس النمـاذج الشـعرية - على الرغـم مـن التباعـد الزمني

(1) ديوان امرئ القيس، ص 10، 11، 12.

بينها - تبعاً لما هو مشترك بينها، ورصد مساحة التأثير والتأثر المتصلة؛ لأننا في الحالة الأولى (**التأثير**) سوف نؤكد كيفية انبثاق الأفكار، وفي الحالة الثانية (**التأثّر**) سوف نكشف عن الترابطات والعلاقات الخطابية من خلال الإحلال والإزاحة، كيف تحل فكرة محل فكرة أخرى من خلال اللغة في الخطاب الشعري. وكيف تتداول لغوياً فكرة قديمة عن طريق فكرة جديدة داخل وعي الشاعر في الخطابات.

لكي نُعطي قيمة للجديد؛ يجب أن نعترف بحاجة الجديد للقديم من خلال الإثبات، والرعاية، أو إعادة تداوله؛ لأن فاعلية القديم/ التراث، تتجلّى في كونه يبعث على التطوّر التاريخي، وانضمامه إلى الجديد، يُعطيه قيمة أدبيّة جديدة، تُفهم في سياقها الخطابي الجديد. فليس صحيحاً أن الموضوعات المتضمنة داخل الخطابات التراثية يمكن للشاعر اللاحق أن يتداولها عندما يواجه ظروفاً متشابهة، لا سيما إذا كان يرغب في طرح إشكاليّة جديدة.

إن انكباب الشعراء اللاحقين على تجارب الشعراء السابقين، يقودنا نحن النقّادَ إلى طرح تساؤلات تتعلّق بعملية النقد الذاتي، أي: نقد الشعراء العرب لأنفسهم، من خلال التأمّل في تجارب السابقين المثيرة، الأمر الذي يؤكّد لنا شرعيّة الخطاب الشعري التراثي الفكرية والعلميّة؛ لأنه كيف يمكن لمفهوم معياري مثل "الشعر الجاهلي" أن يحظى بشرعيّة فكرية أو علميّة في الفكر الإسلامي؟!

السبيل إلى ذلك، هو الفهم الموضوعي للوعي الثقافي والتاريخي لدى الشعراء اللاحقين، ويمكننا فهم هذا الوعي من خلال دراسة العلاقات اللغوية المتداولة داخل الخطاب الجديد والأبعاد الثقافية للخطابات القديمة المُختزلة فيها. ويؤكّد جادامر أن "كل إنسانوية جديدة تقاسم الوعي الأول والأقدم بالانتماء إلى نموذجه، وبالتقيّد به بطريقة مباشرة نموذج عزيز المنال كشيء من الماضي مع أنه حاضر... فطبيعة

التـراث العامـة هـي فقـط ذلك الجزء مـن الماضي، الذي يقـدّم إمكانيّة المعرفة التاريخية. فالكلاسيكي كما يقول هيجل: هو الدال ذاتيّاً، ولذلك فهو المؤوّل ذاته أيضاً. ولكن هذا يعني شيئاً أساساً أن الكلاسيكي يحفظ ذاته؛ لأنه دال في ذاته ويؤوّل ذاته؛ أي يتحدّث بطريقة تكشف عن أنه ليس بياناً عن الماضي، إنما هو بالأحرى يقول شيئاً عن الحاضر"[1].

وعلـى هـذا فـإن الوعـي التاريخي والثقافي بالتـراث، يصبح مطلباً رئيسـاً عنـد الناقـد، وعـي يدرك الناقد من خلاله فلسـفة تـداول الرموز الثقافية من خلال حضورها في الخطاب الجديد، وفهم الظاهرة الخطابية الجديـدة فـي إطـار علاقتها بالظاهرة القديمة، وفهم فلسـفة الشـاعر في إعـادة بنـاء تاريخي للأفـكار الماضية من خلال تداولها وانتمائها للعمل الراهن.

ولن نتوقف كثيراً أمام أبيات امرئ القيس إلا بالقدر الذي يساعدنا على فهم أبيات الفرزدق وتفسـيرها؛ لأنها خضعت لتفسـيرات عدّة في دراسـات المحدثيـن والمعاصرين، حيث يفسـرها **إبراهيـم عبد الرحمن** تفسيراً أسطورياً، فيربط بين أحداث الغزل في يوم "دارة جلجل" وبعض أحداث ملحمة "المهابهارتا" فهذا الغزل بقايا أساطير قديمة انتقلت إلى الشـعر العربي في هذه الصورة الفنية؛ ليعادل بها الشـعراء مواقفهم في الحياة وأحداثها من حولهم [2]. ويفسرها **كمال أبو ديب** تفسيراً شبقياً[3]، وتفسـرها **سـوزان ستيتكيفيتش** تفسـيراً طقوسياً، حيث ترى أن مغامرات امـرئ القيـس يـوم دارة جلجل "لذة لعلاقة صبيانية غير ناضجة، ويشـير عقـر الناقـة، إلـى لامبالاة الشـاعر بإتمام عبوره من مرحلـة الطفولة إلى

(1) جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويليّة فلسفية، ص 397، 398.

(2) إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشـعر العربي القديم، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، مارس 1984م، ص 103-104.

(3) كمال أبو ديب، نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، مارس 1984م، ص 103-104.

مرحلة الرجولة بل إنه يفضل البقاء في حالة المراهقة بين هاتين المرحلتين. وهذه المغامرات تعد تطبيقاً لقانون القلب المتناسق على العلاقة بين الهامشية ومرحلة الإنتاج"[1].

وكل التفسيرات السابقة تؤدي دوراً مهماً في تفسير بنية النص الكبرى وتأويلها معرفياً. أما أبيات الفرزدق، فقد استدعت هذه المعاني، ووظفها الفرزدق في سياق الفخر، فخره بنفسه، فيقول في البيت الخامس "فقلن تواعدك الثريا" وفي البيت السابع "مشين إلى"، "لم يطمثن قبلي" ويقول في البيت الثامن "وبتن جنابتي مصرعات"، "وبت أفض أغلاق الختام" هذه العبارات تحمل معانٍ تكشف عن الإحساس بالفخر، وهو إحساس تمثّل خطابياً على نحو حسي حين قال "فأعجلنا العمود" أي الصباح. فهو يفعل ذلك مدفوعا برغبة قوية في التفاخر بنفسه، فوضع نفسه موضع المقارنة مع امرئ القيس حين قال في البيت الأول:

وَلو أَنّ امرَأ القَيسِ بن حُجْرٍ بِدَارِةِ جُلْجُلٍ لَرَأى غَرَامِي

وحين تبكي النسوة - في البيت الثاني - على ألا يبتن ليلة معه هي نصف عام في طولها ليستمتعن به في وقت طويل، ولكنه - الليل - يقصر معه. هذا الإحساس بالفخر في أبيات الفرزدق ليس مجرداً، ولكن يخالطه إحساس بالجمال، ولكن الجمال - هنا - جمال حسّي فيقول في البيت السابع "هن أصح من بيض النعام" وفي البيت الثامن "مصرعات" وفي البيت العاشر "كأن مغالق الرمان فيها". وكما عين امرئ القيس المرأة في قصيدته عن طريق الكنية "أم رباب" "أم الحويرث"، عين الفرزدق - أيضاً - في قصيدته المرأة عن طريق الكنية، فيقول في البيت الحادي عشر "أم جذام":

(1) سوزان ستيتكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، 60-1 (1985م)، ص 75، 77.

وكما بكي امرئ القيس في قصيدته؛ تعبيراً عن الأسى لافتقاده "أم **الرباب**" و"**أم الحويرث**" في قوله:

فَـفَـاضَتْ دُمُوعِ العَيْنِ مِنّـي صَـبَـابَـةً
على النَّحْـرِ حَتّى بَـلّ دَمْـعِـي مِـحْـمَـلِي

بكـى الفرزدق - أيضاً - فـي قصيدتـه؛ تعبيـراً عن الأسـى والحزن اللذين سيطرا عليه بعد رؤيته للديار. فيقول:

أُكَفْكِـفُ عَبـرة العَينيـنِ مِنّـي وَمَـا بَعْـد المَدَامِـعَ مِـنْ كَلامِ

فما من شـك أن الفرزدق وهو بصدد إبداع أبياته السـابقة الذكر، كانت أبيات امرئ القيس ماثلة في ذهنه، وما يحسب للفرزدق: أن نصه لا ينحصر في الإشـارة إلى قصة "**دارة جلجل**" لامرئ القيس فحسـب، بل تجاوزها بفكره.

وثمـة نـوع آخـر مـن الترسـيب، وهو ترسـيب بعض العبـارات أو الصيغ الشفاهية المستمدة من التراث، يقول جرير[1]:

فَلَيْـتَ رِكَاب الحيِّ يَوْمَ تَحْمَلوا بِحَوْمَانـة الـدَرّاجِ أَصْبَحْنَ ظُلّعَا

ويقول زهير ابن أبي سلمى[2]:

أَمِـنْ أُمِ أَوْفـى دِمْنَـةٍ لـم تَكَلّـمِ بِحَوْمَانَـةِ الـدّرّاجِ فَالمُتَثَلّـمِ

فتعبيـر "حومانـة الـدرج" أخـذه جرير من زهير، الشـاعر الجاهلي المعـروف، والتعبيـر بصيغـة متشـابهة تقريباً في البيتين، واسـتخدم - في البيتين - ليدل على ذلك الموضع الغليظ من رمال الدهناء.

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (82)، ص 826.
(2) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه الأمام أبي العباس أحمد بين يحيى بن زيـد الشـيباني ثعلـب، الـدار القوميـة للطباعة والنشـر بالقاهـرة، 1363هـ/ 1944م، ص 4.

ويذهب بعض الباحثين إلى أنه "لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين، لكن المواد والموضوعات والصيغ واستخداماتها، تنتمي جميعاً بشكل جوهري إلى تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح، والأصالة لا تتبدى من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعّال في كل موقف على حده"[1]. فبيت زهير يشير إلى التوجع، أما بيت جرير، فيشير إلى التمني، وهنا يوازن جرير بين خطابه الشعري، وخطاب زهير، فيبيّن أصالته ويتعمق في عالمه ويفك رموزه ويحلّ شفراته، فيصبح بمثابة القارئ الذي يقرأ الخطاب التراثي قراءة إبداعية؛ لأن جريراً لم يتعامل مع خطاب زهير تعاملاً مباشراً، بل احتاج وقتاً حتى غاص نص زهير في مخزونه الثقافي، وحتى أصبح التعبير نفسه "**حومانة الدراج**" جزءاً من ثقافته، فتعبير "**حومانة الدرّاج**" في خطاب جرير، يصف لنا تفاعل حركيّة التراث الثقافية مع فكر جرير؛ ومن ثمّ فتوقعنا للمعنى الذي يحكم فهمنا لخطاب جرير، يجب أن ينبثق من العلاقة بين الخطابين؛ لأن شعر امرئ القيس، ليس مجرد شرط مسبق وثابت، وإنما تداوله جرير بقدر، ففهمه وشارك في تطوره.

---

(1) والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد (182)، شعبان 1414هـ - فبراير 1994م، ص 131.

الفصل الثاني

التكرار بوصفه
ممارسة ثقافية/لسانيّة(*)

مقاربة لسانية
في فهم المعنى المشترك
وفلسفة الحوار

(*) هذه الدراسة هي في الأصل مداخلة قُدّمت في المؤتمر الدولي حول اللسانيّات وتحليل الخطاب بكليّة الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة باجي مختار عنّابة/ الجزائر خلال الفترة 9-11/ 11/ 2009م.

يقـدّم هـذا الطـرح النقـدي رؤية جدليّة لفهم المعنى المشـترك في نصوص النقائض الحواريّة من خلال ظاهرة التكرار، إذ إن العلاقة بين هـذه النصـوص، علاقـة جدليّة تؤكِّد ثقافة الجدل في الخطاب الشـعري العربـي القديـم، يدخـل فيهـا النـص الثانـي فـي علاقـة تواصـل معرفي ولغوي مع النص الأول، ودالاً عليه في الوقت نفسـه، ومن ثمّ تشـترك هـذه النصـوص فـي التواصـل والدلالة، وهو ما يعطيهـا قيمتها المعرفية المتأسسة على الجدل والمناقشة. وسوف أتناول التكرار كعلامة لسانيّة تحمـل فكـراً ما، وتحيل علـى ثقافة ما داخل الخطابات، وبوصفه إطاراً محـدِّداً لعملية التواصل الإبسـتيمولوجي بيـن الخطابات، وليس بوصفه ناقـلاً للفكـر فقط بواسـطة اللغة، الأمر الـذي يجعل وظيفته تتداخل مع وظيفة اللغة، حيث تُعدّ اللغة أداة التواصل الإنساني الأساسية، والتكرار أداة تواصل فكري، لا يتحقق إلا على مستوى التلقّي الفكري والفلسفي عن طريق المسـاءلة والمناقشـة، وعلى هذا يصبح التكرار مجالاً معرفياً لاستيعاب الأفكار وإعادة إنتاجها، ومن ثمّ يصبح علامة عليها. وإذا كان التكرار - كظاهرة لسـانيّة - علامة على إعادة إنتاج نموذج ما ذي أهمية معرفية أو لغوية، فإنه يؤكِّد مبدأ التواصل المعرفي/ اللغوي بين الخطابات عن طريق الاستيعاب، والتمثّل، وإعادة الإنتاج. والتواصل الخطابي في هـذا السـياق المعرفـي الخاص - طبقاً لخصوصيّة النوع الشـعري مجال الدراسـة - يعتمد بشـكل أسـاس علـى مبـدأ الاختلاف والتنـوّع، وليس المماثلـة أو المشـابهة، ومـن ثـمّ يمثّل التكرار بالنسـبة لنا الحدّ الفاصل بين المعارف التي تستوعبها **الأنا**، والمعارف التي يستوعبها **الآخر**، ويُعدّ وسـيلة **الأنـا** المعرفيـة للتجوّل داخل معارف **الآخـر**؛ لأن المعنى يُصاغ فـي إطـار انبثاقـه من عمليّات الإحالة والتحويل والتلقّي والتداول داخل

الخطابات، بهذه الآليّة يتعيّن علينا أن نُعدد المداخل المعرفية؛ من أجل الفهم الموضوعي لظواهر النص اللسانيّة.

ويعـود سـبب اختيـاري لدراسـة هـذه الظاهرة في شـعر النقائض؛ لأنهـا تتميّـز بخصوصيـة الحـوار، والحـوار بيـن الشـاعرين أو بيـن الخطابيـن، تتأسـس فيـه العلاقة على الاختلاف والتنـوّع؛ بقصد الإفهام والوعـي بالآخـر، وليـس علـى الاتفـاق. أضـف إلى ذلك أنـه إذا كانت قيمة الشـاعر في نصوص الشـعر العربي تتحدد في إطار انتمائه وولائه للنظام الإيديولوجي السائد في المجتمع، فإن قيمته في نصوص النقائض تتحدد في إطار علاقته بالآخر وقدرته على التواصل المعرفي معه، ومن ثـمّ يمكننـا الحديث - في هذا السـياق - عن إمكانيّة تجاوز الفرد حدود الأنسـاق الثقافيـة، وتجـاوز الخطابات حدود الأنسـاق الأدبيّة، مما يتيح لنا البحث في امتداد وعي **الأنا** با**لآخر** داخل الخطاب الشـعري العربي القديم.

وإيماناً بأهمية السؤال كمدخل معرفي لمناقشة الإشكاليّات داخل الطروحات النقدية يطرح البحث التساؤلات التالية:

- هل ينحصر دور الظاهرة اللسـانيّة في نقل الأفكار؟!أم في الكشـف عن التحوّلات المعرفية داخل الخطابات؟
- مـا الـدور غيـر التقليـدي الـذي يمكـن أن تؤديه ظاهـرة التكرار في الكشف عن نوعيّة الأبعاد المعرفية؛ للتواصل بين الخطابات؟
- ما المعنى الجديد الذي يمكن أن توفره لنا الدراسة النوعية للظواهر اللسانية داخل النصوص؟
- هـل يختلـف المعنـى الـذي توفـره لنـا دراسـة الظاهـرة اللسـانية فـي الخطابـات الخاصة - مثـل الخطـاب الشـعري فـي النقائـض، المعارضـات، شـعر الصعاليـك.. إلخ - عـن المعنـى فـي الخطابات الشعرية الأخرى؟

فلسفة التكرار

تؤكد ثقافة التكرار الإبداعي حقيقة تطوّر خطاب على أفق خطاب آخـر، والوعـي بأهميـة الخطاب الموازي في إضفـاء قيمة أدبية ومعرفية على خطاب الذّات، ففي خطاب الآخر يحتل معنى الفكرة موقعاً مركزيّاً، وعلـى أسـاس هـذا المعنى تتشـكّل الأفكار في خطاب الـذّات، ويؤدي الهاجس المتنامي لدى خطاب الذّات دوراً بارزاً في تدعيم سلطة الفكرة عبر توسيع نفوذها على الخطابات اللاحقة؛ إذ تمنحنا ثقافة التكرار في هذا السياق أدوات مهمة في تشييد خطابات تسير في اتجاه نظام خطابي متوتر في علاقته بالمرجع، بين التراث بتقاليده وسلطة معانيه، والخطاب الموازي الذي يقع في المجال التناصي لخطاب الذّات.

وتجذر الإشـارة - ها هنا - إلى أن قيمة التكرار في شـعر النقائض تكمـن فـي اسـتيعابها ديناميكية "حـوار الخطابـات أو النصوص" والتي تقـوم علـى أن كل خطـاب أو نـص يطـرح أفـكاره دائمـاً للمسـاءلة والمراجعة والمناقشـة، فأمام الإشـكاليات التي يطرحها الخطاب الأول، يأتي الخطاب الموازي بمراجعة شعرية إبداعية تسعى إلى دمج الأفكار ومراجعتها أو تفكيكها على النحو الذي يولّد منها أفكاراً تقبل المراجعة والمسـاءلة هـي الأخـرى، لكن قصر نظـر الخطاب النقدي العربي حول شـعر النقائض هو الذي أدى إلى نوع من سـوء الفهم لهذه الخطابات؛ لأن عقيـدة التقليد افترسـت أفكارنـا النقدية وحصرت الفكر النقدي في أفق معرفي ضيق يزكّي الأوضاع النقدية السائدة، ويوهم أصحابه بامتلاك الحقيقة، دون الوعي بأن هذا الفكر يعودهم على التلقي وقبول الأشياء كما هي دون مساءلة.

كما تشير هذه الظاهرة إلى رغبة الفاعل في تحقيق ذاته في ضوء

قراءته للآخر، وتأكيد الفاعل حضوره وتعاليه على التجسيدات السابقة؛ لأنـه يرفـض أن يظهـر عبـر رؤيـة الآخـر، كما يهدف الفاعـل من خلال التكـرار إلـى خلـق غايات جمالية في الخطاب، لعل من أهمها: إحداث أثـر فـي المتلقي، والاسـتحواذ على فكـره؛ لأن الذّات تتكوّن - في هذه اللحظة - من خلال تداعيات شتى وأعراف وتقاليد لا تهتزّ تحت وطأة التبعيّـة، وتعلـن عـن حضورها باسـتمرار من خـلال حوارها مع الآخر. وأثنـاء فعـل الحـوار هذا تقتحم أفكار الآخر، تتوحـد معه تارة، وتفارقه تارة أخرى. وفي هذه الممارسة سرعان ما تمتلك الذّات جدليّة متكررة هـي جدليـة "**الحضور| الغيـاب**" وكذلـك جدليـة "**التوحّد| الانفصـال**" وتحـت سـلطة هـذه الثنائيات تـؤول الأفكار إلى توتّـر، وتحاول الذّات تحرير نفسها من وطأة الحضور الغامر للآخر، فيأتي انحراف اللغة ليعبّر عن هذا الصراع. ويبقى وعي الذّات المؤهل الأساس الذي يمكّنها من فعـل الاقتحـام، فتختـرق بوعيهـا الفكـري أفق هذا الآخـر، وتبحث عن مسـارها وهويتهـا بالتفاعـل معـه، بعفوية وقصد فـي آن واحد، لذا فهي لا تحقـق ذاتهـا بمعـزل عن الآخر، بل تتحـاور معه جدليّاً، وتحاول في هـذه الممارسـة تجـاوز مشـكلاتها بفعل قوة دفع الآخـر لها، وهنا تنظر الذّات إلى نفسـها بوصفها آخر؛ لأن الحوار - ها هنا - يكون بين ذات حاضـرة وخطـاب غائـب يحمل دلالات مُبهمـة. ومن ثمّ تحاول الذّات إعادة اكتشاف نفسها من خلال فك رموز هذا الآخر وحل شفراته، إنها ذات مرتبكـة فـي صيغـة معرفيـة تتبنـى ثقافة التجاوز، تلـك الثقافة التي تجعلها دائماً متعالية، حاملة لمعرف تتسم بتغيّر مستمر.

ولا يمكننـا بـأي حـال من الأحـوال التغافل عن الدور الذي يؤديه التكـرار داخـل الخطاب الشـعري، وهذا الدور كشـفت عنه الدراسـات السـيميائية الحديثـة "يبـدو تكرار العناصر المعطاة فـي الخطاب الواحد

ضرورياً؛ لكونه يسـهم في تكوينه الداخلي"[1]. فالتكرار كظاهرة لسـانيّة، يلعب دوراً مهماً داخل الخطاب الأدبي، يتمثل في إحداث تجانس بين العبـارات مـن حيث الوزن الصوتي والصرفي، متجاوزاً وظائفه التقليدية المعروفـة فـي النقـد التقليـدي؛ ليصبـح في النقـد الحديـث أداة معرفية يستخدمها الشاعر لتطوير المعنى في خطابه أو نصّه، ويتعامل معه الناقد بوصفه أسـلوباً يثير التسـاؤلات حول لجوء الشـعراء إلى هذه التراكيب المكررة، ودلالات استخدامها.

وانطلاقاً من هذا التصوّر، تناقش الدراسة أنماط الوعي بالآخر في شـعر النقائض، فالذّات لا تنظر إلى الآخر - ها هنا - بوصفه خصماً أو نـدّاً، بـل تنظـر إليه بوصفه طرفاً يتم التحاور معه، بهدف إعادة اكتشـاف "**الأنا**" لقدراتها، وبوصفه أيضاً علامة بارزة في سبيل تناميها. وكما يقول فولفجانج إيزر "إن الحاجة لحلّ الشـفرة تمنحنا الفرصة لصياغة قدرتنا الخاصة على حلّ الشـفرة، وإن إنتاج معنى النصوص الأدبية لا يسـتلزم اكتشـاف اللامصوغ فقط، بل يسـتلزم أيضاً إمكانيّة صياغة أنفسـنا. ومن ثمّ اكتشاف ما بدا سابقاً أنه يتملّص من وعينا"[2].

إن "الأنا" - ها هنا - لا تنفي الآخر، بل تعترف به وتكون حريصة دائـماً على حضـوره على النحـو الذي يجعلها قادرة علـى إبراز تناميها وخصوصيتهـا، وهـذا يبـدو واضحـاً إذا مـا وضعنا في الحسـبان، علاقة الجـوار والتاريـخ والأهـداف المشـتركة التي تجمع بين الشـعراء الثلاثة (جرير/ الفرزدق/ الأخطل).

---

(1) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحمكة، الجزائر 2000م، ص 15.

(2) جين ب - تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1999م، ص 26.

التكرار في النصوص الحوارية:
مماثلة لفظيّة أم مداولة معرفية؟

التكـرار فـي التراث العربي ظاهرة عرفها الشـعراء والنقاد القدماء، وأشـاروا إليهـا بوصفهـا ظاهـرة حتميـة للحفـاظ علـى الجنـس الأدبـي واستمراريته، وتعدّ هذه الظاهرة دليلاً قويّاً على عدم استقلالية الخطابات والنصوص، ومن ثمّ أداة تواصل معرفية، فالمعنى الأول يُنظر إليه بوصفه مصدراً للمعرفة الجديدة ومؤولاً للدلالة المتنامية في الخطاب الثاني.

يقول كعب بن زهير[1]:

مـا أرانـا نقـولُ إلاّ رَجيعـاً أو مُعـاداً مِـنْ قَوْلِنـا مَكْـرُورا

ويقـول ابـن المقفّـع: "ومن جرى على لسـانه كلام يستحسـنه، أو يستحسن، فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتباه"[2].

وظاهـرة التكـرار هـذه تقودنا - بطبيعـة الحال - إلى فكـرة تداخل النصـوص والوعـي بالآخـر من ناحية، وقـراءة نص لنص آخر من ناحية أخـرى؛ لأنـه مـن المعاني تتولّـد المعاني، ومن الأفـكار تتولّد الأفكار. وقـد وضـع النقـاد القدمـاء شـروطاً ومعايير حتى لا يتحـوّل التكرار في النصـوص إلـى سـرقات أدبيـة. ويؤكد ذلك أبو هلال العسـكري بقوله: "وقد أقدم المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني فيما بينهم، فليس على أحد فيه عيب، إلا إذا أخذه بلفظه كلّه، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدّم"[3].

---

(1) شـرح ديـوان كعـب بـن زهيـر، صنعـة السـكري، دار الكتـب المصريـة بالقاهـرة، 1950م، ص 15.

(2) عبـد اللـه بـن المقفّـع، الأدب الكبيـر والأدب الصغيـر ورسـالة الصحابـة، شـرح يوسف أبو حلقة، مكتبة البيان، بيروت - لبنان 1964م، ص 34.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، 1952م، ص 203.

ومـن أهـم شـروط القدماء لقبول التكرار: إمّـا الزيادة على المعنى السابق، أو صياغة هذا المعنى بألفاظ أبلغ وأجزل من الألفاظ الأولى؛ يقـول ابـن المعتـزّ: "ولا يُعذر الشـاعر في سـرقته حتى يزيـد في إضاءة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدّم ولا يُفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغنٍ عنه لا فقير إليه"[1].

والتكرار المُبدع عند ابن طباطبا، يتحقق بجمال الكسـوة اللفظيّة، فيقول: "وإذا تناول الشـاعر المعاني التي سـبق إليها، فأبرزها في أحسـن مـن الكِسـوة التـي عليهـا، لـم يعب، بـل وجب له فضل لطفه وإحسـانه منه"[2].

ويلفـت أبـو هلال العسـكري النظر إلى ضـرورة أن يكون التكرار تكـراراً مبدعـاً بقولـه: "إن الشـعراء إذا أخـذوا المعانـي ممـن تقدّمهـم، عليهم أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوهـا فـي غيـر حليتهـا الأولى ويزيدوها في حسـن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك؛ فهم أحقّ ممن سَبق إليها"[3].

إن ظاهرة التكرار المُبدع اقترنت في تراثنا النقدي برؤية نقدية، أو معيـار نقـدي، التمـس فيه النقاد القدماء العذر للشـعراء في تكرار معاني من سبقهم، شريطة أن يبتعدوا عن التكرار الذي يقوم على المماثلة أو السرقة؛ لأن هذه الممارسة تخرج بالشاعر من حيّز الإبداع، وهذه الظاهرة تـوازي نظريـة تداخـل النصـوص أو التنـاصّ (intersexuality) بمعناها

(1) المرزبانـى، الموشـح، تحقيـق علـى محمـد البجـاوى، دار الفكر العربي بالقاهرة، (د - ت)، ص 478.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1402هـ/ 1982م، ص 123.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 202.

الواسع في النقد الغربي الحديث، ومؤداها أن كل كلمة قد استعملت، ولكنها تملك تاريخ تداخلها الخاص مع غيرها من الكلمات، كما أن ظهور أية كلمة من الكلمات، يعني انتشارها وتأويلها على مستويات أعلى. وكل كلمة في المعجم لديها هذه الإمكانية، وعلى هذا فليس هناك نصّ مستقل، بل كل نصّ هو نظام متكامل من العلاقات بينه وبين النصوص الأخرى الواقعة في مجاله الثقافي، سواء أكانت هذه العلاقات على المستوى الشعوري أم اللاشعوري، ويذهب بعض المحدثين إلى أن "التكرار في حد ذاته؛ وسيلة مهمة من الوسائل السحرية، التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة إيجابية في العمل الفني المميّز"[1]. ويرى بعض المعاصرين أن ظاهرة التكرار "أكثر من عملية جمع، هي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك، فهي وليدة ضرورة لغوية، أو مدلوليّة، أو توازن صوتي أو هي تجرير لملء البيت والبلوغ إلى منتهاه"[2]، ويُقصد بالضرورة اللغوية "أن تركيب الجملة في البيت، قد يتطلّب تكرار لفظ سبق ذكره في البيت نفسه، وبدون هذا التكرار تختلّ بنيته، أو يُعمّى مدلوله"[3].

ولعل الوعي المتعاظم بأهمية التراث لدى شعراء النقائض الثلاثة، هو الذي أسهم بدور فعّال في تطوّر مفهوم التكرار في شعر النقائض، حيث تحوّل إلى ظاهرة تشير إلى تقوية العلاقة بين المثير والمتلقي، أو النصّ الأول/ المثير، والنصّ الثاني/ المتلقي، ولهذا يُعدّ التكرار في شعر النقائض أحد أهم العناصر التي تقوم عليها التجربة الشعرية

(1) راجع الفصل الخاص بـ "التأثير السحري لظاهرة التكرار":
Boultons M, The Anatomy of poetry. Routeldge and Kegan Paul, Ltd. London .88-1968, pp. 83

(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1996م، ص 62.

(3) السابق، ص 63.

فـي هـذا النـوع من النصوص مما يجعلنا نطرح سـؤالاً مُهمّاً: لماذا لجأ شـعراء النقائض إلى هذه الظاهرة اللسـانيّة في نصوصهم الحوارية؟ إن اعتماد شعراء النقائض على أسلوب لغوي يرتكز على التكرار الموزون للعبـارات، والكلمـات، والأصوات إضافة إلـى معاني القوة، والضعف، والسـخرية، - كما سنرى - يشـير إلى أننا نتعامل مع لغة منتظمة بأفكار تواصليّـة بشـكل مُتعمّـد، تهدف إلى لفـت الانتباه لبنى لغوية لها دلالتها الخاصـة فـي سـياق شـعر النقائـض، تميّزه عـن غيره مـن الخطابات أو النصـوص الأخـرى. فالتكـرار في هـذه النصوص يؤكد فكـرة "التعزيز" بيـن المسـتويات اللغويـة المُتباينة، بين الصـوت والمعنى، بين العبارات ودلالاتها المختلفة من شـاعر إلى آخر، وتتضح هذه الفكرة من خلال تحليل الأبيات التالية:

يقول الفرزدق[1]:

أَحْلامُنـا تَـزِنُ الجِبـالَ رزانـةً وتَخَالُنـا جِنّـاً إذا مـا نَجْهَـلُ
فادْفَـع بِكَفِّـكَ إنْ أَردْتَ بِنَاءَنـا ثَهْلانَ ذا الهَضَباتِ هل يَتحلْحَلُ؟

فيجيبه جرير بقوله[2]:

أَحْلامُنـا تَـزِن الجِبـال رَزَانـةً ويَفُـوق جاهِلُنـا فِعـال الجُهَّـلِ
فارْجِـعْ إلـى حَكَمَيْ قُرَيْش إنَّهُمْ أَهْـلُ النُّبـوَّةِ والكِتـابِ المُنـزَّلِ

فيردّ عليه الفرزدق بقوله[3]:

إنّـا لتـوزَن بالجِبـالِ حلومُنـا وَيَزيدُ جاهِلُنا على فِعالِ الجُهَّالِ
فَاجْمَعْ مَساعِيكَ القِصَارَ ووافِني بِعُـكاظ يـا ابـن مُرَبّـق الأَحْمالِ

---

(1) أبو عبيدة، كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق، طبع في مدينة ليدن المحروسة بمطبعة بريل، 1907م، القصيدة التي تحمل رقم (39)، الأبيات ص 188.
(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (40)، الأبيات ص 224.
(3) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (47)، الأبيات ص 284.

إن عناصر "**الإثارة**" في أبيات الفرزق الأولى ممثلة في "الفخر" - في البيت الأول - ثم الدعوة الصريحة إلى سرعة المبارزة والردّ - في البيت الثاني - ممثلة في الفاء وفعل الأمر "**فادفع**"، و"**إن**" تؤكد قوة الفرزدق من ناحية، وضعف جرير وعدم استطاعته مواجهة الفرزدق من ناحية أخرى. فأبيات الفرزدق/ المثير، ولّدت نوعاً من الاستجابة عند جرير في أبياته التي رد فيها على الفرزدق، وهذه الاستجابة ممثلة في الفخر والتفوق في البيت الأول، وتضمنت أيضاً عناصر "**الإثارة**" ممثلة في الدعوة الصريحة إلى المبارزة والمجادلة في الفعل "**فارجع**"، وتأكيد الفخر بأداة التوكيد "**إن**" في الجملة الاسمية "**إنهم أهل النبوّة والكتاب المنزّل**". هذا السجال، هو سجال ثقافي بالدرجة الأولى؛ لأنه يخضع لشروط الثقافة العربية القديمة بين طرفين يحاول كلاهما أن تكون له الغلبة! نحن - إذاً - أمام نمط خاص من أنماط الوعي بالآخر يقوم - في فلسفته - على تخيّل الآخر على نحو ضدّي، يمكن ممارسته بحذر وحيطة؛ من أجل ضمان الحفاظ على الذّات واستطالتها.

وأبيات جرير السابقة - المثير - ولّدت عند الفرزدق استجابة، تمثّلت في الفخر وإبراز عناصر التفوق أيضاً، - كما فعل جرير في استجابته لأبيات الفرزدق الأولى - في البيت الأول من أبيات الفرزدق الأخيرة، كما ولّدت أيضاً "**إثارة**" ممثلة في الدعوة إلى سرعة المبارزة والمجادلة "**فاجمع**"، والفخر - أيضاً - بعشيرته في الجملة الفعلية: "**ووافني بعكاظ يا بن مربّ الأحمال**".

ويمكننا القول بأن التكرار في الأبيات السابقة كان على مستويين:

المستوى الأول: تكرار الألفاظ، وهو ممثل في تكرار الشطر الأول من البيت الأول عند الشاعرين "**أحلامنا تزن الجبال رزانة**".

المستوى الثاني: تكرار المعاني، حيث يسعى الشاعران إلى تأكيد معانٍ معينة "**الحلم - الرزانة**" والربط بينها وبين الفخر في سياق دلالي مشترك.

فأبيات الفرزدق الأولى، تُعدّ مثيراً للمتلقي/ جرير، وهذا المثير/ اللغة؛ ولّدت في نفس المتلقي استجابة مغايرة "**متناقضة**" أو تكويناً ضديّاً - إذا جاز التعبير - فقال جرير أبياته ردّاً على أبيات الفرزدق الأولى، لتصبح أبيات جرير "**الاستجابة**" مثيراً للفرزدق، فيصبح الفرزدق مطالباً بالرد عليها بأبيات أخرى.. وهكذا.

ويذهب بعض المعاصرين إلى أنه "في تشكيلات ردّات الفعل، ينبثق موقف يناقض الموقف الأصلي، ففي حالة الهدم، يتم اتخاذ خطوة أخرى إضافية، شيء إيجابي يتم فعله يكون بمثابة - إما واقعاً سحرياً - نقيض شيء آخر يكون واقعيّاً أو في الخيال، شيء تم إنجازه من قبل"[1].

وعلى هذا فالتكرار في شعر النقائض، ليس إلغاءً للأفكار السابقة، ولا دفعاً لها، وإنما هو فعل ثقافي تواصلي توالدي تداولي، يُعبِّر - لغوياً - عن انتقال ممارسات ثقافية إلى مجال الخطابات الإبداعية، أو بعبارة أخرى: تفاعل ثقافي، فانفعال إنساني، ففعل خطابي، حيث تتحوّل القصيدة "**الثانية**" إلى شاهد على حال القصيدة "**الأولى**"، كما تُعدّ القصيدة "**الأولى**" معياراً أو مقياساً للقصيدة "**الثانية**"، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تفسير إحداهما بمعزل عن الأخرى، فالقصيدة "**الأولى**" في هذا السياق، ليست إنتاجاً بقدر ما هي دافع لإنتاج القصيدة "**الثانية**".

---

(1) هارولد بلوم، قلق التأثّر "نظرية في الشعر"، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1998م، ص 89.

السمات الثقافية للتكرار

أ – التناظر:

التناظر في شعر الـ ـض يتأسس على ثقافة **الردّ والإثبات**، أو **الردّ والنفي**، ففي حالة الردّ والإثبات قول الفرزدق[1]:

فَهَـلْ أَحَدٌ يا أبن المرَاغَةِ هَارِبٌ مِنَ المَوتِ إنَّ المَوْتَ لا بُدَّ نَائلُهْ
فَإِنِّي أنا المَوْتُ الذّي هو ذَاهِبٌ بِنَفْسِكَ فَانْظُرْ كَيْفَ أَنْتَ مُحاوِلُهْ

فيجيبه جرير بقوله[2]:

أَنا الدّهْرُ يُفْني المَوْتَ والدّهْرُ خَالِدٌ فَجِئْني بِمثْلِ الدّهْرِ شَـيئاً يُطاوِلُهْ

التناظر في الأبيات السـابقة ممثّل في "**الردّ والإثبات**"؛ فجرير يرد على الفرزدق بعد أن أثبت الفرزدق لنفسه صفة القوّة "أنا الموت الذي هو ذاهب بنفسـك..." ثم الدعوة الصريحة إلى المناظرة ممثلة في فعل الأمـر "**فانظـر**"، فأثـارت هـذه الأبيـات الرغبـة في المناظـرة عند جرير؛ فأثبت لنفسـه هو الآخر قوة أقوى من الفرزدق ممثلة في "**الدهر**": "أنا الدهر يفني الموت والدهر خالد..."، ثم الدعوة الصريحة – أيضاً – إلى المناظرة ممثلة في فعل الأمر "فجئني".

وتتحـرك فكرتـا "المـوت" عند الفرزدق، و"**الدهر**" عند جرير، في سـياق متوتّـر ينمّـي رؤيـة كلا الشـاعرين لثنائيـات ضدّية مثـل "**الحياة/ الموت**"، "**القوة/ الضعف**"، "**البناء/ الهدم**" من حيث هي أفكار تشير إلى ازدواجية معرفية عند الشاعرين: "**فالموت**" يمثل قوة عند الفرزدق، بينما يمثل هلاكاً بالنسبة لجرير، ثم يأتي "**الدهر**" ليثبت القوة لجرير، والهلاك

---

(1) أبـو عبيـدة، نقائـض جريـر والفـرزدق، القصيـدة التـي تحمـل رقـم (63)، الأبيات ص 606.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (64)، الأبيات ص 651.

للفرزدق، ويصل التوتّر بين القوتين ذروته في فعلي الأمر: "فانظر" عند الفـرزدق، و"**فجئني**" عنـد جرير، حيث تتنامى فكرة "**التجاوز**" عند كلا الشاعرين، وتعمّق الإحساس بالذّات في مقابل انكسار الآخر.

ومـن أهـم الملاحظـات التي يمكـن رصدها، هيمنة فكـرة التفوق والغلبة - التـي تكرّسـها الثقافـة العربيـة القديمـة فـي حالة السـجال بين طرفين - لأحد الشاعرين على الآخر، الأمر الذي يعكس ترتيب الأفكار داخل أبيات كل شـاعر، وتسلسـلها وتناسـقها بين الشاعرين في الأبيات السابقة، من خلال السؤال الذي يستدعي بالضرورة جواباً إشكاليّاً يستفهم الشـاعر ويدعوه إلى الإجابة عن السـؤال المطروح، وتأتي الإجابة دائماً بتجاوز معنى اللفظ، فيصبح الجواب سؤالاً؛ لأنه - أي الجواب - يطرح أفكاراً أخرى تتضمن أسئلة جديدة تنتظر إجابات؛ وهذه سمة من سمات شـعر النقائض. ويبدو أن هذا النمط من الجدل، كأنه قد أُعدّ خصيصاً لهذا النوع من السجال.

إن موقـف جريـر فـي أبياتـه السـابقة ينطلـق مـن الاعتـراف بالفـرزدق، ليـس بمـا هو آخر بالمفهوم الإيديولوجي الدارج، بل بما هو قوة ينبغي توظيفها بشـكل ما؛ لتطور الوعي الذّاتي، على الرغم مما يبدو - أمام معظم الدارسـين - من توتّر حادّ في العبارات يؤدي في حالات أخرى - غير هذه الحالة الاستثنائية - إلى قطع الصلة بين الشاعرين.

نحـن أمـام نمـط جديد وخاص من الوعـي بالآخر؛ لأننا إذا نظرنا إلى طبيعة العلاقة بين شـعراء النقائض من منطلق السـبّ والقذف، كما هو شـائع لدى معظم الدرسـين؛ لوجدنا أنفسـنا أمام علاقة ازدواجية في الوعـي تتعـارض مـع طبيعـة الثقافـة العربية في هذه الأثنـاء، وهذا يفتح البـاب أمـام سـؤال مهـم، ما مرجعية هـذه الازدواجية؟ وهـل تعود إلى طبيعة شـعر النقائض أم إلى فلسـفة الوعي نفسـه عند شـعراء النقائض؟

وهـذا لا نملـك دليـلاً عليه؛ ولكننا نجد أنفسـنا أمـام إيديولوجيا خاصة تقـوم علـى اقتـران القـوة بالمعرفة، وممارسـة سـلطوية من قِبـل الذّات تهدف إلى التعرّف على الآخر للوصول إلى المعادلة الصعبة التي توحِّد بيـن ذاتيـن متسـلطتين تتقاطعان أحياناً، وتفترقـان أحياناً، وتلتقيان أحياناً أخرى، من خلال ممارسـة اسـتفهامية؛ تهدف إلى إبطال مفعول السـؤال عند الشاعر الآخر، عن طريق تقديم جواب ينطوي على سؤال، وهكذا تبقى قصيدة النقائض محتفظة على الدوام باستمرارية السؤال، ما دامت تحتفظ باسـتقلالها الشـعري. وعلينا أن نتعرّف كيفيّة صياغة كل قصيدة لسؤالها، وكيفيّة تفاعلها مع الأخرى وتجاوزها لها.

وقـد يكـون التناظـر معتمـداً على: "**الردّ والنفي**" وفي هذا المعنى يقول الفرزدق[1]:

إن الذي سَـمَكَ السَّـماءَ بَنى لَنا بَيْتـاً دَعَائِمُـهُ أَعَـزُّ وَأَطْـوَلُ
بَيْتـاً بَنَـاهُ لَنَـا المَلِيـكُ وَمَـا بَنـى حَكِـمُ السَّـماءِ فَإِنَّـهُ لا يُنْقَـلُ
بِيْتـاً زُرارة مُحْتَـبٍ بِفِنائِـهِ ومُجاشِـعُ وأبو الفَوارِسُ نَهْشَـلُ

فيجيبه جرير بقوله[2]:

أَخْزَى الذّي سَمَكَ السّماءَ مُجاشِعاً وَبَنى بِنَاءَكَ في الحَضيض الأَسْفَلِ
بَيْتـاً يُحَمّـم قَيْنُكُـمْ بِفِنائِـه دَنِسـاً مَقَاعِـدُهُ خَبِيـثَ المَدْخَـلِ
وَلَقَـد بَنَيْـتَ أَخَـسَّ بَيْـتٍ يُبْتَنـى فَهدَمْـتُ بَيْتَكُـم بِمثْلَـى يَذْبُـلِ

فالتناظـر فـي الأبيـات السـابقة ممثّـل فـي "**الردّ والنفي**"، فجرير يحـاول فـي ردّه علـى أبيـات الفـرزدق، نفي الصفة التـي أثبتها الفرزدق لنفسـه ولعشـيرته في أبياته. ونلحظ أن جريرا لم يحاول إثبات صفات

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (39)، الأبيات ص 182.
(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (40)، الأبيات ص 213، 214.

لنفسه، كما حدث في حالة "الردّ والإثبات"، وهذا اختلاف جوهري بين الحالتين.

وما يلفت الانتباه في هذه الأبيات، هو تغلّب ثقافة "**البناء والهدم**" في هذا السياق، فالفرزدق يحاول **البناء** بتعبيراته "الذي سمك السماء بنى لنا"، "بيتاً دعائمه أعز وأطول"، وتتضمن العبارة الأخيرة في أبيات الفرزدق دعوة للمناظرة "أي بيتاً أعزّ وأطول من بيتك أنت"، "بيتاً بناه لنا المليك"، يريد بيت شرف وعزّة، وعبارة "فإنه لا يُنقل" تشير إلى ثباته ورسوخه.

أما جرير، فحاول في أبياته **هدم** ما بناه الفرزدق لنفسه وعشيرته بتعبيراته: "أخزى الذي سمك السماء مجاشعاً"، و"بنى بناءك في الحضيض الأسفل"، و"يحمّم قينكم"، و"خبيث المدخل"، و"وأخسّ بيت"، و"فهدمت بيتكم".

وعلى الرغم من أن ثنائية "**البناء/ الهدم**" تشكل جوهر فكرة التناظر الراهنة؛ فإننا نجد أنفسنا أمام علاقة تواصليّة حوارية - ممثلة في خطاب كلا الشاعرين - ذات دلالة خاصة بين جميع التعبيرات في الأبيات السابقة، تنطوي على عملية الخلق الأدبي، التي تنطوي هي الأخرى على تفاعل حاد وحي بين النصين السابقين، فنص جرير يضع نص الفرزدق في الحسبان، ويؤسس علاقته معه عن طريق ثنائية "**البناء/ الهدم**"، وهنا لا نستطيع القول بأن نص جرير أعاد إنتاج نص الفرزدق بتأويل جديد فحسب، بل يعمل معه في حقل ثقافي واحد، وأن نص الفرزدق مارس تأثيراً ثقافياً على نص جرير بطريقة أو بأخرى، الأمر الذي جعلهما يدوران في الأفق الثقافي والمعرفي نفسه.

والمتأمّل في أبيات جرير؛ يدرك أنها تتضمن هجوماً واعياً على أبيات الفرزدق، بوصفها قوّة ينبغي هدمها، وتشير إلى وعي استجابة القارئ/ جرير بذاته، غير أن الاختلاف في المنطلقات عند شعراء

النقائض جعل له خصوصية، لا سيما إذا ما وضعنا في الحسبان مجموعة المصطلحات المُستخدَمة، والتي تُحيل إلى ممارسات غير متماثلة على الإطلاق، وهي نفسها التي تدفع الشاعر الآخر إلى المشاركة الفعّالة في إبراز أهم الملامح المميزة لشعر النقائض. وهذا يؤكد حقيقة تطوّر الوعي بالذّات من خلال إقامة علاقة تقوم على ثقافة الجدل مع الآخر، وبعبارة أخرى، يمكن للوعي الذّاتي أن يتطوّر في سياق التجربة الثقافية مع الآخر. إن الوعي الذّاتي - ها هنا - يتحرّك في إطار العلاقة مع الآخر لا سيما إذا ما كان الآخر ما زال حيّاً في النفس، يفعل فيها فعله، تستلهمه كلما شعرت بالحاجة إليه عند إعادة ترتيب علاقتها بغيرها من أجل تحقيق استقرارها، ومن ثمّ تطوّر وعيها بالعالم.

لذا فإن فاعلية الخطاب في شعر النقائض تكمن في إساءة قراءة الخطاب السابق، وتفكيكه على النحو الذي يولّد خطاباً جديداً، يستوجب قراءة أخرى وتفكيكاً آخر، وهكذا تتولّد الأفكار وتتطوّر على أفق بعضها البعض في شعر النقائض، وهذه المقاربة لا تتجاهل ذاكرة الشعر العربي القديم، حتى حين يرجئها الشاعر، بل تتداخل معها على النحو الذي يريده الشاعر نفسه؛ ذلك لأن الشاعر يكون مشغولاً دائماً بفك شفرات الخطاب السابق، وتأسيس شفرات جديدة، أي أن الخطاب الراهن يمارس دور "**الأب**"- على الخطابات التالية - الذي يمارس هويته في إنتاج خطابات أخرى جديدة. "إن ما يفصل الشاعر عن أبيه الشعري، ليس سوى مثال للتنقيحيّة الخلاّقة. يجب أن ندرك أن التكتّم ينبثق دائماً من إحساس باتافيزيائي بالاعتباطية. هكذا يموضع الشاعر سلفه، ثم ينحرف عن مساره، فتذوى الأشياء الرؤيوية بكثافتها العالية، وتغيب عن مضمار السيرورة، في علاقة الشاعر بعالم سلفه"[1]. فطرح مثل هذه الأفكار المهمة، يلقي مزيداً من المعرفة على إشكالية التكوين الثنائي لقصيدة

(1) هارولد بلوم، قلق التأثّر، ص 45، 46.

النقائـض، ومـن ثـمّ فهم الميكانيزمات التي تتحكم في عملية إنتاج الأب الشـعري ودوره في تأسـيس الآخر التابع له، ووظيفتهما معاً في مجالهما النصوصـي الخـاص. فالبحث فـي المعرفة المركّبة لقصيدة النقائض، يعدّ أحـد أهـم الممارسـات النقديـة التي تسـهم في فهم التوتـر الإبداعي بين قصائـد النقائـض. وهـذا تحوّل مهم فـي فهم تكوين قصيدة النقائض التي تنشأ في حضن الأب الشعري، هنا يصبح الإبداع محاولة لجعل القصيدة تعثر على وجود جديد من خلال علاقتها الخاصة مع نظيرتها.

ب - التواصل:

التكـرار فـي شـعر النقائـض، يصـرّح بخطـاب ليمرر خطاباً آخر، أو يسـمح التكرار في شـعر النقائض باسـتحضار خطاب الآخر بأشـكال مختلفة ومتعددة، وقد تكون - في الغالب - متناقضة، ومن ثمّ يؤسس هذا الخطاب لثقافة التواصل اللساني، ولكنها كما سوف نرى؛ ثقافة ملاسنة من نوع خاص، تعكس نظرة العربي للآخر المؤسَّسَة على الاستعلاء.

يقول الفرزدق[1]:

بـأيِّ رِشَـاءٍ يـا جريـر ومـا تِـحِ ... تَدَلّيْتَ في حَوْماتِ تلْكَ القَمَاقِمِ
ومـا لَـكَ بَيْـتُ الزِّبْرقـان وظِلُّـهُ ... وما لَكَ بَيْتٌ عند قَيْسِ بن عاصِمِ
ولكـنّ بَـدا للـذُّلِ رَأْسُـكَ قاعِداً ... بقَرْقَـرةٍ بيـنَ الجِـداءِ التّوائِـمِ

فيجيبه جرير بقوله[2]:

مَدَدْنـا رِشـاءً لا يُمَـدُّ لِرِيبـةٍ ... ولا غَدْرةٍ في السّـالفِ المُتقادِمِ
تعالَوا نُحاكِمْكُمْ وفي الحقِّ مَقْنَعٌ ... إلـى الغُرِّ مِن آل البِطاحِ الأكَارِمِ

(1) أبـو عبيـدة، نقائـض جريـر والفـرزدق، القصيـدة التـي تحمـل رقـم (69)، الأبيات ص 752.
(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (70)، الأبيات ص 763.

فإنّ قُرَيْشَ الحَقّ لن تَتْبَعَ الهَوى ولَـنْ يَقْبَلُـوا في اللـه لَوْمَةَ لائِمِ

إن خطـاب جريـر الأخيـر قد اسـتحضر خطاب الفرزدق السـابق، ولكن بشكل آخر، قائم على التوتر الذي يؤدي إلى بثّ الحركة والتغيير فـي الخطـاب، كمـا أن خطاب جرير لم يحاول إزاحة خطاب الفرزدق، فحسب بل تواصل معه تواصلاً جدليّاً، فسخرية الفرزدق من جرير ممثلة في قوله: "بأي رشاء يا جرير...". يقابلها "مددنا رشاء لا يمد لريبة..."، مثالاً للعزّة والشرف عند جرير.

وسـخرية الفرزدق في قوله: "مالك بيت الزبرقان...". يقابلها عند جرير "تعالوا نحاكمكم..."، واستهزاء الفرزدق بجرير في قوله: "ولكن بدا للذّل رأسك قاعداً" يقابله عند جرير قوله:

فإن قُريشَ الحَقّ لن تَتْبعَ الهَوى ولـن يَقْبَلـوا في اللـه لَوْمَةَ لائِمِ

فأصبح الجدل والتوتر جزءاً لا يتجزأ من تكوين الخطابين. وهذا التوتر يقوم بدور فعّال في صياغة ملامح الخطابين، وارتباطهما بعضهما ببعـض وتواصلهمـا معـاً، عـن طريق العلاقة التنافسـية التي يعقدها أحد النصين مع الآخر أو مع النصوص الأخرى.

إن من خصائص التكرار الجوهرية، ترسيخ ثقافة التواصل، ولكن التواصل - ها هنا - قائم على القلق الخصب، الذي يسـهم بشـكل كبير في تنامي الأفكار داخل النصوص الشعرية، ويشير إلى نمط خاص من الوعـي بالآخر/ النقيـض، وكيفيـة التواصل معه جدليّاً بنسـق فاعل منظّم ومطّرد في بنية فكر الآخر، أو في بنية نصه، أو في كليهما معاً؛ بحيث يحـوّل ريـادة الآخر وسـموّه - في نصه - إلـى ذّات قلقـة ومترقّبة، ولذا يمكننا القول، إن الذّات في هذا السـياق تبحث عن أشـكال جديدة من خلال تواصلها مع الآخر. ويشير إلى ذلك ما ينطوي عليه من إحساس بالفخـر والتعالـي، فيبدو الفخر - فـي النقائض - تجلّياً آخر من تجلّيّات

العلاقة بين شعراء النقائض، يوازي في موقعه ودوره الهجاء؛ حيث يتحول الفخر إلى آلية من آليات الدفاع[1] التي يلجأ إليها شاعر النقائض في حال إحساسه بالضعف أمام مواجهة الآخر.

يقول جرير[2]:

فَغُضّ الطّرْفَ إنّك من نُميْرٍ فلا كَعْباً بَلغْتَ ولا كِلابا
أتَعْدِلُ دِمْنَةً خَبُثَتْ وقلَّتْ إلى فَرْعَيْنِ قَد كَثُرا وطابا

فيجيبه الفرزدق بقوله[3]:

ولم تَرثِ الفَوارسَ من نُمَيْرٍ ولا كَعْباً وَرِثْتَ ولا كِلابا
ولكِنْ قدْ وَرِثَتْ بني كُليبٍ حَظائِرها الخَبيثَةَ والزِرابا

إن خطاب الفرزدق الأخير، يجدد معناه من خلال جدله مع خطاب جرير، ويسعى في الوقت نفسه إلى التواصل من ناحية، والتجاوز من ناحية أخرى. والتوتّر؛ هو الذي يؤطِّر العلاقة بين الخطابين، ويسعى كل نص - على الرغم - من التناقض بينهما إلى تحقيق نوع من التعايش مع الخطاب الآخر، ولهذا يظل الخطاب بمفرده مبهما، وغامضاً، إلى أن يأتي الخطاب الثاني؛ ليزيل إبهامه ويحل رموزه وشفراته.

فالتواصل قائم بين الخطابين، سواء أكان على مستوى تكرار الألفاظ، أم تكرار المعاني، فتكرار الألفاظ ممثّل في "نُمير"، "كعباً"، "كلاباً". أما تكرار المعاني فممثل في معاني السخرية والاستهزاء التي

(1) راجع، عبد الفتاح يوسف، شعر النقائض في العصر الأموي: دراسة في التقاليد الفنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق بمصر، 1999م.
(2) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (53)، الأبيات ص 446.
(3) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (54)، الأبيات ص 468.

تضمنتها عبارات جرير: "فغض الطرف إنك من نمير"، "فلا كعباً بلغت ولا كلاباً".

ويلجأ الفرزدق إلى الحيلة نفسها بتكرار معاني السخرية ممثلة في عبارات: "ولم ترث الفوارس من نمير"، "ولا كعباً ورثت ولا كلاباً" ثم أضاف إليها سخريته من أهل جرير وعشيرته بقوله:

ولكـن وَرِثَـتْ بنـي كُلَيْـبٍ حَظائِرِهـا الخَبيثَـةَ والزِرابـا

ولهـذا الخطـاب خصوصيتـه التي تتجلّى في العلاقة التنافسـية بين قصائـد النقائـض؛ فخطـاب جرير - وهو رد على خطاب سـابق للراعي النُميري - قد أثار شاعرية الفرزدق، على الرغم من أن هذا الخطاب لم يكن موجهاً إلى الفرزدق، غير أن خطاب الفرزدق اعتمد اعتماداً مباشراً على خطاب جرير، وهذا يعكس خصوصية خطابات النقائض المتعاقبة وثرائهـا فـي اعتمـاد بعضهـا علـى بعض، وتولّدهـا من ذواتهـا، وقيامها علـى التوتـر الـذي يلعب دوراً بارزاً فـي تواصلها، فالتواصل داخل هذه الخطابات؛ ممارسـة خطابية يتقاطع فيها المعنى في الخطاب الثاني مع ألفاظ الخطاب الأول، وهذا التقاطع يؤلِّف ضمن سياق الخطابات بِنْيَة حجاجية تتجلّى مظاهرها في إصرار صاحب الخطاب الثاني على تكرار ألفـاظ أو قضايـا معينـة، طرحت في الخطاب الأول؛ بهدف تجاوزها أو دحضها، وهكذا تبدو قصائد النقائض حاملة لوجهات نظر متباينة، لكنها موكولة إلى مبدأ الانسجام الخطابي.

ج - التناقض:

التناقض - عـن طريـق التكرار - في شـعر النقائض، هو تكوين ردّ فعل مضاد من قِبل الخطاب الثاني يتجلّى في عناية مفرطة واسـتيعاب، وإعادة تأسـيس وإعادة إنتاج لغة الخطاب الأول؛ لأن البنية اللفظية في شعر النقائض بنية انفعالية تعتمد على الإثارة، وعلى الارتداد إلى غيرها

مـن الخطابـات الواقعـة فـي مجالها التناصـي. وإدراك هـذه التناقضات والمفارقات في شعر النقائض، يتم عن طريق معرفة تأويلات الكلمات المكـررَة، ومـدى انفتاحهـا واسـتيعابها لاحتمالات تعـدد المعنى داخل الخطاب.

يقول الأخطل[1]:

مَـا زَال فِينا رِبَـاطُ الخَيْلِ مُعلّمةً وفـي تَمِيـمٍ رِبَـاطُ الـذُّلِّ والعَارِ
النّازِليـنَ بِـدارِ الـذُّلِّ إن نَزَلـوا وَتَسْـتَبِيحُ كُلَيْـبٌ مَحْـرَمَ الجَـارِ

فيجيبه جرير بقوله[2]:

قَوْمـي تَميمٌ هُمُ القَوْمُ الذّين هُمُ يَنْفـون تَغْلِبَ عن بُحْبُوحَةَ الدّارِ
النّازِلـونَ الحِمىَ لم يُـرْعَ قَبْلهُمْ والمَانِعـونَ بِـلا حِلْـفٍ ولا جَارِ

فكلمـة "**النازلـون**" تحمـل معنى متناقضاً فـي النصّين، فهي تحمل معنى الذّل لأهل جرير وعشيرته، في خطاب الأخطل، بينما تحمل معنى الشهامة والنُّبل لأهل جرير وعشيرته، في خطاب جرير.

وكلمـة "**جـار**" جـاءت لتأويل معنـى الذل لأهل جرير وعشـيرته، بإغارتهـم علـى جيرانهـم وهتـك حرماتهـم، وقـد لعـب وعـي الأخطل بتعاليـم الديـن الإسـلامي دوراً كبيـراً في ذكر لفظ "**الجـار**" وما تضمنه من معان - في أبياته - تتناقض وتعاليمَ الدين الإسـلامي. وهنا نسـتطيع القول بأن لفظ "**الجار**" أصبح ذا بنية انفعالية أثارت جريرا، فأتى جرير بلفـظ "**الجـار**" أيضـاً ولكن بتأويل يناقـض معناه في بيت الأخطل، فهو في بيت جرير يشير إلى معاني الفروسية والشجاعة والنجدة، ممثلة في حماية الجيران والدفاع عنهم بدون عهود أو مواثيق.

---

(1) أبو تمام، نقائض جرير والأخطل، عني بها وعلق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية اليسوعية، بيروت - لبنان 1922م.

(2) السابق، القصيدة ص 142.

فكلمتي "**النازلون**"، "**الجار**" أُوّلتا بتكرارهما في الخطابين بمعانٍ متناقضة، كما أن الخطاب الثاني/ جرير، استطاع استيعاب الخطاب الأول/ الأخطل وأعاد تأسيسه بتأويل جديد، فقول الأخطل "وفي تميم رباط الذّل والعار" يستوعبه قول جرير:

قَوْمي تَميمٌ هُمُ القَوْمُ الذّين هُمُ يَنْفون تَغْلِبَ عن بُحْبُوحَةَ الدّارِ

وقول الأخطل: "النازلون بدار الذّل إن نزلوا..." يستوعبه قول جرير ويعيد تأويله بقوله: "النازلون الحمى لم يرع قبلهم..."، وقول الأخطل: "وتستبيح كليب محرم الجار..." يستوعبه قول جرير: "المانعون بلا حلف ولا جار...".

وعلى هذا، فالقراءتان - على الرغم من التناقض الواضح بينهما - تنهضان على فكرتي الحضور، والتجاوز؛ بوصفهما فكرتين أساسيتين لتحقيق الذّات، ففي كل قراءة معنى جوهري تقصده ذات متعالية، واعية بذاتها وبـ "**الآخر**" حيث تستحضر المعنى الآخر للتعريف به، وفي أثناء هذه الممارسات تتجاهل - عن عمد - الممارسات القهرية التي يمارسها معنى "الآخر" على "**الذّات**" ثم تلبسه اللفظ المناسب؛ ليمارس دوره بما هو معنى ضدّي يشير إلى ممارسات قهرية على الآخر.

وعلى الرغم من هذا التناقض، نجد أن القراءتين تتفقان في المعنى؛ لأنهما وجهان لعملة واحدة؛ لأن "**الأنا**" لا تنظر إلى خطاب "**الآخر**" بوصفه أحادي المعنى، بل تنظر إليه بوصفه حيّزاً معرفياً متسع الآفاق ومتعدد المعاني، لذا فإن "**الآخر**" يعيش في "**الأنا**"، وتسعى "**الأنا**" إلى أن تعيش في "**الآخر**" وتتسلل إليه بما هو خطاب إيديولوجي يسعى إلى الحضور الدائم في "الآخر"، وجذب انتباهه عن طريق سياقات مغايرة، وتأويلات متعددة.

يقول الفرزدق[27]:

يـا بـن المَرَاغَةِ أَيْـنَ خَالُكَ إنَّني خَالي حُبَيْشٌ ذو الفَعال الأَفْضَلُ
خالي الذي غَصَبَ المُلوكَ نُفُوسَهُمْ وإليـه كان حِبـاءُ جَفْنَـةَ يُنْقَـلُ

فيجيبه جرير بقوله[1]:

كان الفـرزدقُ إذْ يَعُـوذُ بِخَالِـهِ مِثْـلَ الذَّليلِ يَعـوذُ تحت القِرْمَلِ
وافْخَـرْ بِضَبَّـةَ إن أمَّـكَ مِنْهُـم ليـس ابن ضَبَّةَ بالمُعِـمّ المُخْوِلِ

كلمـة "**خـال**" تحمـل معنى متناقضاً في الخطابين، فتكرارها ثلاث مـرّات فـي أبيـات الفرزدق، يشـير إلى تأكيد فخر الفـرزدق بأقاربه "أين خالـك"؟! ثـم يعقبهـا مباشـرة قوله "خالي حبيـش ذو الفعال الأفضل"، "خالـي الـذي غصـب الملـوك نفوسـهم" مـن ناحية، وتشـير إلى معاني انحطاط أصل جرير والسخرية منه، من ناحية أخرى. بينما تحمل كلمة "خال" في خطاب جرير معاني الذل والسخرية من الفرزدق وعشيرته.

وهنا نستطيع القول بأنه بقدر ما تمتلك خطابات النقائض من ألفاظ لها معانٍ ذات شفرات خاصة، فإننا لا نستطيع الكشف عن دلالات هذه المعاني موضوعيّاً إلا عن طريق "الخطاب الآخر" الذي يقع في مجالها التناصـي، حيـث تتكـرر الألفاظ مرة أخرى حاملة معانٍ ضدّية تسـير في اتجاه عكسي للمعنى الأول.

إن هـذه الممارسـة مهـدّت الطريق الصعب لانبثـاق الهوى الذّاتي كمعنـى، وليـس كمفهـوم داخـل الخطـاب. ذلـك؛ لأنـه - أي الهـوى الذّاتي - ينطوي على صراع ثقافي مضمر بين ذات متعمْلِقة تجاه نفسها وضدّهـا فـي الوقـت نفسـه، فذاكرة كلا الشـاعرين في الأبيات السـابقة

(1) أبـو عبيـدة، نقائـض جريـر والفـرزدق، القصيـدة التـي تحمـل رقـم (39)، الأبيات ص 198.

تختلـق الأسـباب لإقصـاء ذاكـرة الآخر، أو تأسـيس أطمـاع الذّات ضدّ تهديـد المنافـس. تلـك هي المسـافة المعرفية بين "**الأنا**" و"**الآخر**" التي كرّستها الممارسات الثقافية، وانتقلت إلى الخطابات، هذه المسافة التي تتحقق فيها **الذّات** الثقافية، بإقصاء **الآخر**.

يقول جرير[1]:

لَقَـدْ وَلَـدَتْ أُمُّ الفَـرَزْدقِ فَاجِـراً ... وَجـاءتْ بِـوَزْوازٍ قَصِيـرِ القَوائِمِ
ومـا كان جَـارٌ للفَـرَزْدقِ مُسْـلمٌ ... لِيَأْمـن قِـرداً لَيْلُـهُ غَيـرَ نائِـمِ
يوصّـل حَبْليـه إذا جَـنَّ لَيْلُـهُ ... ليرقـى إلـى جاراتِـهِ بالسّـلالِمِ

فيجيبه الفرزدق بقوله[2]:

فإِنَّـكَ كَلْـبٌ مِـن كُلَيـبٍ لِكلْبَـةٍ ... غَذَتْكَ كُلَيْبٌ في خَبَيْثِ المَطَاعِمِ
ولَيْـسَ كُلَيْبـيٌّ إذا جَـنّ لَيْلُـهُ ... إذا لَـم يَجِـدْ رِيـحَ الأَتـانِ بِنَائِـمِ

لقـد عبّـر الشـاعران عـن ثقافتهمـا المتناقضة، والناجمـة عن رغبة جامحة في التفوّق وإبراز المهارات خلال الأبيات السابقة، التي تحمل معـانٍ متناقضـة، ونشـعر عنـد قراءة هـذه الأبيات أننا أمـام صراع ثقافي حقيقـي، تحجبـه أزمـة عميقـة داخل نفس كل شـاعر، فمـا الدافع وراء تشـبيه جريـر للفـرزدق بالقـرد؟ وما الدافع وراء تشـبيه الفـرزدق لجرير بالكلـب؟ غيـر أننا - في الحقيقة - نجد كل شـاعر يقوم بسـلوك يناقض الشاعر الآخر، فجرير يرمي الفرزدق - في خطابه - بالزنا والفجور، على الرغم من أنه مسـلم! والفرزدق يرمي جريرا بالخبث، وذلك ممثل في تكـرار عبـارة "إذا مـا جـنّ ليله"، فالفرزدق "إذا جنّ ليله" فهو أزنى من القرد، ويرقى إلى جاراته بالسـلالم لقصر قامته، وجرير "إذا جن ليله"؛

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (40)، الأبيات ص 255.
(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (52) الأبيات، ص 395، 396.

لم ينم إلا إذا شـمّ ريح الأتان الخبيثة، فهو يجد فيها متعة دائمة. وكل ما تستهدفه هذه الأبيات، هو تحويل الوجود اللا "أخلاقي" إلى واقع مناقض بالنسبة **للأنا**، ورفضها لهذه السلوكيات.

وهكذا تتطوّر العلاقة بين الشاعرين من خلال التصور الضدّي لـ"**الآخـر**"، وهـي علاقـة انفعالية تتولد من اسـتجابات ضدّية زاخرة بالمفارقـات، وتبلـغ المفارقـات أقصـى درجاتهـا حيـن يربـط جرير بيـن القـرد والفجـور والفرزدق في قرن دلالي مشـترك، وحين يربط الفرزدق بين الكلب والخبث وسـلب الإرادة وجرير في قرن دلالي مشترك؛ حيث يؤدي ربط هذه الحيوانات - وما ترمز إليه - بالإنسان إلى تدمير صورته، والسماح لهذه الصور بالتسلل في سياق يفترض أنـه سـياق إنسـاني، وهنالك تتحـول كل قصيدة مـن القصيدتين إلى فعـل ضـدّي لتحقيـق الـذّات، حيث تقـف قصيدة الشـاعر الثاني في مواجهـة الانهزاميـة التي تسـعى إليهـا القصيدة الأولى. ويتم هذا عن طريق تشـكيل حركة ضدّية تعيد بناء قصيدة سـابقة وتعيد صياغتها، عـن طريـق سلسـلة متتالية من الانزياحات والتصـورات الرمزية التي تمتلئ بالحركة والتفاعل.

وهكذا يتداخل بناء خطاب النقيضة أفقيّاً ورأسيّاً في بناء الخطاب الآخـر، عبـر محـاورة فاعلة متحولة من أجـل إنتاج خطاب جديد. ومن ثـم فـإن الحاضـر/ الآن، لا يحمـل حقيقة إيديولوجية فـي ذاته، بقدر ما يحملها في تجاوزه لأفكار سابقة/ غائبة.

وأخيـراً، فـإن مفارقـة الجمـع بيـن الحاضـر والغائـب، لا تخضع بالضـرورة للمنطـق الشـعري الشـائع؛ لأن الحاضر - هنا - يشـكّل ذاتـه بتصـورات ضدّيـة عـن الآخـر، ومن ثم يعد الحاضـر دائماً في خطابات النقائض نقيضاً للغائب.

التكرار اللفظي وفاعلية الحوار

يتجلّى هذا النمط من التكرار في لجوء الشاعر إلى تكرار مفردة بعينها عدة مرات داخل الخطاب الشعري، على نحو منتظم وثابت، وهذا النمط من التكرار قليل في شعر النقائض إذا ما قارناه بالنوع السابق. ويلجأ شعراء النقائض إلى هذا النمط من التكرار عادة لسببين:

السبب الأول: (نسقي/ ثقافي) يهدف إلى تأكيد حقيقتين رئيستين في الثقافة العربية القديمة: **الأولى**، تتعلّق بتأكيد ثقافة الفخر والقوة، وهي ثقافة تتطلّب دائماً استخدام ضمائر الملكية "**أنا/ نحن**" أو نون العظمة في بعض الأحيان، ويرتكز الحوار في هذه الحالة حول "**الأنا**" وإظهار استطالتها وتضخّمها. **والثانية**، تتعلق بتأكيد السخرية والاستهزاء، ويرتكز الحوار فيها حول "**الآخر**"؛ لهدمه والنيل منه على نحو من الأنحاء.

السبب الثاني: (لساني/ خطابي) يهدف إلى إحداث نوع من التجانس بين العبارات من حيث الوزن الصوتي والصرفي معاً؛ لإحداث إيقاع معين ينفعل معه القارئ/ الشاعر الآخر على المستوى المعرفي، على نحو يستوجب إجابة عن متطلّبات الخطاب السابق.

بالنسبة للسبب الأول، فقد يلجأ الشاعر لتكرار كلمة بعينها في بداية كل بيت، وهنا تتحول الكلمة إلى بداية صوتية جديدة.

يقول جرير[1]:

يا ضَبَّ قد فَرَغَتْ يَميني فَاعْلَموا ... طُلُقاً وما شَغَلَ القُيُون شِمالي

يا ضَبَّ عَلَيَّ أن تُصيبَ مواسِمي ... كُوزاً على حَنَقٍ ورَهْطَ بلالِ

يا ضَبَّ إنّي قد طَبَخْتُ مُجَاشِعاً ... طَبْخاً يُزيلُ مجامِعَ الأوْصالِ

يا ضَبَّ لولا حَيْنُكُمْ ما كُنْتُم ... غَرضاً لِنَبْلي حِين جَدّ نِضالي

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (69)، الأبيات ص 753.

يـا ضَـبَّ إنّكُـمْ البـكارُ وإِنّنـي مُتَخَمَّـطُ قطِـمٌ يُخـافُ صِيالـي
يـا ضَـبَّ غيركُم الصَّميـم وأنتُمُ تَبَـعٌ إذا عُـدَّ الصَّميـم موالـي
يـا ضَـبَّ إنّكُـمْ لِسَـعْدٍ حِشْـوةٌ مثـل البـكارِ ضَمَمْتَهـا الأغْفـال
يا ضَبَّ إن هوى القُيون أضَلّكُم كضـلالِ شِـيعةِ أَعْـورَ الدَّجَّـالِ

مـن الملاحـظ أن جريـرا، عمد إلى تكرار صيغـة النداء "يا ضبّ" ثماني مرات متتالية في مطلع الأبيات السابقة، وهذا يؤدي إلى خلق نوع من التوازن والانسـجام في صدر الأبيات، من ناحية، ويؤدي أيضاً إلى لفت انتباه القارئ إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي الذي يحدثه تكرار الكلمة، من نغمة تفيد التهكُّم والسخرية من ناحية أخرى.

وأهم ما يسترعي اهتمامنا في استخدام جرير لهذا الاسم "ضَبّ": هـو تواتـر صياغتـه له طبقاً لهـذه الآلية في التأكيد عليـه، وهذا التكرار، لا يكتسـب - بالضرورة - منزلة المصطلـح المعجمـي، بـل يحـوم حول دلالات خاصة - تفهـم فـي سـياق الصـراع الشـعري السـاخر بين جرير والفـرزدق والأخطل - هـي في أكثر وجوهها أقرب إلى المعنى الدلالي الذي لا يفهم إلا في سياقه الخاص به.

وهـذه الطريقـة تجمع بين أطراف التجنيس الصوتي بالتكرار الذي ينطوي على السخرية والوعيد، وفق هندسة صوتية خاصة، تساعد الإيقاع الكلـي علـى توظيـف التجنيـس مـن ناحيـة، وتوظيف الكلمـة بتكرارها وتأكيدها في كل سياق تدخل فيه من ناحية أخرى.

ولو تتبعنا الأبيات، وجدنا أن التكرار يسير وفق آلية واحدة، حيث تقوم أداة النداء "يا" بدور مهم في إعطاء هندسة القصيدة الإيقاعية شكلاً مميـزاً، تتوافق وموقف السـخرية الـذي يهدف إليه جرير، وذلك بتأكيده علـى ذكـر لفـظ "ضـب" دون أن يغيّر منه بعد أداة النداء، وتشـترك أداة النـداء "يـا" ولفـظ "ضـب" فـي تفجيـر حس السـخرية والاسـتهزاء في

القصيـدة وفاعليتـه التدميريـة، وتوجيه سـهام السـخرية للآخـر، ووصفه بالعجـز والضـلال "كضـلال شـيعة أعـور الدّجـال" و"أنتـم تبـع". وفي المقابل، ترصد القصيدة الفعل البطولي للشاعر "**الأنا**"، "ما كنتم غرضاً لنبلي حين جدّ نضالي"، "وأنني متخمط قطم يخاف صيالي" بلغة قوية، تكون الغلبة في مفرداتها للأصوات الفخمة في سـياقها، وهكذا يسـتمر النـص، وكذلـك يعلي دائماً من شـأن "**الأنا**" حيـث تظل دائماً أنموذجاً للقوة ومصدراً للحماية.

وبهذه الآلية يتشكل النص، حيث تتنامى الأفكار من خلال ترابط معانيها عن طريق التكرار الذي تؤدي فيه المفردة اللغوية دلالتها داخل كل بيت، ثم تؤوّل هذه المفردات داخل النص بأسره؛ لتتحول إلى علامة جديدة، فتصبح مدلولاً ودالاً في الوقت نفسه.

يعد هذا التكرار؛ تكراراً هدميّاً - من الناحية السيكولوجية - فهو آلية من آليات الدفاع، التي يتجاوز بها الشاعر محنته العصابيّة التي وضعه فيها الشاعر الآخر؛ لأنه في مثل حالات الهدم هذه يبدأ الشاعر - عادة - في اتخـاذ خطـوات إجرائيـة جديـدة تجاه الآخر، لعلها ممثلـة في مناداته بـ "**الضب**" ذلك الحيوان الذي ينتمي لجنس الزواحف، يسكن الجحور، ويتسـم بسـرعة العـدو، ويرمـز في هذا السـياق إلى المراوغـة والخداع. وهنـا يعمـد الشـاعر إلى إحداث تحوّل جـذري لدلالة النص من خلال إصراره على تكرار لفظ "**ضب**"، حيث يؤكد وضع "الآخر" في منطقة إنسـانية مظلمـة تحجب رؤيته مـن ناحية، وتحذر الآخرين من الاقتراب منه من ناحية أخرى، ومن ثم تحاول "**الأنا**"/ الشاعر الراهن، عزل الآخر والعمل على انحسـاره في هذه الدائرة المظلمة؛ فيسـعى الآخر بفلسـفة "التعويض" إلى فك القيود والأغلال، والخروج من الأسر بآليات دفاع مغايرة. وهكذا تتبدل الأوضاع وتتقلّب في شعر النقائض، وكما يذهب بعـض المعاصريـن إلـى أن "غاية آليات الدفاع هي تجنب الأخطار، ولا

أحد يستطيع أن ينكر أنها آليات ناجحة، إذ من المشكوك فيه ألاّ تستطيع "**الأنا**" التخلّي عنها عبر تطورها، ولكن من المؤكد أيضاً أن هذه الآليات يمكن أن تصبح هي نفسها مصدر خطر، فليس أمراً نادراً أن تدفع "**الأنا**" ثمناً باهظاً؛ لقاء الخدمات التي تقدمها له هذه الآليات"[1].

وقد يكون التكرار عنصراً يستدعي مزيداً من الدلالات وذلك مثلما نجد في قول جرير[2]:

ونَحْنُ اغْتَصَبْنا الحضْرميَّ بن عامر ومَروانُ من أَنْفالنا في المقاسِمِ
ونَحْنُ تَدَاركْنا بُحَيْراً ورَهْطَهُ ونَحْنُ مَنَعْنا السَّبْيَ يوم الأراقِمِ
ونَحْنُ صَدَعْنا هَامة ابن خُوَيْلدٍ على حَيْثُ تَسْتَسْقيه أُمّ الجواثِمِ
ونَحْنُ تَدَاركْنَا المجبَّة بَعْدَما تجاهَدَ جرير المُبْقيَاتِ الصّلادِمِ
ونَحْنُ ضَرَبْنا هامَة ابن مُحْرَق كذلك نَعْصَى بالسّيوف الصوارِمِ
ونَحْنُ ضَرَبْنا جار بَيْبَةَ فانْتَهى إلى خَسْفِ مَحْكومٍ له الضّيْمُ راغِمِ

فالفرق الجوهري بين التكرار في هذه الأبيات، والأبيات السابقة، يتمثل في أن الإيقاع الصوتي الذي يحدثه تكرار الضمير "**نحن**" يؤكد نغمة الفخر وإيقاظ حس الفخر لدى الشاعر، فقد غدا هذا الضمير – عند جرير – منطلقاً لإيحاءات دلالية منفردة، وأصبح هذا الضمير قادراً على الوفاء بما تصبو إليه ذات جرير من استطالة وتضخّم، ويقودنا أيضاً إلى رصد ازدواج دلالي يرغب فيه جرير، وهو إزاحة نص الفرزدق السابق، وإحلال نصه محلّه.

وهذا يقودنا إلى القول بأن لغة النقائض تسلك دروباً خاصة، تنطلق فيها غزارة مدلولاتها اللفظية، وثراء طاقتها التوليدية؛ لتؤطِّر

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (48)، الأبيات ص 322، 323.
(2) هارولد بلوم، قلق التأثّر، ص 97.

لنفسها قالباً ينضاف إلى القوالب والظواهر الأخرى التي تساعد على تجاوز النص "التراثي"/ الآخر، وإدراك مرتبة النضج والوعي الأدبيين، وهذا ما ساعد خطاب النقائض على تجاوز مرحلة التقليد (بمعناها الاتّباعي) إلى مرحلة الإبداع والخصوصية متعددة الأطراف. ويلفت بعض المعاصرين النظر إلى أن المصطلحات التي تتكرر داخل النص لها تأثيرات "نادراً ما يقدر القراء أبعادها أو يولونها ما تستحقه من اهتمام، وتتصل تلك التأثيرات بالجوانب الفكرية العامة؛ لأن المصطلح هو صورة مكثفة للعلاقة العضوية القائمة بين العقل واللغة، وتتصل أيضاً بالظواهر المعرفية؛ لأن المصطلحات في كل علم من العلوم هي بمثابة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الإشعاع المعرفي، ويترسخ بها الاستقطاب الفكري"[1].

فجرير يتيح لنا الفرصة للتعرّف على وسائل جديدة للتكرار، ودوره في التجنيس والهندسة الصوتية؛ حيث يقوم التكرار بوظائف دلالية وأسلوبية عميقة، فبالإضافة إلى قيام التكرار بتفجير الطاقة الصوتية في النص، نجده يستدعي مزيداً من الدلالات والتوكيد، فجرير بتكراره الضمير "**نحن**" يؤكد حس الفخر الذي ينطوي على دلالات متعددة، وأبرزها إظهار "**الأنا**" أو الـ "**نحن**" وإضعاف "**الآخر**" أمام هذه القوة التي تتضمنها الأبيات من معانٍ.

وقد لجأ الفرزدق إلى ذلك - أيضاً - ولكن بأسلوب أكثر خصوصية، فيقول متفاخراً بنفسه وهاجياً جرير في الوقت نفسه[2]:

منّا الذي اخْتِيرَ الرِّجالَ سماحةً وخيراً إذا هَبّ الرّياحُ الزَّعازِعُ

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (70)، الأبيات ص 760-763.

(2) عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عيد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د - ت)، ص 126.

ومنا الذي أعطىَ الرَّسـولَ عطيَّةً أُسـارَى تميـمٍ والعُيـونُ دَوامِـعُ
ومنا الذي يُعْطي المائينَ ويشْتَري الغَوالـي ويَعْلـو فَضْلُهُ من يدافِعُ
ومنـا خِطيـبٌ لا يُعـابُ وحاملٌ أغـرّ إذا التّفَـتَ عليـه المجامـعُ
ومنا الـذي أحيى الوئِيدَ وغالِبٌ وعمـروٌ ومنـا حاجِـبُ والأقارعُ
ومنـا غَـداةَ الـرّوْعِ فتيـانُ غـارَةٍ إِذا متَعتْ تَحْتَ الزّجاج الأجَاشعُ
ومنا الذي قادَ الجِيادَ على الوجا لِنجْـرانَ حتّـى صَبَّحَتْهـا النَزَائِـعُ

التكـرار فـي الأبيات السـابقة، يعمل على شـحن المتلقـي، بتوليد الـدلالات والصـور فـي كل بيـت، يضـاف إلـى ذلك نغمـة حس الفخر الـذي يؤكـده الفـرزدق مـن خـلال تعمـده تكـرار لفظ "منّـا" في صدر كل بيـت، والمتأمّـل فـي البنيـة الصوتية للفظ المُكـرر، يدرك أن الكلمة تتألـف مـن حـرف "**الميم**" وحـرف "**النون**"، وهما من الأصوات الأنفيّة التي تشير إلى العظمة والكبرياء، ثم أتبعهما بألف المدّ، التي تشير إلى الاستطالة. لهذا نجد أن بداية كل بيت تكتسب صلابة داخلية وخارجية معاً، وقصد الشاعر إلى تكرار كلمة "منّا" يشير إلى فاعلية البنية الصوتية لها، وفاعلية دلالتها لدى الشـاعر والمتلقي معاً؛ لأنها تكتسـب دلالتها التصاعدية من تفاعلها مع سـياق البيت الكلّي؛ لأن لهذه المفردة "منّا" على وجه التحديد فاعلية بنيوية في تأطير المعنى الكلّي للأبيات. وهي بهذا التكرار تكتسـب تأكيداً خاصاً، إذا ما وضعنا في الحسـبان أن النبر فيها ينصبّ على حرف "النون" وهو ما يشير إلى العظمة والفخر، وهذا يخلق معادلاً موضوعيّاً لانفعالات "**الأنا**" واستطالتها وتضخمها، ويخلق الموقف الإنساني، الذي يتخذ من القوة والعزّة مصدراً من مصادر تعامله مـع الآخـر، وهنـا يصبـح الفعـل القصدي هـو الخيار الوحيـد لمواجهة الشـاعر الآخر، لذا يبدو الشـاعر ولِعاً بذاته ليعمّق هذه القوة في وعي الآخر، فيعمد إلى تكرار لفظ "منّا" في حركة رأسية متنامية، تبدأ متطوّرة،

وتنتهي من حيث تبدأ الأخرى أكثر قوة وعطاءً، وهي حركة متكررة مبالغ فيها في بعض الأحيان، ليصبح التكرار - ها هنا - تجسيداً لفاعلية الذّات وتعاليها وخروجها من حيّز الفرد الضيّق إلى حيّز الجماعة الأوسع، أو من حيّز ضمير المتكلم "أنا" المفرد، إلى "نون العظمة" الجماعية.

وهكـذا يتنامـى الثـراء الدلالي للتكرار في ضوء العلاقة بين "**الأنا**" و"**الآخر**" حيث يسـعى شـعراء النقائض دائماً إلى خلق نوع من الصراع المتنامـي، ذلـك الصـراع الذي تتطور فيـه "**الأنا**" على أفق "الآخر" عبر نسـق لغـوي يكشـف - في تأويله - عـن دور "**الآخر**" فـي إعادة صياغة "**الأنا**" لنفسها بما هي فاعل أساس في تشكيل هويتها.

الهندسة الصوتية للتكرار
وأثرها في المتلقّي

إن تجانـس العبـارات مـن حيث الوزن الصوتـي والصرفي، يلعب دوراً مهماً في عودة الوفاق بين الخطابين وتواصلهما معاً، ويتحقق ذلك عندما يتميّز الشاعر بقدرات عالية في صياغة ألفاظه وعباراته، وإحداث نوع من التناغم بين الألفاظ داخل الجملة، ويؤكِّد الجرجاني: "أنك لا تستحسـن تجانـس اللفظيـن إلا إذا كان موقـع معنيهمـا من العقل موقعاً حميـداً، ولـم يكـن مرمـى الجامع بينهما مرمى بعيداً، أتراك اسـتضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذَهَبَتْ بِمَذْهبه السّـماحَةُ فالتوتْ فيـه الظّنـون أمذهـبٌ أم مذهبُ

واستحسـنت تجنيـس القائـل: حتى نجا مـن خوفه وما نجا.. لأمر يرجـع إلـى اللفـظ، أم لأنـك رأيـت الفائـدة ضعفت عـن الأول وقويت فـي الثانـي؟ ورأيتـه لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسـمعك حروفاً متكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد

أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة، وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك، وقد أحسن الزيادة ووفاها"[1].

وقد أدرك شاعر النقائض أن اعتماده على الهندسة الصوتية في قصائده، يُعدّ مدخلاً مهماً لجذب انتباه المتلقي، وتعتمد الهندسة الصوتية على إحلال حرف صامت محل حرف آخر، أو تكرار حرفين صامتين في البيت عدة مرات متتالية في القصيدة، أو يتعمد الشاعر تبديل مواضع الحروف في قافية البيت؛ ليفيد من استثمار إمكانات الجذر الصوتي. ويجب الانتباه إلى الفرق بين السجع والهندسة الصوتية، حتى لا يحدث التباس بين المفهومين - هنا - فالسجع يعمد الشاعر فيه إلى تكرار حرف واحد في نهاية بعض الكلمات، أما الهندسة الصوتية فتعني تكرار أكثر من حرف في قافية البيت، أي تكرار مقاطع معينة داخل القافية.

يقول جرير[2]:

أَلَذّ وأَشْفى للفؤادِ من الجوى وَأغْيَظَ للواشِينَ منْه ذوي المَحْلِ
وهاجِدِ مِوْماةٍ بعَثْتُ إلى السُّرى وللنّومِ أَحْلى عِنْدَه من جَنَى النّحْلِ
يكونُ نُزولُ الرّكبِ فيها كلاّ ولا غِشاشاً ولا يَدْنونّ رَحْلاً إلى رَحْلِ

نجد جريراً - هنا - يحافظ على التوازن الصوتي الذي يحافظ على تشابه حروف اللفظ في الكلمة الأخيرة من كل بيت، واقتراب صوتياته من الآخر "**محل**"، "**نحل**"، "**رحل**". وهو هنا يحافظ على الجذر الصوتي؛ حيث يظل واحداً في نهاية الأبيات الثلاثة مع تغيير حرف

(1) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (66)، الأبيات ص 696.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، الطبعة الثالثة 1399هـ/ 1979م، الجزء الأول، ص 99، 100.

واحـد فقـط، هـو "**الميم**"، "**النون**"، "**الراء**" علـى الترتيب. وهذا التغيير أدى بدوره إلى اختلاف المعنى في نهاية كل بيت.

ويقول جرير أيضاً[1]:

أبا المَوْتِ خَشَتْني قُيون مُجاشِعٍ ومـا زلـتُ مجنيّـاً عليـه وجانيـا
تراغيتُـم يَـومَ **الزُّبَيـر** كأنكُـمْ ضِبـاعٌ بـذي قـارٍ تُمَنَّـى الأمانيا
وآب ابنُ ذيالٍ بِأسْـلابِ جارِكُمْ فسُـمِّيتُمُ بَعْـدَ الزُّبيـرِ الزَّوانيـا

فبالإضافـة إلـى قصـد جرير المحافظة على التـوازن الصوتي، عن طريق تشابه الألفاظ وبالتالي اقتراب صوتياته من الآخر، نجده يلجأ إلى الحِيل والألعاب الصوتية، فيستبدل "الميم" في "**أمانيا**" بدلاً من "الجيم" فـي "**جانيـا**"، والـزاي والـواو في "**زوانيـا**". وهذه الطريقة مهمة جداً في حال إلقاء الشعر شفاهة؛ لأنها تلفت انتباه السامع، وبالإضافة إلى ذلك، نجد الشاعر في الأبيات الثلاثة السابقة يلجأ إلى تجنيس الصيغة، ويعتمد في ذلك على تكرار ثنائيات من الكلمات تتوافق في الحروف وتختلف فـي المعنـى "**مجنياً/ جانيـا**" في البيـت الأول، وأحياناً أخرى تتوافق في الحروف والمعنى معاً "**تمنى/ الأمانيا**" في البيت الثاني.

وهـذه الصيـغ بالإضافـة إلـى أنها تعمل على جـذب انتباه المتلقي وإعطائـه فرصـة للتـذوق والقيـاس الصوتـي والفكـري، فإنها تُثيـر انتباه الشاعر الآخر، لذا يمكن القول بأن الهندسة الصوتية في قصائد النقائض، لعبت دوراً مهماً في استثارة الشاعر المنافس شعرياً..

وقد يعمد الشاعر - أحياناً - إلى تبديل مواضع الحروف؛ ليفيد من إمكانات الجذر الصوتي، وذلك كما في قول جرير[2]:

---

(1) أبـو عبيـدة، نقائـض جريـر والفـرزدق، القصيـدة التـي تحمـل رقـم (33)، الأبيات ص 160.

(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (35)، الأبيات ص 178، 180.

وأعطَيتُ عمراً مِـنْ أُمـامَـةَ حكمة
وللمُشْترى مِـنْـهُ أُمــامَــةَ أرْبَــحُ

صحا القَلْبُ عن سَلْمَى وقد برحت به
ومـا كـان يلقى مـنْ تُماضرَ أبْـرَحُ

فجريـر يسـتخدم التـوازي الصوتـي بين "**أربح/ أبـرح**" فالأصوات في الكلمتين واحدة، ولكن جريرا عمد إلى تبديل موضع "**الباء**" مكان "**الـراء**"، و"**الـراء**" مـكان "**البـاء**"؛ لإقامـة توازٍ صوتي فـي نهاية البيتين، وتقريب صوتياته من الآخر؛ لكي يحدث إيقاعاً صوتياً معيناً، تتفاعل معه أذن المتلقي وتجذب اهتمامه. وهذه الألعاب الصوتية تُظهر قدرات لغوية خاصة لجرير، الأمر الذي يثير شـاعرية الفرزدق، فيشـرع في اسـتخدام مهاراتـه اللغويـة في التعبير عن نفسـه، فنـراه يعمد إلى تغيير حرفين من الكلمة؛ ليفيد - أيضاً - من إمكانات الجذر الصوتي، كقوله[1]:

فَحَـرّكَ أعْلـى حَبْلـه بِحُشاشـةٍ ومـن فَوْقِهِ خضْراءُ طامٍ بُحُرُرُها
فمـا جاء حتى مَـجّ والماءُ دونهُ مِـنَ النَّفْس ألوانـاً عبيطاً نَحِيرُها

فالفـرزدق يسـتخدم التـوازي الصوتـي بيـن "بحورها/ نحيرهـا" فوضع "**النون**" في "**نحيرها**" مكان "**الباء**" في "**بحورها**"، و"**الواو**" في "بحورها" مكان "**الياء**" في "**نحيرها**"؛ لكي يحافظ على الجذر الصوتي بين الكلمتين.

وقد يرسـم الشـاعر هندسـة صوتية خاصة؛ ليضفي على نصه نوعاً من الخصوصية، كأن يأتي بكلمة في نهاية البيت، ثم يأتي بمقطعين من الكلمة نفسها في نهاية البيت التالي، وذلك كما في قول الفرزدق[2]:

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (57)، الأبيات ص 499.
(2) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (59)، الأبيات ص 518.

وراحَتْ تَشُلُّ الشَّول والفَحْلُ خَلْفَها زَفيفاً إلى نِيرانِها زَمْهَريرها
شآميةٌ تَغْشَى الخَفائِرُ نارَها وَنَبْحُ كِلاب الحيِّ هَرِيرُها

أتى الفرزدق بكلمة "**زمهريرها**" في نهاية البيت الأول، ثم كلمة"**هريرها**" في نهاية البيت التالي، ليؤسس لمنظومة صوتية، تعتمد على هندسة صوتية تتسم بالخصوصية، وتعطي شكلاً خاصاً للنص، وكلما تكررت هذه المقاطع، تكونت نغمة محببة تجذب انتباه المتلقي، هذا بالإضافة إلى أنها تريح الأذن عند سماعها، وتؤدي دوراً مهماً في تحديد المعنى داخل النص المكتوب وتأطيره[1].

(1) السابق، القصيدة التي تحمل رقم (59)، الأبيات ص 521.

الفصل الثالث

الأنساق الثقافية والأنساق الخطابية(*)

الآليّة السيميوطيقيّة لأنساق الخطاب الشعري

(*) هذه الدراسة هي في الأصل مداخلة قُدّمت في الملتقى الدولي الثالث حول السيميائيّات والبلاغة الذي نظّمه مختبر السيميائيّات وتحليل الخطاب بكليّة الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة وهران، الجزائر خلال الفترة 16-2008/12/18م.

إن علم العلامات هو العلم الذي يدرس كيف يتكوّن الموضوع تاريخياً، ولعل بيرس كان يفكّر في هذا عندما كان يكتب: بما أن الإنسان لا يمكنه أن يفكر إلا بواسطة الكلمات أو بواسطة رموز خارجيّة، فإنه بإمكان هذه الرموز والكلمات أن تقول له: أنت لا تعني شيئاً غير ما علّمناك، ولذا أنت تعني فقط؛ لأنك تقول بضع كلمات باعتبارها مؤوّلات لفكرك.

(أمبرتو إيكو)(*)

الموازاة الفكرية بين عالم الرموز المشحون بالمعاني، وسياق الخطاب المشحون بالعلامات والإحالات، تُعيد صياغة علاقة إشكاليّة بين الأنساق الثقافية والأنساق الشعرية، فالمعاني تبرز من جديد لإعادة تنشيطها، فتكتسب قيماً جديدة داخل الخطابات من خلال النشاط التواصلي بين هذين المجالين المختلفين، والوعي بالمسافة التاريخية والمعرفية بينهما، يمكن أن يقدّم لنا حلولاً سحرية لإشكاليّة العلاقة بين الثقافي والخطابي، أو بين عالم الأصول وعالم الأشباه، فعالم الأشباه يحاول الكشف عن غموض الأصل والتباسه، وعالم الأصول لا يطبع الشبيه بطابعه، بل يدخل عليه الاختلاف.

تُحرِّك هذه الدراسة هَمّاً معرفياً رئيساً هو، مراجعة الكيفيّة التي تشكّلت بها أنساق القصيدة العربية القديمة، والتي أثّرت في محتواها المعرفي، وبُعدها الإيديولوجي، أي قيمتها المعرفية وأهدافها الإيديولوجية؛ لأن دراسة الأنساق التي توجه أنماط الإبداع في القصيدة

(*) أمبرتو إيكو، السيميائيّة وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2005م، ص 112.

العربية التقليديّة، أصبحت واحدة من أهم الإشكاليات فاعلية في النقد المعاصر، ويمكن للدراسات البلاغيّة الجديدة، لا سيما مجال الدراسات السيميائيّة، أن تقدّم إسهامات مهمة في دراسة الأنساق الشعرية؛ إذا ما أمكن استيعابها بوصفها إشارات أو علامات حاملة لفكر ما، لا سيما إذا ما تأملنا دورها المزدوج، فهي من جهة تُعيد إنتاج العلامات الموجودة في الأنساق الثقافية وتؤمِّن لها سياقات جديدة مغايرة، بما يجعلها قابلة للتداول، ومن جهة ثانية تعمل على منح العلامات صفة الديمومة والبقاء، وعلى الرغم من أن أنساق/ تقاليد القصيدة العربية القديمة كانت موضع نقاشات ودراسات مستفيضة، إلا أنها - أي الأنساق الشعرية - ما زالت بحاجة للكشف عن دورها في الممارسات الخطابية، حيث تتكوّن من خلالها موضوعات القصيدة العربية، أضف إلى هذا جوانب أخرى معرفية وفكرية، تفرض علينا إعادة النظر فيما تحتويه هذه الأنساق من معارف تقليديّة وغير تقليديّة؛ لأن هذه الأنساق انتقلت من مجالها الثقافي الواسع، إلى سياقها النصيّ الخاص، حاملة معها دلالات معرفية وفكرية، ومهمتنا الأساسية، هي تتبّع ارتحالات هذه الأنساق من مجالاتها الثقافية العامة، إلى سياقها النصّي الخاص في صورة علامات فكرية، وتفسير إحالاتها المعرفية سيميائيّاً، وكذا البحث في العلاقات التي تربط التشكيلات الخطابية بالميادين الثقافية.

إنني لا أتقصّى البدايات المجهولة لأنساق القصيدة الشعرية العربية، ولا أهدف إلى الارتقاء بخلفيّاتها الثقافية والمعرفية، وإنما أبحث في شروط إنتاج النسق الشعري ورصد علاماته، وكذا الاهتمام برصد التحوّلات والانتقالات من المجالات الثقافية، إلى المجالات الخطابية، وما يترتب عليها من نتائج وآثار في الخطاب الشعري ونزوعه التدريجي نحو الدِّقة والنظام، وكأن الأفكار تنتقل من فوضى المعاني المألوفة في النسق الثقافي، إلى نظام نسقي يُعيد توزيعها وترتيبها داخل خطاب

شـعري قابل للتداول، يتوخّى الكشـف والبوح عمّا هو داخلي وسـرّي للذّات والجماعة، ويكشف هذا النسق الشعري الجديد عن صور متعددة من الممارسـات الثقافية داخل الخطابات، ترمي إلى الربط بين الأفكار والممارسـات، وعلى هذا فإن الخطاب الذي يحمل هذه الأنسـاق يسـدّ الفجـوات الثقافيـة والمعرفيـة التي تُحدثهـا التحوّلات الكبرى في تاريخ الإنسـان (كالانتقـال مـن المجتمـع الشـفاهي إلى المجتمـع الكتابي، أو الانتقـال مـن المجتمع الزراعي إلـى المجتمع الصناعي، أو الانتقال من المجتمع الصناعي إلى المجتمع التكنولوجي.. إلخ).

تنطلق هذه الدراسـة، من البحث في كيفية دراسـة الأنسـاق الأدبيّة بوصفهـا علامـات، والكشـف عـن القيمـة المعرفيـة التي تسـكن داخل التقاليـد الأدبيّـة، مروراً بدراسـة القوانين التي تتحكـم بها، وآلية تحوّلها إلى أنسـاق أدبيّة خطابية، وانتهاءً بدراسـة الشـروط التي سـمحت لهذه الأنسـاق بالظهور في سـياقات خطابية، والبحث في العلاقات الخارجيّة لهذه الخطابات؛ لأن كل خطاب يشير بأنساقه إلى الطريقة التي يستهلك بها - معرفياً -؛ لأن الأنسـاق الشـعرية تسـتعيد فاعليتها عبر مشـكلات الواقـع الخارجـي الـذي أنتجهـا؛ لأنهـا ذات طبيعة ثقافيـة، والمثير حقاً فـي هـذا السـياق هـو أن هذه الأنسـاق الثقافية ظلّت غيـر قابلة للنقاش آماداً طويلة؛ ربما لأنها تعبير عن إنتاج معرفي جمعي لا يقبل المساءلة، والنسق/ التقليد لا يُحيل إلى الواقع المُعاش، بقدر ما يعمل بآلية إنتاجه الجمعي الخاص على تشييد أفكار تحلّق فوق المُعاش، كل نسق/ تقليد ينحت فكرة/ حدثاً، ويعيد نحته بطريقته الخاصة، فالأنساق ليست صورة للفكر فحسـب، بل هي قالب الفكر ومادته ومشـكلته، ومن ثمّ سـتضع الدراسـة الراهنـة أنسـاق القصيـدة فـي علاقـة مـع الفكـر، تتـوازى معه أحيانـاً، وتتقاطـع أحيانـاً أخرى، ومن ثمّ يمكننـا الاعتماد على ما توفّره السـيميائيات الحديثـة مـن معـارف واسـتراتيجيات تسـهم بشـكل فاعل

فـي مراجعـة القيـم المعرفيـة التي تنطـوي عليها تقاليد القصيـدة العربية القديمة، وسـوف أعتمد بشـكل أسـاس على مفهوم "الإشـارة/ العلامة" دون المفاهيم السـيميائيّة الدلالية الأخرى (الأيقون - الرمز - الإشـارة)، فلن أتعامل مع الأنسـاق - ها هنا - بوصفها (أيقونة) تكون العلاقة فيها بيـن الـدال والمدلـول علاقة تشـابه وتماثـل، ولا بوصفها(رمـزاً) تكون العلاقة فيه بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية - عُرفيّة - وغير معللة، بل سوف أتعامل معها بوصفها (إشارة/ علامة) تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة سببيّة ومنطقيّة، ولن أتوقّف عند اعتبار النسق الشعري مجرد علامة تُحيل إلى أشياء داخل أو خارج الثقافة، ولكن أتجاوز هذه الممارسة باختراق النسق معرفياً؛ لمعرفة الشروط التي سمحت بإمكانية وجوده كموضوع خطابي أو نصّيّ.

ولهذا يُعدّ سؤال العلاقة بين أنساق القصيدة بوصفها علامات دالة والأنسـاق الثقافية، منطلقاً أساسـياً لدراسـة هذا الموضوع، وهذا يتطلّب منا البحث في طبيعة العلاقة بين نظام علاماتي تمت صياغته من خلال تعديلات بنيوية أو أسلوبية من قِبل المبدعين، وبين نظام ثقافي شفاهي تـمّ فرضـه مـن خلال تواضـع واضح بين أبناء الثقافـة الواحدة، وينفرط عقد هذا السؤال إلى أسئلة عديدة، تجيب عنها الدراسة ويمكن صياغتها على النحو التالي:

- ما الدوافع التي دفعت الشعراء القدماء إلى اتباع أنساق معينة في بناء قصائدهم؟
- هـل يمكننـا دراسـة أنسـاق القصيـدة العربيـة بوصفها علامـات دالة سيميائيّاً؟
- كيف يمكننا تفسير أنساق القصيدة العربية سيميائيّاً؟
- مـا القيـم المعرفيـة التـي تُخفيهـا أنسـاق القصيدة ولم تكشـف عنها الدراسات السابقة؟

- هل يمكن اعتبار النسق شرطاً لممارسة الإبداع؟
- على أي صورة تعيد أنساق القصيدة العربية إنتاج الواقع العربي؟
- ألا يمكن للتقاليد الجمعية أن تحتوي على حذر تنافسي مقابل الفرد، بقدر ما تحتوي على نزوع عشقي نحو موضوع الهيمنة؟

مدخل

إذا كان من الصعب إن لم يكن من المستحيل فصل الفكر عن اللغة، فإن الفكر يعرب عن نتائجه بعلامات لسانيّة داخل الخطاب. فالنسيب بموتيفاته، والرحيل، والمديح والفخر والهجاء والرثاء.. هي ظواهر أو ممارسات ثقافية تحوّلت إلى مفاهيم داخل الخطاب الشعري، وتحوّلت بمرور الزمن إلى تقاليد أدبيّة وأنساق لها خصوصيتها داخل الخطاب، ومن ثمّ يمكننا التعامل مع هذه الأنساق كعلامات دالة سيميائيّاً، وإذا كان النقد العربي القديم قد تعامل مع هذه التقاليد من منظور التصوّر؛ حيث تعامل النقاد القدماء مع التقاليد بوصفها نظاماً صارماً لا بد أن يهتدي به الشاعر وصنّاع الشعر لمعرفة جيد الشعر من رديئه؛ لأنه نقد يستجيب لمتطلبات حتميّة وجذرية في الثقافة آنذاك، وجاء المحدثون فدرسوا هذه الظواهر بمناهج مختلفة، كنشاط شعري أو فكري يعبّر عن طبيعة الفكر في مرحلة ما من مراحل تقدّم الفكر العربي، فوقفوا على جوانب مهمة عبّرت عن نشاط العقل النقدي العربي الحديث وتصوّره النقدي الذي لم يتعدّ حدود النقد الإجرائية، بمعنى أنهم لم يتصوّروا النقد خارج طبيعته الإجرائية، فإن الدراسة الراهنة تسعى إلى اقتحام هذه الحدود الإجرائية بدراسة الأفكار والتقاليد كعلامات دالة على معنى ما، والبحث في العلاقة بين الأنساق الأدبيّة كعلامات وعمقها الفكري والفلسفي، توسلاً في التأسيس المعرفي لمنطق نقدي يختلف في التعامل مع هذه الأنساق والظواهر الثقافية في الخطاب الشعري؛

لأنـه لا يمكـن بـأي حال من الأحوال دراسـة الفكر بمعزل عن علاماته الحاملة له.

الأنسـاق الشـعرية، هي نزوع إنسـاني عفوي يشير إلى حيِّز معرفي تحتلّـه الأفـكار الجمعيـة. ويُخضِع الأفراد لاحتذاء نمط معين، أو أنماط معينة، الأمر الذي يتطلّب مناقشة العلاقة بين المبدع والجماعة، والمبدع واللغـة التـي يعبِّـر بها؛ لأن اللغة تتورّط تورطاً عميقاً مع السـلطة سـواء أكانت اجتماعية أم سياسـيّة، ولهذه الأنسـاق قيمة جمالية وقيمة فكرية لا يمكـن التغافـل عنهـا، فهي تمثّل عنصراً أساسـياً فـي عملية التواصل الاجتماعي والفكري داخل مجتمع ما، وينبغي أن نميّز هنا بين الأنساق كنظـام ثقافـي مُتّبع دون مسـاءلة، والأنسـاق كموضـوع داخل خطاب ما يتدخّل فيه الشـاعر بابتكار أسـاليب جديدة في التعبير تمكِّنه من تحقيق ذاتـه مـن خـلال اسـتخدام صيـغ جديـدة، أو التمـرّد علـى ممارسـات اجتماعيـة، ويـؤدي التفاعل/ التواصـل الحقيقـي بيـن الذات/ الشـاعر، والموضوع/ التقليـد دوراً مهمّـاً في عمليـة الابتكار، ومن دونه لا تكون الأنساق سوى أشياء جامدة تستعصي على الفهم والإدراك. وأعتقد بأن هناك ثلاثة ركائز أساسية يمكن الانطلاق منها حول طبيعة النسق:

أولاً: لا يحيـل كل نسـق شـعري إلـى أنسـاق أدبيّـة وثقافية أخرى داخل تاريخه فحسب، بل يستوعبها داخل صيرورته.

ثانيـاً: كل نسـق شـعري يتوفـر علـى قـوام داخلي يتمثل فـي بنيته الفكرية، وعلاقة خارجية تتمثل في علاقته بتقاليد/ مفاهيم أخرى عندما يتضمّن إبداعها.

ثالثاً: يُعد كل نسـق شـعري نقطة التقاء أو تراكم لمعارف مختلفة، ولـذا يمكـن اعتبـاره تكويناً غير متجانـس، ولكنه منظم، أي انتظام لعدد من الأفكار المختلفة داخل نظام النسق نفسه.

لا يسـتطيع أي ناقد إنكار حقيقة أن لكل مبدع أنسـاقه التي يتميّز

بهـا عـن غيـره، ولكـن ذلك لا يفسّـر لنـا تفضيل النقاد القدمـاء المديح علـى الرثـاء مثـلاً، أو الفخـر على الهجاء أو العكس تفسـيراً موضوعيّاً. فـي هـذا المنظـور الاصطفائي أو الانتقائي (كتفضيل ابن سـلاّم المديح على غيره من الموضوعات، وترتيب الشعراء في طبقات حسب إجادتهم لهـذا الموضـوع)، تظل الأنسـاق الشـعرية دون تفسـير موضوعـيٍّ، وإذا حاول البعض تفسـيرها فسـوف يكون اعتباطياً وغير مبرر تبرير منطقيٍّ أو موضوعيٍّ، ولكي نتوصّل إلى فهم هذه الأنساق، علينا الانطلاق من كون إمكانيّة دراسـتها في إطار مرجعيّة نقدية أو معرفية مختلفة تعطيها قيمـة جديـدة لـم تمنحهـا إياها المرجعيات السـابقة، فالنسـيب، بوصفه وسـيلة اتصـال كلاميّـة بيـن الذكر والأنثى، يُعدّ علامة على فلسـفة ولاء الإنسـان للغرائز، (غريزة حب التملّك والاسـتحواذ في الطلل، والغريزة الجنسـية في الغزل، وغريزة حب البقاء في الشـيب والشـباب، وغريزة اللهو ومتاع الدنيا في الخمر) والرحيل، بوصفه وسيلة اتصال غير كلاميّة بيـن الإنسـان والطبيعـة، يُعدّ علامـة على الفراغ الفكري الذي يعاني منه الإنسـان القَبَلـي نتيجـة تـردده بيـن الانتماء لرغباته العاطفيّة (التي فشـل في تحقيقها في النسـيب) وأطماعه الماديّة في المديح، والفخر بوصفه وسـيلة اتصـال كلاميّـة بيـن الإنسـان ومجتمعه، يُعدّ علامة على فلسـفة الولاء لـ (حالة ذهنيّة) عن الوجود الجمعي داخل القبيلة، فالقبيلة - في ذهن الشاعر القديم - أكبر من مجرد تجمّع للأهل والعشيرة، وأكبر من مجـرّد مـلاذ آمـن يحتمي به الفرد، إنها نسـق فكـري يؤكّد تصوّر ذهني لما ينبغي أن تكون عليه الحياة، والمديح بوصفه وسـيلة اتصال كلاميّة بين الأنا والآخر، يُعدّ علامة على قدرة النفس البشريّة على الإفادة من سـحر اللغة في المراوغة والخداع لتحقيق أطماعها السياسـيّة والماديّة، والهجاء بوصفه وسيلة اتصال كلاميّة بين الأنا والآخر، يُعدّ علامة على فلسفة إبراز جوانب الضعف والشرّ في النفس الإنسانية؛ لأنه إذا سلّمنا

بأن المجتمعات القبليّة في العصور القديمة، تبحث عن التقاليد/ القوانين العرفيّة التي تحكمها، فإن كل محاولة لفهم هذا العالم، لا بد أن تسعى إلى دراسة نتائج هذه القوانين/ التقاليد، وعليها أن تتخذ تنظيم القصيدة البنيوي مدخلاً لفهم الأنساق، بالإضافة إلى البحث في طبيعة العلاقة بين هذه التقاليد والأنساق الثقافية السائدة في المجتمع والتي تشكِّل فكر الفرد وتطبعه بطابعها.

النسق: من الثقافي إلى الشعري
مقاربة نقدية لفهم تحوّلات النسق

ما الدوافع التي دفعت الشعراء القدماء إلى اتباع أنساق معينة في بناء قصائدهم؟

تتسم جماليات القصيدة العربية القديمة بالغموض؛ لأنها نتاج ذات لها طبيعتها الخاصة وتخضع لأنساق ثقافية عامة، ولذا تبدو مثيرة للتأمّل في أسلوب تعبيرها وبنيتها وتقاليدها بسبب طبيعة العلاقة بين هذين المستويين (**الذاتي | الثقافي**)، فالشاعر القديم كان يُخضع معاييره للفحص وإعادة التقويم، ويقارنها بمعايير الجماعة الثقافية حتى تخرج القصيدة بالشكل الذي يرضي الذوق العام آنذاك، - أستثني أنموذجي؛ شعر الصعاليك وشعر النقائض حيث تمرّد الشعراء على معايير الثقافة، واعتمدوا على معاييرهم الخاصة، فجاءت قصائدهم مختلفة في بنائها وتقاليدها الفنيّة[1] - فالقصيدة التقليديّة - إذاً - هي نتاج لنظام من

(1) راجع، عبد الفتاح يوسف، شعر النقائض في العصر الأموي: دراسة في التقاليد الفنيّة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق، مصر 1999م. وراجع أيضاً: عبد الفتاح يوسف، سؤال النص وإشكاليّة تقاطع النزوع الإنساني مع المرجعيات الجمعية، "لاميّة العرب للشنفرى أنموذجاً"، بحث مقبول للنشر في مجلة عالم الفكر الكويتية.

العلاقات المتبادلة بين معايير المبدع ومعايير الثقافة، وتشكلت بواسطة السُبُل المتاحة أمام الشعراء آنذاك وما يستتبعها من نوعيّة أنشطة الحياة التي ترافق وجود الإنسان فيها، وتتجسّد معايير الثقافة في شكل القصيدة وتقاليدها، أما معايير المبدع فتتجسّـد في جوهر القصيدة، وقدرته على منح الأنساق معنى مغايراً، وهو ما نسمّيه بخصوصيّة الشاعر، "إن تقاليد النصـوص لهـا أثرهـا المهـم فـي المرجعيّات، فهي التي تسـهم بشـكل فاعـل فـي إشـاعة وقبول أنـواع أدبيّة معينة، واندثار أخـرى"[1] ولمّا كان الخطاب/ القصيدة يرتبط في كل مستوى من مستوياته بمستويات أخرى خارجيّـة عـن طريق الإشـارات أو العلامات، فـإن الخطاب تتغيّر دلالته لارتباطه بإشـارات أو علامات تشـير إلى معانٍ مختلفة تتفاوت بتفاوت ثقافـة القـرّاء؛ لأن الخبـرة المعرفيـة للقارئ، تؤدي إلـى إعادة النظر في الطرائق التي تستنبط بها المعاني. والشعراء يقولون الشعر ليس انصياعاً لمعايير الأنساق الثقافية والأنساق الشعرية وقِيمهما التي ترى في العمل الشـعري فضيلة، بل لأن هؤلاء الشـعراء لهم حاجات ومصالح، أدناها تفريغ الطاقات المكبوتة واتقاء الجوع، لماذا يقول الشاعر الشعر؟ تأمل هذا السؤال جيداً.

إن هـذا السـؤال يجعلنـا لا نتوقّـف عنـد حـدّ الكشـف عـن البنية المعرفية التي شكّلت الأنساق الأدبيّة داخل الخطابات فحسب، بل يوسِّع أفقنا المعرفي نحو رصد التحوّلات التي طرأت عليها نتيجة انتقالها من محضنها الثقافي العام، إلى سياقها الخطابي الخاص. "فالنسق يبقى قابلاً للتحوّل، فهو إما أن يكون معطى أوليّاً كما تزعم البنيوية الصوريّة، وإما أن يحـدده الوعـي الجمعـي كما تنشـد ذلـك البنيويـة التكوينية، وإما أن

(1) فـان دايـك، النـص وبنياتـه ووظائفـه، مدخـل أوّلـي إلى علم النص، ترجمة محمد العمـري، فـي "نظريـة الأدب فـي القـرن العشـرين"، إلـرود إبـش وفوكيما، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب 1996م، ص 78.

يسهم القارئ أو المتلقّي في بنائه وتشييده"[1]. ومن الملاحظ أن النسق الشعري يحيا في سياقين:

سياق ثقافي؛ القيم، والعادات والتقاليد، والأعراف، والسلوكيات اليوميّة.

سياق نصّي؛ في المخططات الذهنيّة للمبدع، والتي تعمل كدعامات رمزيّة للنشاط الفكري والإبداعي، وتعمل الأنساق الثقافية كموضوع للمعرفة ضمن نطاق الواقع الذي يحياه الشاعر؛ لأن الشاعر يضفي معنى ما مختلفاً على النسق الذي يتبعه، وتفاعل البنية الذهنيّة للمبدع مع النسق الثقافي، يشير إلى أن تحوّلاً ما سوف يطرأ على علاقة الثقافي بالخطابي، وأن الأنساق الثقافية باتت خاضعة لقواعد تكوّن جديدة داخل الخطابات.

ويُعدّ تحديد ابن قتيبة الشهير لتقاليد القصيدة العربية القديمة في النقد العربي القديم[2]، وتحديد سوزان ستيتكيفيتش لهذه التقاليد

---

(1) أحمد يوسف، القراءة النسقيّة "سلطة البنية ووهم المحايثة"، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م، ص 122.

(2) يُعد تحديد ابن قتيبة لتقاليد القصيدة العربية القديمة واحداً من أهم الطروحات النقدية حول تقاليد القصيدة العربية القديمة، واعتمدت معظم الدراسات النقدية الحديثة على هذا التحديد، يقول ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما كان عليه نازلة المدر؛ لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا

فـي النقـد الأدبي الحديث[1]، أكثر الأطر النقدية والموضوعيّة تحديداً لهـذه التقاليـد، والبحـث فـي طبيعـة العلاقـة بين الأنسـاق الشـعرية، والأنسـاق الثقافية السـائدة في المجتمع آنذاك، سوف يمكننا من فهم مختلـف لتقاليد/ أنسـاق القصيدة العربيـة القديمة، وكذا التعرّف على الدوافع والآليّات التي تدفع المبدع إلى إعادة إنتاج هذه الأنساق أو تغييرها.

إن أنسـاق القصيدة العربية، هي علامات أو إشـارات قادرة على نقل رسـائل أو معانٍ أو أفكار يمكن فهمها واسـتيعابها؛ لأنها تعبِّر من خـلال نظامهـا الخاص عن إشـكاليّات معرفية وثقافيـة أتتها من روافد مختلفـة، لقـد أصـاب النقـاد القدمـاء والمحدثيـن عندما حـددوا هذه التقاليد، ولكن جانبهم الصواب في ربط هذه التقاليد بمضمون محدد يرتبـط ارتباطـاً وثيقـاً بالمنهج أو بالعلم الذي تبناه الناقد في تعامله مع

علـم أنـه قـد اسـتوثق مـن الإصغـاء إليه، والاسـتماع له، عقّـب بإيجاب الحقوق، فرحل في شـعره، وشـكا النصب والسـهر، وسـرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلـة والبعيـر. فـإذا علـم أنـه أوجـب على صاحبه حق الرجاء، وذِمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح، وفضّله على الأشباه، وصَغّر في قدره الجزيل.

فالشـاعر المُجيد من سـلك هذه الأسـاليب، وعدَّل بين هذه الأقسـام، فلم يجعل منها أغلب على الشـعر، ولم يُطل فيمل السـامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماءٌ إلى المزيد.

راجع، الشـعر والشـعراء، لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شـاكر، الجزء الأول، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الثانية 1418هـ/ 1998م، ص 75، 76.

(1) راجـع، سـوزان سـتيتكيفيتش، القصيـدة العربيـة وطقـوس العبـور، دراسـة فـي البنيـة النموذجيـة، مجلـة مجمـع اللغـة العربيـة بدمشـق، 60-1، 1985م. وراجـع أيضاً: ياروسـلاف سـتيتكيفيتش، صبا نجد (شـعرية الحنين في النسـيب العربي الكلاسـيكي)، ترجمـة حسـن البنـا عـز الديـن، مركـز الملـك فيصـل للبحـوث والدراسـات الإسـلامية، الرياض - السـعودية 1425هـ/ 2004م، لا سـيما الفصل الأول بعنوان (نحو النموذج الأصلي الثلاثي)، ص 86-118.

هـذه التقاليـد[1]؛ لأن هذه التقاليد تبدو أمامنا كنظام خطابي، يسـتوعب أفكاراً، ويسمح بإدراج أي نوع من المعاني أو التفسيرات والتأويلات، ذلك أنها ليست (تابو) يتصف بمواصفات ذاتية لا تنفك عنه، إنها نظام أدبـي يحمـل عناصـر ثقافية متعددة، قابل لنوع مـن التحوّل النموذجي عنـد كل شـاعر. واللافـت للنظـر أن العلاقـة بيـن النسـقين الثقافـي والشعري - مع الوعي بالمسافة الاختلافيّة بينهما - ذات طبيعة اشتقاقيّة استبداليّة، اشتقاقيّة بمعنى اشتقاق الفرع من الأصل - اشتقاق الشعري من الأصل الثقافي-، واسـتبداليّة بمعنى أنه يتم اسـتبدال أفكار النسـق الثقافي داخل النسـق الشـعري؛ لأن الأخير نتج عن تحوّلات في متن الأول، فالنسق الشعري لا يتحرّك وفق علاقات ثقافية فحسب، بل يُعيد استعمالها داخل صياغة خطابية واضحة، وانطلاقاً من هذه الافتراضات يجب وضع النسقين جنباً إلى جنب، وتعيين الرابط الذي يوحِّد بينهما دون إلغاء خصوصية كل منهما، لأهمية هذا الرابط في رصد التحوّلات التـي طـرأت على النسـق الأدبي نتيجة انتقاله مـن محضنه الثقافي إلى سياق نصيّ خاص، والرابط هنا هو رابط (عِلِّيٌّ) - شيء فوق شيء - ذو نمطين (ثقافي، أدبي) لتوصيف ممارسـات اجتماعية بصورة ملموسـة، تكون بمثابة نشـاط اجتماعي تقوم به الجماعة من أجل معتقداتها في الحفـاظ علـى نفسـها (النسـق الثقافي)، وتكـون بمثابة ترجمة لنشـاط اجتماعـي فـي قالـب أدبي/ خطـاب يقوم به الفرد عـن وعي، أو بدون

(1) تفسـير ابـن قتيبـة إيديولوجـي فـي إطـار الثقافـة التـي أفرزت هـذه التقاليد، وربطه بميول المتلقي، أما تفسـير سـوزان سـتيتكيفيتش، فهو تفسـير أنثروبولوجي حيث فسّرت نموذج القصيدة العربية بشكليها الثنائي والثلاثي في ضوء طقوس العبور بالاعتماد على أفكار عالم الأنثروبولوجيا (فن جنب)، (راجع إحالة الهامش رقم (5) السابق).
(ولن يتسع المجال هنا بطبيعة الحال لعرض هذه الإشكاليّة لأنها سوف تخرجنا عن هدفنا الأساس في هذا المحور).

وعـي، فالنسـق الثقافـي ذو طابع جمعي، ويخضـع لبنية اجتماعية ذات طقوس وشـعائر جمعية، وينبغي لأي نسـق حسـب نظرية بارسـونز أن يفي بأربعة متطلّبات إذا كان يريد البقاء:

1 - التكيّف: إن كل نسق لا بدّ أن يتكيّف مع بيئته.
2 - تحقيق الهدف: لا بدّ لكل نسق من أدوات يحرِّك بها مصادره كيما يحقق أهدافه، وبالتالي يصل إلى درجة الإشباع.
3 - التكامل: كل نسـق يجب أن يحافظ على التواؤم والانسـجام بين مكوناته، ووضع طرق لدرء الانحراف والتعامل معه، أي لا بدّ له من المحافظة على وحدته وتماسكه.
4 - المحافظة على النمط: يجب على كل نسق أن يحافظ بقدر الإمكان على حالة التوازن فيه[1].

والنسـق الشـعري ذو طابع جمعي أيضاً، ويخضع لبنية اجتماعية، لكن له خصوصيته الفردية، والتقابل بين النسـقين يتمثّل في أن النسـق الثقافـي نظـام مـن الممارسـات الجماعيّة لطقـوس جماعيّة، أما النسـق الشعري، فهو نظام من الممارسات الفرديّة يشكِّله فكر الجماعة، ويصير فيه الشـاعر أداة يحقق بها النسـق الثقافي أهدافه. ويمكننا حصر الفرق بين النسقين في النقاط التالية:

- أنّ الأول ممارسـة جماعيّـة، والثانـي ممارسـة فرديّـة خاصة تخضع لشروط الجماعة.
- في النسق الشعري يطلق الشاعر العنان لأحاسيسه لتُعبِّر عن نفسها، أما في النسق الثقافي، فالإنسان يحافظ على شخصيته الثقافية (الأب النسقي على سبيل المثال)
- فـي النسـق الثقافـي تمارس الجماعة الطقوس والشـعائر بدون وعي

(1) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد (244)، ذو الحجة 1419هـ - أبريل 1999م، ص 74.

حقيقي، أما في النسـق الشـعري فإن الشـاعر يمارس طقوسـه بوعي حقيقي وإدراك.

- أن النسـق الثقافـي يظهـر في صورة جملة من السـلوكيات الجماعيّة والثقافة الشـفاهية، أما النسـق الشـعري فيظهر في صورة لغة مكتوبة تشتمل على رموز يمكن دراستها بوصفها علامات، ويزداد اهتمامنا بدراسـة هذه الأنسـاق متى علمنا قدرتها على اسـتيعاب التحوّلات التي تحدث بين حقول معرفية متباعدة (التحوّل من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة الكتابية - التحوّل من الطقوس الجماعيّة إلى الممارسات الفرديّة - التحـوّل مـن التبعيّـة الثقافيـة إلـى الخصوصيّـة الفرديّة) إن هذه التحوّلات تعبير عن تبادل حقيقي بين صيرورتين، الثقافة وهي تتطـوّر عبـر الجماعـات المتعاقبـة علـى حمايتها، وصيـرورة الكتابة التـي يطورهـا الفرد المبدع عندما يحوّل الطقوس والممارسـات إلى نصوص مكتوبة، وندرك من خلال التوسّـط بين النسـقين، أن النسـق الثقافـي يفسِّـر الأشـياء/ الحياة من خـلال معتقدات جماعيّة تشـكِّل مرتكزاً مهماً لطقوس حياة هذه الجماعة، أما النسـق الشـعري، فهو علامة على وعي الفرد بهذه المرتكزات.

هل يمكننا دراسة أنساق القصيدة بوصفها علامات دالة سيميائيّاً؟

يرى أفلاطون، أن كل الفنون تقوم على التقليد، فالفنان أو الشاعر يحاكـي وقائـع موجودة حوله في العالم الطبيعي المحسـوس، والشـاعر حين يحاكي الواقع، يقوم بمحاكاة للمحاكاة، ويصبح عمله بمثابة المرآة التي تعكس الظواهر والأشياء بصورة حرفيّة حتى ولو كانت هذه الظواهر والأشياء مزيّفة وغير حقيقيّة[1].

(1) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985م، الكتاب العاشر، ص 529 وما بعدها.

فالتقليد - إذاً - أساس الإبداع، وهو السُّـنّة التي يهتدي بها الشاعر في إبداعاته، وهذه الأنساق ليست قيداً شكليّاً يقيّد عملية الإنتاج الأدبي ويحصرها في أطر وقوانين شكليّة جامدة، لكن هذه الأنساق تسمح بحرّيّة كل مبدع لأن يعبّر عن تجربته وفلسفته الخاصة، ولم يعرف التاريخ مبدعاً أبدع خارج الأنساق الثقافية التي شكّلته معرفياً؛ لأن الفكر نفسه يخضع لقوانين/ أنساق "إن قوانين الفكر بما هي قوانين الجدل، هي قوانين الوجود، بل إن البعض يرى أن تاريخ الوجود يرقى إلى اللغة في ما يقوله المفكرون، وليست أفكار المفكر إلا صدى لتاريخ الوجود، فالفكر مجهول الاسم، فاعله مبني للمجهول يفكِّر في الوجود"[1].

إن إيمان الشاعر بأهمية الأنساق الثقافية بوصفها نمطاً أساسياً للحياة، هو إيمان استاطيقي يشير إلى إمكانيّة تحوّل أفكار العالم الخارجي إلى نزوع داخلي متنوّع وبصور مختلفة، وإعادة إنتاجها فكرياً والتعبير عنها لغوياً داخل خطاب يخضع هو الآخر لأنساق خطابية، والغاية التي ينشدها الشاعر في هذا السياق، هي بوادر التحوّل من العام إلى الخاص، وهذا الخاص لا بد أن يكون مسانداً لكل أوجه قداسات العام، ليس هذا فحسب، بل يكون بمثابة الوجه الآخر الذي يضفي هالات التقديس على العام؛ لأن المبدع فرد يعيش داخل هذا العالم وليس خارجه. لنفترض أن النسق الثقافي ليس شيئاً ماديّاً (كالعلامة الأيقونة) ويشير إلى فكرة، ثم انتقل هذا النسق إلى اللغة، فيمكن اعتبار هذا النسق الجديد دالاً لمدلول آخر (النسق الثقافي يحمل جملة من المعتقدات والأفكار المثيرة للجدل الفكري لتناقضها مع المنطق في أغلب الأحيان) وكذلك يمكن اعتباره صورة مغايرة في ثوب مختلف (كتابي)، تستمد قيمتها المعرفية

(1) عبد السلام بنعبد العالي، تفكيك النقد، منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة، أكتوبر 1997م، المجلّد الأول، ص 54.

والإيديولوجية من النسق الأول، وتُعدّ علامة عليه، ودراسة النسق الأخير بوصفه علامة على النسق الأول هو ما أسعى إليه، فمن السهل القول بأن التفسير اللغوي والجمالي لأنساق القصيدة الشعرية القديمة قد حجب كثيراً من معناها، ولكن من الصعب إدراك المعارف التي تتوارى خلف الأنساق، فالنسق لم يعد بالنسبة للنقد السيميائي كتلك المادة الخام التي تستعيد عن قراءتها ما صدر عن الجماعة أو الشعراء من أقوال وأفعال، أو الانشغال بما تضمره هذه الأنساق من إيجابيات وسلبيات، ولكنه علامة على أشكال حياتية، أو أقوال تلقائية أو منظمة من البقاء والاستمرار.

ووعي الشاعر - في هذا السياق - يتمثّل في التمييز بين ما هو ثقافي وما هو ذاتي، فالشاعر يتمثّل الثقافي من خلال الوعي الذاتي، وإذا سلّمنا بأن "الوعي هو استشعار الذات العارفة بالموضوع المعروف، وهذا الاستشعار لا يتم إلا بواسطة التمثّلات، أو الوعي هو الذات التي ترجع إلى الوراء مسافة لترى الموضوع، والمعنى هو صورة التمثّل"[1] فإن الشاعر يصبح مدرِكاً لعملية تحوّل النسق الثقافي إلى نسق شعري بعد تمثّله؛ لأن الوعي "لا يستطيع أن ينتج المعنى، هو يكتشف ويرصد المعنى، ويستعمله لإنشاء المعرفة، إن عمل الوعي هو التأليف، والمزاوجة، والربط والتركيب، والرصد والفهم، وليس الخلق"[2] وعلى هذا الأساس يمكن التأكيد على أن الأنساق الشعرية هي نتاج معرفي لوعي الشاعر بالأنساق الثقافية، والمعنى في الأنساق الشعرية ليس خلقاً، ولكنه كشف عن الثقافي الممتد في أعماق التاريخ، وإعادة صياغته في سياق خطابي يخضع لقواعد ونظم خطابية، ومن ثمّ يصبح علامة عليه.

إن الأنساق الثقافية هي قوانين/تشريعات أرضيّة من صنع

---

(1) سامي أدهم، إبستيمولوجيا المعنى والوجود: نقد التطوّريّة، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان، (د - ت)، ص 16، 17.

(2) السابق، ص 18.

الإنسان - في مقابل التعاليم السماوية التي أنزلها الله تعالى في الأديان - وضعها الإنسان لضبط نفسه ولتصريف أموره في الحياة، وهي تعبِّر عن تصوّر الإنسان القديم لما ينبغي أن تكون عليه الحياة، ودراسة هذه الأنساق فلسفياً، سوف يفسِّر لنا العديد من إشكاليّات الإنسان مع الطبيعة والدين والحياة وحتى مع نفسه؛ لأن النشاط الفكري لهذه الأنساق عززته أجيال متعاقبة/ متتالية من البشر؛ لأن العقل إذا كان جمعياً، يعمل في الممارسة عبر منظومة وأطر فكرية محددة سلفاً، والشعر العربي أحد هذه الممارسات، فالأنساق الثقافية قابلة للتطوّر شأنها شأن كل عناصر الحياة حسب مقولة بارسونز "الأنساق الاجتماعية مكوّنة من أجزاء قادرة على التأمّل والتفكير أثناء قيامها بأدوارها"[1]. وانتقال النسق من المجال الثقافي إلى السياق الخطابي أو النصّي دليل على صحة هذه المقولة، فالانتقال من سياق إلى سياق آخر مختلف يشير إلى تغيّر ما سوف يطرأ على هذه الأنساق نتيجة هذه الانتقالات، ومن المعروف أن النسق الثقافي/ الأصل لكي يتحوّل إلى النسق الشعري/ الفرع لا بد أن يمر بمرحلة تكيّف واندماج مع الوضع الجديد، ويخضع هذا الوضع لخطط ذهنيّة مختلفة عن الوضع السابق، والوضع الجديد/ الخطاب (شفاهي أو كتابي) هو الشرط الضروري لفعل الفكر، فالأفكار في الثقافة تتحقق في خطاطة الخطابات؛ لأن وعي الشاعر سوف يركز عليها، والفهم الموضوعي لهذه الخطابات لن يتم إلا بالبحث في خطاطات الخطابات؛ لأن الأفكار تقبع وراءها، ومن الملاحظ أن هذه الخطاطات الخطابية/ الأنساق الشعرية في هذا السياق منطقيّة ومبررة معرفياً وتعرّف عليها النقاد منذ القدم وحتى الآن بدقة، بحيث يستطيع الفكر أن يستخرج الأفكار التي تقبع خلفها إذا ما أحسن دراستها.

(1) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، ص 87.

كيف يمكننا فهم تحوّلات الأنساق سيميائياً؟

ترتبط الأنساق الثقافية، والأنساق الشعرية بعضها ببعض من خلال تبادل المعلومات الرمزية، والنسق الثقافي يتحوّل إلى علامة في النسق الشعري؛ ويكتسب قيمته بما يمكن أن يصنعه به الشاعر: فالدمن والأثافي وبقايا الديار المحطمة، لا قيمة لها تقريباً بوصفها أشياء طبيعية غيّر ملامحها الدهر، غير أنها تكتسب قيمتها في الشعر، عندما تتحوّل إلى علامات دالة على الحب والعشق من ناحية، وعلامة على وأد المشاعر وكبتها داخل المجتمعات القبليّة من ناحية ثانية، وعلامة على صراع الإنسان مع الطبيعة وهروبه من قسوتها من ناحية ثالثة، وغيرها من الأفكار المعرفية التي يمكن أن يضيفها العقل الإبداعي النقدي من تفسيرات وتأويلات، وكل نسق شعري فرعي له علاماته الخاصة به، فالنسيب يتعامل مع المشاعر والأحاسيس، والرحيل يتعامل مع الصبر وقوة تحمّل الإنسان، والفخر مع القوة، والمديح بالتوسل والاستجداء والضعف، والرثاء بالرجاء والدعاء، وتتخذ هذه الروابط المجتمعيّة في النسق الشعري شكل التأثير في المتلقّي، أما في النسق الثقافي فتتخذ شكل الالتزام والولاء، ويبقى كل نسق شعري في عملية تبادل رمزيّة مع الأنساق الثقافية، وفي ذات الوقت يحتفظ بحدوده الخطابية التي تمنحه معانيه وتضفي عليها الخصوصية.

فالإنسان في النسق الثقافي يخضع لمجموعة من المعايير الثقافية السائدة في مجتمعه، والمعايير كما يعرّفها بارسونز: "هي تلك القواعد المقبولة اجتماعياً التي يستخدمها البشر في تقرير أفعالهم"[1] وتتحوّل هذه المعايير من الأنساق الثقافية إلى الأنساق الشعرية في صورة قِيَم، وهذه القيم كما يعرّفها بارسونز "هي ما يعتقده البشر عمّا يجب أن

(1) السابق، ص 67.

تكون عليه الحياة"[1] وعلى هذا فالمعايير الثقافية تتحوّل إلى قِيم داخل الخطاب الشعري، ويسعى الشاعر من خلال عملية التحويل هذه إلى التأثير في أفعال البشر، فالأديب بشكل عام يسعى إلى نشر قِيم التسامح والحب والعدل والخير من خلال خطاباته الإبداعية، كما يسعى إلى انتظام أفعال الأفراد وفقاً للقِيم التي يحلم بتحقيقها.

إن إمعان الفكر في تفسير التحوّلات بين الأنساق داخل الخطابات، يقودنا إلى البحث في عملية التفاعل بين النسق الثقافي والنسق الشعري، وأوضِّح في هذا السياق حقيقة مهمة، وهي أن النسق الشعري لا يشبه النسق الثقافي، ولكنه مستعار منه، فما أشد الفرق بين القول "أنت مثل الجبل"، "أنت جبل" فالنسق الشعري امتداد مختلف للنسق الثقافي في مجالات معرفية وسياقات خطابية مغايرة، فإذا ما أخذنا النسق الثقافي بوصفه نظاماً، فإنه يمكن النظر إلى حاجاته المادية والمعرفية، فالحاجات المادية تتمثّل في وجود بشر مؤدلجين طيعين لا يؤمنون بأفكار المساءلة والمناقشة والمراجعة والنقد، أما الحاجات المعرفية فتتمثّل في وجود أفكار مُتخيّلة لها قدرتها على الإقناع وتعمل على تلبية الاحتياجات.

إشكالية صياغة الأنساق الشعرية

لا يمكن للخطاب أو النص أن يتأسس إلا على أنساق معينة، ذهنيّة أو نسقيّة، فالنسق شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الثقافي إلى حيّز الوجود، والخطاب أو النص؛ هو شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الإبداعي إلى حيّز الوجود، وعليه فإن آلية التعرّف على صياغة هذه الأنساق لا يمكن أن تتم إلا بواسطة استراتيجية منطقيّة معينة، فمن المعروف أو من المسلّم به أن الأنساق الشعرية المعروفة؛

(1) السابق، ص 67.

هـي تعبيـر عـن علاقـات إنسـانية ثقافيـة موروثـة مسـبقاً، أو تخطيـط اعتباطـي يمثـل بطريقـة ما البنية غيـر المعلومة لنا عن فكر قديم يضرب بجـذوره فـي أعمـاق التاريخ. إنني عندما أتأمل تقليد ما كالنسـيب على سـبيل المثـال، أجـد أن التقليـد ذاته لا يدخل ضمـن العمليات الذهنيّة، بـل هـو صـورة أو رمـز مطابـق لمجموعـة مـن الموضوعـات القصيـرة التـي تصوغه (الأطلال - الظعائن - الغزل - الشـيب والشـباب - الطيف والخيال - الخمـر..)، وبالتالـي فالنسـيب يصبـح علامـة علـى التخطيط الفكـري لهـذه الموضوعات القصيرة، وعليه فالنسـيب ليس شـيئاً ذاتيّاً، لكنه رسـم هندسـي فكري، يتم عليه رسـم التمثّلات الذهنيّة التي تؤمن يتنـوّع الفكـر، فالنسـيب عنصر فكري اخترعته المخيّلـة الجماعيّة وتُعبِّر الـذات المبدعـة عـن همومهـا مـن خلالـه، وباختلاف الـذوات تختلف التعبيرات، وعلى هذا يمكننا فهم مقولة: لكل شـاعر طلله الخاص، أو نسيبه الخاص بشكل أكثر موضوعيّة ومنطقيّة.

فالنسيب يمثّل مادة ثقافية وسيطة (بين المخيّلة الجماعيّة والمبدع)، متجانسة من حيث التصور الجمعي من ناحية، وتخضع للإدراك المبدع من ناحية ثانية، وخضوعها لإدراك المبدع، يسمح له بضم عناصر جديدة لإدراكه، فموضوع الطلل، بما هو شكل قَبْلي للحياة البدويّة، وموضوع الغـزل بما هو شـكل قَبْلي للحياة الإنسـانية، وموضـوع الطيف والخيال بما هو شـكل قَبْلي للحياة المتخيّلة، وموضوع الظعائن، بما هو شـكل قَبْلي مأسوي لفراق الأحبة، وموضوع الخمر بما هو شكل قَبْلي لنسيان الحياة، وموضوع الشـيب والشـباب بما هو شـكل قَبْلي لتمسك الإنسان بالحيـاة، تكـوّن هـذه الموضوعات مادة هـذا المخطط الخطابي، أو هذا النسق الإبداعي.

فالنسـيب والرحيـل والمديـح والهجـاء والرثـاء والفخـر، أنسـاق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة، وتمظهراتها النصيّة علامة على

هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحاله من سياق إلى سياق، أو من مرحلة الشفاهية إلى المرحلة الخطابية أو النصيّة، وكذلك علامة على قدرة العقل الكتابي على تخيّل أشياء ذهنيّة تمثّل ملامح العالم الخارجي وتطمح إلى تغييره بالشكل الذي يصبو إليه الإنسان بما يحقق سعادته ورفاهيته.

يقول الأعشى[1]:

1 وَدِّع هُرَيْرَةَ إنّ الرّكبَ مُرْتَحِلُ
وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أيُّها الرَّجُلُ

2 غَرّاءُ فَرْعَاءُ مَصقولٌ عَوَارضها
تَمشي الهُوَيْنا كما يمشي الوَجى الَوحِلُ

3 كأنّ مِشيَتها مِن بَيْتِ جَارتها
مَرُّ السّحَابةِ لا رَيْثٌ وَلا عَجَلُ

4 تَسمَعُ للْحَلي وَسْواساً إذا انْصَرَفَت
كَما اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عِشْرِقٌ زَجِلُ

5 لَيْست كَمَن يَكْرَهُ الجيرانُ طَلْعَتَها
ولا تَراها لِسِرِّ الجَارِ تَخْتَتِلُ

6 يَكاد يَصْرَعُها لَولا تَشَدُّدُها
إذا تَقُومُ إلى جَارَاتِها الكَسَلُ

7 إذا تُلاَعِبُ قِرناً ساعةً فَتَرت
وارْتَجَّ منها ذَنُوبُ المَتْنِ والكَفَلُ

(1) التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية 1384هـ/ 1964م، الأبيات ص 483-487.

8 صِفْرُ الوِشاحِ وَمِـلْءُ الـدَرعِ بَهكَنَةٌ
إذا تَـأْتـي يَـكَـادُ الـخَـصـرُ يَـنْـخَـزِلُ

9 نِعمَ الضَجيعُ غَـداةَ الدَّجنِ يَصْرعَها
لـلـذّة الـمـرءِ لا جـافٍ ولا تَـفَـلُ

10 هِـركَـوْلَـةٌ فُـنُـقٌ دُرمٌ مَـرَافِـقُـهـا
كَـانّ أَخْـمَـصَـهـا بِـالـشَـوْكِ مُنتَعِلُ

11 إذا تَقُومُ يَضوعُ المِسكُ أَصـوِرةً
والـزَنْـبَـقُ الـوَرْدُ مِـن أَرْدَانِـهـا شَمِلُ

يجـب أن نضـع فـي الاعتبار أولاً أن نظرة الرجل الحسيّة للمرأة باعتبارها خلفيّة ثقافية ومعرفية، أسهمت في صياغة وعي الأنثى بنفسها وبفكـرة الأنوثـة قديمـاً، وحديثاً حاولـت الأنثى - بنفـس الوعي - تغيير الرواسـب الثقافيـة التـي شـكلت وعيهـا، ولكـن! هل نجح هـذا الوعي في تغيير هذه النظرة النسـقيّة؟! تسـاعدنا الإجابة عن هذا التسـاؤل في معرفة طبيعة العلاقة التي تربط بين النسق الخطابي، ووجوده المسبق في الثقافـة، فالفكـر "يتنقّـل، يُلغي معنى أو يُهمل آخر، ويقفز من معنى إلى آخر لكنه لا يطوِّر ما عنده، هو يشكِّل ويصوِّر، ويُبدع رموزاً وعلامات لالتقاط المعنى، وإلا لامتنعت المعرفة"[1].

مـن المعـروف أن الفكـر الذكـوري القديم "يُكـنُّ كراهية واحتقار للمـرأة ويضعهـا فـي مرتبة ما بيـن الرجال والعبيد! وظهر هذا في تفكير أفلاطون وأرسطو، حيث إن النساء في حالة أفلاطون يلعبن دوراً ثانويّاً جـداً، وعنـد أرسـطو مسـتبعدات تماماً من مجالات الحيـاة العامة، فقد وجـدت النسـاء فقـط بهـدف المحافظـة على اسـتقرار الأسـرة وأمانها،

(1) سامي أدهم، إبستيمولوجيا المعنى والوجود، ص 140.

وإنجاب الورثة الشرعيين وتربيتهم"[1]. والنظرة الدونيّة للمرأة في الثقافة العربية الجاهليّة، لا تختلف كثيراً عن هذه النظرة، فالتراكمات الفكرية السلبية المتجذِّرة في النسق الثقافي عن المرأة، انتقلت بطبيعة الحال إلى النسق الشعري، فاختزلها خطاب الأعشى في جسد يستمتع به (الأبيات 2/ 12/ 13) وأضفى النسق الشعري مشروعيّة على أفكار المؤسسة الاجتماعية/ الثقافية، ويستمد التبرير اللغوي لهذه الأفكار قوته الخاصة، من أنه يراكم ويكثِّف عمليتين، الأولى إضفاء المشروعيّة على هذه الفكرة بنقشها لغوياً داخل خطاب يكتسب مصداقية أكثر من الثقافة، والثانية، نقل الخطة الذكوريّة الثقافية التي يجب على المرأة اتباعها؛ حتى تضمن بقاءها في المجتمع، فيطالعنا الأعشى في الأبيات (3/ 4/ 5/ 6) بجملة من الخصائص النسقيّة المميزة للمرأة في الثقافة:

- تمشي بهدوء كمر السحاب لا هي بطيئة في مشيتها ولا هي عجلى.
- عند انصرافها لا تسمع منها سوى صوت الحلي الذي تتزين به.
- لا تذيع الأسرار وملتزمة بحفظها وعدم إفشائها.
- تنهض برقة وبهدوء حتى تكاد تسقط لولا تشددها.

والتزيينات البلاغيّة في الأبيات (التشبيهات) ليست سوى حيلة جمالية لإضفاء المشروعيّة الخطابية على هذه الأنساق الثقافية، فالمعنى في النسق الشعري، هو تقاطع أفكار مؤكِّدة لغرض/ هدف معيّن، وهذا الهدف لا يصوغه عقل المبدع، لكنه مُصاغ سلفاً في عقل المبدع من قِبَل الجماعة في صورة "فكرة". هدف النسق الشعري إعادة صياغة النسق الثقافي في مجال آخر بما يؤكِّد قدسيته وتعاليه؛ لأن "المعاني ثابتة، خالدة، لا تتطوّر، لكنها تتغيّر، بمعنى أن الفكر ينتقل من معنى إلى آخر،

(1) سوزان موللر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م، ص 1.

فالمعنى ذاته لا ينتقل من شكل إلى آخر، وإنما الفكر هو الذي ينتقل"[1]. فمعنى المرأة كأم، وكأخت، وكعمة، وكخالة..ثابت في الثقافة الذكوريّة وله دلالته الإيجابية الخاصة، أما معناها كزوجة، أو كآخر فهو مختلف ويحمل دلالة سلبية، فالفكر الإنساني منذ القِدم "يشكِّل سيادة الذكورة وهيمنتها، ويعزز تسخير الأنوثة وإخضاعها.. وترتيبها في الدرجة الثانية لتيسير انقيادهن وعدم خروجهن عن الدائرة المرسومة"[2]. وإذا كان النسق الثقافي قد أحال المرأة - كمعنى - إلى مظاهر شكليّة فاختزلها في جسد، أو في صفات حسيّة صرف ليستمتع بها الرجل، فإن النسق الشعري لم يفلح في تغيير هذه النظرة، باعتبار المرأة قيمة إنسانية لها معناها الإيجابي، لكنه نجح فقط في تحويل الأفكار الثقافية عن المرأة إلى صيغ وعبارات تمثِّل وعاءً لحفظها، وأضفى عليها قِيماً جمالية بما يجعلها قاعدة تقبل التفسير والتأويل والتحليل (تأمّل جيداً المعنى في البيتين التاسع والعاشر)

إن النسق الشعري، هو نوع من أنواع التخطيط الفردي يخضع بالضرورة لرقابة الثقافي، وعليه أن يتمثّل بعضاً من خصائصه، إنه نوع من الوساطة - كما أكدّت سابقاً - بين الذاتي والثقافي، ولذا فهو يُعدّ أداة فاعلة تمكِّن الفكر من الحصول على حقوقه (حق المُحب عند محبوبته في النسيب، وحق الشاعر في المادة عند الممدوح في المديح، وحق الشاعر عند قبيلته أو حق قبيلته عند المجتمع في الفخر، وحق الميِّت عند الأحياء في الرثاء، وعلى هذا يمكن القول: بأن النسق الشعري مكوّن من علامات مُتفق عليها من قِبَل الثقافة والفرد، ومحفوظة في الذاكرة الجماعيّة، والتبادل المعرفي بين الثقافة والشاعر؛ هو تبادل

(1) سامي أدهم، إبستيمولوجيا المعنى والوجود، ص 141.

(2) ليلى بلخير، مصطلح النسوية في الفكر الغربي، كتابات معاصرة، بيروت، العدد (70)، مجلد (18)، أكتوبر/ نوفمبر 2008م، ص 104، 105.

رمزي، فالأشياء الثقافية يتم تمثّلها بواسطة علامات مختارة بحرِّية من قِبَل الشاعر.

لعلّ هذه الفرضيّات تقرّبنا من الفهم الموضوعي لإشكاليّة صياغة الأنساق الثقافية شعرياً؛ لأن البحث في عملية التبادل المعرفي بين الأشياء الموجودة في العالم الخارجي والعلامات الموجودة داخل الخطابات سوف يحقق هذا الفهم الموضوعي، وأول الممارسات في سبيل تحقيق هذا الفهم، هو مراجعة الأنساق الشعرية، فهي ليست تامة ومغلقة، بل مفتوحة ومؤهلة لتلقي معانٍ جديدة وتصحيحات وتعديلات بما يضمن لها خصوصيتها عند كل مبدع، فالعلامة الخطابية أو النصيّة المُعطاة للشيء الخارجي ليست فارغة، وتكمن قيمتها في علاقتها بما هو ثقافي.

فالنسق الشعري - إذاً - هو بداية معرفة متطوّرة للثقافي، تتغيّر ملامحه طبقاً لوعي المبدع، لكننا لا نستطيع حقاً فهم هذه الأنساق بمعزل عن المبادئ التي تربط بين الثقافي والشعري، من الممكن التسليم - في هذا السياق - ببعض المعطيات الثقافية وليس جميعها؛ لأنها معارف غير مكتملة، فهي تمثّل نقطة البداية، وانتقالها من سياقها الشفاهي إلى سياقها الخطابي، أو النصّي جعلها تمر بمراحل تصحيحية ومراجعات من قِبَل المبدع، ودورها المعرفي لا يمكن إنكاره، فالقوانين الثقافية الشفاهية، مادة للقوانين الخطابية أو النصّيّة، وترتبط هذه القوانين الثقافية والخطابية بقوانين العالم الخارجي، وعليه فإن فهم البنية الخاصة للقوانين الثقافية والخطابية أو النصّيّة كخطاطة استراتيجية ممتدّة معرفياً في سياق مختلف، سوف يمكننا من الوصول إلى الفهم الموضوعي لصياغة هذه الأنساق الشعرية، وهذه النقلة للأنساق تملك حقيقتين مهمتين: الأولى: المعنى الثقافي، والذي يخضع لبنية ثقافية. والثانية: المعنى الأدبي الذي يخضع لبنية خطابية، ومن خلال دراسة البنية

الخطابية يمكننا الحصول على مجموعة من الوسائل المعرفية تمكننا من فهم آليّة تشكّل هذه الأنساق الشعرية، فهذه البنية الخطابية أو النصيّة، ليست ذاتيّة تخضع لفكر الشاعر فقط، فالعناصر الثقافية لا يمكن حذفها من قِبَل الشاعر، أو التغافل عنها من قِبَل الدارسين، ومن هذا المنطلق يمكن التأكيد على أن كل خطاب يقدِّم وجهاً معرفياً، وآليّة بناء الخطاب المسيطرة تمتاز بإعطاء قواعد منهجيّة لهذا البناء، وعليه فإن هذا البناء مؤلّف من علامات متفق عليها، ووظيفة هذه العلامات تتمثّل في تمثيل تخطيطي للثقافة الخارجيّة، ولذلك لا يمكن أن نبرهن على وجود أي بنية بدون أن نضع أيدينا على قواعد توجه الاستنتاج.

ولكن؛ كيف تتم صياغة الأنساق الشعرية؟

يجب الوضع في الاعتبار أن النسق الشعري، يخضع لتخطيط عقلي ووعي بالنسبة للشاعر، وتُصاغ الأنساق الشعرية عن طريق فهم الشاعر ووعيه بالأنساق الثقافية وما تتضمنه من معارف سابقة، والفهم هنا هو قدرة الشاعر على تحويل الأنساق الثقافية إلى أسباب سحرية خياليّة داخل القصيدة، فالفضاء الفكري بين الذات والموضوع، أي بين الشاعر والنسق الثقافي يتحوّل إلى مجال شعري سحري، يمارس فيه الشاعر قدرته على تحويل الأفكار إلى كلمات، أو بالأحرى إلى علامات بتوسلات بلاغيّة ملتوية (استعارة - تشبيه - مجاز - كناية..) والاعتماد على الشعرية والتلوين الجمالي، ومن ثمّ فالمعنى لا يكمن في الحروف والكلمات ولا حتى في النص، وإنما في العلاقة السحرية بين العلامة النصّيّة وفضائها المعرفي المتشعِّب في النظام/ الخطاب أو النص، واللانظام/ النسق الثقافي، فالنسق الشعري مكوَّن من أفكار وصياغات لغوية، ومن ثمّ يمكن اعتباره صيغة لغوية منطوقة/ مكتوبة تعبِّر عن علاقة، أو عدّة علاقات بين عناصر مختلفة إيديولوجيًا، ومتباعدة زمنيّاً،

حيث تستعير العناصر المتأخِّرة الأفكار من العناصر التقليديّة السابقة، ومهمة النسق الشعري؛ هي التعبير عن رموز النسق الثقافي من ناحية، ومحاولة تحرير الفكر النسقي القديم من كل معتم وظلامي من ناحية أخرى، ومن ثمّ تمتلك الخطابات القدرة على المساءلة وفتح حوار مما يساعدنا على استنطاقه معرفياً.

شروط إنتاج النسق الشعري
وعلاقته بنظام الخطاب

تتألّف الأنساق الشعرية من مجموعة من النُّظُم الثقافية، وشروط جماعيّة لازمة لتأسيس المعنى، والمثير حقاً، أنه على الرغم من الاعتباطية التي تحكم هذه الشروط والنظم والقواعد الثقافية، إلا أن الأنساق الشعرية تعتمد بشكل أساس على هذه النظم والقواعد الاعتباطية؛ لأنها سبب وجودها، ومن المعروف أن الخطاب الشعري يشتغل بواسطة مجموعة من الرموز والعلامات؛ للتعبير عن فكرة معينة، وتتمثّل الوظيفة السيميائيّة للخطاب في إنتاج علامات أو إشارات تحمل أفكاراً، وتختلف الخطابات عن بعضها بطريقة استيعابها للأفكار وإعادة توزيعها وترتيبها داخل بنية الخطاب، أضف على ذلك اللغة المستخدمة، والتي يُعبِّر بها صاحب الخطاب عن هذه الأفكار، والخطاب - أي خطاب - يخضع لتأثير الأنساق الثقافية من ناحية، والأنساق الخطابية الموازية من ناحية أخرى، وعلى هذا يمكن النظر إلى النسق الشعري باعتباره مكوناً من أفكار تنتظم داخل خطاب (شفهي في الثقافة الشفاهية، نصّيّ/ كتابي في المجتمعات الكتابية) وأن هذه الأفكار تعبير انتقالي عن أفكار ثقافية شفاهية انتقلت من صيغها الجمعية الاعتباطية، إلى أفكار داخل خطابات تخضع لنظام - من حيث البنية والشكل - تمّت صياغته

بشـكل فردي من قِبل المبدع، والوظيفة الأساسـية لهذا الخطاب، تتمثّل فـي توصيـل المعـارف والمعلومات من الثقافة إلـى المتلقّي أو القارئ. ولكن! كيف يُنتَج النسق الشعري؟ وما هي شروط إنتاجه؟

من الملاحظ أن عمليّة إنتاج النسق الشعري، تُعدّ فعلاً إراديّاً واعياً من قِبل المبدع، وتخضع في آليّة صياغتها للنسق الثقافي، الذي هو تعبير جمعي، أو نظام جماعي يَخضع الأفراد لهيمنته، ويشكّل سلوكيّاتهم، أي أن النسق الشعري ينتج عبر خلفيّة النسق الثقافي، ويخضع لشروطه، أي أنه فعل فردي يخضع لرقابة الجمعي، ثم ينخرط عن طريق المُبدع في نظـام خطابـي، أو نصّـيّ يخضـع هو الآخر في بنيته الشـكليّة لضرورات النسق الثقافي "فالخطاب هو قبل كل شيء فكر - أو معرفة - منظّمة في هيئة بنية وفق معايير معترف بها داخل مجتمع وثقافة مخصوصين - وهذه البنية هي التي تُعطي الخطاب خصوصيته وتميّزه عن كتلة الكتابات التي تتصـارع معـه داخل الفضاء المعرفي"[1]. وانتظام النسـق الشـعري داخل خطابـه يتطلّـب توجهـات فكرية وفنيّـة معيّنة، بما يضمن له قدراً معقولاً مـن التداول والانتشـار، وهذا يفسِّـر لنا اختلاف تقاليـد القصيدة العربية من عصر إلى عصر.

فالأفـكار الثقافيـة تتحـوّل بفعـل المبـدع، إلـى كلمـات، وجمـل، وعبـارات داخـل خطـاب، وتكـون مـادة للتحليـل والتفسـير والتأويـل، واستمرار التواصل بين النسق الثقافي والنسق الشعري داخل الخطابات يؤكِّد ثلاثة مبادئ أساسية:

1 - أن الأفـكار الموجـودة فـي النسـق الشـعري هـي معطـاة من قبل، فالمعاني الثقافية تقع خارج تجربة النسق الشعري.

---

(1) حسـين خمـري، نظريـة النـصّ، مـن بنيـة المعنـى إلى سـيميائية الدال، منشـورات الاختـلاف والـدار العربيـة للعلـوم (ناشـرون)، الجزائـر وبيـروت، الطبعة الأولى 2007م، ص 80.

2 - أن الخطاب الشعري تأسس على تواضع اتفاقي ويؤكِّد العلاقة بين المبدع والثقافة.

3 - النسق الشعري، يثبت النسق الثقافي، ويؤكده؛ ومن ثمّ يُعد علامة عليه، فكل كلمة أو عبارة في النسق الشعري، تخضع لتجربة ثقافية، وتُحيل عليها، فتتوسع بمعناها وتتقدّم أو تتأخر بقيمتها.

تؤكِّد هذه المبادئ، أن كل الأفكار المطروحة داخل الأنساق الشعرية معروفة بالتجربة، ومبرهن عليها بها، واستناد قارئ الخطاب على التجربة الذهنيّة والخبرة المعرفية في مراجعة الخطاب، يعمل على بناء المعارف في خطاب النقد الأدبي أو الفلسفي، فالمراجعات النقدية والفكرية للأنساق الشعرية، لا تستهدف فحص الأسس فقط، بل تمتدّ لتشمل مراجعة المبادئ الأوليّة للفكر، إنها - أي المراجعة - جدل يصحح وينقّح عيوب الأنساق الثقافية داخل الأنساق الخطابية؛ لأن الأفكار والمعاني الثقافية تظل كما هي لا تتطوّر داخل مجالها الثقافي؛ لأنها تتغذى معرفيًا من الواقع الذي أنتجها، ولكن الجهد الإنساني المتواصل أسهم في نقلها من مجالها الثقافي العام، إلى سياقها الخطابي الخاص، والوعي النقدي والإبداعي هو الذي يطوّر هذه المعاني داخل الخطابات، ومن ثمّ فالسياق الخطابي/ النسق الشعري، شرط ضروري لتقدّم هذه الأفكار أو تخلّفها، هدمها أو بنائها؛ لأنها أصبحت مجالاً للتداول والمراجعة. فشرط وجود النسق الشعري يرتبط بوجود النسق الثقافي، والنسق الشعري هو الذي يمنح النسق الثقافي صفة الديمومة والبقاء، والديمومة تعني "بأن شيئاً ما يدوم، وأن جوهراً ثابتاً يبقى بحيث تصبح الديمومة خاصية للجوهر. إن التطوّر يستدعي التحوّل المتدرِّج... إذا تطوّرت (أ) فهذا يعني أن شيئاً من (أ) قد بقى، أي أن شيئاً ثابتاً في (أ) تلقى خصائص جديدة"[1] ولتوضيح ذلك أسوق المثال التالي، يقول

(1) سامي أدهم، إبستيمولوجيا المعنى والوجود، ص 162.

عمرو بن كلثوم[1]:

1 وَقَـدْ عَلِـمَ القَبَائِـلُ مِـنْ مَعَـدٍّ إِذَا قُبَـبٌ بِأَبْطَحِهَـا بُنِينَـا

2 بِأَنَّـا العَاصِمُـونَ بِـكُلّ كَحْـلٍ وأَنّـا البَاذِلُـونَ لِمُجْتَدِينَـا

3 وَأَنَّـا المَانِعُـونَ لِمَـا يَلِينَـا إِذَا مَـا البِيـضُ زَايَلَـتِ الجُفُونَـا

4 وَأَنَّـا المُنْعِمُـونَ إِذَا قَدَرْنَـا وَأَنَّـا المُهْلِكُـونَ إِذَا أُتِينَـا

5 وَأَنَّـا الشّـارِبُونَ المَـاءَ صَفْـواً وَيَشْـرَبُ غَيْرُنَـا كَـدِراً وَطِينَـا

6 أَلاَ أَبْلِـغْ بَنـي الطَّمَّـاحِ عَنّـا وَدُعْمِيّـاً فَكَيْـفَ وَجَدْتُمونَـا

فوجود النسـق الشـعري "الفخر" مرتهن بوجوده في الفكر القَبَلي كنسق مؤطِّر لفكر القبيلة، ويتجلّى في الخطابات بأدوات لغوية تضخِّم "الأنا" أمام "الآخر"، والـ "نحن" أمام الـ "هُمُ" على نحو ما هو موجود في الأبيات السابقة، فتكرار "أنّا" التي تؤكِّد العظمة والتعالي أمام الآخر في صدر الأبيات، علامة على منح نسـق الفخر الثقافي صفة الديمومة والبقـاء، بالإضافـة إلـى منحه صفة الشـرعيّة داخل الخطابات، وتوسّـل عمرو بن كلثوم بمفرداته اللغوية المنتقاة في صياغة خطابه، أكّدت أهمية الخطاب ودوره في ديمومة هذا النسـق واسـتمراريته، فهم (العاصمون، والمانعون، والمنعمون، والمهلكون، والشاربون) وهذه المفردات تؤكِّد القـدرة علـى حمايـة الآخريـن، والقدرة على المنـح والمنع متى أرادوا، والقـدرة علـى هـلاك مـن يعاديهـم، وأخيـراً هـم أهل عز ونعـم.. فهذه القدرات الإنسـانية، ضرورية لنسـق الفخر داخل الخطاب، فمن المؤكد أن خطـاب عمـرو بـن كلثوم طـرح خصائص جديدة لهـذه القدرات لم يتحـلَّ بهـا أهـل قبيلتـه في الواقع، وهـو ما يؤكد قـدرة الخطابات على

(1) التبريزي، شـرح القصائد العشـر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية 1384هـ/ 1964م، الأبيات ص 483-487.

تطوّر جوهر الأنساق وليس شكلها، فربما يظل شكل النسق ثابتاً داخل الخطاب، ولكن من المؤكد أن جوهر النسق يتطوّر داخلها بفعل المبدع، وما يؤكِّد ذلك تكليم الديار - المجازي - وهي صمّاء لبعض الشعراء، ولحاق بعض الشعراء - المجازي - بالظعائن.. ولهذا يُعد النسق الشعري شرطاً ضرورياً لاستمرارية النسق الثقافي وديمومته؛ لأنه يجعله مجالاً للتداول داخل سياق خطابي جديد يعيد بنائه وصياغته، يصحح أفكاره بما يجعله صالحاً للتداول عبر التاريخ.

ونستطيع التمييز بين نوعين من التعبيرات داخل خطاب عمرو بن كلثوم السابقة:

تعبيرات لها قيمة أدبيّة، ويرجع الفضل في ظهورها إلى عمرو بن كلثوم نفسه، وهي تعبيرات ليس لها نظير سابق، ومن ثمّ تصبح نماذج لتعبيرات أخرى في خطابات لاحقة، وفي هذا السياق يمكن النظر إليها بوصفها إبداعات خاصة بعمرو بن كلثوم (الشاربون الماء صفواً - ويشرب غيرنا كدراً وطينا).

والنوع الآخر من التعبيرات، تعبيرات ثقافية متعارف عليها من قبل، وتكرر ما قِيل سابقاً ولكن بصياغات مختلفة، (العاصمون - المانعون - المنعمون) التعبيرات الأولى تشير إلى التحوّلات والتغيّرات التي تطر عا المعنى الإنساني، في ارتحالاته عبر التاريخ، ودور الإنسان في عملية التقدم والتراجع والاختلاف، والتعبيرات الثانية تشير إلى عجز الفكر الإنساني أمام هيمنة النسق الثقافي، حيث يبدو فيها الفكر معطلاً، وتبدو الأفكار كتراكم بطيء.

بالمقارنة بين الأفكار العامة في النسق الثقافي، والأفكار الخاصة في النسق الشعري، يمكننا التساؤل حول الأفكار المشتركة بينهما وكيف كانت سبباً مباشراً في صياغة الخطابات، وكذا التساؤل حول الاتفاقات الضمنيّة بينهما، وكذا التساؤل عن التأثير الذي مارسه النسق الثقافي في

النسق الشعري داخل الخطاب، لعلنا نلتمس الإجابة عن هذه التساؤلات عند تعرضنا لشروط إنتاج النسق الشعري وهي:

- إظهار العلاقة التي تربط المجالات الثقافية بالتشكيلات الخطابية الشعرية، فمعظم الأفكار في الأنساق الشعرية تكوّنت انطلاقاً من أفكار مشابهة لها في الثقافة، ومن ثمّ فالنسق الشعري يحدد لنا الكيفية التي تربط الأفكار الثقافية بالأشكال النوعيّة للخطابات، فالأفكار الثقافية حول الفخر مثلاً تُكتشف خلف التراتبات التي كانت ما تزال تهتم بالتمييز الطبقي والعنصرية، والأفكار الثقافية حول الفخر إذ تعكس ممارسات النظرة الأحاديّة والتمييز الطبقي والعنصري، فإنها لا تفعل ذلك لتكون صدى لها فقط، ولكن لأنها تتجلّى فيها وبواسطتها.
- ارتباط قواعد النسق الشعري العام بنظام الحياة في النسق الثقافي، فالنسيب في النسق الشعري يرتبط بحياة الإنسان العربي الخاصة (علاقته بالمكان - بالمرأة - بنفسه - بمصيره..) والرحيل يرتبط بسعي الإنسان في الحياة وطلبه للرزق، والمديح يرتبط بعجز الإنسان في الحصول على الرزق بالسعي والكدّ، فيلجأ إلى أساليب ملتوية في الحصول عليه، والفخر يرتبط بنظرة الإنسان العربي الأحاديّة إلى نفسه.. وهكذا.
- النسق الشعري يبيّن لنا كيف تحتل مفاهيم قبليّة متباينة مكانة عُليا داخل الخطاب وأضفى عليها الشاعر قيماً جمالية انخدع بها القارئ، فلم يرَ عيوبها وعجز النقد الأدبي المُنشغل بالجمالي عن تفكيكها، باستثناء النقد الثقافي الذي أزال الحجب وكشف عن أقنعتها التي تلبّستها وانخدع بها الإنسان العربي آماداً طويلة[1].

(1) راجع، عبد الفتاح يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، الطبعة الأولى 2009م، ص 114-125.

- الإشارة إلى النسق الثقافي، فالمفاهيم الثقافية عندما يُعاد طرحها في النسق الشعري داخل الخطابات، تكتسب أبعاداً جمالية وتأويلات مختلفة أخرى غير التي كانت عليها في الثقافة.
- استيعاب الانزياحات الفكرية والإيديولوجية، وتحديد التماثلات الشكليّة والاختلافات الجوهريّة التي سمحت بهجرة الأفكار وانتقالها من مجال إلى آخر، الأمر الذي يجعلنا نؤكِّد بأهمية النسق الشعري كشرط إمكان معرفي لرصد تأثير فكر أو ثقافة قديمة على خطاب جديد.
- قواعد تكوّن النسق الشعري تنحدر من قواعد الثقافة التي ينتمي إليها النسق، والعلاقة بينهما هي علاقة استبداليّة، تُحدث تغيّراً في بعض العناصر، ولا تُحدث في بعضها الآخر، ولكن العبارات الثقافية أصبحت تخضع لقواعد تكوّن خطابية جديدة، ومن ثمّ يمكننا العثور داخل الأنساق الشعرية على عناصر ثقافية تبقى محافظة على طبيعتها لا سيما في مجال الرحيل، والفخر، والرثاء، ويظل شكلها وجوهرها ثابتين لكن تشكيلاتها مختلفة. وهناك عناصر أخرى تتميّز بتحوّلاتها في الأنساق الشعرية، وتؤدي دوراً مهماً في تشكيلة الخطاب مثل عناصر النسيب والمديح.

حاولت في هذه الدراسة أن أضع خطوطاً واضحة للمسافة المعرفية التي تفصل بين الممارسات الخطابية وانتظامات الأنساق الشعرية داخلها من ناحية، واعتباطية الأفكار الثقافية السابقة على الممارسات الخطابية من ناحية أخرى أملاً في ردم الفراغ الفكري الذي تركته مناهج التحليل الأدبي التي تغافلت عن رصد انتظام الثقافة النوعي داخل الخطابات الإبداعية، باستثناء النقد الثقافي، وتوصل البحث إلى النتائج التالية.

- ترتبط الأنساق الثقافية، بالأنساق الشعرية من خلال تبادل المعلومات الرمزية، والنسق الثقافي يتحوّل إلى علامة في النسق الشعري،

ويكتسب قيمته بما يمكن أن يضيف إليه الشاعر من معان ودلالات؛ فالدمـن والأثافـي وبقايـا الديار المحطمـة لا قيمة لها تقريباً بوصفها أشياء طبيعية غيّر ملامحها الدهر، غير أنها تكتسب قيمتها في الشعر عندمـا تتحـوّل إلـى علامـات دالـة على الحب والعشـق مـن ناحية، وعلامة على وأد المشاعر وكبتها داخل المجتمعات القبليّة من ناحية ثانية، وعلامة على صراع الإنسان مع الطبيعة وهروبه من قسوتها من ناحية ثالثة..، وغيرها من القِيم المعرفية التي يمكن أن يضيفها العقل الإبداعي النقدي من تفسـيرات وتأويلات، والنسـق الشعري لا يشبه النسـق الثقافي، ولكنه مسـتعار منه، فما أشـد الفرق بين القول "أنت مثل الجبل"، "أنت جبل" فالنسـق الشـعري امتداد مختلف للنسـق الثقافي في مجالات معرفية وسياقات خطابية مغايرة

- تنحدر قواعد تكوّن النسق الشعري من قواعد الثقافة التي ينتمي إليها النسق، والعلاقة بينهما هي علاقة استبداليّة، تُحدث تغيّراً في بعض العناصـر، ولا تُحـدث فـي بعضهـا الآخـر، ولكن العبـارات الثقافية أصبحـت تخضـع لقواعـد تكـوّن خطابيـة جديـدة، ومـن ثـمّ يمكننا العثور داخل الأنساق الشعرية على عناصر ثقافية تبقى محافظة على طبيعتها لا سـيما في مجال الرحيل، والفخر، والرثاء، ويظل شـكلها وجوهرها ثابتين لكن تشكيلاتها مختلفة، بالإضافة إلى عناصر أخرى تتميّز بتحوّلاتها في الأنساق الشعرية، وتؤدي دوراً مهماً في تشكيلة الخطاب مثل عناصر النسيب والمديح.
- النسـيب والرحيل والمديح والهجاء والرثاء والفخر، أنسـاق خطابية لهـا وجودها المسـبق فـي الثقافة، وتمظهراتهـا الخطابية علامة على هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحالاته من سياق إلى سياق، وهو ما يؤكِّد قدرة الخطابات على تطوّر جوهر الأنساق وليس شـكلها، فربما يظل شـكل النسـق ثابتاً داخل الخطاب، ولكن

من المؤكد أن جوهر النسق يتطوّر داخلها بفعل المبدع، وما يؤكِّد ذلك تكليم الديار - المجازي - وهي صمّاء لبعض الشعراء، ولحاق بعض الشعراء - المجازي - بالظعائن.. ولهذا يُعد النسق الشعري شرطاً ضرورياً لاستمرارية النسق الثقافي وديمومته؛ لأنه يجعله مجالاً للتداول داخل سياق خطابي جديد يعيد بنائه وصياغته، يصحح أفكاره بما يجعله صالحاً للتداول عبر التاريخ.

- الأفكار في الأنساق الشعرية تكوّنت انطلاقاً من أفكار مشابهة لها في الثقافة، ومن ثمّ فالنسق الشعري يحدد لنا الكيفية التي تربط الأفكار الثقافية بالأشكال النوعيّة للخطابات، فالأفكار الثقافية حول الفخر مثلاً، تُكتشف خلف التراتبات التي تهتم بالتمييز الطبقي والعنصرية، والأفكار الثقافية حول الفخر إذ تعكس ممارسات النظرة الأحاديّة والتمييز الطبقي والعنصري، فإنها لا تفعل ذلك لتكون صدى لها فقط؛ ولكن لأنها تتجلّى فيها وبواسطتها. والأفكار الثقافية حول النسيب تُكتشف خلف التراتبات التي تعبِّر عن النقص في الوجود، أي بالحاجة إلى الاعتراف من قِبل الآخر/ المرأة، مادام هذا الاعتراف هو رغبة الأنا في الوجود..

الفصل الرابع

الاستعارة كحاجة ثقافية لإنتاج الخطاب(*)

مقاربة سيميائية في تحليل الخطابات وعلاقتها بمرجعياتها

(*) هذا الفصل هو في الأصل مداخلة قُدّمت في مؤتمر النقد الأدبي الدولي الثالث للجمعية المصرية للنقد الأدبي بالتعاون مع كلية الآداب جامعة عين شمس - مصر، في الفترة من 1-2006/11/4م.

أتنـاول فـي هذا الفصل، البحث في طبيعة العلاقة بين الاسـتعارة، وعلم العلامات في شعر المعارضات، أو الوظيفة السيميائية للاستعارة، وتهدف الدراسة إلى الكشف عن دور الأنظمة البلاغية بمعناها المعرفي الجديـد فـي توليـد معانٍ نوعيّة وغيـر تقليديّة للخطابـات الأدبيّة، ودور الخطابات في تطوّر هذه الأنظمة. كما تهدف الدراسـة إلى مناقشـة دور الاستعارة في فهم العلاقة بين الرمز/ الأثر في الخطاب التراثي، والعلامة اللغوية في الخطاب الإحيائي؛ لأن البحث في إستراتيجية هذه العلاقة، سيكشـف عـن الحـدود المعرفية التي يقف عليهـا الخطاب المعارض/ الإحيائي، حيث لجأ شـعراء المعارضات إلى الاسـتعارة كنسـق معرفي لنقل تصورهم عن الظواهر الشـعرية التراثية، لتشـكيل الواقع الشـعري الجديـد. ويمكننـا النظر إلى الاسـتعارة - ها هنا - ليس بوصفها أسـلوباً بلاغيّـاً تقليديّـاً يعتمـد على التشـبيه؛ بل ننظر إليهـا بوصفها أداة معرفية، وبوصفهـا أيضـاً فكـرة داخل الخطاب تسـاعد على كسـر دوائر الإدراك الجامد للشعر آنذاك، وإظهار قدرة الفكر الإحيائي على توليد الدلالات المختلفة، ومعنى ذلك أن الاستعارة تعدّ أداة لتطوير المفاهيم، ووسيلة لخلق واقع، وليست لتزيين الواقع كما هو الحال في البلاغة القديمة.

فـي هـذا السـياق المعرفـي يمكـن مسـاءلة العلاقـة بيـن الخطاب (المسـتعار منـه)، والخطـاب (المسـتعار لـه)، (أو النمط الثابت/ سـينية البحتري، والنمط المتحوِّل/ سـينية شـوقي)، ومن خلال هذه المسـاءلة، يمكننا التوصّل إلى: ما الذي حذف؟ وما الذي تبقى؟ وهنا يمكن تبرير التعامل مع الاستعارة بوصفها أداة معرفية تكشف عن علاقة (العلامة) بـ (الرمز) من ناحية، والعلامة بوصفها أثراً كتابياً يفصح عن الرمز الثقافي وآلية استدعائه، وإحالاته من ناحية أخرى. والرمز يمد العلامة بالدلالة

مـن خـلال وجـوده فيهـا، وبالتالـي سـيكون اسـتحضارنا لـه من خلال علاقة التناسـب بين الدال والمدلول، أو العلة والمعلول بلغة الفلسـفة، وهـي علاقـة تناسـب من نوع اسـتعاري، فالعلامة (الأثـر الكتابي داخل الخطاب) تسـتعير الرمز (الأثر الثقافي داخل الثقافة) ليؤكدها ويمنحها دلالتها. في هذا السياق، يصبح العمل الاستعاري مبرراً. والسؤال الآن: ألا يمكـن أن تعـدّ هـذه العلاقـات مجـالاً لبنـاء ثقافي؟ لا سـيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن علم السيمياء في اللغة يهتم بدراسة المعاني التي تقف خلف الإشارات والعلامات عبر التواصل اللغوي بين أبناء الجيل الواحد، أو بين الأجيال المتعاقبة داخل ثقافة ما.

ولهـذا سـوف يرتكـز اهتمامنا فـي هذا الفصل علـى تحديد ماهية العلامة داخل الخطاب المعارِض، ودراسة توظيفها في عملية الاستعارة، ونقـل الرمـوز من حقل ثقافي/ خطابي، إلـى حقل خطابي/ كتابي، تربط فيـه بيـن الكلمـات والأشـياء التي ترمـز إليها هذه الكلمـات، من خلال واسطة وهي الاستعارة.

مدخل

عندما طُرحت المعارضات الشعرية كخطاب بديل، أو منقذ عند الشعراء الإحيائيين، اعتقد شعراؤها أن هذه الممارسة، ليست تكراراً للتراث، بل حالة من التجليّ بين الأب، والابن، وهو ما يمكن وصفه بحالة الامتداد الفكري داخل الثقافة. وأدّت الاستعارة - آنذاك - دور العامل المساعد في صياغة واقع جديد ومختلف؛ لأنها تمكّن الفكر من تمثُّل دلالات مختلفة لها قيمتها التاريخية والفكرية في بعث الحياة في الشعر من جديد. وهنا يمكن قراءة الاستعارة بوصفها علامةً كاشفةً عن الرمز في العمل الأدبي، وبوصفها سيرورة سيميائية تكشف عن الوظيفة الإبدالية للعلامة. بالإضافة إلى أنها سوف تفيد كثيراً في فهم آلية انتقال المعنى التراثي/ الرمز إلى حقله الخطابي الجديد. فالحديث عن الاستعارة كنظام للتواصل المعرفي، يثير لدينا تساؤلات - تُعدّ المنطلقات الأساسية للبحث - حول (قانون) اشتغال الاستعارة؛ لأن الاستعارة ليست مجرد إشارة لشيء آخر، بل هي استدعاء هذا الشيء الآخر وحضوره فيها. ويمكننا في هذا السياق طرح عدداً من التساؤلات تعبّر عن فلسفتنا في تناول الموضوع:

هل يمكن الحديث عن نسق معين للاستعارة؟؛ أي عن الأسس التي تشكّل نظامها السيميولوجي الخاص؟ ما الوحدات الوظيفية للاستعارة؟ هل هي ذات طابع رمزي، أم استبدالي؟! كيف يمكن رصد التحوّلات من العلامات الاعتباطية التامة الموجودة في الخطاب المرجع (السيف الخاص بالحرب، والقلم الخاص بالعلم)، إلى العلامات الأشد كثافة في بنائها الدلالي في الخطاب الدال، حيث يغيب كل مؤشر اعتباطي يمكن أن يساهم في حصر مجال الاستعارة التأويلي؟ ما نوع العلامة

فـي خطـاب المعارضـات؟ هـل هـي علامـات اعتباطية غيـر معلّلة؟ أم أنهـا علامـات تعليليّـة؟ مـا أنماط العلامـات في خطـاب المعارضات؟ وكيـف يمكـن تحديدهـا؟ هـل يمكننا الحديـث عن نظام سـيميولوجي خـاص يكشـف عـن أثر الرمز في العلامـة، ودور العلامة في ارتحالات المعنى؟

الإجابة عن هذه التسـاؤلات، بوسـعها أن تسـاعد في التحرّر من النزعـة المدرسـية التـي تعتمدها البلاغة الكلاسـيكية، والتي ترتكز على جملـة مـن المبـادئ والقواعـد الشـكليّة، يُقيَّـم فيها الخطـاب الإبداعي بوصفـه محـاكاة للطبيعـة؛ ومـن ثم يمكننا البحث في الشـروط الداخلية للمعنـى؛ أي فـي الوظيفـة الخطابيّة للمعنى، على اعتبار أن المعنى ينتج عـن جملـة من العلاقات بيـن العناصر الدالة داخل الخطاب، وعلامات تحيلنا على عناصر دالة خارج الخطاب وداخل الثقافة.

اشتغلت المعارضات على "الاستعارة" كوسيط للفكر بين الخطاب الدال والمدلول، ولم تكن "الاستعارة" ها هنا إلا حلاً معرفياً للنهوض بالواقـع عنـد الشـعراء الإحيائييـن، وعليـه تتأسـس حلقـة جدليّـة بيـن الفكـر والاسـتعارة فـي مرحلة الإحيـاء، فالفكر يقوم بتأويل الاسـتعارة، والاسـتعارة تمثِّـل مفتاحـاً للفكـر، فهـل تكـون هـذه الحلقة - بالمعنـى الفلسفي - مفرغة؟!

إن إثارة هذا الإشكال، يدفعنا إلى رصد الحركة الدائريّة بين الفكر، الذي يتجلّى في ذاته، وقدرته على إنتاج الخطاب، وبين الاستعارة كنسق معرفي يُعيد تشكيل هذه الخطابات، ولكي نتمكن من إكمال هذا الحراك المعرفـي، يمكننـا تحليـل العلاقـة التي تربـط بين الخطابـات المتقاطعة والاسـتعارة، ولهـذا فـإن الاسـتعارة من هـذا المنظور بحاجـة إلى قراءة تكشف عن أثرها في هذه الخطابات. فالاستعارة تتميّز بخاصيتها الدلالية التي تجبر الرسالة اللغوية على الاشتغال بامتداد المعنى الخطابي.

إن شـعر المعارضـات يُقيـم مـع بعـض خطابات التـراث علاقات خطابيّة مُتعددة ومُعقّدة، وهذه العلاقات تأتي على مستويات سيميولوجية متعددة، لا سيما على المستوى التركيبي، والاستبدالي، والدلالي، فهذه العلاقـات، لا يمكـن رصدهـا فقط على مسـتوى الاسـتعارة التي يحمل محتواهـا الظاهـر إشـارات كتابيـة، دون إغفال دور الحقول الاسـتعارية بوصفها مؤكدةً لهذا النوع من العلاقات الخطابيّة.

إن تلمـس الخطـوط الكبرى للوظيفة السـيميائية للاسـتعارة داخل الخطـاب (بمـا لهـا من قدرة على إحداث التغيير في المعنى)، يقود إلى البحـث فـي نقـاط الارتـكاز في الخطاب الشـعري وتوجّهاتـه المعرفية. ولكـن، هـل يُسـاعد لجـوء الفكـر إلى الاسـتعارات، علـى الإفلات من أنساقه الثقافية والمعرفية السابقة؟!

فخطـاب المعارضـة، هو علامة للرمز (الخطاب التراثي) في وعي الـذات المنفعلـة، فعبـر الرؤيـة التـي تطـل علـى نمـط القصيـدة التراثيّة والرمـوز التـي تحملهـا، تنتقل أفـكار وتقاليد هذه القصيـدة إلى الوعي؛ لكي يضفي الأخير عليها لغته التي تحمل الإشـارات أو العلامات التي صاغها بواسـطة الرؤية، وهذه الرؤية تشـكّلت في الذهن مع جملة من الانطباعـات الفكريـة، وبارتبـاط متبـادل مع الخطـاب المرجع، في هذا السياق يمكن قراءة الاستعارة بوصفها محتوى مثالياً يختزل مجمل هذه العلاقات، ويكشـف عن الحضور الإيجابي أو السـلبي لأفكار المعرفة السابقة (الرموز)، في المعرفة اللاحقة (العلامات)، بالأشياء التي تحيط بالشاعر المعارِض، ويؤدي المحيط الثقافي للشاعر المعارِض دوراً مهماً في إظهار قدرة الشـاعر المتأخر على الاختلاف، أو قدرته على التقليد والاتبـاع؛ لأن الخطـاب الأول/ المرجـع (المدلول)، يتـم إحالة العلامة عليـه، بوصفـه حامـلاً للدلالـة، أما الخطـاب الثاني/ المعـارض (الدال) فيقوم مقام العلامة، بوصفه علامة حاملة للمعنى (الدلالة). ولهذا سوف

نلجأ في الدراسة إلى تحليل سيميائي بفضاءاته المعرفية الحديثة (الدال، المدلـول، الدلالـة) لخطاب معارِض/ علامة (سـينية شـوقي)، وخطاب مرجعي/ رمز (سـينية البحتري) يوضح تداولية الاسـتعارة، وقدرتها على توليـد الدلالـة (المعنى) مـن خلال بحث الظـروف الضرورية/ المعرفية (مرحلة الإحياء في هذا السـياق) لاسـتعارة (الرمز) بواسـطة (العلامة)، بهـدف خلـق وضعيّـة معرفية جديدة، كما سـوف يختبر هذا التحليل أثر الرمـز فـي العلامـة، مـن ناحيـة، ودور العلامة الإبسـتيمي داخل سـياق الخطاب الجديد في قراءة المعنى، وذلك من خلال ثلاثة مظاهر:

أ - صور استعارة الكلمات.

ب - صور استعارة الموضوعات.

ج - صور استعارة الأفكار، أو الصور الحجاجية.

ولـذا سـوف يتـم التعامـل مع الخطـاب المعـارِض بوصفه علامة لسانيّة، تتخذ من اللغة وسيلة لبناء علاقات فكرية استعارية مع الرموز؛ ومن ثمّ؛ يمكننا القول: إن التحليل المقترح، سـوف يكشـف عن الطور المتقدِّم للبلاغة الجديدة، التي تنتقل بالفكر من طور الانشـغال بالرموز وجمالياتهـا، إلـى طـور العلامات الحاملة لمعاني هـذه الرموز، والقابلة للتأويل على مسـاحات واسـعة من نشـاط الفكر الإنساني، حيث ستجد فيه الخطابات الأدبيّة ملاذاً للتحرّر من الإيديولوجيات الفكرية.

السيمياء والاستعارة:

الربط بين المعارف في المعارضات:

ما المعرفة التي تقدمها لنا الاستعارة؟

نحاول في هذا الجزء، البحث في استراتيجية العلاقة بين الاستعارة - بما لها من قدرة على تغيير المعنى داخل الخطابات - وعلم العلامات - بقدرته على بناء لغة تحمل شفرات متنوّعة تميّز الخطاب عن غيره من الخطابات الأخرى - في شعر المعارضات، ودور الاستعارة في فهم العلاقة وتفسيرها بين الرمز/ الأثر في الخطاب التراثي، والعلامة اللغوية في الخطاب الإحيائي؛ لأن البحث في استراتيجية هذه العلاقة، سيكشف عن الحدود المعرفية التي يقف عليها الخطاب الإحيائي في محاولته التلبّس بالمعرفة في مرحلة التراجع الفكري، فأحال هؤلاء الشعراء الوجود إلى التراث، وحاولوا الإفلات من أنساق معرفية معاصرة - آنذاك - إلى أنساق معرفية سابقة، وفي هذه الممارسة، حاول الشعراء، خلع منزلة جديدة على الشعر؛ بخلق علامة معادلة للتراث، أو خلق علامة أكثر تطوّراً، فلجأ شعراء المعارضات إلى الاستعارة كنسق بلاغي له إغراءاته في نقل ما يعرفون من التقاليد الشعرية التراثية، لتشكيل الواقع الشعري الجديد. ويمكننا النظر إلى الاستعارة - ها هنا - ليس بوصفها أسلوباً بلاغيّاً تقليديّاً يعتمد على التشبيه؛ ولكننا ننظر إليها بوصفها أداة معرفية، وبوصفها أيضاً فكرة داخل الخطاب، تساعد على كسر دوائر الإدراك الجامد للشعر آنذاك، وإظهار قدرة الفكر الإحيائي على توليد الدلالات المختلفة، ومعنى ذلك أن الاستعارة؛ تعدّ أداةً لتطوير المفاهيم، ووسيلةً لخلق واقع، وليست لتزيين الواقع كما هو الحال في البلاغة القديمة. فالاستعارة؛ صورة ذهنية، يلجأ إليها الفاعل حينما يفتقد خصيصة ما موجودة لدى طرف آخر، ويعمد الفاعل إلى

هذا الفعل الاستعاري؛ لإكمال شيء ما يشعر أنه ينقصه، حتى يبدو أمام الآخرين وكأنه يمتلك جميع المقوِّمات التي تؤهله لممارسة دوره الفاعل في الحياة. أما العلامة؛ فهي "شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من جهة ما وبصفة ما. فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو علامة أكثر تطوّراً"[1]. وتنتج العلامة عن طريق الترابط بين الدال والمدلول - كما أكّد سوسير - وهي العنصر المادي المؤكِّد لهذه الاستعارة في الخطاب، وتحليل هذه العلامة، يحيلنا على معارف جديدة في الخطاب؛ لأن الشاعر يملأ فراغات خطابه باستعارة معارف مختلفة، وإعادة صياغتها بالشكل الذي يُناسب أفكاره المطروحة داخل الخطاب.

في هذا السياق المعرفي يمكن مساءلة العلاقة بين الخطاب (المستعار منه)، والخطاب (المستعار له)، (أو النمط الثابت/ سينية البحتري، والنمط المتحوِّل/ سينية شوقي)، ومن خلال هذه المساءلة، يمكننا التوصّل إلى: ما الذي حذف؟ وما الذي تبقى؟ لأن "السيميائيات في جميع الحالات؛ هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات بناء خطابي شتّى... والوظيفة الأصلية للعلامة، هي وظيفة اختلافية منبثقة عن علاقة، وليست حصيلة لمادة دالة بذاتها. وعلى هذا الأساس فإن المعنى ليس محايثاً للشيء ولا سابقاً عليه، بل هو حصيلة ما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى الوجود المادي الذي يميّز الأشياء"[2]. وهنا يمكن التعامل مع الاستعارة بوصفها أداة معرفية تكشف عن علاقة (العلامة) بـ (الرمز) من ناحية، والعلامة

---

(1) بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة فريال غزول، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م، ص 138.

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، مكناس - المغرب، العدد (16)، 1998م، ص 79.

بوصفها أثراً كتابياً يفصح عن الرمز الثقافي وآلية استدعائه، وإحالاته من ناحية أخرى. فالرمز مجرد نسيج ثقافي يكتسب قيمة استعارية وتمثيلية من ثقافات سابقة عليه؛ "الرمز يتشكل من منظور دلالي، فإنه يعطي معنى عن طريق معنى. ذلك لأن فيه ثمة معنى أولياً، وحرفياً، واجتماعياً، ومادياً في الغالب، يحيل إلى معنى مجازي، وروحي، ووجودي في الغالب، ولذا فإن الرمز إذ يفسح المجال للفكر، ويستعين بالتأويل، فذلك لأنه يقول أكثر مما لا يقول"[1]. وهو بعيد كل البعد عن العلامة ولا يتطابق معها، لكنه يمدها بالدلالة من خلال وجوده فيها، وبالتالي سيكون استحضارنا له من خلال علاقة التناسب بين الدال والمدلول، أو العلة والمعلول بلغة الفلسفة، وهي علاقة تناسب من نوع استعاري، فالعلامة (الأثر الكتابي داخل الخطاب) تستعير الرمز (الأثر الثقافي داخل الثقافة) ليؤكدها ويمنحها دلالتها. في هذا السياق، يكون العمل الاستعاري مُبرراً، والسؤال الآن، ألا يمكن أن تعدّ هذه العلاقات مجالاً لبناء ثقافي؟ لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن علم السيمياء في اللغة يهتم ببحث المعاني التي تقف خلف الإشارات والعلامات عبر التواصل اللغوي بين أبناء الجيل الواحد، أو بين الأجيال المتعاقبة داخل ثقافة ما. ثم يواصل الفكر الاستعاري على هذا النحو دوره في توليد الدلالات غير المتناهية؛ لأنه من الضروري لخلق الاستعارات أن يوجد نسيج ثقافي (رموز) في ضوء هذه الاعتبارات. فالشاعر العربي مثلاً حينما يخاطب الطلل، ذلك المكان الصامت، يستعير له من الإنسان صفة الكلام، لخلق واقع جديد للطلل غير الذي آل إليه. يقول ذو الرمة يقول[2]:

---

(1) بول ريكور، صراع التأويلات، ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج ريناتي، دار الكتاب الجديد المتحد، بيروت، الطبعة الأولى 2005م، ص 44.

(2) ديوان ذي الرمة، حققه وقدّم له وعلّق عليه عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، الطبعة الثانية 1402هـ/ 1982م، الجزء الثاني، القصيدة رقم (26)، ص 821.

وَقَفْتُ عَلى رَبْعٍ لِمَيَّةَ ناقَتِي فَما زِلْتُ أَبْكِي عِنْدَهُ وأُخَاطِبُهْ
وَأَسْقِيه حتى كادَ مِما أَبَثُّهُ تُكَلّمني أَحْجَارُهُ وَملاعِبُهْ

فذو الرمة، استعار صفة الكلام من عند الإنسان في شكل علامة (الأثر كتابي) أخاطبه/ تكلمني، ليحوِّل الأطلال/ الأثر الثقافي بواسطة الأثر الكتابي إلى كائن حي له قدرته الخاصة على التعبير. فإذا كانت الأطلال تتكلّم، فهي إذاً لها قدرتها الخاصة على التعبير؛ ولكنها لن ترضي غرور الشاعر بعودة المحبوبة مرة أخرى. فالعلامة اللغوية - ها هنا - هي محاولة جادة من قِبل الشاعر لاستعارة المفقود/ الكلام وربطه بالموجود/ الأطلال، لإضفاء صفة جديدة على الموجود/ العلامة، تمكّنه من اختزال خصائص مختلفة تجعله أكثر خصوصية لحمل المعنى. فالاستعارة - ها هنا - ارتبطت مع العلامة في علاقة معرفية أسهمت في تشكيل واقع جديد للطلل عند ذي الرمة، وكما هو معروف، أن لكل شاعر قديم طلله الخاص الذي يشكّله باستعاراته حسبما يريد.

فالخطاب - أي خطاب - يتشكل من خلال منظومة من العلامات الصوتية (المسموعة) - في الثقافة الشفاهية - والمرئية - في الثقافة الكتابية - ترتبط ببنية خطابيّة؛ هي بنية الخطاب، والخطاب يرتبط مع الخطابات الأخرى من حيث كونه نظاماً صغيراً داخل نظام أكبر، هو الحقل الشعري، وعلم السيميولوجيا يهتم ببحث نظام الإشارات والعلامات التي يتضمنها خطاب ما، ويؤكد بعض المعاصرين هذه الاستراتيجية بقوله: إنه - أي علم العلامات - "يعنى بالكشف عن العلاقات التي تربط بين الخطاب الأدبي بوصفه نسقاً أو نظاماً وبين غيره من الأنظمة الأخرى. فالخطاب الأدبي له خصوصيته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزل عن غيرة من الأنظمة السيميوطيقية الأخرى، فيتقاطع معها ويتفاعل معها، وإذا كان العمل الأدبي له خصوصيته،

فـإن تلـك الأنظمـة لها خصوصيتها، ومن ثم يمكن بحث كل الأنظمة في تشـابكها وترابطها، وتتم عملية وضع العمل الأدبي في سـياقه من خـلال كشـف ترابطـه بالأنظمـة المختلفـة، وهذا السـياق هو السـياق المعرفي العام للثقافة البشرية"[1].

واختيارنـا لشـعر المعارضـات كأنمـوذج للتطبيـق، سـوف يسـاعدنا - إلى حـد كبير - فـي الكشـف عن العلاقات التـي تربط بين الخطابات ذات الأنسـاق/ الأنظمة المشـتركة؛ لرصد طبيعة العلاقة بين الاستعارة (كأداة معرفية وكحاجة ثقافية)، والسيميولوجيا كعلم حديث يهتـمّ بماهيـة العلامـة وعلاقتها بالأشـياء ومنها الاسـتعارة، من ناحية، وفاعلية العلامة وطريقة توظيفها داخل الخطاب، من ناحية أخرى. أضف إلى ذلك خاصية "**الانزياح**" التي تتميز بها الاسـتعارة، سـوف تسـاعدنا كثيراً في الكشـف عن طبيعة المعنى داخل خطابات المعارضات، هل هو معنى تكراري لخطاباته المرجعية؟؛ أم معنى إبداعي متجاوز يعتمد على فعل الخرق للنسق المرجعي، أو النسق السائد آنذاك؟ هل المعنى فـي الخطاب المعارِض يؤكِّد سـلطة القواعـد والنظم الإبداعية التراثية وهيمنتهـا، أم أنـه خالـق للمفاجـأة؟ هنـا يمكننا الحديث عـن الوظيفة الثقافية/ المعرفية للاستعارة. ولهذا سوف يرتكز اهتمامنا في هذا الفصل علـى تحديـد ماهية العلامة داخل الخطاب المعارِض، وبحث توظيفها في عملية الاسـتعارة ونقل الرموز من حقل ثقافي/ شـفاهي، إلى حقل خطابي/ كتابـي تربـط فيـه بين الكلمات والأشـياء، التي ترمز إليها هذه الكلمات من خلال واسطة، وهي الاستعارة، فالعلامة تربط بين الدال والمدلـول، ولـذا فـإن تحليل العلامة، سـوف يكشـف لنا عن عمليات تولّـد الدلالـة، وحل الشـفرة التي تجمع بين الـدال والمدلول، ونحن،

(1) فريال غزول، علم العلامات (السيميوطيقا) ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، ص 18.

في هذا السياق، بحاجة إلى أمرين: الأول: تحليل العلاقة بين الكلمات والأفكار. والثاني: تحليل العلاقة بين الأفكار والأشياء، فالرمز يمثّل الدال، والفكرة تمثّل المدلول، والعلامة تمثّل عنصر الإحالة بواسطة الاستعارة، وتحليل العلامة، يجب أن يضع في أولوياته هذه الأمور. وسوف نفترض سلفاً أن الخطاب المعارِض ينوّع التفاصيل، ويغيّر من معارفه باستمرار ليحرز اختلافاً ما مع المرجع، وتشابهاً ما مقبولاً مع الواقع؛ لأن الواقع متغيّر ومعقّد ولا يثبت على حال، والشاعر "لا يملك القدرة على إبداع علامات سيميوطيقيّة، ولكنه قادر على شحن هذه العلامات بدلالات خاصة به في صيغ الخطاب المختلفة"[1] وعلى ذلك يمكننا النظر إلى علاقات المحاكاة على هذا النحو بأنها علاقات تعدد وتنوّع.

والقصيدة - أي قصيدة - تتألف من بنى محددة، هذه البنى تتضمن وحدات وعناصر مختلفة، وكل عنصر من عناصر القصيدة، يشير إلى شيء آخر، لا يعني بالضرورة أنه ينقله، أو ينسخه، أو يقلّده، بل يطوّره، ويمكن تسمية هذه العملية بالدلالة، فالدلالة تعني تطوير الدال/ العلامة للمدلول عن طريق جملة من الاستعارات الذهنية والفكرية، فخطاب المعارضة؛ بنية شعرية تسمح لصاحبها كتابة خطاب بواسطة سلسلة من الاستبدالات اللغوية، والفكرية، على نحو يمكّن القارئ/ المتلقّي الذي يعي هذه الاستبدالات، من التوصّل إلى الخطاب الأصلي (المدلول)، وإلى خطاب المعارضة (الدال)، والدال يحمل العلامة، والمدلول يحمل الرمز، والرمز في المدلول، يتحول إلى علامة في الدال عن طريق الاستعارة "فالكلمات تبدو

(1) بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة فريال غزول، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، ص 141.

مرتبطة - قبل كل شيء - بالأشياء"[1].

والدراسة الراهنة، تختبر فرضية؛ أن هناك بناءً سيميائيّاً يربط بين خطاب المعارضات ومرجعيتها، يهدف إلى التواصل المعرفي عن طريق إدماج الخطابات بمرجعيتها، وهذه العملية تؤكد فكرة البناء الاستعاري للخطاب، بمعنى أن استعارات الخطاب المعارض هي أساس بنائه، مما يجعلنا نتطرق إلى الجوانب التداولية، والدلالية في هذه الخطابات، ووضع الخطوط العامة للبحث وتوجهاته المعرفية، بتحديد مفهوم "**الانزياح التداولي**" من خلال التمييز بين التواصل الخطابي بين خطابين متوازيين مثل خطابات النقائض (حيث يدخل الخطاب الثاني في سباق معرفي مع الخطاب الأول، حتى يتمكّن من إزاحة الخطاب الأول والإحلال محله، ثم يتبدّل وضع الخطاب الأول بدافع الإزاحة ليدخل في صراع معرفي لإزاحة الخطاب الثاني.. وهكذا تستمر عمليات الإحلال والإزاحة والتداول مستمرة..)، أو خطابين متعارضين مثل خطابات المعارضات، حيث يدخل الخطاب المعارض في علاقة اقتداء بالخطاب المرجع، وتكون الاستعارة هي وسيلة الخطاب المعارِض لإقامة هذه العلاقة. ويُنظر إلى الخطاب المعارض/ سينية شوقي، بوصفه قرينة لخطاب البحتري، قرينة التحول في كتابة الخطاب، وتلعب الاستعارة الدور الأساس في لعبة التحول هذه، ولكن، هل يمكن اعتبار هذا التحول قرينة على رفض الخطاب المعارِض لحاضره الشعري، بمعنى رغبته في الانتقال من عالم التجربة الحي إلى عالم التجربة التراثية؟ أم أن خطاب شوقي يدخلنا في دائرة التقليد؟ بمعنى أن خطابات المعارضات هي مجرد تكرار لخطاباتها المرجعية! وما نوع هذا التقليد؟ هل هو تقليدي شكلي، أم جوهري؟!

---

(1) ريفاتير، سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، علم العلامات، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، ص 217.

الوظيفة السيميائية للاستعارة

يقـول بـول ريكـور: "إن تفسـير الاسـتعارة كحـدث متعيّـن فـي الخطـاب، يسـاهم فـي تأويـل العمـل ككل، بـل يمكـن القـول بأنه إذا مـا كان تأويـل الخطـاب ككل وجـلاء نـوع العالم الذي يرسـمه العمل يضيئـان الاسـتعارات المتعيّنـة، فـإن تأويل القصيـدة ككل بدور يحكمه تفسير الاستعارة كظاهرة خطابيّة متعيّنة"[1].

نسـعى فـي هـذه الممارسـة إلى التعامـل مع الاسـتعارة بوصفها محصلـة العلاقـات بيـن العلامـات المختلفـة، بمـا يعني أن الكشـف عـن هـذه العلامـات في ضوء علاقتها بالاسـتعارة يمثـل خطوة مهمة في التحليل السـيميولوجي للخطابات الأدبيّة، وعليه فهذا التحليل لن يتضمـن الاسـتعارة بوصفهـا وعـاءً أو نسـقاً بلاغيّاً ناتجـاً عن مجموع الأجزاء؛ وإنما بوصفها محصلة لعلاقات علاماتية وثقافية مختلفة، ومن ثم فهي تمثل العنصر لكاشف عن الرمز في الخطاب المرجعي، وعن العلامة في الخطاب المعارض. فالرمز في الخطاب المرجعي (سينية البحتـري) يعمـل بمعنـاه العـام، بوصفه علامة علـى رمز من خطابات مرجعيـة تراثيـة سـابقة - تاريخياً - على البحتري، فعلى سـبيل المثال، يمكـن اعتبـار الطلل/ المـكان فـي الشـعر الجاهلي أثـراً بوصفه مكاناً مثيراً للغة/ الخطاب، وهذا الأثر تحوّل إلى علامة (إيوان كسرى) في سـينية البحتـري، "إن الألفـاظ دالة علـى المعاني التي في النفس، كما أن الحـروف التـي تكتـب هـي دالة علـى هذه الألفـاظ... إن الألفاظ ليسـت واحـدة بعينها عنـد جميع الأمم"[2]. وكما كانـت الآثار/ الديار

(1) بول ريكور، الاستعارة والمشكل المركزي للهرمنيوطيقا، مجلة الكرمل، العدد (60)، صيف 1999م، ص 184.

(2) أرسطو، في التأويل، ترجمة ابن رشد، تحقيق جبرا جهامي، دار العودة، بيروت 1988م، ص 84، 85.

مثيرة لعواطف الشاعر الجاهلي، أمست المدائن (إيوان كسرى) مثيرةً لعواطف البحتري، وكما أن الديار/ الأطلال تدل في الشعر القديم على أكثر من كونها امتداداً صحراويّاً بيئيّاً - خرافيّاً أو أسطورياً - يمكن الوقوف على معانيه ودلالاته؛ فإن (إيوان كسرى) في خطاب البحتري يدل على أكثر من كونه مجرد ظاهرة حضارية، يحمل دلالات رمزية وإيحائية تثير الأحاسيس في نفس المتلقي، وكذلك تدل بلاد الأندلس في خطاب شوقي على أكثر من كونها رمزاً للنفي والاستبعاد، فهي مكان له مغزاه التاريخي والحضاري في الوعي العربي.

والمتأمل في الوصف التركيبي للاستعارة في خطاب البحتري، يدرك أن استعارة الأفعال لها الحظ الأوفر من باقي الاستعارات، حيث تكرر استخدامها اثنتا عشرة مرة من أصل اثنتين وعشرين استعارة وردت في القصيدة[1]، وهذه الاستعارات تُصنَّف بحسب العلاقة الاستعارية بين الفعل والفاعل أو المكمل[2]، كما يدرك أيضاً اعتماد شوقي في خطابه على هذا النوع من الاستعارة حيث تكرر استخدامها في قصيدة شوقي في سبعة وعشرين بيتاً من أصل ثلاثة وأربعين استعارة وردت في القصيدة[3].

---

(1) راجع، ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية 1973م، المجلد الثاني، ص 1152. تكرر استخدام الاستعارة في هذه القصيدة في اثنين وعشرين بيتاً على النحو التالي (2/ 3/ 6/ 11/ 12/ 13 / 14/ 17/ 18/ 20/ 21/ 23/ 24/ 28/ 34/ 38/ 39/ 40/ 44/ 50/ 51/ 54). وتكرر استخدام الشاعر لاستعارات الأفعال في اثنا عشر بيتاً على النحو التالي (2/ 3 / 11/ 12/ 13/ 14/ 17/ 18/ 20/ 21/ 38/ 44).

(2) محمد الولي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان، فكر ونقد، المغرب، العدد (61).

(3) راجع، ديوان شوقي، توثيق وشرح وتعقيب أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د - ت)، الجزء الأول، ص 203. تكرر استخدام الاستعارة في القصيدة في ثلاثة وأربعين بيتاً على النحو التالي (1/ 4/ 5/ 6/ 13/ 17/ 2

والبنيـة النحويّـة لهـذا النـوع مـن الاسـتعارات تتألـف مـن الفعل والفاعل، ويشير هذا النوع من الاستعارات إلى مهارة الشاعر في استعارة الفاعل الذي يمتلك القدرة على إتمام الفعل، فحين يقول البحتري في البيت الثاني (زعزعني الدهر...) فالدهر - ها هنا - يمثل قوة فاعلة لها قدرتها الخاصة على إحداث فعل الزعزعة وهي فعل إنسـاني، فالشـاعر استعار من الإنسان القدرة على الزعزعة، وأعطاها للدهر لتعس الشاعر ونكسـه، فالشـاعر هنـا مفعـول بـه، والدهـر، فاعل بما يحمـل من معانٍ ودلالات تشـير إلى القوة والأبدية، يمتلك القوة أكثر من الإنسـان، وله الدور الأكبر في تحديد المعنى في البيت.

وكـذا الأمـر فـي قول شـوقي (وسـلا مصر...) يمكـن البحث في الوظيفـة السـيميائية لهـذه الاسـتعارة مـن خـلال سلسـلة مـن العمليات الفكرية التي تبحث في العلاقة بين دلالة السؤال بالمثنى وليس بالمفرد أو بالجمـع، والربـط بينهـا وبيـن صيغـة (قفـا نبـك) الشـعرية والنسـقيّة والتاريخيـة الشـكلية المعروفـة، وبيـن معطيـات علم السـيمياء؛ لأنه من المهـم لكـي تـؤدي الاسـتعارة وظيفتها فـي هذا السـياق، أن تدخل في علاقـة مـع نسـق من المبادئ المرتبط بهـذه الصيغ اللغوية المعهودة في مقدمات الشعر العربي القديم، وأننا لن ندرك القيم المعرفية والجمالية للاستعارات، إلا عن طريق بحث العلامات والإشارات، التي تخرج بها مـن حدودهـا اللغوية والجمالية إلى آفاقها المعرفية والفلسـفية الرحبة.. فمصر لا تتكلم، وبالتالي لن ترد على السـؤال، لكن المقصود بالسـؤال هنـا هـم أهـل مصر، ويمكننا في هذا السـياق الربـط بين مصر المكان/

0/ 21/ 26/ 27/ 33/ 34/ 39/ 42/ 46/ 47/ 48/ 50/ 55/ 56/ 57/ 58/ 61/ 63/ 64 / 68/ 69/ 71/ 72/ 75/ 78/ 82/ 83/ 84/ 90/ 91/ 96/ 97/ 99/ 103/ 105/ 106/ 109). وتكرر استخدام شـوقي لاسـتعارات الأفعال في سـبعة وعشـرين بيتاً على النحـو التالي: (1/ 4/ 5/ 6/ 13/ 20/ 21/ 33/ 34/ 39/ 46/ 47/ 48/ 50/ 57/ 58/ 64/ 68/ 69/ 72/ 83/ 84/ 91/ 96/ 97/ 99/ 105).

أهل مصر، والطلل/ صاحبة الطلل في الشعر القديم، وكما يحن الشاعر القديم لرؤية محبوبته صاحبة الديار، فإن شوقي يحن هو الآخر إلى مصر وأهلها، والصيغة الإنشائية (هل سلا القلب عنها؟) تؤكد هذه الفكرة، والعلامة اللغوية (سلا) تحيل الفكر إلى أنساق لغوية لها دلالتها الخاصة في سياقاتها الخاصة، والعلامة الجغرافية أو المكانية (مصر) تحيل الفكر إلى أنساق ثقافية وتجعله يتجاوز الحدود الجغرافية الخاصة إلى الحدود الثقافية الواسعة. فالعلامة اللغوية/ الثقافية تصبح نسقاً دالاً قابلاً لاكتشاف وظائفه بعد البحث في علاقته الخاصة بشروط إنتاجه التي منحته معنى ومغزى.

ما يهمنا - منهجيّاً ونقدياً - في هذا السياق هو، البحث في حضور الاستعارة كعلامة في الخطاب الشعري لها خصوصيتها ضمن المفهوم الأوسع لهذا لنمط من الخطابات المتوازية أو المتعارضة، بمعنى آخر؛ إثبات الحضور النوعي للاستعارة كبنية سيميائية ومعرفية لها أثرها الواضح في شكل ومعنى الخطاب. إذاً سنركز على حضور البلاغة في الخطاب، وليس على حضور خطاب في خطاب، لن نبحث في موقع سينية البحتري من سينية شوقي، بل سنبحث في دور الأنظمة البلاغية - بمعناها المعرفي الجديد (الاستعارة كعلامة)، وبنائها الشكلي التقليدي (أركان الاستعارة البلاغية) - في توليد معانٍ نوعية وغير تقليديّة للخطابات الأدبيّة، ودور الخطابات في تطوّر هذه الأنظمة.

الاستعارة والوظيفة السيميائية

لمفردات المكان:

نتناول المكان هنا بوصفه واقعة سيميائية؛ لا تتجسد في المحاكاة التقليديّة للواقع، بل بوصفه حاملاً لدلالات ثقافية ولغوية مرجعية نسقيّة أحياناً، وتخيّليّة معرفية أحياناً أخرى، ومن ثم يمكن اعتباره عنصراً مهماً له قدرته الخاصة على تداعي الأفكار؛ ولذا فإن الوظيفة الشعرية للمكان، تعد في جوهرها معرفية جمالية إذا ما بحثنا في علاقتها بالعالم العام الذي أنتجها، والعالم الخاص بخيال الشاعر لذي نظمها، فالفن عموماً "ينتمي إلى النظام الاجتماعي، ويتسم بالتغيير في علاقاته مع القطاعات الأخرى داخل البنية الاجتماعية، ويخضع إلى التطور الجدلي"[1]. في هذا السياق يمثل الركن الأساسي في بنية الاستعارة "المستعار له" حيث يستعير له الشاعر خصيصة ليست له وإنما من كائن آخر لإضفاء قيمة جمالية ومعرفية جديدة عليه.

وإذا ما نظرنا من هذا المنطلق إلى الخطابين مجال البحث الراهنة، لاحظنا قلّة اعتماد البحتري على استعارات الأماكن، فتكرر هذا النوع مرتين فقط[2]، وفي المقابل وجدنا هذا النوع يتكرر إحدى عشرة مرة في خطاب شوقي[3]، مما يثير الجدل حول علاقة خطابات المعارضات بأصولها المرجعية، هل هي علاقة شكلية نسقيّة، أم جوهرية لها خصوصيتها، وأحيل القارئ إلى بحث مهم حول هذا الموضوع بعنوان (سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي) لياروسلاف

---

(1) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى 1426هـ/ 2005م، ص 134.

(2) راجع، ديوان البحتري، البيتان (6، 17).

(3) راجع، ديوان شوقي، الأبيات (2، 21، 25، 48، 50، 55، 56، 57، 58، 99، 103).

ستيكيفيتش[1]، حاول فيها إثبات الحضور الموضوعي للقصيدة إزاء التراث الشكلي للشعر العربي، وانتهى البحث إلى أن قصيدة شوقي لا تعدّ تقليداً ناسخاً لسينية البحتري عن إيوان كسرى، بل هي لحظة من لحظات انعكاس الإدراك الشكلي التقليدي، كما أثبتت البحث في شقه التحليلي، أن موقف شوقي إزاء مرآة المعطيات الشكلية النموذجية كان مخالفاً للبحتري.

يقول البحتري:

6 - وَاشتِرَائي العِرَاقَ خُطَّةَ غَبْنٍ بَعْدَ بَيْعِي الشَّامَ بَيْعَةَ وَكْسِ

الاستعارة في هذا البيت؛ ترشيحية، وهذا النوع من الاستعارات "يُقرن بما يلائم المستعار منه"[2]، وهي تختلف عن الاستعارة المجردة، وهي "التي تقرن بما يلائم المستعار له"[3]. والبنية التركيبية للاستعارة في الشطر الأول، تتألف من ثلاثة أركان: المستعار له، وهو العلامة/ المكان (العراق) في تجارة البيع والشام في الشراء، المستعار منه وهو السلعة، المستعار وهو البيع أو الاستبدال. فالمكان/ العلامة يتحول إلى سلعة من خلال عملية تجارية خاسرة في الشراء/ العراق، أو البيع/ الشام، وخسارته في الشراء (خطّة غُبنٍ) تمثلت في الخداع، وخسارته في البيع (بيعة وكسٍ) تمثلت في التخلّي عن المكان الذي يقيم فيه، وهذه الاستعارة تشبه الاستعارة في الآية الكريمة ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ...﴾ [سورة البقرة، الآية 175].

(1) راجع، ياروسلاف استيتكيفيتش، سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986م/ مارس 1987م، ص 12-29.

(2) راجع، عبد المتعال الصعيدي، بُغية الإيضاح، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الرابعة، (د - ت)، ص 141.

(3) السابق، ص 140.

والاستعارة في بيت البحتري تمثِّل علامة على أن المكان أصبح غير صالح للإقامة، وأن الشاعر تورّط في عمليتي الرحيل (بيعي الشام)، والإقامة (اشترائي العراق) مع المكان، فالشاعر خسر عندما قرر الرحيل (البيع)، وخسر أيضاً عندما قرر الإقامة (الشراء) في بلاد العراق، والاستعارة - في هذا السياق - تتأسس على فكرة الاستبدال، وهذا النوع من الاستعارات له قدرته الخاصة بعمل قفزات داخل مجال توليد الدلالة، حيث تجعل عملية التأويل الاستعاري على المستوى السيميائي ممتدة ومتشعّبة. وهذه الممارسات الحياتية وطريقة تعبير الشاعر عنها، شبيهة بممارسات الشعراء الجاهليين في مقدمات قصائدهم؛ لكنها في قصيدة البحتري تمثِّل خطوة انتقاليّة في النظر إلى المكان، فالشاعر الجاهلي غالباً ما كان يستسلم لأفكاره السوداويّة من فقدان الأمل في العثور على المحبوبة/ المرأة، فيطوي الصحراء شرقاً وغرباً حزناً على فراقها، أما البحتري؛ فنراه مستسلماً للأفكار نفسها من فقدان الأمل في الحصول على المحبوب، وهو الوطن؛ ولكن البحتري يبحث عن الوطن البديل من خلال عملية تجارية خاسرة في طرفيها (البيع/ الشراء). ونظرة البحتري للمكان/ الوطن تحيل على تشكيل مسبق، بواسطته يتحول الوطن إلى سراب ممتد، ذلك أن العالم الذي يعيش فيه لن يمكنه من بلوغ وطنه المنشود، ومن ثم يمكننا القول بأن المكان في خطاب البحتري يمثِّل عنصراً مهماً لتداعي الأفكار، ويؤكد هذا قوله:

17 - وَمَساعٍ، لَوْلاَ المُحَابَاةُ مِنِّي لَمْ تُطِقْها مَسْعَاةُ "عَنْسِ" و"عَبْسِ"

المستعار له في هذا البيت هو المكان، (اليمن/ قبيلة عِنس القحطانية)، (نجد/ قبيلة عَبس العدنانية)، المستعار منه: الإنسان، المستعار: ممارسة السعي الدءوب والبحث. فالمكان/ العلامة يتحول في هذا البيت إلى إنسان له قدرته الخاصة في البحث والبحث، وما يزيد في قوة الاستعارة هنا هو أن كلمتي (عنس، عبس) لهما معنيان ثقافيان

مختلفان، يتجاوز المعنى اللغوي العام، فالمعنى الثقافي لهاتين القبيلتين يثير معانٍ ترتبط بالبطولة والسعي والبحث عن الحرية، فكلمة (عبس) مثلا تبدو عنصراً افتراضيّاً لمجموعة من معاني البطولة والتحدّي، والسعي إلى التحرر من العبودية وإثبات الذات؛ لانتساب عنترة الفارس إليها، والشاعر يربط بين مسعاه في الحصول على الوطن، ومسعى عنترة في الحصول على حريته والتحرر من قيود العبودية، ولكن هذه الكلمات/ العلامات إذا نظرنا إليها بوصفها أماكن جغرافية، فإن معناها سيتوقف عند حدودها الجغرافية داخل شبه الجزيرة العربية، وهنا يبرز التعارض في المعنى بين المكان/ العلامة بوصفها نظاماً لغوياً مجرداً "لا يمكن لعلامات القاموس، من حيث هي مرادفات مقنّنة أن تطفو على السطح إلا في حالة تصلّب المعنى وموته"[1]. والمكان/ العلامة بوصفها عنصراً ثقافياً مهماً لتداعي الأفكار، وهكذا يتعيّن علينا أن تبقى العلامة الدالة على المكان - في مثل هذه السياقات - افتراضية باعتبارها كياناً ثقافياً يثير معانٍ لا نهائية من التعبيرات الإثباتية والنافية، الاستفهامية والتقريرية.. لأنها تحيل على أفكار تتعلّق بإيديولوجية المكان في الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر، وتكشف الاستعارة - بوصفها علامة - على الوظائف السيميائية لهذه الأماكن ذات البُعد الثقافي والإيديولوجي، فـ (**عنس، وعبس**) قبيلتان موجودتان من قبل - ثقافياً وتاريخياً - لتفعيل وظائف دلالية لها أبعادها الثقافية والمعرفية في الذاكرة العربية، فلو لم تكن مثل هذه العلامات موجودة قبل الخطاب، ما كان للاستعارة أن تكون أكثر من مجرد معنى حرفيّ لغوي لا يختلف كثيراً عن معناها داخل القاموس أو المعجم. ولكن هذا النوع من الاستعارات الدالة على المكان، يعيد بناء وظائف سيميائية سابقة على الخطابات، وسنوضح

(1) أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2005م، ص 66.

هذه الفكرة عند تحليلنا لاستعارات الخطاب المعارض لشوقي.

وإذا ما انتقلنا إلى شوقي لمناقشة علاقة الاستعارة بالعلامة/ المكان في قصيدته، يقول شوقي:

4 - وسَـلا مِصْرَ هَلْ سَلا القَلْبُ عنْها
أَو أسَـا جُـرْحُـهُ الـزّمَـان المُؤسِّي

البنية التركيبية للاستعارة تتألف في هذا البيت من: مستعار له وهو المكان/ العلامة (مصر)، مستعار منه وهو الإنسان، المستعار وهو صفة الكلام.

المكان/ العلامـة، يتحـوّل هنـا إلى إنسـان يتكلّم مـن خلال عملية حواريّة، ترتكز على السؤال الذي يحمل في ظاهرة الاستفهام، ويحمل في دلالته الإجابة بالإثبات، ونلمح حرص الشـاعر على تحضّر المكان علـى طريقتـه الخاصـة، لا ليجعلـه صالحاً للإقامة فحسـب، بل ويجعله مؤهـلاً لإقامـة الحوار، والفعل "**سـلا**" من الناحيـة اللغوية، يمكن النظر إليـه بوصفـه علامـة على للفعـل "**قفا**" عند الشـعراء الجاهليين، والفرق بينهمـا أن شـوقي يسـأل المـكان، أمـا الشـاعر القديـم فـكان يقف على المكان، وهنا يتحول وعي شوقي بالمكان من حلم أسطوري عند الشعر القديـم، إلـى وعي مركـب بالمكان/ الوطن بمعناه الروحي وليس بمعناه الجغرافـي، ومـن ثم يربط شـوقي بين المـكان والقلب في علاقة دلالية لغويـة تراتبيّـة، والنتيجـة هـي أن الزمان بقدرته الفائقة على النسـيان لن يشفي جرح هذا المكان عند الشاعر.

فالانتقـال بالمـكان من فلسـفة المتاجرة عند البحتري، إلى فلسـفة الحوار عند شـوقي بواسـطة الاسـتعارات، يفتح أفقاً جديداً في التفكير بالاستعانة بعلم العلامات (السيمياء)، كما أن الانتقال بالمكان من الفكر النفعـي (**البيـع والشـراء**) عنـد البحتري والشـعراء القدمـاء لكونه يرتبط

بالمحبوبة، إلى فكرة الانتماء عند شوقي، لم يتم بقرار اعتباطي، أو حتى إرادي، وإنما هو تجربة تفكير طويلة استغرقت زمناً تاريخياً تعادل الفترة الزمنيـة التـي تفصـل بين هذه الخطابـات، فالمكان ليس له معنى خاص في كل السـياقات، وإنما يكتسـب معناه الخاص من النظرة الفلسـفية أو الإيديولوجية للشاعر نفسه لهذا المكان، وعلى هذا لا يمكن النظر إليه بوصفـه جـزءًا مـن الطبيعة الجغرافية تكوّن معناه من مجموعة العلامات فحسب، بل بوصفه موضوعاً تتناوله الذات الشاعرة وفق إرادتها وطلبها للمعنـى، والتحليـل السـيميائي، يبحـث فـي نظام العلاقـات بين الكلمة والعالم وذات الشاعر التي تقرأ هذا العالم من حيث هو علامات تشكّلها وترسلها الذات/ الشاعر، وهذه العلاقات ستكون متحرّكة ومتغيّرة بحكم صيرورة المكان ذاته، متجددة ومتصارعة بفعل اسـتعارات الشـاعر التي تمنح المكان قيمته الحقيقية دخل سياق الخطاب.

ومن الملاحظات الجديرة بالتسجيل هنا أن شوقي في هذا الخطاب تعامل مع مصر/ المكان كما كان الشاعر الكلاسيكي يتعامل في خطابه مـع المحبوبـة، فبعـد أن فرغ شـوقي مـن سـؤال المحبوبة/ مصر، نجده يطالعنـا بمجموعـة مـن الأوصاف لمصر قبـل أن ينتقل إلى وصف بلاد الأندلـس، وكأنـه يودّعها ليذهب إلى محبوبة أخرى/ بلاد الأندلس، كما كان ينتقل أمرؤ القيس بين معشوقاته **أم الحويرث، وأم الرباب، وعنيزة**.. ليتناسـى همومه وآلامه، وكذا الحال عند شـوقي ينتقل من وصف إلى وصف ليتناسى هموم المنفى وآلامه النفسية، يقول شوقي:

21 - قَـدَّهـا النيلُ فاسْتَحَتْ فَتَـوارِتْ
مِـنـه بالجِسر بَـيـنَ عُـــرْيٍ وَلُـبْـسِ
25 - وَأَرى الجِيزةَ الحزِينةَ ثَكْلى
لَـمْ تُـفِـقْ بَـعْـدُ مِـنْ مَناحة رَمْـسـيِ

القيمة الإبستيمولوجية للاستعارة في البيتين السابقين، تحيلنا على ممارسات اجتماعية وثقافية تتمثل في ثقافة الاستحياء والتواري مع الرغبة في الظهور معاً في البيت/ 21، وثقافة الثّكالى المتمثلة في الندب والنواح بعد فقدان المحبوب في البيت/ 25. ويمكننا إدراج العلامة المكانية/ مصر (المستعار له) في البيت/ 21، والجيزة في البيت/ 25 ضمن العلامات القائمة على ارتباط اعتباطي تؤسس علاقتها مع الأطراف الأخرى في الغالب على عرف أو على أفكار راسخة في الثقافة، ويتطلّب هذا النوع من العلامات "قدراً غير قليل من الإحاطة بالمواضعات الاجتماعية والثقافية التي تمّ ميلاد العلامة فيها... لأنها تقوم على أساس الأطر أو الخطاطات الذهنية التي تسمح بإجراء عمليات تحويل معقّدة لتمثّل العلامات وفهمها وبناء أنساق سيميائية متعددة وفق الأنموذج السائد في الفكر والاجتماع والثقافة؛ حيث يصبح هذا الأنموذج قابلاً للتكرار، وحينئذٍ تكون العلامة قابلة للتمثيل"[1].

فثقافة المحبوبة التي تعشق محبوبها تقوم على الاستحياء منه، والتواري عنه بهدف جذبه إليها والتواصل معها، أما ثقافة الثكالى فتقوم على الندب والنواح على المفقود بعد التأكد من فراقه. فالاستحياء، والنواح/ المستعار ممثلان لطبيعة الثقافة العربية، الأولى دليل على الرغبة في التواصل، والثانية دليل على فقدان الأمل، وهذا النوع من الاستعارات هو ما يُعرف بالاستعارات الجديدة؛ لأن شوقي انتقل بنا من جوهر سيميائي متعارف عليه (سلوك المحب مع من تحب)، (سلوك المرأة عندما تفقد عزيزاً لديها) إلى جوهر سيميائي مختلف، وأشير هنا إلى فكرة الوطن وتقمصه دور المحبوبة تارة، ودور الثكلى تارة أخرى، وهذا السياق

(1) أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم، بيروت؛ منشورات الاختلاف، الجزائر؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 1426هـ/ 2005م، ص 107.

الجمالي للاستعارة يجعلنا نراها بطريقة جديدة؛ لأن الشاعر تصرّف في قدر كبير من الإحالات والارتباطات (إحالة ثقافة الإنسان/ المحبوبة إلى ثقافة المكان/ مصر، وارتباط الإنسان بالوطن/ المحبوب ونواحه عليه بعد فقدانه) بما يجيز دائماً تأويلاً جديداً للاستعارة، وهي التي لا تعمل بصورة منفردة، بل تتفاعل دائماً مع جانب ما جديد للخطاب، يدخل المكان في إطار علاقة ثقافية إنسانية، ويؤكد بعض المعاصرين أهمية السياقات ذات الوظيفة الجمالية فيقول: "من خصوصيات السياقات ذات الوظيفة الجمالية أن تنتج متعالقات موضوعية لها وظيفة استعارية مفتوحة جداً إذ تجعلنا ندرك أنه تقام علاقات تشابه وتماثل من دون أن تكون تلك العلاقات قابلة للتوضيح"[1].

إن هذا النوع من الاستعارات يتأسس على فكرة المماثلة، وليس على فكرة الاستبدال، كما هو الحال عند البحتري عندما استبدل العراق بالشام)، حيث تماثل الاستعارة بين سلوك وممارسات المحبوبة وسلوك وممارسات الوطن، فالوطن/ مصر يقوم مقام المحبوبة في الشعر، ولكل طرف خصائصه المميزة له (الوطن/ المكان - المحبوبة/ الإنسان) وعلاقة التماثل - ها هنا - لم تحمّل المستعار له خصائص المستعار منه فحسب، بل أظهرت خاصيات - يمكن إدراكها على المستوى التأويلي - لا يبدو أن الطرف الأول/ المحبوبة كان يحتويها. وهنا تبدو فاعلية هذه النظرة إلى خصوصية العلاقات بين أطراف الاستعارات؛ لأنها تركز على بحث الصيغ المختلفة التي تربط بين التعبير اللغوي وعمقه الإبستيمولوجي في الثقافة العامة، كما تبرز أيضاً أهمية العلاقات الإبستيمولوجية بين أطراف الاستعارة، والتي كانت تنظر إليها البلاغة القديمة بطريقة شكلية بحتة.

48 - وَعَظَ البُحْتُرِيَّ إِيوانُ كِسْرى
وَشَفَتْني القُصُورُ مِنْ عَبْدِ شَمْسِ

(1) أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، ص 310.

50 - أَنْـظِـمُ الشَرْقَ في الجَزِيرةِ بِالغَرْ
بِ وَأَطْـــوي الـبِـلادَ حَـزْنـاً لِـدَهْـسِ

الاستعارة في هذين البيتين والأبيات (55/ 56/ 57/ 58) تدخل ضمن الجزء الخاص برحلة الشاعر لبلاد الأندلس في الخطاب، ويمكننا الاكتفاء بتحليل الاستعارتين في البيتين السابقين لإيضاح نوع وطبيعة الاستعارات في هذا الجزء من الخطاب. يبدو شوقي في هذا الجزء مرتبطاً ارتباطاً شكليّاً بنسق القصيدة العربية القديمة، فبعد أن يفرغ الشاعر القديم من النسيب، يركب ناقته أو فرسه قاطعاً دروب الصحراء لبلوغ موطن القبيلة، وشوقي يبدو مرتبطاً بهذا النسق الشكلي في الخطاب، والفرق بين شوقي والشاعر القديم أن شوقي يصف لنا قصور الأندلس، في مقابل وصف الطبيعة البدوية عند الشاعر القديم.

وإذا ما تأملنا تركيب الاستعارة في البيتين، وجدنا أن المستعار له في البيت/ 48 هو قصور الأندلس حيث أصبح لديها القدرة على شفاء غربة الشاعر بجمالها وآثارها الخلاّبة، والمستعار له في البيت/ 50 هو البلاد إشارة إلى (شبه الجزيرة العربية) حيث لم تعد بلاد المشرق مقرّ أحلامه وطموحاته، حيث تبدلت ببلاد الأندلس. وإذا ما تمثلنا المثلث السيميائي للاستعارة في البيت/ 48، وجدناه يتألف من: الدال/ القصور (المستعار له)، المدلول/ الشفاء (المستعار)، أما المرجع فيتحدد ها هنا في الشطر الأول (البحتري كأنموذج يقتدي به شوقي، إيوان كسرى كمرجع جمالي أعجب به البحتري واستولى على عقله وأخذ قلبه)، والعلاقة - ها هنا - تتراوح بين المقتضيات الجمالية والفكرية عند شوقي، والضرورات الشعرية داخل الخطاب، فهي - العلاقة - تحيل على مرجع شعري، فكما كان إيوان كسرى واعظاً للبحتري، فإن قصور الأندلس شافية لشوقي، والمرجع هنا يؤدي دور المفسِّر لمعنى الاستعارة عند شوقي، ونشاط العلامة هنا مرهون بمعنى المرجع المحدَّد في الشطر

الأول من البيت، وربما عمد شوقي إلى ذلك بهدف التواصل السيميائي مع المرجع، وتحديد منزلة المستعار له (بلاد الأندلس) في العلاقة بين الـدال والمدلـول والمرجـع. إن المرجع هو الـذي يمنح الحياة للعلامة فـي هـذا السـياق، وعليـه فـإن منزلة العلامـة هنا تتوقف على الشـروط التداوليـة لهـذا المرجع، والبُعـد التداولي لهذه العلامة يفتحها حقاً على معارف أخرى؛ ولكن شـوقي الملتزم نسـقيّاً وشـكليّاً بخطاب البحتري، حكم المعنى بنسق القراءة النسقية المفتوحة على مرجع محدد، وحدّ من أفق القارئ؛ لأن العلامة - ها هنا - حافظت على المشابهة مع مرجعها. والاسـتعارة في البيت/ 50 تؤكد تشـابه حال شـوقي المأسـوي مع حال البحتري وحيرته في الوصول إلى موطن يأويه وينتمي إليه، كما تنطوي علـى معنـى الهـروب من الواقع المأسـوي الذي يعيشـه، كما كان يفعل الشاعر القديم بعد إخفاقه في العثور على المحبوبة.

الاستعارة والوظيفة السيميائية لمفردات الزمن:

نتنـاول مفـردات الزمـن هنـا بوصفهـا عنصـراً أساسـياً فـي شـبكة العلاقـات اللغويـة التـي تفتـح الزمن على الأزمنـة المتحرّكة في الثقافة، والتطـورات المعرفيـة التـي تطـرأ علـى الزمن فـي الخطابيـن المرجعي والمعارض، على افتراض أنه إذا كان الخطاب المرجعي يمتلك القدرة على المعالجة المعرفية والثقافية للزمن؛ فإن الخطاب المعارض يشتمل على تأسيس معرفي يرتكز على معانٍ مختزنة لعناصر إيديولوجية سابقة، وعناصـر معرفيـة جديـدة. ويكاد ينحصر المسـتعار له في هذا النوع من الاستعارات في قصيدة البحتري في ألفاظ ثلاثة مفردات، هي: الدهر[1]،

(1) راجع، سينية البحتري، الأبيات 2/ 18/ 39.

الليالي[1]، الأيام[2].

يقول البحتري:

2 - وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَني الدَّهْرُ
الْـتِـمَـاسـاً مِـنْـهُ لِتَعْسِي وَنَكْسي

18 - نَقَل الدّهْرُ عَهْدهُنَّ عَن الجِدَّةِ
حَـتـى رَجَـعْـنَ أَنْـضَـاءَ لُـبْـسِ

39 - فَـهـو يُـبْـدِي تَـجَـلّـداً وَعَلَيْهِ
كَلْكَلٌ مِـنَ كَـلاكِـلِ الـدّهْـر مُرْسِي

مفـردة الدهـر فـي الأبيـات الثلاثـة علامـة تحيلنا على معنـى القوة، والقوة هنا تنطوي على معنى سـلبي؛ لأن الدهر بقوته يحول دون تحقيق هـدف الشـاعر، فهـو علامـة على التعـس والنكس في البيـت/ 2، وعلامة على التراجع، وقدرته على تبدّل حال الشـاعر إلى الأسـوأ في البيت/ 18، وعلامـة علـى العـبء الثقيـل في البيـت/ 39، والإحالة "تعبّـر عن الحركة التي تتعالى بها اللغة على ذاتها... تربط الإحالة اللغة بالعالم... والإحالة إلى الخارج هي ما تقوم به الجملة في مقام معين واستناداً على استعمال معين"[3]. وعملنا سـوف يدور حول العلاقة بين الدهر، والشـاعر، ولماذا حرص الشـاعر على هذا النوع من الاسـتعارات للدهر حتى بدا لنا كقوة سلبية تحول دون تحقيق هدف الشاعر، فالدهر يتميز بصفة واضحة وهي الـدوام والاسـتمرارية، علـى عكس الأيـام والليالي مثلاً وهنـا تبدو أهمية الإحـالات، فالبحتـري يعمد في إشـارة اللغويـة (الدهر) إلى ما هو خارج

(1) السابق، راجع البيت الثالث.

(2) السابق، راجع البيتين 20، 38.

(3) بـول ريكـور، نظريـة التأويـل: الخطـاب وفائـض المعنـى، ترجمة سـعيد الغانمي، المركـز الثقافـي العربـي، الـدار البيضـاء وبيـروت، الطبعـة الأولـى 2003م، ص 49، 50.

اللغـة (القـوة بمعناهـا السـلبي) أي القوة التي يمتلكها هذا الشـيء الآخر، ويفتقدها الشـاعر نفسـه؛ لأنه إذا كانت لدينا تجربة نريد نقلها إلى اللغة؛ "فـإن اللغـة لا تتجـه نحـو معنى مثالي، بل تحيـل كذلك إلى ما يوجد في الخارج... فلو لم تكن اللغة تحيل بعمق إلى الخارج، فهل ستكون ذات معنـى؟ كيـف يمكننـا أن نعرف أن العلامة تمثّل شـيئاً ما، إذا لم تكتسـب توجههـا نحـو الشـيء الـذي تمثلـه من اسـتعمالها في الخطـاب"[1]. وهذا يجعلنا نتساءل: هل ينبغي مراجعة ما نعرفه عن الدهر؟ وهل يقف الدهر حقاً حائلاً بين الإنسان وطموحاته وأحلامه؟ متى يحل الإنسان لغز الدهر؟ لماذا حرص الشاعر في هذا السياق بالتحديد على إبراز قوة الدهر السلبية وليـس الإيجابيـة؟ الإجابـة عن هذه التسـاؤلات غير موجودة في الأبيات، ولكن الاسـتعارة تحيل عليها؛ لأن الاسـتعارة تفتح الفكر لاسـتيعاب كافة الإجابات، والاحتمالات، والإحالات. ويتجلى أهمية الدور السيميائي لهذا النوع من الاستعارات في بحث الصيغ المختلفة التي تربط التعبير اللغوي بالمعنى داخل سياق الخطاب من خلال إحالته إلى العالم الخارجي، أي إلى القوة الإبستيمولوجية لهذه العلامات الاستدلالية.

3 - بُلَـغٌ مِـنَ صُبَابَـةِ العَيْـشِ عِنـدي
طَفَّفَتْها الأَيّـــامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ

20 - لَـو تَـرَاهُ عَلِمْتَ أنّ اللّيالي
جَـعَـلَـتْ فيهِ مَـأْتَـمـاً بَـعْـدَ عُـرْسِ

38 - عَكَسَـتْ حَظَّـهُ اللّيالـي وَبَـات
المُشْـتَرى فيـه وهـو كوكـب نَحْـسِ

يصـوغ البحتـري فـي الأبيـات الثلاثة علامـات سـيميائية للظواهر الطبيعيـة (الأيام/ الليالـي)، باعتبارهـا أنظمـة طبيعيـة للحيـاة تحيل على عناصـر خـارج الخطـاب تتعلّق بفلسـفة الإنسـان في نظرتـه لطبيعة هذه

(1) السابق، ص 51، 52.

العلامـات، فليل العاشـق على سـبيل المثال يختلـف عن ليل المريض، وعن ليل السجين، فلعبة الإحالات التي يجيدها البحتري في هذا السياق (الأيـام التي تنقص الأشـياء وتبخسـها حقها البيـت/ 3، الليالي وقدرتها علـى تحويـل العـرس إلى مأتم البيت/ 20، وقدرتها على تحويل كوكب المشـترى كوكب السـعد إلى كوكب نحس البيت/ 39 يسـهم في خلق معانٍ مختلفة لهذه الظواهر.

إن الوظائـف السـيميائية لمفردتـي (الأيام، والليالـي) في الأبيات، تمنـح هاتيـن المفردتيـن معنـى مغايراً لـم تمنحه لهما اللغـة فـ (طففتها الأيام) تعبير اسـتعاري؛ لأن الأيام تحتوي على بُعد زمني، في حين أن التطفيف: أي النقص في الوزن والتقدير، يحتوي على بعد بشري، واحتواء المعنييـن معـاً فـي هـذا السـياق، يحيل على الانتقال مـن (أ) إلى (ب)، فالعنصر الزمني استعار قدرة العنصر البشري بهدف إعارة القدرة البشرية إلى العناصر الزمنية، فالكائن غير البشري/ الزمن، أصبح له قدرة البشر بفعل الاستعارة، وكذا الأمر بالنسبة للاستعارة الموجودة في البيت/ 20 (الليالـي جعلـت فيـه مأتماً بعد عُرس)، وفي البيت/ 38 (عكسـت حظه الليالي) حيث تنتقل القدرات البشرية إلى عناصر الزمن/ الليالي، ويبدو أن اسـتعارات الزمـان هنـا انبثقت عن صدمة إدراكيـة للبحتري بالواقع، أي مـن نمـط علاقـة البحتـري بالعالـم الـذي يحيط به، فهـذا النوع من الاستعارات ناتج عن تجربة داخلية للبحتري استقى منها تصوّراً خاصاً فـي إدراكـه للعالـم "إن الاسـتعارة، بمجرد ما تـؤول، فإنها تفرض علينا النظر إلى العالم بطريقة جديدة، ولكن من أجل تأويلها علينا أن نتساءل كيف؟ وليس لماذا؟ ترينا العالم بهذه الطريقة الجديدة"[1]. فمفردة الليالي،

(1) أمبرتـو إيكـو، التأويـل بيـن السـيميائية والتفكيكيـة، ترجمة وتقديم سـعيد بنكراد، المركـز الثقافـي العربـي، الـدار البيضـاء وبيـروت، الطبعـة الأولـى 2000م، ص 159.

من خلال اكتسابها - عن طريق الاستعارة - بعض القدرات البشرية تنتج معانٍ تشير إلى تبدل عالم البحتري من الأحسن إلى الأسوأ، فالبحتري يماثل بين النظرة القاتمة/ التشاؤمية للواقع بنظرة سيميائية، حيث لا يهدف إلى تسمية عالم معروف من قبل، لكنه يسعى إلى إنتاج شروط معرفته نفسها؛ لأن الاستعارة ليست تغليفاً لغوياً وجمالياً لفكرة بعينها، بل هي عنصر الفكرة الأساس؛ لأنها تمتلك القدرة على نقل خصائص (أ) إلى (ب) والعلامة في (ب) تحيل على المعنى في (أ)

يقول شوقي:

33 - لَعِبَ الدّهْرُ في ثَراهُ صَبِيّاً
والليالي كَوَاعِباً غَيْرَ عُنْسِ

71 - فَتْرَةُ الدّهْرِ قَد كَسَت سَطْريها
ما اكْتِسى الهُدْبُ مِن فُتُورٍ وَنَعْسِ

72 - وِيْحِها كَمْ تَزَيّنَتْ لِعَلِيمٍ
واحد الدّهْرِ واسْتَعَدّت لِخَمْسِ

الدهر في الأبيات الثلاثة علامة تحيلنا على معانٍ جدليّة بين التقليد والثورة، أو الخطاب والمرجع، فبطريقة ما يتغذّى الخطاب المعارض من مرجعه، ولكن ما نكتشفه من تجربة الخطاب المعارض يمكن أن يغيّر الخطاب المعارض حقائق ثابتة وراسخة في الثقافة العامة بين الخطابين، فالخطاب المعارض يستخدم علامات تدل على رموز قديمة مسنداً إليها معنى جديداً، أو علامات جديدة مليئة بمعان تقليديّة قديمة كما سوف نرى.

فالدهر في الأبيات الثلاثة علامة تكسب الطبيعة (أبو الهول ورمال الصحراء في البيت/ 33، والجامع الأموي في البيتين/ 71، 72 بُعداً زمنيّاً، وتشير هذه العلامة إلى التجاذب بين التجديد الثوري أو

الإحياء - حسب ما شائع ومعروف - واحترام السنن والتقاليد الشعرية لأنموذج القصيدة العربية الكلاسيكية، ممثلة في تجربة شوقي المرتبطة بتجربة البحتري، وهي تجربة يمكن وصفها بـ "المتجاوزة" إذا جاز التعبير؛ لأن الرؤى دا ل خطاب شوقي تبدو - شكليّاً - مصنوعة من المرجع/ خطاب البحتري، وتجسِّد في بنيتها الشكلية تجربة المرجع، ولذا فهي تشعر القارئ دائماً بما هو مرجعي وتقليدي، ولذا عمد شوقي إلى تجاوز المرجع بإنشاء الرموز وترجمتها إلى علامات أثبتت قدرتها على استيعابها للرمز بأن حوّلت العنصر الحيوي في الاستعارة (الدهر) من قوة تحول دون تحقيق البحتري هدفه في الخطاب المرجع، إلى علامة تضفي على الطبيعة تحضّراً/ أبو الهول، وتضفي على الأثر الإسلامي تعظيماً وتقديساً/ الجامع الأموي (فترة الدهر قد كست سطريها: أي صفيها)، (ويحها كم... أي كم تزينت لعالمٍ ولإقامة الصلوات الخمس).

إن مصطلح "الدهر" هو رمز طبيعي للزمن، تحوّل في خطاب البحتري إلى علامة على القوة السلبية، وتحوّل في خطاب شوقي بحساسية سيميائية شديدة إلى عنصر يضفي على الطبيعة تحضّراً، وعلى الأثر الإسلامي فخامة وتقديساً؛ لأن المعنى لا يكمن في قيمة الرمز فحسب، بل فيما تحيل عليه العلامة؛ لأنه من المؤكد أن معنى الدهر في الأبيات الثلاثة ليس سلسلة من الإشكاليات الزمانية حول تاريخ ما، أو مكان ما، بل سلسلة لا يمكن التحكُّم فيها من التداعيات الذهنية والعقلية والدينية، يسقطها كل عالم بقيمة أبي الهول والجامع الأموي الثقافية والدينية. بعبارة أخرى؛ فإن العلامة اللغوية داخل سياقها، هي التي تنظم هذه التداعيات وتؤطّرها؛ "لأن ما يفتح مجالات الفضاء الشعري، هو قدرة الدلالات على تحريك فضاءات أزمنتنا الخاصة، وخلق تكوين جديد لعلاقاتها، بما يحرض عناصر التنبيه في الذاكرة

والمخيال الفرديين والاجتماعيين، لخلق حالة من الانعطافات الحادة في الانتقال والتراكم والانعكاس والتجاوز والتغيير والانفتاح على منظومة الرغبات والآثار المتحركة برؤيتها الجمالية. إن البعد الجمالي للزمان الشعري يرتبط بالتراكمات التي تخلقها الدلالات وتراكيبها المعقدة والمتحركة على مستوى سطح من الدوال، بخلق حيثيات ترتبط بحراك المكونات القَبْلية والنتاج البَعْدي، نتيجة الاشتباك الحاصل بين زمن التلقي وزمن الخيال. وهنا تؤدي علاقات التناقض بين المستويات التركيبية، واللفظية والمعنوية، دوراً بارزاً في زحزحة وخلخلة الأزمنة المسطّحة، أو الخطيّة للدوال، باتجاه إعطائها بعدها الحجمي، أو الفراغي في الفضاء الشعري"[1]. وعلى هذا يمكن القول: إن مفردات استعارات الزمن في خطاب شوقي هي قراءة جديدة لاستعارات المرجع من منظور علاماتي، حيث تشير هذه العلامات إلى مسار الوعي الإنساني باعتباره واجباً، وتكراراً مستمراً وخلاّقاً لحفرياته ومرجعياته، دون أن تؤكد هذه العلامات أو غيرها المعاني النهائية للخطابات، أو الحقائق المطلقة لمعانيها.

5 - كُلّما مَرّت اللّيالي عليه
رَقّ والعَهْدُ في اللّيالي تُقْسّي

39 - فَلَكٌ يَكْسِف الشموسَ نهاراً
وَيَسُومُ البُدورَ لَيْلَةَ وَكْسِ

42 - وَلَيالٍ مِنْ كُلّ ذَاتِ سِوارٍ
لَطَمَتْ كُلَّ ربِّ رُومٍ وفُرسِ

(1) جمال الدين الخضّور، قمصان الزمن: فضاءات حراك الزمن في الخطاب الشعري العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا 2000م، ص 55، 56.

مـن المعـروف أن الاسـتعارات لا تؤوّل حرفيّـاً، كما أنها لا تقول الصـدق أبـداً، ولـو فهمنا الاسـتعارات فهماً حرفيّاً لتوقفـت الخطابات، وانحصـرت المعانـي عنـد حـدود مـا هـو متعـارف عليه فـي القواميس والمعاجم والتراجم، لذا ينبغي علينا تأويل الاستعارة بوصفها صيرورة، لا بوصفها محاكاة تحمل في طيّاتها حجة التطابق بين الإنسان والعالم مـن خـلال المحـاكاة التقليديّـة، فهي تدخـل الخطاب لتجعلـه مختلفاً، والشـاعر المتميّـز، يعمـد إلـى حشـد خطابـه بمجموعـة مـن العلامات المسـتعارة معيـداً إنتـاج دالاتهـا بما يخرجها من تنـاصّ الآخرين، حتى يضفـي علـى خطابـه نوعـاً من الخصوصيـة "إذا كانت لغة الشـعر تمتاز بالاسـتعارة، فبالاسـتعارة يستعير الشـاعر وجوهاً أخرى له، الوجه الذي كان، أو الوجـه الـذي كان يمكـن أن يكونـه، أو الوجـه الذي قد يكونه. وإذا كانت اللعبة المجازية هي خصيصة الشعر، فبالمجاز يجتاز الإنسان العوالـم ويقرّب بين الأشـياء، وذلـك حيث تصير الكلمات رموزاً تحيل من شيء إلى شيء، وترتحل بنا من عالم إلى عالم آخر"[1].

إن النظـر إلـى الاسـتعارة بوصفهـا محاكاة، سـوف يخضـع الناقد إلـى جملـة مـن المسـلّمات المعروفة مسـبقاً، تُحِدّ مـن الفكر وتُخضعه لضغوطـات التكـرار المعرفـي بمعناه التقليدي، ومن ثم يدخل الناقد في اللّعبـة اللغويـة التـي يجيدها الجميع. ولكن تناول الاسـتعارة من خلال وظيفة سيميائية جديدة لا تنتمي لأي نسق خطابي مسبق، يجعلها تثبت نفسـها كتراكمـات مـن الإدراكات، والانفعـالات، والإحـالات، لصياغة وضع جديد محايث لذات معينة، ولوعي معين، يُسهم في ابتكار نماذج جديدة لوظائف معرفية جديدة للاستعارة.

والاسـتعارة فـي البيـت/ 5 (كلما مرّت عليـه الليالي) لا تحيل على

(1) علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثالثة 2000م، ص 18.

نظام من الرموز أسس معناه بعض الشعراء؛ لأنها تقع هنا خارج النظام اللغوي أو حتى المرجعي، أي أنها لا تكوّن نظاماً مع ليل البحتري في سينيته، أو حتى ليل امرئ القيس، أو الشعراء القدماء؛ لأنها تكوّن نظاماً مع أحداث الخطاب، ولذا فإنها لا تسمح هنا بسلسلة من التأويلات غير قابلة للتحكّم فيها؛ لأنها محكومة بالفعل من الخطاب. فالليالي هنا رفيقة الشاعر في محنته، ومرورها وتعاقبها يعطيه الأمل في العودة إلى الوطن مرة أخرى، فالليل في هذا البيت عنصر يقوم بوظيفة علاماتية تذكر الشاعر بوطنه (كلما مرت الليالي عليه رقّ...) كما يذكِّر العاشق بمعشوقه، "إن محاولة تطبيق منهج شكلي على الاستعارة لفهم قِيَم الحقيقة، لا يلقي أي ضوء على ميكانيزماتها السيميائية"[1] فمفردة (الليل) هنا علامة لغوية تحيل على معنى الغياب، لما تحمله من دلالات في هذا السياق، والغائب هنا هو الوطن؛ لذا يشعر الشاعر بالاغتراب، في مقابل الحضور (حضور الغائب/ الوطن)، ويمكن اعتماد (النهار) علامة مقابلة تحيل على معنى الحضور. ومن ثم يمكن النظر إلى مفردتي (الليل/ النهار) في هذا السياق بوصفهما علامتين متقابلتين تشيران إلى الحضور والغياب. وغياب الوطن جعل الشاعر يستخدم مفردة الليل دون النهار، وعندما استخدم مفردة النهار في البيت التالي، استخدمها في سياق ظاهرة الكسوف، حيث يُحجب ضوء الشمس مما يزيد من الإحساس بمعاني الغربة.

أما الاستعارة في البيت/ 39 فيمكن تأويلها في إطار الجزء الخاص برحلة الشاعر داخل القصيدة، "الحصول على استعارة ما يتم عبر استبدال تعبير بتعبير آخر على أساس وجود سمة أو سمات ضمنية مشتركة بين التعبيرين"[2] فالفلك هنا علامة تعادل الناقة في رحلة الشاعر الجاهلي داخل الصحراء. فكلتاهما (الناقة – الفلك) وسيلة الشاعر لبلوغ

(1) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 149.

(2) السابق، ص 76.

مأربه؛ الناقة وسيلة الشاعر الجاهلي لبلوغ موطن القبيلة أو الممدوح، والفلك وسيلة شوقي لبلوغ منفاه، وكلمة "النهار" هنا علامة تستجيب لضرورات الخطاب؛ لأن "النهار" له معنى مسنن ومعروف في الثقافة العربية، حيث يشير إلى انجلاء الكروب وزوالها؛ لكن العلامة هنا تدل على شيء مختلف، لتصبح ذا قدرة على الإشارة إلى معانٍ مغايرة حيث تُكسف الشموس، ويحل الظلام على الكون، وما يتبع هذه الظاهرة الكونية من قلق وخوف عند البشر، فيتحول معنى النهار إلى الوحشة والخوف. ويمتدّ المعنى نفسه إلى الاستعارة في البيت/ 42، وهذا ما يمكن تسميته بالتفاعل الاستعاري، الذي تولّده النماذج الشعرية المتوازية مثل خطاب المعارضات، أو النماذج الشعرية المتقابلة مثل خطابات النقائض. فلاستعارة في هذا البيت يمكن تسميتها بالاستعارة الإحيائية على حدّ تعبير إيكو. فتعبير مثل "وليال من كل ذات سوار لطمت..." هو تعبير استعاري، فالتلاطم خاصية الأمواج الأساسية، ومن ثمّ نتطرق إلى فكرة "تحويل الخصائص"، فخصائص الأمواج تتحول إلى خصائص للّيل لتشير إلى معنى معين، والسياق الخطابيّ يؤدي دوراً مهماً لإبراز معنى تحويل الخصائص ها هنا، وهو الخوف والقلق الذي يسيطر على الاستعارات الثلاث المذكورة أعلاه. فتحويل خصائص المستعار (الخوف والقلق في هذا السياق)، من المستعار منه (الأمواج)، إلى المستعار له (الليل)، يجعل من معاني الخوف والقلق والتوتر سيرورة بالنسبة للشاعر، وهذا التحويل يكشف عن أهميته حين نستحضر السياق الذي سافر فيه شوقي إلى منفاه بحراً، وما صاحب هذه الرحلة من مغامرة وخطر الموت. هذا الانتقال في المعنى عبر الأنواع غير المشتركة في الخصائص (فالليل يرتبط بعنصر الزمن، والأمواج ترتبط بعنصر الطبيعة، وخصائص الزمن تختلف عن خصائص الطبيعة) يؤدي دوراً مهماً في فهم الوظيفة السيميائية للاستعارات.

الفصل الخامس

تقاليد الخطاب وأنساق الثقافة(*)

(*) هذه الدراسة هي في الأصل مداخلة قُدّمت في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (كلية الآداب - جامعة اليرموك الأردن) في الفترة (22-2006/7/24).

إذا كان السـؤال معلّقـاً دائمـاً بجوابـه، فـإن مهمـة الجـواب هـي إعطـاء معنـى للسـؤال؛ لأن السـؤال يبحث دائماً فـي المعرفة، ويخترق المجهول، ويحفر في المسـكوت عنه، والإشـكالية المعرفية التي تُثيرها هذه الدراسـة، هي مناقشـة حضور النزعة الإنسـانية في النص الشـعري، والكشـف عـن الجدل المعرفي بيـن البنية الذهنيّة للمبدع، والمرجعيات الجمعيـة، داخـل نـص لاميّة العرب، من خلال تفكيك العلاقة بين البنية الذهنيّة للمبدع، والبنية الخطابية على نحو يتيح لنا إمكانات جديدة للفكر تؤهلنا لمراجعة السـائد والمألوف، ومن ثمّ التمييز بين الشـعر كظاهرة ثقافيـة، والشـعر كظاهـرة خطابيـة، أي بين التقنيـن الثقافي الذي لا يقبل المسـاءلة، والنظام الخطابي الذي يخضع لعمليات المراجعة والتحليل، وبنـاءً علـى ذلك يمكننا التعامل مـع الخطابات بتقاليدها، وعقل المبدع بمعرفتـه، ليـس علـى سـبيل النفي والنقض، وإنما من خلال ممارسـات معرفية تعتمد على الإحالة والتحويل، أو التواصل والتقاطع.

يسـعى هذا الطرح النقدي إلى مسـاءلة أنشـطة الخطاب الشـعري، وإجراءاته الخفيّة في استقبال عناصر المخيال الجمعي، وإعادة صياغتها وتفكيكها على النحو الذي ترومه البنيّة الذهنيّة للمبدع، بهدف الكشف عن دور البنية الذهنية للمبدع في إحداث تغيّرات نوعيّة في الموضوعات التقليديّـة، ومـن ثمّ يمكننا تفسـير التحوّلات والتغيّـرات التي تطرأ على البنى التقليديّة في الشـعر العربي القديم تفسـيراً موضوعيّاً، كما يسـعى الطرح الراهن إلى الكشف عن طبيعة الصراع المضمر بين البنيّة الذهنيّة للمبدع، والمخيال الجمعي في أنموذج شعري خاص هو؛ قصيدة لاميّة

العرب للسفرى، وذلك للدراسة في طبيعة العلاقة بين هاتين البنيتين، ودورهما - البنية الذهنيّة والبنية الخطابية - في إحداث تحوّلات فكرية وإيديولوجية أعطت هذا الخطاب بالتحديد قيمته المعرفية الخاصة، وأخيراً، دراسة طبيعة العلاقات بين الأشياء داخل النصوص، وتفسيرها في إطار سيميائي، يكشف عن جوانب الخصوصية في هذا النمط النوعي من النصوص.

وتطمح الدراسة في هذا الفصل إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- لماذا ظهر هذا النمط النوعي من الخطابات على الرغم من سيادة الأنماط التقليديّة الأخرى؟
- إلى أي حدٍّ يمكن أن يعي النوع الشعري الخاص إشكاليات المخيال الجمعي؟ وكيف يمكن لهذا الوعي الإسهام في قراءة الإيديولوجيات الظلامية؟
- إلى أي حد يمكن للسيميائية أن تكشف عن طبيعة الحوار بين البنية الذهنيّة، والمرجعيات الجمعية داخل الخطابات؟
- هل الخروج على نظام المجتمع يتطلّب بالضرورة خروجاً على نظام الشعر؟!
- ما الفرق بين بنية الخطاب في لاميّة العرب والخطابات الأخرى، وهل هذه البنية مؤهلة لتحقيق أهداف فكرية/ جمالية خاصة؟

الشعر فعل اللغة، والنقد فعل الفكر والعقل، والفكر مهم للشعر بقدر أهمية اللغة للفكر، واللغة هي الأداة التي وصلنا بها الشعر، فاللغة قاسم مشترك بين كل هؤلاء، واللغة إشارات أو علامات تدل على معنى معيّن في سياق معيّن، من هنا تأتي أهمية الدراسة اللسانيّة لتفسير الفرضيّات التي تقف خلف الإشارات أو العلامات اللغوية داخل النصوص.

دُرس شعر الصعاليك في النقد العربي الحديث بمناهج كثيرة ومختلفة، وتناوله الدارسون من عدّة زوايا تتفق حيناً وتختلف أحياناً، لكنها تلتقي جميعاً في رغبة ملِّحة هي الكشف عن خصوصية هذا النمط النوعي من النصوص التراثيّة، ومن ثمّ يصبح شعر الصعاليك موضوعاً مثيراً للفكر والدراسة لا سيما بعد ظهور علم اللسانيّات الحديثة، فبوسعها شرح البنى النصيّة ومظاهرها الخطابية وتفسيرها، والدراسة في كيفية تشكّل المعنى، ومن ثمّ، فإن سؤالنا في هذه الدراسة سيتحوّل من السؤال عن السبب الضروري لوجود هذه الأنماط الشعرية، إلى وصف وجود هذه الأنماط وآلية اشتغالها. إنه سؤال يبارح وظائفه الكلاسيكيّة بالانتقال معرفياً من صنميات الأدلجة والتنميط، إلى فيض المعلومات والدراسة في طبيعة العلاقات بين الموجود والوجود، ولقد تبيّن لي أن خطاب الصعاليك ليس طفرة في الشعر ظهرت في فراغ، أو أنه نتاج تمرّد على الجماعة نتيجة الطرد والإقصاء، بل هو قراءة تأويلية لعلاقة الإنسان بنفسه عندما ينشغل بها وينعزل عن الجماعة، وإذا كان الخطاب الشعري الجاهلي هو خطاب إضفاء المشروعيّة على النظام القَبَلي بتحويل التقاليد القَبَليّة إلى تعاليم صارمة، فإن خطاب الصعاليك هو خطاب إضفاء النزعة الإنسانية على الشعر العربي، من خلال تفكيك التقاليد القَبَليّة وكشف عيوبها النسقيّة، والدراسة في القيم العربية الجميلة لتأسيس فكر إنسانيٍ يسمو بالإنسان، ولا يتحدد الخطاب المختلف/ لاميّة العرب إلا بنقيضه، وهو الخطاب التقليدي السائد آنذاك، فإذا كان الإنسان يجد نفسه في الخطاب الشعري التقليدي بالانخراط داخل الجماعة دون مساءلة، والتسليم بكل قيم التقاليد القبليّة؛ فإن الخطاب في لاميّة العرب، يُعدّ دعوة صريحة للخروج على السائد والمألوف؛ لأنه يعبِّر عن استجابة الإنسان لنداء الذات المستقلّة التي تمتلك القدرة على المساءلة والملاحظة، فالممارسة الخطابية عند

هؤلاء الشعراء؛ هي مراجعة إدراك الإنسان لسلوكياته الإيجابية والسلبية، واختبار هذا الإدراك في القدرة على صنع آفاق استبدالية غير مألوفة، ولو تتبعنا تحليل هذه الظاهرة بأساليب منهجية وموضوعية، لأمكننا الوقوف على طبيعة التحوّلات التي تعتري النفس البشرية عندما تصطدم بالإيديولوجيات الظلامية، ومن ثمّ الوقوف على طبيعة تحوّلات البنية الخطابية، وعلاقتها بالبنيّة الذهنيّة الخاصة بالمبدع. وقد أثارني الوعي بالمنجز المعرفي للسيميائيات بالتوجّه إلى إعادة دراسة هذا النص وفهمه في إطار سيميائي من أجل تشكيل وعي ومعرفة جديدين بالشعر العربي الجاهلي.

وسوف تفيد الدراسة بشكل أساس من الطروحات النظرية للمنهج السيميائي في تحليل النصوص؛ لقدرته على الكشف عن طبيعة العلاقات ونوعيتها بين الكلمات كعلامات، وما تشير إليه من معانٍ خارجيّة، وكذا قدرته على تفسير علامات النص في ضوء علاقتها بأهداف النص، وهو ما يميّز هذا الدراسة؛ لأن هذا التفسير، يضع دائماً أبنية النص المختلفة وتقاطعها مع البنية الذهنية للمبدع موضع مساءلة كما سوف نرى.

آمل من الدراسة في هذا الفصل، أن يزداد وعينا لاستيعاب القضايا والإشكاليات الشعرية التي يطرحها أصحاب الثقافات المهمشة، والمرفوضة من قِبل الثقافات الجمعية الرافضة لكل مختلف، وكل متمرِّد، وأن تصبح قضايا هذه الفئات موضوعاً مستمراً لدراستنا، وأن نتخلّى عن ذهنية الاصطفاء والتفضيل، وثقافة الأحكام الجاهزة في قراءة هذه النماذج، ونتحلّى بذهنيّة الأنسنة المؤمنة بقيمة الإنسان، والمعترفة بجميع حقوقه وواجباته.

البنية المعرفية المؤطرة

لسؤال النص ودلالتها السيميائيّة:

ثمة أربعة مصطلحات إشكالية يستوعبها موضوع الدراسة في هذا الفصل:

المصطلح الأول: **النزوع الإنساني**؛ وأقصد به مجموع الممارسات التي يقوم بها الشخص من أجل الوصول إلى أفضل وضع إنساني، بإعطاء عقل الإنسان قيمة، ومن ثم يرتبط هذا المصطلح ارتباطاً وثيقاً بالجهد الإنساني المبذول من أجل الإعلاء من قيمة الإنسان أمام الأشياء.

المصطلح الثاني: **المرجعيات الجمعية**؛ أقصد به مجموع الأفكار والقيم المتراكمة عبر التاريخ داخل العقل، والتي تشكِّل سلوك الإنسان، وتختلف هذه المرجعيات من عصر إلى آخر باختلاف الثقافات والأعراف، فعلى سبيل المثال تعدّ طبيعة الحياة الجاهليّة هي المرجع الأساس الذي يمكِّننا من فهم طبيعة الإنسان الذي عاش في الجاهلية من خلال علاقته بها؛ لأن الطبيعة آنذاك كانت تمثِّل مصدر القيم والسلوك والتشريع.. وهذا يختلف بالضرورة عن المرجعية في العصر الإسلامي، حيث يمكن فهم الإنسان في إطار علاقته بالخالق ﷻ؛ لأنه مصدر التشريع، وفي العصر العلماني أو الحداثي، يمكننا فهم الإنسان في إطار علاقته بالمادة أو التكنولوجيا.. وهكذا.

المصطلح الثالث: **المخيال الجمعي**: وهو مجموعة من الصور الذهنية التي كوّنها المجتمع في خيال أفراده، والقيم المحدِّدة لسلوك الأفراد، ثم يحاولون إعادة إنتاجها بشكل يضمن لهم البقاء في هذا المجتمع أو ذاك، ويحافظ هذا المخيال على انغلاق المجتمع على قناعاته ويقينه، وإشكالية هذا المخيال تتمثّل في قدرته على فرض بنية فكرية شمولية معقّدة تحبس العقول داخل سياق ثقافي مغلق ومحدود،

الأمـر الـذي يجعـل البنـي الخطابيـة تتقوقـع داخل فكـر الجماعة، ومن المعروف أن المخيال الجمعي في العصر الجاهلي، كان يصوغ مجازاته الطبيعية في صورة السيِّد الحُرّ، أو العَبْد التابع.

المصطلـح الرابـع: **البنيـة الذهنيّة**: وأقصـد بهـا مجموعـة الأفكار والمعتقدات والمعارف التي تشـكِّل فكر الفرد، وهي محصّلة إدراكات الفـرد ووعيـه لتجربتـه الذاتيـة مع الآخرين، وتكشـف فـي جوهرها عن خصوصية الفرد واختلافه.

القـراءة الأولـى للامية العرب، تشـير إلـى أننا أمام خطاب يحلِّق خارج سرب النسق الاجتماعي، سواء من الناحية البنائية، أو من الناحية الاجتماعية؛ لأن مؤلفه يقبع خارج حدود ثقافة المجتمع القائمة على التمييز العنصري، والإقصاء، والتشويه الأخلاقي للمختلف أو المغاير مـن فئـة الصعاليـك، فيحضر الشـنفرى في خطابه بوصفـه مدافعاً عن حقـوق الإنسـان فـي الحيـاة، محاولاً خلخلـة ثقافة التمييـز العنصري فـي هـذا المجتمع، كما حاول أيضاً اختراق المتخيّل الجمعي الثقافي المتأسـس علـى الاضطهـاد والاسـتبعاد لفئـة السـود والعبيـد، وهـذه المحاولات لم تكن تقتصر في التراث العربي على الشعراء الصعاليك فحسـب، بـل هنـاك نماذج أخرى أبرزها ممارسـات عنترة بن شـدّاد، وسـيرة بني هلال، وألف ليلة وليلة، وفي هذه الممارسـات الإبداعية، يتحول المبدع إلى أداة خرق ثقافية، تقيم الحدود الجديدة في مجال العلاقـات الإنسـانية، وتعطـي الحقوق دون تمييـز عنصري، وفي هذا السـياق تظل البنية الذهنية للمبدع، والمخيال الجمعي للجماعة، هما محور الصراع في النص، فالشنفرى ينحاز لحقوق الإنسان أمام المخيلة الجماعية، ونجح في نقض تلك الصورة السلبية عن الصعاليك، ومن ثـمّ يمكـن القـول بـأن هـذا الخطاب؛ يمثِّـل محاولة مضنيـة من أجل التخلّص من براثن تقاليد التمييز العنصري التي لا ترحم، واللجوء إلى

عالم آخر يمنحه الحرية، ويوفر له المناخ اللازم لعرض قيم الإنسان في مواجهة ثقافة التمييز العنصري الجاهلية. وفي هذا السياق "تكشف الذات الحجب عن الثقافة المتجذِّرة في المكان، وتصبح ذاتاً رائية، بمعنى أنها تخترق البنية الاجتماعية، والثقافية، والأدبية المتخارجة منها وتتعالى بالتالي مع عالمها الخاص ورؤيتها المستقبلية، وهذا ما يشكِّل الحيِّز الأكثر أهمية في التفكير في ثنائية الحرية/ الإبداع بما ينطويان عليه من جدل يفكك الوعي السائد، ويلغي الثوابت... ويكون الواقع بالتالي منفصلاً ومتصلاً في آن واحد، وذا شفافية مطلقة أثناء حركته مع الذات بامتلائها الواعي للوجود"[1]. فالشنفرى، يؤسس في خطابه لشخصية منعتقة من الأسيجة القَبَليّة؛ لأنه لا يجد مبرراً لخضوعه لأشكال الوصاية، ويؤكد كتابة الحرِّية، وحريِّة التعبير، إيماناً بقدرة الحرية على تحرير النفس العربية مما علق بها من مفاهيم مغلوطة تشوِّه إنسانيتها، وبالتالي، يعّد هذا النص كشفاً عن كل المرجعيات التي تؤكِّد التمييز العنصري.

إن تغيّر نمط الحياة، يصحبه بالضرورة تغيّر في البنية الذهنيّة والمادية، وانكفاء الشنفرى على نفسه للدفاع عن حقوق الأقليّة المضطهدة آنذاك، ممارسة فكرية إيجابية تقدّم لنا نتاجاً فكرياً دالاً على قيمة هذه الممارسة إذا ما أحسنّا دراستها، وهذا النتاج الفكري يدعونا ثلاثة إجراءات نقدية وفكرية:

1 - مناقشة ممارسات العودة إلى الذات، وضرورة الوعي بتصورتها عن نفسها.

2 - مناقشة المقوِّمات التي تشكِّل الأسس العليا للنفس الإنسانية.

3 - مساءلة لعبة التصورات اللاواعية، والأفكار الكسولة أثناء دراستنا

---

(1) محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى 2005م، ص 72.

للنصوص - لا سيما القديمة - التي انحشرنا فيها، فتخلفنا.

ولـذا، فلـن أبـدأ دراسـتي من حيـث انتهـى الآخرون - كما جرت العـادة النقدية - ولكنـي سـأبدأ من حيث مـا تغافل عنه الآخرون؛ لأنهم اكتفوا - فـي معظـم الأحيان - فـي دراسـاتهم لهـذه الخطابـات النوعيـة (شـعر النقائض - المعارضات - شـعر الصعاليك - شـعر الهذلييـن..) بتأكيد التصوّرات المسـبقة لهذه الخطابات، فاختزلوها في معانٍ أُحاديّة حاسـمة وقاطعة، انخدع بها المتلقي، وتحولت بحكم مرور الزمن إلى مفاتيح لقراءة هذه الخطابات.

والمتأمِّل في لاميّة العرب، يدرك أن البنية المعرفية المؤطِّرة لهذا الخطاب، تنقسم إلى أربعة أقسام أساسية لها دلالتها السيميائيّة الخاصة، هي:

- الاستغناء (1: 4).
- الصراع بين الأنا والهُمُ (5: 10).
- الاستبدال (11: 45).
- الاحتفالات الدفاعية (46: 68).

ويجب ألا ننسى أن هذه البنية الفكرية هي عبارة عن بنية مفتوحة ومنغلقة على نفسها في الوقت نفسه، إنها تشكِّل فضاءً معرفياً يستوعب كل الدلالات والمعاني التي ينتجها الصعاليك، ولكن القيم الجديدة التي يطرحهـا الشـنفرى، تصطدم بالقيـم المتبلورة والمفروضة من قِبل العقل الجمعـي آنـذاك، هـذا الصـدام يرمي إلى إعادة تشـكيل عـادات وتقاليد تهيمن الفرد، وتشكِّل مخياله، وتحدّ من حرية العيش في إطار إنساني. ومن ثمّ نسـعى إلى الدراسـة في التراث الذهني والسـلوكي الذي خلّفه الصعاليك عن القيم الإنسـانية، التي تحدد كنه الإنسـان بوصفه الأساس في سيرورة الحياة.

أولاً: الاستغناء:

أبدأ نقاشي في هذا الجزء باستعارة فقرة مهمة من مشروع علي زيعور الموسوم بالتحليل النفسي للذات العربية "إخراج المكبوتات إلى الوعي، وضع الدفائن والمحرمات أو الرغبات، عمليات يجب أن نقوم بها في طريقنا للدراسة عن التحرر من الخوف وتجاوزه، وعن استعادة الاستقرار والرضى الإيجابي، وعن تحقيق مشاعر الأمن، وعن التكيّف الإسهامي مع الفعل الجمالي الراهن والمستقبلي للإنسان"[1].

يقول الشنفرى[2]:

1 - أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ
فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

2 - فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ
وشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

3 - وَفي الأَرْضِ مَنْأى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى
وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلى مُتَعَزَّلُ

4 - لَعَمْرُكَ ما بالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ
سَرَى رَاغِباً أو رَاهِباً وَهُوَ يَعْقِلُ

ليس غريباً أن يرتبط فعل الاستغناء بالشعر عند الصعاليك؛ لأن الشعر هو وسيلتهم المثاليّة في التعبير بعد طردهم ونفيهم من المجتمع، ونظراً للقيمة الدلالية التي يتضمنها فعل الاستغناء، فالاستغناء -

(1) علي زيعور، اللاوعي الثقافي ولغة الجسد، والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، سلسلة التحليل النفسي للذات العربية/ 12، دار الطليعة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، نوفمبر 1991م، ص 205.

(2) الشنفرى، لاميّة العرب، عني بدراستها وشرحها صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2006م.

هـا هنا - كحركـة اجتماعيـة، تشـير إلى نمط فكري مغاير لما هو سـائد ومألوف في التقاليد القَبَليّة، وكفكرة فردية يجد صاحبها نفسه محاصراً مـن قِبـل ثقافـة بـلا مثقفين، وأفكاراً بلا فكر. والإشـكالية هنا تتمثل في الصـراع بيـن المرجعيـات الجمعيـة التي تؤمن بها القبيلـة؛ لأنها تحافظ على كيانها، وبنية ذهنيَّة فرديّة ذات نزوع إنساني تسعى إلى إعادة تشكيل البنى الاجتماعية للقبيلة.

وإذا مـا تأملنـا الارتبـاط بيـن الفعل (أقيمـو١...) في صدر البيت الأول، والاستغناء في الشطر الثاني من البيت نفسه، أدركنا من الناحية اللغويـة قيمـة ارتبـاط الفعـل بالدلالـة؛ مـن أجل البحث عـن المعنى الإنسـاني الذي يسـعى إليه الشـاعر. "إن دور النص، هو إعادة ترتيب المواد اللغوية، وجعل بعضها بسبب من بعض، وخلق علاقات جديدة بينهـا، وبهـذه الطريقـة يعمل النص على كشـف مزايـا التعبير في هذه اللغـة، وهـذا النظـم الجديد للوحدات اللغوية ينتـج معاني جديدة لم تُطرق من قبل، وهو ما يفيد أن النص لا ينشئ المعاني فحسب، ولكنه يولِّد أيضاً الكلمات"[1]. فهذه الفكرة الجديدة لعلاقة الإنسان بالثقافة، تتجاوز الدلالة الموروثة في المخيال الجمعي، وتسـمو بالإنسـان، فلا تبـدو قيمتـه مرهونـة بالمحافظة على تقاليد الجماعة وأنسـاقها الثقافية وحمايتهمـا، بـل بالإيمـان بقـدرة الإنسـان علـى تغيير هذه الأنسـاق، وتفكيكهـا علـى النحـو الذي يخدم إنسـانية الإنسـان. فالدال/ أقيموا، والمدلول/ الرحيـل، الدلالة/ الاسـتغناء، لهمـا رهـان فكـري كبيـر في مجتمـع لا يؤمـن بهمـا، ومـن ثـم كان الطـرد، والتهميـش، والقمـع. والمقصـود بالطـرد هنـا؛ طـرد الشـاعر، والتهميـش، تهميـش الدلالـة

(1) حسـين خمـري، نظريـة النـص، مـن بنيـة المعنـى إلـى سـيمياء الدال، منشـورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م، ص 267.

وقمعها؛ لأنه من الجائز أن تتبنى فئات اجتماعية أخرى هذه الدلالة، فتحفزّها على الفهم والسؤال والفعل، الأمر الذي يؤذن بتصدّع الثقافة؛ ولذا فالطرد هنا لم يكن موجهاً للشعراء الصعاليك بقدر ما هو طرد للدلالة التي يعطونها لأفكارهم.

وليس بعيداً أن يكون هذا الارتباط بين الاستغناء والشعر، استجابة للتقليد الفكري عند الصعاليك، إذ لا دفاع عن الحقوق إلا بالشعر، لكن الواقع الذي احتضن هذه الممارسات كان قاسياً، الأمر الذي جعل خطاب الشعر عند الصعاليك يحمل أفقاً مغايراً، ووعياً جديداً لم يستطع المجتمع آنذاك أن يقرّب المسافة بين الموجود والجديد، أو بين المتخيّل والمأمول، نظراً للمسافة التي تفصل بينهما. ويجب الانتباه لعبارة (والليل مقمر..) في البيت الثاني، وما تحمله من دلالات في هذا السياق، فكلمة الليل من العلامات اللغوية التي تحمل دلالات مختلفة في الثقافة العربية، فقد تكون دلالة على الجهل، والاستعمار، والخوف، والفشل، واليأس..إلخ، وكلمة (مقمر) وما تحمله أيضاً من دلالات في الثقافة العربية، فهي تدل على العلم، والأمل، والنجاح،..إلخ. ففي هذا السياق يلتقي عالمان، أحدهما يشير إلى اليأس/ الليل، والآخر يشير إلى الأمل/ القمر، وتبدو هذه العبارة كفعلٍ إنجازيٍّ لفكرة الاستغناء، لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار العبارة التي تسبقها (فَقَدْ حُمّت الحاجات..) أي اقتضت الضرورة الاستغناء عن هذا العالم، وظهور القمر وسط ظلام الليل في هذا السياق يدل على انزياح فكري ومعرفي، انزياح من الأفق المعرفي القديم إلى الأفق المعرفي الجديد من ناحية، ومن ناحية أخرى، ينتج لنا تحوّلاً في الاتجاه وتشكيلاً لأفق معرفي جديد سوف نتعرّف عليه في محور الاستبدال القادم.

واختيار زمن الرحيل في هذا السياق ربما يكون متعمداً من قِبَل الشنفرى، فالليل يناسب طبيعة حياة الصعلوك بما يفرضه على الكون

مـن عتمـة وعـدم وضوح للرؤيـة، الأمر الذي يسـهّل للصعلوك التحرّك بحريّـة لتحقيـق أهدافـه، والزمـن فـي هـذا السـياق ليـس الماضي، ولا المستقبل؛ لكنه زمن الحاضر والراهن، أي الزمن المُعاش، ويلفت بعض المعاصريـن انتباهنـا إلـى أهمية الزمن الحاضر "الزمن ليس ماضياً نعمل على اسـترداده، أو مسـتقبلاً نسـعى إلى اللحاق به، إذ بذلك نرتدّ عليه أو نقصـر عنـه باسـتمرار، وإنما هو اندراجنا فـي الحاضر وانخراطنا في الواقع"[1]. هنا يتضح لنا الفرق الكبير بين الزمن في مقدمة لاميّة العرب، والزمن في مقدمة القصيدة التقليديّة، فالزمن في القصيدة التقليديّة يرتبط بالأطلال، أي بالماضي، ويحدده الشـاعر بالنهار، أو قبل الغروب حتى يتمكن من رؤية المحبوبة لحظة ظعنها، وهذا من شأنه أن يجعل الإنسان أسير ماضيه وتقاليده، والشاعر التقليدي لا ينتج ولا يعرف ولا يتكلّم؛ إلا ما كان موافقاً لما سـبق أن عرفه وتصوّره وفق تقاليد الجماعة، أما الزمـن فـي مقدمـة لاميّة العرب، فهو زمـن الحاضر/ الليل، وهذه الرؤية المختلفة للزمن تفتح إمكانيات للتفكير غيّرت علاقة المرء بوجوده داخل القصيـدة (مـن خـلال إثبات الذات باعتزال المجتمـع الظالم)، وبالعالم (من خلال محاولته تغييره إلى الأفضل) وهذا يؤدي إلى تحرير الإنسان من عجزه واستسلامه للتقاليد الجمعية، ومغادرته منطقة المفعول به إلى منطقة الفاعل، الأمر الذي يجعله قادراً على ممارسـة فاعليته وحضوره من خلال فكره ونتاجاته المعرفية.

والبيتان (3، 4) مسـوِّغان لهذا الاسـتغناء، فالأرض واسعة، فلماذا الإصـرار علـى العيـش في هـذا العالم ضيق الأفـق؟! ولا ينبغي أن نمر مرور الكرام على كلمتي (راغباً)، (راهباً) في البيت الرابع، فهما علامتان لغويتـان علـى دلالتيـن متناقضتيـن، واعتماد الشـاعر علـى مجموعة من

(1) علي حرب، السؤال اللغوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت وباريس، العددان (102، 103)، 1998م، ص 77.

الثنائيـات الضدّيّـة فـي هـذا النـص، أمر لافـت للانتباه كما سـوف نرى لا حقـاً، وينبغـي لنـا الاهتمـام بدلالـة هـذه الثنائيـات الضدّيّـة اللغوية، فاللغة يجب أن توفر صيغاً مناسـبة لعرض الحقيقة، وكما يذهب بعض المعاصرين "يجب على بنية اللغة أن تعرض بنية الأشياء. وبما أن عالم التجربة يمتاز بأن كل الأشـياء كائنة وغير كائنة في الوقت نفسـه، يجب بالتالـي علـى اللغـة أن تفـرض البنية نفسـها، وهذا لا يتم إلا بالعبير عن الشـيء ذاته بكلمتين متناقضتين"[1]. فالشـنفرى يبرهن لنا على أن الرهبة لن تزول إلا بنقيضها وهو الرغبة، فالرهبة من هذا العالم تزول بالرغبة في عالم آخر، كما أن اليأس من هذا العالم/ كلمة الليل، لن يذهب إلا بأمـل العيـش فـي عالم آخر/ كلمة القمر، وهنا تتجلّى فلسـفة الاسـتغناء فـي أجـلّ صورهـا. وهـذه اللغة تعبِّر عن مسـلك خاص فـي التعبير عن الرغبـة فـي حيـاة أفضل، وتصبح هذه اللغة رمزاً لعلاقة الصعلوك بذاته، التي هي علاقة حب وتقدير واعتزاز، فهي ذات لا يسمح أفقها المعرفي بقبول مواطن الذّل وضياع الحقوق، ومن ثم عمد الشـنفرى في خطابه إلـى تفكيـك القيـم الاجتماعية التي تكرّس معاني الذّل والانكسـار على النحو التالي:

ثانياً: الصراع بين الأنا والهُمُ:

5 - وَلِـي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سَيِّدٌ عَمَلَّسٌ
وَأَرْقَـــطُ زَهْـلُـولٌ وَعَـرْفَـاءُ جَـيْـأَلُ

6 - هُـمُ الأَهْـلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ
لَدَيْهِمْ ولا الجَانِي بِمَا جَـرَّ يُخْذَلُ

(1) وداد الحاج حسـن، فلسـفة اللغة: عود على بدء، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت - باريس، العددان (118/ 119)، ربيع/ صيف 2001م، ص 79، 80.

7 - وَكُـــلُّ أَبِـــيٌّ بَـاسِـلٌ غَـيْـرَ أَنَّـنِـي
إِذَا عَـرَضَـتْ أُولَـــى الـطَّـرائِـدِ أَبْـسَـلُ

8 - وَإِن مُدَّتِ الأَيْدي إلى الزّاد لَمْ أَكُن
بِأَعْجَلِهِمْ إِذْ أَجْـشَـعِ الـقَـوْمِ أَعْجَلُ

9 - وَمَـا ذَاكَ إِلا بَسْطَةٌ عَـنْ تَفَضُّلٍ
عَلَيْهِمْ وَكَـــانَ الأَفْـضَـلَ الْمُتَفَضِّلُ

10 - وَإِنِّـي كَفَانِي فَقْدُ مَنْ لَيْسَ جَازِياً
بِـحُـسْـنـى وَلا فـي قُـرْبِـهِ مُـتَـعَـلَّـلُ

هـل تُعـدّ الصعلكـة في الشـعر نزعة إنسـانية؟ علـى اعتبار أن هذا السلوك آنذاك كان وحده القادر على أن يمنح الكرامة للإنسان؟

إننـا نطـرح عبـارة **النزعـة الإنسـانية** فـي هـذا السـياق، للبرهنـة علـى التعـارض الواضـح بيـن فلسـفة الإنسـان والإنسـانية مـع فلسـفة القبيلة - آنذاك - التـي كانـت تبتلـع الإنسـان، أو مـع فلسـفة دينية وثنية تُحيـل الحيـاة البشـرية إلـى عالـم مـن الأصنـام والأوثان تعطِّـل العقل، وتكبِّل الفكر.

مـن الملاحـظ أن الشـنفرى عارض الثقافة القَبَليّـة، وأظهر أفضلية لثقافة جديدة، هي ثقافة التمرّد على كل تمييز عنصري يسـعى لتأسـيس أفضلية لجماعة من الناس على غيرهم، وتهدف هذه الثقافة الجديدة إلى تحطيم القيود التي كبّلت بها القبيلة عقول أفرادها، وإحلال المعرفة محل التقاليد، فالنظام القَبَلي، كبنية اجتماعية وثقافية، لا يمكنه الاستمرار إلا على حسـاب حقوق الإنسـان؛ وذلك بسـبب العجز البنيوي لهذا النظام على تجاوز نظرته العنصرية المتأسِّسـة على التمييز الطبقي بين السـادة والعبيـد؛ ومـن ثـم تبـدو فئة العبيد ضحيَّة هذا النظام، ويمكننا التسـاؤل الآن عمّا بقي من استلهامات التقاليد القَبَليّة داخل هذه النزعة الجديدة

التـي تسـعى إلـى امتصاصهـا داخلهـا. "فالنـص باعتباره فضـاءً لتفكيك العلاقات اللغوية وإعادة بنائها، فإنه عند رولان بارت فضاء اللذة والرغبة الناجمة عن هذه العملية المزدوجة، أي الاشتغال على اللغة وأشكالها؛ لأنه يخلخل تركيبها ويُعيد صياغة بنيتها، ليتجاوز بذلك الثقافة التقليديّة للدال؛ لأن النص في الواقع، لا يخلق دلالات جديدة فحسـب، ولكنه يخلق أيضاً دوال جديدة، وهذا التفكيك للعلاقات اللغوية، لا يكون له معنى إلا إذا نَمّ عن وعي"[1].

فالجدل في الأبيات السـابقة، جدل من أجل القيمة، والمتأمل في الكلمـات الثـلاث الأولـى مـن البيت الخامـس (ولي، دونكـم، أهلون) يـدرك قيمـة الانفصـال والاتصال عند الشـنفرى، فكلمة (لي) تسـتدعي أفق الاتصال مع عالم آخر، وكلمة (دونكم) تستدعي أفق الانفصال عن العالم الذي عاش فيه، وكلمة (أهلون) تؤكِّد حقيقة الاتصال مع العالم الجديـد، وحـرص الشـنفرى على أن يسـمي هذا العالـم الجديد بملحق جمع المذكر السـالم (أهلون) يؤكِّد أن هذا العالم كالعالم السـابق، لا سـيما إذا ما وضعنا في الاعتبار كلمة (أهل) في البيت السـادس وليس الأهلون! وقيم الانفصال والاتصال دفعت الشاعر إلى اعتزال المجتمع، وهـذا شـأن الصعاليـك، بعـد أن فقـدوا القـدرة على التواصـل مع هذه المجتمعات، ومن ثم قرروا العزلة، وتأسيس آفاق جديدة للحياة لا تتم إلا باسـتحضار (أهلون) جدد، وهم الذئب/ سـيد عملّس، والنمر/ أرقط زهلـول، والضبع/ عرفـاء جيـأل. وهـذه الحيوانات الثلاثـة علامات دالة علـى فلسـفة الحيـاة الجديدة، فالذئب علامة تـدل على المكر، والدلالة هنا تتمثّل في كيفية الاحتيال على المجتمع الإنسـاني للثأر منه، والنمر

(1) حسـين خمـري، نظريـة النـص، مـن بنيـة المعنـى إلـى سـيمياء الدال، منشـورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م، ص 272.

علامة تدل على سرعة العدو وخفة الانقضاض على الفريسة، والدلالة هنا هي كيفية اصطياد الحقوق بشراسة من هذا المجتمع الظالم، والضبع علامة، على المهارة في الهرب لحظة الإحساس بالخطر وكيفية الاحتماء، والدلالة هنا تتمثل في القدرة على تحمل الحياة داخل الكهوف أطول فترة ممكنة، فهذه العلامات الثلاث تختزل فلسفة الحياة الجديدة، بالإضافة إلى أنها النقطة التي يلتقي عندها ظاهر المعنى مع باطنه، فعالم الحيوان والطبيعة عند الصعاليك هو سبيلٌ للحياة، ويكشف الصعلوك من خلاله أسرار الوجود، وليست النشوة التي يولِّدها فعل العزلة في المجتمع الإنساني والانخراط في مجتمع الطبيعة، سوى نوع من الوعي الحياتي بقيمة الإنسان الذي يتصف بصفات الآخرين بعد أن جرّدته القبيلة من صفاته الإنسانية الجميلة، فلعل الحرية النفسية الجديدة - على الرغم من معيشته داخل الكهوف - تكون سبباً في استعادة هذه الصفات المسلوبة، ويؤكد بعض الباحثين، أن الجمال لا يظهر إلا "في حدود قدرة الرائي على اكتشاف بُعده الداخلي، وتحمّله التطوّر الذي يجريه التغيير الشكلي، وعندما يكون قلب العرف قد تغيّر شكله، فكل الكون يتجلّى في وجهه المكون من الجمال"[1]. ولذا يجب علينا في هذا الدراسة، تجريد الكلمات والصور من معناهما اللغوي، وسياقاتهما المرجعية التاريخية والثقافية إذا ما أردنا تكوين أفق جديد لدراسة شعر الصعاليك، حيث يسعى شعراؤه إلى تأسيس بنى فكرية جديدة تتجاوز القوانين الشكلية للقصيدة العربية التقليديّة، والقوانين الشكلية للمجتمع ككل.

يطالعنا الشاعر في البيت السادس بالخصائص الإيجابية لمجتمعه الجديد، والتي افتقدها في مجتمعه القَبَلي السابق، ويأتي في

(1) ماري مادلين دافي، معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت وباريس، الطبعة الثالثة 1983م، ص 127.

مقدمتهـا حفظ الأسـرار، وعدم فضـح العيوب، والعدل في القصاص دون تمييـز بيـن الحـر والعبـد، وتبـدو (الأنـا) فـي البيت السـابع في استطالتها، وتعظيـم شـأنها فـي مقابـل (الهُـمْ)، فهي أبيّـة تأبى الذل والظلـم والهـوان، تعـرف الشـجاعة، وتبـدو في البيـت الثامن، عفيفة مترفِّعـة عـن الدنايـا والانحطـاط، ويأتـي البيـت التاسـع ليجسِّـد قمة الجدل بين (الأنا) و(الهُمْ) بتقديم الحجج اللازمة لإبراز تميّز (الأنا) عـن (الهُـمْ) بعـد أن أوضح الشـاعر صفات الأنا ومعالمها في البيتين (7، 8)، ومن ثمّ يبدو الشـاعر - في البيت العاشـر - غير آسـف على فقدان (الهم). واللافت للنظر عند الشنفرى في هذه الأبيات، هو أن (الأنـا) تحققـت فـي أعلى مراتبها من خلال الجدل مع (الهم)، وهذا شكل من أشكال الخطابات التبريرية التي تسعى فيها (الأنا) إلى تبرير أفعالها ضدّ (الهُمْ) بالاعتماد على مجموعة من الحجج تُعدّ - في هذا السياق - دعامة أساسية حقق بواسطتها الشنفرى استراتيجية التجاوز، تجاوز الألم النفسي، وتجاوز أخطاء (الهُمْ)، وتجاوز التقاليد، وليس أدل علـى ذلـك مـن تلك المخاطبـة التي يُظهر فيها تفضّله على قومه في البيت التاسع، فالتفضّل في هذا البيت يشير إلى تلك الأزمة التي كان يعيشها الشنفرى مع (الهُمْ)، والتي وجد لها البديل السيميائي في إشـاراته إلى الحيوانات في البيتين (5، 6) ولذلك يبدو الجدل كبنية مؤطِّرة لفكرة التجاوز، يسـتخدمها الشـاعر كوحدة تدعيمية لذاته في مواجهـة (الهُـمْ)، ويأتي في هذا السـياق كرقيـب يظهر ويختفي كلما أراد الشـاعر، والملاحظ أن هذا الجدل يشـتغل على عدّة مسـتويات، فهـو إلـى جانـب وظيفتـه التدعيمية للذات، له وظيفتـه الإدراكية التي مكّنت (الأنا) من ترجمة أقوالها إلى أفعال، بانفصالها عن هذا العالم، والدراسة عن عالم بديل أكثر أمناً وحريّة، وله أيضَا وظيفة تعويضية، تتجلّى في البيت العاشر.

ثالثاً: الاستبدال:

11 - ثَـلاثَـةُ أَصْـحَـابٍ: فُـؤادٌ مُشَيَّعٌ
وَأَبْـيَـضُ إِصْلِيتٌ، وصَـفْـرَاءُ عَيْطَلُ

12 - هَتُوفٌ، مِنَ المُلْسِ المُتُونِ يَزِينُها
رَصَائِعُ قَدْ نِيطَتْ إِلَيْها، وَمَحْمَلُ

13 - إِذَا زَلَّ عَنْها السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّها
مُـــرَزَّأَةٌ ثَـكْـلَـى، تَـــرِنُّ وَتُـــعْـــوِلُ

14 - وَلَسْتُ بِمِهْيافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ
مُـجَـدَّعَـةً سُقْبانُها، وَهْـــيَ بُهَّلُ

13 - وَلا جُبَّأٍ أَكْهَى، مُـرِبٍّ بِعِرْسِهِ
يُطَالِعُها في شَـأْنِـهِ كَـيْـفَ يَفْعَلُ

16 - وَلا خَـرِقٍ هَيْقٍ كَـأَنَّ فُـؤادَهُ
يَـظَـلُّ بِـهِ الـمُـكَّـاءُ يَعْلُو وَيَـسْـفُـلُ

17 - وَلا خَـالِـفٍ دَارِيَّـــةٍ، مُتَغَزِّلٍ
يَـــرُوحُ وَيَـغْـدُو، دَاهِـنـاً، يَتَكَحَّلُ

18 - وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَـرُّهُ دُونَ خَيرِهِ
أَلِـفَّ، إِذَا ما رُعْتُه اهْـتَـاجَ، أَعْـزَلُ

19 - وَلَسْتُ بِمِحْيارِ الظَّلامِ، إذا انْتَحَتْ
هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ بَهْماءُ هَوْجَلُ

الاستبدال، فكرة تسيطر على ذهن صاحبها لظروف ما معينة يمر بها، ثم يترجمها صاحبها إلى ممارسة اجتماعية، وتقوم على التضحية بمجتمع مقيَّد ومكبَّل بقيود اجتماعية تكرِّس ممارسات

التمييز العنصري بين البشر، واللجوء إلى مجتمع آخر أكثر حرية، وعلاقة الشاعر بالاستبدال - في هذا السياق - تمثِّل شكلا من أشكال العلاقات الاجتماعية البراجماتية، تعتمد بشكل أساس على المصلحة المشتركة بين الفرد والقبيلة، ويؤكد ماركس "ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم؛ بل بالعكس، فإن وجودهم المجتمعي هو الذي يجدد وعيهم"[1]. فالفرد في المجتمع القَبَلي، لا يكاد يشكِّل كياناً مستقلًا لدرجة أن حياته أو موته يخلوان من أي معنى باستثناء الفرسان، فطبيعة النظام القَبَلي ترفض مبدأ الاستقلالية الفردية، وتعتمد بشكل أساس على فكرة التناغم بين أفراد المجتمع، والتضحية بالفرد في سبيل بقاء القبيلة، وممارسة الاستبدال من قِبل الشنفرى تعطي الأفضلية للموقف الدفاعي عن الذات للمطالبة بالتحرر وعدم انصياع الفرد لسلطة القبيلة، فالمجتمع البديل الذي لجأ إليه الشنفرى هو الذي سيجدد وعيه بقيمة الإنسان، بعد أن وجد نفسه محاصراً بنسق من المعايير القَبَليّة تقيِّم الفرد على أساس لونه أو قوته، ونمذجة المجتمع الجديد كما هي في الأبيات (11/ 12/ 13) تبدو كمعادل اجتماعي لمعنى الصعلكة، وينسحب على مجتمع الصعاليك بكل وضوح، فالإنسان الذي يود أن يحيا في هذا المجتمع الجديد، لا بد أن يمتلك قلباً شجاعاً (فؤاد مشيَّع)، ويجيد استعمال السيف (أبيض إصليت)، ويملك مهارة استخدام القوس طويلة العنق (صفراء عيطل)، وتبدو الشجاعة كقيمة إنسانية بالنسبة للصعلوك، وقد نلمح في هذا التوجه بُعداً آخر نرى فيه اختلاف الصعاليك عن الشعراء الآخرين في تعبيرهم عن الشجاعة وممارستها، فهي إذا كانت عند الآخرين صفة يتحلّى بها الشاعر للدفاع عن تقاليد القبيلة، فإنها عند

(1) كارل ماركس، شروط التغيير الاجتماعي، ضمن كتاب الفلسفة الحديثة (نصوص مختارة)، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت 2001م، ص 307.

القبيلـة التـي تظلـم الأفـراد، مما حدا بهم إلى إعـادة صياغة العلاقة بين الفـرد والقبيلـة، وحصـول الفرد علـى الأفضلية، في حين أبقى الآخرون علـى أفضليـة القبيلـة علـى الفرد، وليس أدل على ذلك من أبيات عمرو بن كلثوم[1]:

بُغـاة ظَالمينـا ومـا ظُلمنـا ولكّنـا سـنبدأ ظالمينـا
ونشـربُ إن وَرَدْنـا المـاء صفواً ويشـربُ غيرنـا كـدراً وطينـا
إذا بلـغَ الفطـام لنـا صبيٌّ تَخـرّ لـه الجَبابِـرُ سـاجدينا

وهكذا يصبح فعل الاستبدال عند الصعاليك ردّ فعل طبيعي للوعي الفردي بمأسـاة الجماعة حين تسـلِّم بتعاليم بشرية تهمِّش الفرد وتقصي الفكـر، وتـؤذن بانفصـال الـذات عـن أصلهـا الاجتماعي. مـن هنا تأتي الشـجاعة بصيغتهـا الإنسـانية كصفة يتحلّى بها الفـرد للخلاص من هذا المـأزق، والدفـاع عـن الحقوق التي سـلبتها القبيلـة. "إن وظيفة الفن لا تنحصـر فـي التعريـف بالعالم، لكنه يحاول إنتـاج نواقص العالم، حيث ينتج أشـكالاً مسـتقلّة تضاف إلى الأشـكال الموجودة. إن العمل الفني ليس سوى مجاز إبستيمولوجي، صورة أو علامة"[2].

ولا يمكننـا فهـم الأسـس الفكريـة للنزعـة الإنسـانية فـي قصيـدة الشنفرى، ما لم نقف أمام التصورات الفكرية التقليديّة التي كانت سائدة فـي العصـر الجاهلـي، حيث فرضـت القبيلة آنذاك منظومـة إيديولوجية تعكـس طبيعـة العصـر القَبَليّـة، وقد تمثّلت هـذه المنظومة الإيديولوجية

(1) شرح المعلقات العشر، للشيخ أحمد الأمين الشنقيطي، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان 2003م، الأبيات ص 141.
(2) جـان ييـف تاديـه، سـيميولوجيا الأدب، ترجمـة سـعيد بـو عيطـة، نوافـذ (النادي الأدبـي بجـدة)، المملكـة العربيـة السـعودية، العـدد (35)، صفر 1427هـ - مارس 2006م، ص 50.

في ركائز أساسية ذات طابع تيولوجي تبجيلي خاص، يهمِّش دور الفرد، ويعظم دور القبيلة، وعلى خلاف هذه الرؤية التيولوجية للوجود القَبَلي والجمعي آنذاك، يقدِّم لنا الشنفرى تصوّراً خاصاً ذا نزعة إنسانية لعلاقة الفـرد بالمجتمـع، ينطلق من أهمية الإنسـان بوصفـه مخلوقاً يحمل قِيماً نبيلة تسمو به وتجعله قادراً على تحديد غاياته التي يسعى إليها، ويقرر مصيره دون وصاية، يقول الشنفرى:

14 - وَلَـسْـتُ بِمِهْيافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ
مُـجَـدَّعَـةً سُـقْـبـانُـهـا، وَهْـيَ بُـهَّـلُ

13 - وَلا جُبَّأٍ أَكْـهَـى، مُـرِبٍّ بِعِرْسِهِ
يُـطَـالِـعُـهـا فـي شَـأْنِـهِ كَـيْـفَ يَفْعَلُ

16 - وَلا خَـرِقٍ هَـيْـقٍ كَـأَنَّ فُـؤادَهُ
يَـظَـلُّ بـهِ الـمُـكَّـاءُ يَـعْـلُـو وَيَـسْـفُـلُ

17 - وَلا خَـالِـفٍ دَارِيَّـةٍ، مُـتَـغَـزِّلٍ
يَـرُوحُ وَيَـغْـدُو، دَاهِـنـاً، يَتَكَحَّلُ

18 - وَلَـسْـتُ بِعَلٍّ شَـرُّهُ دُونَ خَيرِهِ
أَلِـفَّ، إِذَا ما رُعْـتُـه اهْـتَـاجَ، أَعْـزَلُ

19 - وَلَسْتُ بِمِحْيارِ الظَّلامِ، إذا انْتَحَتْ
هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ بَهْماءُ هَوْجَلُ

يعـي الشـنفرى جيـداً أن أي إنجـاز يمكـن أن يتحقـق على طريق حقوق الإنسان، يجب أن يبدأ من تفكيك الأفكار النظرية والعقديّة لبنية المجتمع القَبَلي الصلد، والمتناسخة في البنية اللاشعوريّة للثقافة العربية فـي العصـر الجاهلـي، الأمر الذي يتطلّب إظهار سـلبيات هذا المجتمع بلغـة سـيميائية خاصة، لها القدرة على الإشـارة إلـى المعاني المتناقضة

في آن واحد، إذ لا بد من تغيير الثقافة بكشف عيوبها النسقيّة، وتغيير الممارسات بالخروج على تعاليم النظام القَبَلي، والدراسة عن مجتمع جديد مهما كانت التضحيات.

تؤكِّد الأبيات السابقة وعي الشاعر/ الفاعل بفعل التغيير/ القصيدة، وبما لهذا الفعل من قدرة خاصة على تغيير المفاهيم تجاه الأشياء، فأدوات النفي التي تتصدّر الأبيات، تحيلنا على معنيين عكسيين، ظاهر وباطن، فالظاهر يحمل نفي الصفة عن الشاعر، أما الباطن، فيحمل إثبات الصفة نفسها لغيره من الذين استسلموا لوصاية النظام القَبَلي، وأدوات العطف في الأبيات تؤكد تعدد هذه الصفات وتلازمها، فالشاعر لديه القدرة على تحمل المسؤولية تجاه رعاياه في البيت/ 14، وغيره غير قادر على تحمل المسؤولية، وللنظام القَبَلي الدور الأعظم في تفشّي هذه الآفة بين أبنائه بسبب تسلّطه وهيمنته على الفرد، وفي البيت/ 15 يبدو قويّاً أبيّاً لا تمنعه رهبة السلطة القَبَليّة من التعبير عن رأيه، وغيره جبان ضعيف تمنعه السلطة نفسها من الكلام. ولذا يبدو في البيت/ 16 صاحب قرار، ويمتلك القدرة على اتخاذه في الوقت المناسب دون وصاية من أحد، على العكس من غيره الذي يظل حائراً خائفاً عند اتخاذ القرار، والصورة الشعرية الساخرة في هذا البيت، تعبِّر عن ضعف هذه الشخصية وحيرتها وارتباكها عند اتخاذ القرار؛ لأنها شخصيات تابعة لا تملك من أمرها شيء. وهو في البيت/ 17 يتحلّى بالشهامة والنجدة لا بالفساد والتخلّف عن نجدة الناس لحظات القتال أو الدفاع، وفي البيت/ 18 يبدو إنساناً خيِّراً يفعل الخير، وغيره لا يفعل سوى مجالسة النساء، وفعل الشرِّ، وفي البيت/ 19 يبدو واثقاً من نفسه لا متردداً حائراً كغيره من أشخاص قبيلته.

الصفات الضِّدِّية لفعل الإنسان داخل نص الشنفرى، تؤسس لأفق إنساني جديد آنذاك، لا يتم إلا باستحضار مسبقات تَلَقِّي الإنسان

العربي القديم لتعاليم القبيلة، وكأن الصعاليك قد أدركوا أن العلاقة بين الإنسان وقِيَمِهِ تشتمل على دلالة معرفية وتاريخية، فالدلالة المعرفية، تعتمد بالدرجة الأولى على المقارنة بين القيم الإنسانية في أعلى تجلّياتها، والقيم القَبَليّة في ممارساتها، والدلالة التاريخية، تعتمد على الوعي بمفهوم القيمة والتطورات التي طرأت عليها عبر مراحل التاريخ المختلفة، والقيم الإنسانية في الأبيات، هي على الترتيب: القدرة على تحمّل المسؤولية، القوة وعزّة النفس، القدرة على اتخاذ القرار، الشهامة والنجدة (إغاثة الملهوف)، فعل الخير، الثقة في النفس، تقابلها القيم التي تغرسها الثقافة القَبَليّة بحكم سلطتها على الفرد: عدم تحمّل المسؤوليّة، الجبن والضعف، الحيرة والتردد عند اتخاذ القرار، الفساد والتخلّف عن نجدة الناس وقت الشدائد، فعل الشرِّ وحب مجالسة النساء، اهتزاز الشخصيّة وعدم قدرتها على تحديد مصيرها.

فهذه الأبيات تمثل دعوة صريحة للقطيعة مع التقاليد المرجعيّة القَبَليّة، وتجريد التقاليد القَبَليّة من معانيها غير الإنسانية وسياقاتها المرجعيّة غير الإنسانية أيضاً، من شأنه الإسهام في تكوين أفق إنسانيٍ جديد، أو بنية معرفية إنسانية جديدة، وما الإغراق في المقارنة بين الإيجابي والسلبي في النفس الإنسانية، ورصد السلبي في أعمق مستوياته، والإيجابي في أعلى ذراه الفكرية والإنسانية في الأبيات السابقة، إلاّ دليل على انقلاب الإنسان على نفسه، أو ثورته على أطماعه ونقائصه، أو ثورة (الأنا الأعلى) على (الهو) الذي كبّل أفق (الأنا) المعرفي والإنساني بمساعدة التقاليد القَبَليّة التي تهمِّش دور الفرد مقابل الجماعة، ولذا فالأبيات تسعى إلى شرح كيفيّة تجاوز الإنسان لأطماعه، وتؤسس لفكر حرّ يحرر صاحبه من قيود هذه الأطماع.

إن هذا المسلك من قِبل الصعاليك في الحكم على المجتمع آنذاك، يجسِّد ببساطة مرجعيات عدّة لتاريخ الظلم القَبَلي للأفراد من

جهة، ويعطي فسحة للتحرر الفكري والمعرفي من القيود، والمشاركة في بناء معنى مغايرٍ وفق سياق إنساني تراه البنيّة الذهنيّة للمبدع أملاً في النجاة من ناحية أخرى. قد يعترض البعض على هذا التفسير، غير أن هذا التفسير يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة العودة إلى قيمة الإنسان كمخلوق عظيم له حقوق وحريّات من جهة، وبالمفهوم الثقافي للقبيلة التي هي حركة إعادة تأطير لسلوك الإنسان ورغباته في إطار جمعي يخدم بقائها كقيمة اجتماعية ينشد فيها الإنسان أمنه وبقائه.

20 - إِذَا الأَمْعَزُ الصَّوَّانُ لاقَى مَنَاسِمِي،
تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ

21 - أُدِيمُ مِطَالَ الجُوعِ حَتَّى أُمِيتَهُ
وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرِ صَفْحاً فَأَذْهَلُ

22 - وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْ لا يُرَى لَهُ
عَلَيَّ، مِنَ الطَّوْلِ، امْرؤٌ مُتَطَوّلُ

23 - وَلَوْلاَ اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ
يُعَاشُ بِهِ، إلاّ لَدَيَّ، وَمَأْكَلُ

24 - وَلَكِنَّ نَفْساً مُرّةً لا تُقِيمُ بِي
على الضَّيْمِ إلاّ رَيْثَمَا أَتَحَوّلُ

25 - وَأَطْوي على الخُمْصِ الحَوَايَا كمَا انطَوَتْ
خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفْتَلُ

26 - وَأَغْدو على القُوتِ الزَّهِدِ، كَما غَدَا
أَزَلُّ تَهَاداه التَّنائِفُ، أَطْحَلُ

إن الإحساس بضيق الحياة، قاد الصعاليك، ومنهم الشنفرى، إلى الدراسة عن بدائل للحياة، وأصبح الحديث عن الذّات وعزّتها وقيمتها

حديث اشتهاء، ولذا نجد الشنفرى في الأبيات السابقة مهموماً بخلق ذاتٍ حُرّة وأبيَّة، فبدا خطابه غير مهتم بالحديث عن مكان دارس، أو محبوبة مفقودة، أو ممدوح مانح، كما كان يفعل الشعراء الآخرون، إنه يبحث عن ذاته التي مزّقتها التقاليد القَبَليّة، ولذا تبدو هذه الأبيات كأفقٍ معرفيٍ ينظر لفكرة المعارضة - بمعناها السياسي الآن - وهي العلاقة التي أقامها الصعاليك مع المجتمع القَبَلي آنذاك، ترجمها الشنفرى في خطابه، وهي تجربة تتعدّى حدود التعبير عن تجربة شخصيّة، إلى تكوين رؤية واعية لعالم القبيلة متجاوزة العمى الثقافي الذي فرضته القبيلة على الأفراد آنذاك، ولذا يبدو لي أن الطريقة المثالية لرصد وعي الشنفرى هنا، تتمثّل في الوقوف عند ممارساته الخطابية التي اخترق بها نظام القبيلة، ونظام القصيدة معاً، وتأمُّل عناصر هذه الممارسة في تفاعلها من أجل إحداث التغيير في نظام المجتمع/ القبيلة، ونظام التعبير عن المجتمع/ القصيدة، يجعلنا ننظر إلى الشنفرى على أنه بطل معرفي يدافع من أجل إظهار القيمة الإنسانية، ويرهن وجوده في الحياة من أجل تحقيقها، فالبطل المعرفي يحرص دائماً على "استكشاف ممكناته وممكنات وجوده في العالم، وسعيه المستميت إلى تأسيس القيم في عالم معوّق كابح لإمكاناته يرفضه ويحاصره. ومن هنا تأتي أهميته، فحضارية البطل العربي تتأكد في سعيه إلى المعنى مهما كانت فداحة التضحيات التي يقدمها من أجل هذا الهدف، إنه يتقبّل موته وفقره وعُزلته ويختارها طائعاً غير نادم على شيء، فكأنه يريد أن يؤسس منطقاً جديداً للعلاقات الإنسانية، ولنظام الحياة الذي ينبغي أن يكوِّن المعنى"[1]. وهذا يعني أن نص الشنفرى، يعبِّر عن ذات عارضة، تعرض لسلبيات المجتمع، وأخرى معترضة،

(1) هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال والوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2007م، ص 36.

تبحث عن بدائل أكثر نفعاً للإنسان، ولذا نجد المعنى في النص يؤدي وظيفة مزدوجة، فالشنفرى عندما يقرر الانفصال عن المجتمع، يشعر في اللحظة نفسها بالاتصال مع العالم البديل، ولقد عاش الصعاليك إشكالية الثأر للذات، واحتموا بمظلّة التمرّد، ولما كان وعيهم بالوضع القديم والجديد مأسوياً، لارتباط الأول بالقهر والاستبداد، وارتباط الثاني بالحرّية الشخصيّة والعزلة الاجتماعية، تحوّلت العلاقة بينهما إلى صراع قائم على استرداد الحقوق المسلوبة بالنسبة للصعاليك، واستطاع الشنفرى بإدراكه الواعي أن يهيئ نفسه لمواجهة صعوبات العالم البديل التي فضّلها على حماقات النفس البشرية في عالم القبيلة.

وأول الصعوبات التي يواجهها الشاعر في عالمه البديل، قسوة الطبيعة في البيت/ 20، ويقابل هذه القسوة بالمناسم (أي خُفّ البعير) فهو يمتلك قدماً كخُفّ البعير يساعده على تجاوز صعاب الأمعز الصوّان (الأرض الغليظة ذات الحجارة الصلبة)، وتطاير الشرر أثناء سيره على هذه الأرض الغليظة في الشطر الثاني، يشير إلى سرعته وخفّة رشاقته وقدرته على تجاوز قسوة الطبيعة. وثاني الصعوبات التي يواجهها في عالمه البديل، شِدّة الجوع في البيتين/ 21، 22، ويقابلها بسلوك المماطلة الإنساني، حيث يماطل الجوع حتى يذهب عنه، ويستفّ ترب الأرض في البيت/ 22 أفضل من أن يمنّ عليه أحد أو يتفضل عليه بالطعام، فنفسه الأبيّة تتقبّل كل هذه الصعوبات، وترفض الذّلّ والهوان، والصورتان في البيتين/ 25، 26 توضحان قسوة الجوع عندما تضمر بطنه، وتلتفّ الأمعاء حول بعضها كالخيوط الرفيعة المغزولة في البيت/ 25، فيصبح، هو نفسه ضامراً كالذئب قليل لحم الوركين، وهو يسير متهادياً متثاقلاً في الصحراء يغطيه الغبار الكثيف.

فالصبر على قسوة الحياة الجديدة، هو الفعل الذي تجتمع فيه قوة الذات ورغبتها وحريتها؛ فجعل الشنفرى من الرضا بها - على الرغم من

قسوتها -، أداةً لصنع النفس الأبيّة التي لا ترضى بالذل والظلم؛ ولذلك ربط الشنفرى بين الصبر، والرضا لصنع النفس الأبيّة، وإحاطتهما بهالة من الصدق والقين؛ لأنهما جزء من معتقداته في حياته الجديدة.

فالنظام القبلي كبنية اجتماعية وثقافية - كما أكدت سابقاً - لا يمكنه أن يستمر إلا على حساب حقوق الإنسان، وذلك بسبب العجز البنيوي لهذا النظام على تجاوز نظرته العنصرية للسادة والعبيد، وهذه النظرة تصطدم بالمبدأ الأساس من مبادئ حقوق الإنسان، وهو أن الناس يولدون أحراراً، وأقصد الناس السادة والعبيد معاً، ولذا تبدو فئة الصعاليك في المجتمعات القَبَليّة ضحيّة الثقافة، فالبنية الذهنيّة للشنفرى تتقاطع مع البنية الاجتماعية، وتحاول إعادة صياغتها وفق منطق إنساني يرفض التمييز العنصري. لذا يرى الشنفرى أن أي إنجاز يمكن أن يتحقق على طريق المساواة بين السادة والعبيد في المجتمع القَبَلي، لا بد أن يبدأ من تفكيك الأفكار النظرية والعقدية لبنية المجتمع القَبَلي الصلد والمتناسخ في البنية اللاشعورية في الثقافة العربية، الأمر الذي من شأنه إظهار سلبيات هذا المجتمع برؤية مزدوجة تحمل المعنى وضدّه في الوقت نفسه، حيث لا بد من تغيير الثقافة بأفكار مغايرة وتغيير الممارسات بالخروج على التعاليم والنظام؛ لأن الخطاب الشعري الـ ' لي التقليدي هو خطاب إضفاء المشروعية على النظام القَبَلي من خلال تحويل التقاليد إلى تعاليم صارمة.

إن ريادة الشنفرى في نقد القيم الإنسانية في قصيدته، يوازيها دور ريادي على مستوى السلوك والممارسة (بالدراسة عن المجتمع البديل)، يُظهر العلاقة بين ضياع حقوق الإنسان، وواقع التمييز العنصري، من ناحية، وإظهار الصراع بين القيم الإنسانية التي يؤمن بها، ورغبات النفس من ناحية أخرى، فيتحوّل هذا النشاط الذهني إلى جدال بين الجانب المادي، والجانب الروحي في الإنسان، ويؤول هذا الجدل في النهاية

إلى انتصار أحد الجانبين على الآخر، وتبقى الذات مسحوقة داخل هذا الصراع، لا سيما عند المتمرِّد الذي يبحث عن القيمة الداخلية خارج الواقع المأزوم.

27 - غَدَا طَاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافياً
يَخُوتُ بِأذنابِ الشِّعابِ وَيَعْسِلُ

28 - فَلَمَّا لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمّهُ
دَعَا فَأَجَابَتهُ نَظَائِرُ نُحّلُ

29 - مُهَلْهَلَةٌ، شيبُ الوُجُوه، كَأَنّها
قِدَاحٌ بِكَفَّي يَاسِرٍ، يَتَقَلْقَلُ

30 - أو الخُشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ
مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ، مُعسَّلُ

31 - مُهَرَّتَةٌ، فُوهٌ، كَأَنَّ شُدُوقَهَا
شُقُوقُ العِصِيِّ، كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ

32 - فَضَجَّ، وضَجَّتْ بالبَرَاحِ كَأَنَّها
وَإِيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ، ثُكَّلُ

33 - وَأَغْضَى وأَغْضَتْ واتَّسى واتَّست به
مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

34 - شَكَى وَشَكَتْ، ثُمّ ارْعَوَى بَعْدُ وارْعَوَت
وَلَلصَّبْرُ، إِن لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ، أَجْمَلُ

35 - وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ؛ وَكُلُّها
عَلى نَكَظٍ، مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

36 - وَتَشْرَبُ أَسْآري القَطَا الكُدْرُ بَعْدَمَا

سَــرَتْ قَــرَبــاً، أَحْــنــاؤُهــا تَتَصَلْصَلُ

37 - هَمَمْتُ، وَهَمَّتْ، وابْتَدَرْنَا وأَسْدَلَتْ
وَشَــمَّــرَ مِــنّــي فَــــارِطٌ، مُــتَــمَــهِّــلُ

38 - فَوَفّيْتُ عَنْها، وَهِــيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ
يُــبَــاشِــرُه مِــنْــهَــا ذَقُــــونٌ، وَحَــوْصَــلُ

39 - كَــأَنّ وَغَــاهــا، حَجْرَتَيْهِ وَحَــوْلَــهُ
أَضَــامِــيــمُ مِــنْ سَــفْــرِ الــقَــبَــائــلِ نُــزَّلُ

40 - تَــوافَــيْــنَ مِــنْ شَتَّى إِليهِ، فَضَمَّها
كَــمَــا ضَــمَّ أَذْوَادَ الأَصَــايِــمِ، مَنْهَلُ

41 - فَعَبَّتْ غِشَاشاً، ثُمّ مَــرَّتْ كَأَنَّها
مَعَ الصُّبْحِ، رَكْــبٌ مِنْ أَحاظَةَ مُجْفِلُ

ثلاث علامات تلفت انتباهنا في الأبيات السابقة، هي على الترتيب: الذئـب (الأبيـات 27/ 28/ 29)، الخشـرم - رئيس النحل - (الأبيـات 30/ 31/ 32)، الناقـة (الأبيـات 33: 41)، وإذا سـلّمنا بـأن "هنـاك رابطاً وظيفيّـاً بيـن العلامـة وبين الموضوع الذي تحيل عليه فعليّاً، وبدون هذا الرابط، لن يكون للعلامة أيّة قيمة تقريرية، ولن تكون أبداً محل إثبات للمعنـى"[1]، فإنـه يمكننا النظر إلـى (الذئب - الخُشـرم - الناقة) كروابط سيميائية دالة على معانٍ إنسانية، يعرفها الشنفرى، ويريد أن يشاطره في معرفتها الآخرون، فالذئب هنا رابط سيميائي بين الذئب ومعنى الذكاء، والسـرعة والمهارة في تحيّن الفرص المناسـبة لاقتناص ما يطمح إليه،

(1) أمبرتـو إيكـو، العلامـة، تحليـل المفهـوم وتاريخـه، ترجمة سـعيد بنكراد، مراجعة سـعيد الغانمـي، المركـز الثقافـي العربـي، الـدار البيضاء وبيـروت، الطبعة الأولى 2007م، ص 215.

والإشارة إلى الذئب في هذه الأبيات ما هي إلا علامة لإضفاء الصبغة الإشكالية لحقيقة العلاقة بين الصعلوك والمجتمع، وهي صبغة لا تخلو من تربّص الذئب بفريسته؛ لأنه في إطار هذه العلاقة تُدرَك علاقة الصعلوك بعالم القبيلة، وبالجوع الذي يبرر له هذا التربّص، وسؤال المعنى في هذا السياق، ليس إلا مجالاً أعمق للكشف عن الأسس الفكرية التي تشكِّل البنية الذهنيّة التي يعيش في إطارها الشنفرى.

والخشرم هنا، رابط سيميائي بين عنصر الحشرات، ومعانٍ يشير إليها، وهي الحرّية (حرّية الحركة والتنقل بين الأشجار لجمع رحيق الأزهار)، والعطاء (تلقيح ملكة النحل والموت بعدها)، واللدغ لكل من يحاول إيذاءه، والإشارة إلى الخشرم في هذه الأبيات، ما هي إلا استمرار لإضفاء صبغة إشكالية جديدة لحقيقة العلاقة بين الصعلوك والمجتمع، وهي صبغة لا تخلو من الانتفاع بخدمات الصعلوك متى شاءوا، وعند المطالبة بالحقوق يتم طرده.

أما الناقة، فهي رابط سيميائي يدل على الصبر وقوّة التحمّل، والإشارة إلى الناقة في هذا السياق، تؤكّد صبر الصعلوك على قسوة المجتمع، كصبر الناقة على قسوة الطبيعة، وقدرته على تحمل تقاليده التي تمثِّل عِبئاً نفسيّاً يُثقل كاهله أثناء رحلته في الحياة.

رابعاً: الاحتفالات الدفاعية:

45 - طَرِيدُ جِنَاياتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ،
عَقِيرَتُهُ، لأَيِّها حُم أَوَّلُ

46 - تَنَام، إِذَا مَا نَامَ، يَقْظَى عُيُونُها
حِثَاثاً، إلى مَكْرُوهِهِ، تَتَغَلْغَلُ

47 - وَإِلْفُ هُمُومٍ ما تَزَالُ تَعُودُه

عِـيَـاداً، كَحُمّى الـرَّبْـع أَو هِـيَ أَثْقَلُ

48 - إِذَا ورَدَتْ أَصْـدَرْتُـهـا، ثُـمَّ إِنَّها
تَـثُـوبُ، فَتَأْتِي مِـنْ تُحَيْتُ وَمِـنْ عَلُ

49 - فَإِمّا تَرَيْني كَابْنِهِ الرَّمْلِ، ضَاحياً
عَـلـى رِقَّـــةٍ أَخْـفَـى ولا أَتَـنَـعَّـلُ

50 - فـإِي لَمَوْلى الصَّبْر أجْتَابُ بَزّه
عَلى مِـثْـلِ الـسّـمْـعِ، والـحَـزْمَ أَفْـعَـلُ

51 - وَأُعْـــدِمُ أَحْياناً، وأَغْـنَـى، وإنّمَا
يَـنَـالُ الغِنَى ذُو الـبُـعْـدَةِ المُتَبَذِّلُ

52 - فَـلا جَـزِعٌ مِـنْ خَـلَّـةٍ مُتَكَشِّفٌ
ولا مَـــرَحٌ، تَـحْـتَ الـغِـنـى، أَتَـخَـيَّـلُ

53 - وَلا تَزْدهي الأَجْهالُ حِلْمي ولا أُرَى
سَـــؤُولاً بـأَعْـقَـابِ الأَقَـاويـــلِ أُنْـمِـلُ

يسـعى الشـنفرى فـي هذا الجـزء الذهني، إلـى التخفيف من حدّة التوتّـر النفسـي كحيلـة دفاعيّـة يتجاوز من خلالها مشـاعر الإحباط التي تنتابـه مـن حيـن لآخر. ويمكننا التعامل مع شـخصية الشـنفرى في هذا السـياق بوصفها وعياً إيجابياً، وبناءً إنسـانياً يؤسـس له الشـنفرى، وليس بوصفها نتاجاً ثقافياً واجتماعياً يلغي كل فردانيّة السلوك وحرِّية الشخص، واختيار الشنفرى لهذا النمط من الحياة، يعدّ اختياراً قلقاً؛ لأنه يسير ضدّ اتجاه النسـق، وهذا التوجّه الحياتي، يسـتدعي من الفرد تجاوز الحاضر وإشكالياته دائماً، وهذا الاختيار ممارسة واعية لا يمكن أن تخضع لأي قوانين قبليّة؛ لأنها تتسم بالتمرّد الذي يضمن لها الاستمرارية، والملاحظ أن الشـنفرى يلجأ إلى "**الإعلاء**"-بلغة علم النفس - كميكانيزم دفاعي،

وهو حيلة لا شعورية يقوم الفرد فيها بتفريغ مكبوتاته في أعمال سامية ونبيلة، لا سيما إذا ما وضعنا في الاعتبار أن اليأس بدأ يتسرّب إلى نفس الشنفرى، بعد أن أَلِفَ الهموم والأحزان التي تعاوده من حينٍ لآخر، مثلما تعاود حُمّى الربع الإنسان كل رابع يوم في البيت/ 47، ويلجأ الشنفرى إلى مجموعة من الثنائيات الضِّديّة اللغوية لدفع هذا الخطر، ففي البيت/ 48 (وردت/ أصدرتها)، (تثوب/ تأتي)، وفي البيت/ 49 (أحفى/ أتنعّل)، وفي البيت/ 51 (أُعدم/ أغنى)، وفي البيت/ 52 (جزع/ مرح)، وفي البيت/ 53 (الجهل/ الحلم)، والملاحظ في هذه الثنائيات أنها تحمل الأمل في تجاوز المحنة، فالانتعال سيأتي بعد الحفي، والغنى سيأتي بعد الفقر، والمرح سيأتي بعد الجزع، والحلم سيأتي بعد الجهل، وهذه الثنائيات الجدليّة على المستوى الفكري، تهدف إلى إعادة تشكيل الذات بعد صراعها الداخلي وقلقها على مصيرها من ناحية، وتؤدي إلى تشكيل الآخر المتخيَّل من قِبل الشاعر (المتلقي) من ناحية أخرى، وهذه الجدليّة هي في البداية اجتماعية - إنسانية، لكنها سرعان ما تتحول إلى تركيبة سيميائية - نصيّة لها قدرتها الخاصة على الإعلاء والتسامي، أقصد التسامي على الواقع القَبَلي المُعاش والمُمَثّل خير تمثيل في البيت:

وَلا تَزْدهي الأجْهالُ حِلْمي ولا أُرَى
سَؤُولاً بأعْقَابِ الأقَاويلِ أُنْمِلُ

وهكذا يتم الانتقال المستمر من السيرورة الاجتماعية - القَبَليّة المُعاشة، إلى لغة شعرية نموذجية مثالية ومتعالية، لها فاعليتها في تحريك الوجود البشري، وتحديد أهدافه المثالية لكي يتم التوصّل إليها.

إن هذا الانتقال النوعي في الفكر بالتعالي على الأوضاع المتدنيّة، هو الذي سيعطي هذا النمط من الشخصية/ الشنفرى، جاذبيتها كنمط

مختلـف جديـر بالتكـرار فـي المسـتقبل في المسـتقبل أمـلاً في إصلاح المجتمع والارتقاء بقيمة الإنسان، وعلى هذا النحو نفسح المجال لميلاد فكر تحليلي جديد لظاهرة الصعلكة في الشـعر العربي، دون أن نعزلها أبـداً عـن الظواهـر الاجتماعية - النصيّـة التي شـكّلها الواقع الاجتماعي آنـذاك. إننـا نجد في الأبيات السـابقة مفاهيم مـن نوع (طريد جنايات)، (إلـف همـوم)، (مولى الصبـر)، (أُعدم أحياناً وأغنى)، (جزع من خَلّةٍ)، (تزدهي الأجهال حلمي) منخرطة في الجدليّة الاجتماعية المحرِّكة من قِبَل الشاعر بوصفه فاعلاً اجتماعياً يقوم بالمزايدة على رهانات الحقيقة، وإعلان الانفصال عن هذا المجتمع الذي جعله (طريد جنايات)، (إلف همـوم).. إلـخ، وكل ذلك من أجل إعادة تأسـيس العلاقات الاجتماعية على أسس إنسانية أخرى غير المألوفة.

والشيء الأكثر دلالة وأهمية هنا، هو كيفية معالجة مكانة الشخص البشـري، ضمن هذا السـياق من الصراع الذي يهدف إلى السـيطرة على السلطة داخل القبيلة، فبقدر ما رفعت التقاليد القَبَليّة السادة وأبناء القبيلة إلـى مرتبـة عاليـة، بقـدر مـا عاملـت التقاليـد القَبَليّة العبيـد والصعاليك معاملة قاسية، تمثّلت في ضياع الحقوق وإلزامهم بالواجبات، فانعدمت كرامتهـم، وشـعروا بالـذل والمهانـة؛ ولكـن لمـاذا انقلبـت القبيلة على الصعاليك؟ هل لأنهم تجرءوا في التعبير عن آرائهم؟ أم لأنهم طمحوا إلـى تأسـيس مجتمـع منافس - على الرغم من قسـوته - لمجتمع القبيلة يُشـعر الفـرد بآدميتـه؟! قـد يفسَّـر بعض القرّاء هذا التوجـه بأنه ليس إلا انقسـاماً إيديولوجياً ثنائيّاً بين فئتين اجتماعيتين متنافسـتين على السـيطرة على القبيلة. ولكن هذا التفسير يظل اختزاليّاً إذا لم يأخذ بعين الاعتبار الرغبـة فـي التغييـر بصفتها قوة محفزة للهمم، وموضوعاً لتحقيق الذات من خلال الإكراهات الإنسـانية التي لا يمكن تجاهلها في هذا السـياق، فنحن نهدف في هذه الدراسة إلى تجاوز التصوّر التقليدي الذي قدّمته

الدراسات التقليديّة إلى المكتبة العربية لشعر الصعاليك، ونحن نسعى إلى زحزحة هذا التصوّر باتجاه أكثر موضوعيّة، لذا من المهم لفت الانتباه إلى أن الشنفرى في نصه يسعى إلى نزع ديناميكية التقديس على التقاليد القَبَليّة، وهي الديناميكية التي كرّسها الخطاب الشعري الجاهلي، حيث سعى إلى تأميم النص الشعري، فأصبح مقنّناً من خلال التكرار النمطي للتقاليد وللموضوعات، وتطبيق قانون الشعر الأعظم الذي سنّه النقاد القدماء[1]، وهذه الديناميكية الموضحة من خلال قانون الشعر وتركيبته الإيديولوجية والأسلوبية هي التي تصنع الفرق الأساس بين الشعر كظاهرة ثقافية، والشعر كظاهرة نصيّة، وأقصد بذلك الفرق بين التقنين الثقافي والقَبَلي للشعر الذي لا يقبل المساءلة ولا المناقشة، والنظام الخطابي الذي يخضع باستمرار لعمليات مراجعة وتحليل تكشف عن الإيجابيات والسلبيات في الثقافة العربية.

---

(1) لعل أشهر مثال يمكن تقديمه في هذا السياق، النص المعروف لابن قتيبة عن نظام القصيدة العربية القديمة الذي لقي جدلاً واسعاً عند النقاد العرب المحدثين، والجزء الشاهد هنا هو "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيّد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار، أو بغل، ويصفهما؛ لأن المتقدمين رحلوا عن الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب والجواري؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي". راجع، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الطبعة الثالثة 1977م، ص 82، 83.

وينطبق المثال نفسه على قول القاضي الجرجاني "والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلّى في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقرّبه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً".

راجع، القاضي علي ابن العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد إبراهيم أبو الفضل، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسي البابي الحلبي، (د - ت)، ص 100.

الوصف السيميائي لتقاليد الخطاب:

يؤكِّـد ميشـيل فوكـو "أن مسـيرتنا لا تبدأ من الخطـاب لتنتهي إلى نواتـه الداخليـة المخبـوءة، ولا إلى صلب فكرة أو دلالة قد تتجلّى فيه، بل انطلاقاً من الخطاب ذاته، من ظهوره واطراده. يجب أن تتجه مسيرتنا نحو الشروط الخارجية للإمكان، نحو ذاك الذي يبرز سلسلة الاحتمال في حوادثه، ويعيّن لنا تخومها وحواشيها"[1].

مـن المعـروف أن النـص الأدبـي يخضع لنظام معين يشـتغل وفق نمـط محـدد مـن العلاقـات، وطبيعـة عمل هـذه العلاقـات (التناقض/ التواصل/ التجاوز/ التراتـب..) هـي التـي تشـكَّل معنـاه، وتحـدد مبناه، والنظـام الخطابـي يتألـف من بنية معينة مـن العلامات اللغوية، والتقاليد الفنيـة التـي تنتج ضرورات مجتمعها، وهذه البنية لها دلالتها السـيميائيّة الخاصـة، وتـؤدي دوراً مهمـاً فـي فهم معنى النص، وانتشـار نمط معين من التقاليد، أو اختفائه له دلالته السيميائيّة الخاصة التي تشكِّل المعنى داخل النص، ودراسة هذا الانتشار، أو الاختفاء لها أهميتها الخاصة في الكشف عن هذه الدلالة.

ومن هذا المنطلق، يسـعى هذا الوصف إلى الكشـف عن التقاليد الأدبيـة المعروفـة التـي تجاهلها - عـن عمد - نـص الشـنفرى، ودلالـة اختفائهـا سـيميائيّاً مـن ناحية، والكشـف عـن التقاليـد المعرفية الخاصة بالشاعر والتي لا تزال تعمل في النص، وتفسير تحولها - سيميائيّاً - من سـياقها الفكري العام، إلى سـياقها الخطابي الخاص في صورة علامات لها طبيعتها الخاصة في إعطاء هذا النمط من النصوص خصوصيته من ناحية أخرى، وفي هذا السياق يمكننا طرح التساؤل التالي: ما السمات

(1) ميشـيل فوكـو، جنيالوجيـا المعرفـة، ترجمـة أحمـد السـطاتي وعبـد السـلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988م، ص 23.

التي تسم هذا النمط من النصوص، ولم تَسِمْ الأنماط الأخرى؟

إذا سلّمنا بأن النص الأدبي هو مجموعة من الإحالات السوسيو - ثقافية، فإن تقاليده الفنية واللغوية تفرض مستوى فكرياً مختلفاً لوصفها وتفسيرها، ولذا فإن وصفنا لن يتوقف عند حدّ رصد هذه التقاليد وتحديدها، بل سوف يتعدّى ذلك إلى الدراسة في أسباب الاختلاف، وبهذا التوجه يمكننا التقاط التقاليد التي ظهرت بجلاء في هذا النص لإعادة بناء المعنى، والإشكالية الأساسية التي لا يمكن تجاهلها في هذا السياق، هي أن النظام الثقافي في العصر الجاهلي، بدا منيعاً على المستوى الداخلي والخارجي عندما تمكّن من ازدراء حركة الصعلكة آنذاك ازدراءً عاتياً؛ لأن هذه الحركة تؤكد مبدأي الاستقلاليّة والحريّة، وهما ما يخشاهما أي نظام أبوي متسلِّط، ومن ثمّ لم يكتفِ هذا النظام بعدم مدّ يد العون لهذه الفئة، بل تم طردهم ونفيهم، ولهذا فإن النظام القَبَلي يغض الطرف دائماً عن هذه الفئة التي تمثّل علامة صريحة على أنانية هذا المجتمع وفشله في المساواة بين أبنائه. فجاء خروج فئة الصعاليك على تقاليد هذا النظام أمراً طبيعيّاً، وخروجهم على تقاليد الشعر العربي أمراً حتميّاً. ومن أهم الملاحظات المثيرة التي يكشف عنها الدراسة في خطاب الشنفرى، ثلاثة ملاحظات أساسية:

1 - اختفاء المقدمة التقليديّة للقصيدة العربية الكلاسيكيّة، فمن الملاحظ أن لاميّة العرب لم تبدأ بالمقدمة النسيبيّة المعروفة في الشعر العربي والتي تتضمن موضوعات قصيرة/ موتيفات، يتفاوت ظهورها في النص من شاعر إلى آخر مثل (الأطلال/ الظعائن/ الغزل/ الشيب والشباب/ الطيف والخيال/ الخمر..)، والمقدمة التقليديّة تشير في جوهرها إلى ارتباط الشاعر بالماضي، ومن ثمّ يصبح الماضي علامة على الحياة وسبيلاً لها، واختفاء هذه المقدمة في لاميّة العرب، يشير إلى:

أ - الانفصال عن هذا الماضي؛ لأنه علامة على المأساة، ولذا اختلف السؤال في المقدمتين، فالسؤال في المقدمة التقليديّة يدور حول "المعنى"، أقصد معنى الحياة، فالشاعر الجاهلي يبحث في مقدمته عن معنى جميل للحياة في كنف المحبوبة؛ لأنه يعتقد بأنه لا معنى لوجوده إلا من أجل الحصول على المحبوبة/ الرغبة، ولذلك يظل الشاعر التقليدي أسيراً للتقاليد الجمعية في هذا الموقف، ويأتي البكاء كعلامة على فشل الشاعر في الحصول على المحبوبة، وكبرهان على استسلامه لتقاليد الجماعة التي ترفض إقامة مثل هذه العلاقات. أما السؤال في مقدمة الشنفرى فيدور حول "القيمة"، أقصد قيمة الإنسان، فالشنفرى يبحث عن قيمة الإنسان في هذه الحياة؛ لأنه يدرك أنه لا قيمة لوجوده إلا بالحصول على الماهيّة، ولذلك يظل الشنفرى سجين وعيه التابع لوجوده، فيتأرجح سؤاله بين الوجود والعدم، دون أن يتمكن من تحقيق وجود كامل إلا من خلال الانقلاب على الجماعة، ومن ثمّ تبرير سلوكه.

1 - أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ
فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

2 - فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ
وشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

3 - وَفي الأَرْضِ مَنْأى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى
وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلى مُتَعَزّلُ

4 - لَعَمْرُكَ ما بالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ
سَرَى رَاغِباً أو رَاهِباً وَهُوَ يَعْقِلُ

الفرق كبير بين موقف الشاعرين في مقدّمة القصيدة، وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بينهما، إلا أن النتيجة واحدة، وهي الرحيل،

ولكن فلسفة الرحيل تختلف بين الاثنين، فالشاعر التقليدي يرحل بحثاً عن وجوده داخل القبيلة بعد أن فشل في العثور على المحبوبة، أما الشنفرى، فيرحل من القبيلة العامرة بحثاً عن حريته وماهيته إلى عالم آخر!

ب - تجاهل المتلقي أو القارئ، فالمقدمة النسيبية في القصيدة العربية، لها جاذبيتها الخاصة بالنسبة للمتلقي أو القارئ من البداية إلى النهاية، وهذا ما دفع بعض المعاصرين إلى تسميتها بـ "**المصيدة**" "الاهتمام بالبداية من جانب منتج النص، يأخذ بعين الاعتبار إتقانها، وأن تكون عبارة مصيدة حقيقية، إذا ما وقع فيها القارئ لا يستطيع الفكاك منها أو التملّص"[1]. ومن ثمّ يمكن القول: بأن الرحيل في نسيب القصيدة الكلاسيكيّة، يأتي وفق سلسلة من الاستحضارات الثقافية في اللاشعور الجمعي، يحضر بوصفه امتداداً إيديولوجياً للثقافة، ويحضر الشاعر كممثل للثقافة والفعل في القصيدة.

أما الرحيل في قصيدة الشنفرى، فيأتي في سياق سلسلة من الاستحضارات الفكرية الواعية لمزالق اللاشعور الجمعي، يحضر بوصفه اعتراضاً على ثقافة التمييز العنصري، ويحضر الشاعر/ الشنفرى كممثل لهذا الاعتراض داخل القصيدة.

2 - اختفاء معظم موضوعات الشعر الجاهلي، لا سيما الموضوعات التي تحفل بالجماعة والقبيلة مثل (المديح، والفخر القَبَلي)، اختفى المديح وحلّ محلّه نقد للسلوك الإنساني بصفة عامة، كقول الشنفرى:

14 - وَلَسْتُ بِمِهْيافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ
مُجَدَّعَةً سُقْبانُها، وَهْيَ بُهَّلُ

(1) حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيمياء الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م، ص 201.

13 - وَلا جُبَّأٍ أَكْهَى، مُـرِبٍّ بِعرْسِهِ
يُـطَـالِـعُـهـا فـي شَـأْنِـهِ كَـيْـفَ يَفْعَلُ

16 - وَلا خَـرِقٍ هَـيْـقٍ كَـأَنَّ فُـؤادَهُ
يَـظَـلُّ بـهِ الـمُـكَّـاءُ يَـعْـلُـو وَيَـسْـفُـلُ

17 - وَلا خَـالِـفٍ دَارِيَّـةٍ، مُـتَـغَـزِّلٍ
يَـرُوحُ وَيَـغْـدُو، دَاهِـنـاً، يَتَكَحّلُ

18 - وَلَـسْـتُ بِعَلٍّ شَـرُّهُ دُونَ خَيرِهِ
ألـفَّ، إِذَا ما رُعْـتُـه اهْـتَـاجَ، أَعْـزَلُ

19 - وَلَسْتُ بِمِحْيارِ الظَّلامِ، إذا انْتَحَتْ
هُدَى الهَوْجَلِ العِسِّيفِ بَهْماءُ هَوْجَلُ

وكـذا، اختفـى الفخـر القَبَلـي، وحـلّ محلّه إعلاء الـذات وإظهار عفّتها وترفّعها عن الدنايا والصغائر، واستبدال المجتمع الإنساني بعالم آخر هو عالم الذئاب والحشـرات!! ويمكن اسـتقراء هذه الظاهرة عند الشـعراء التقليديين في ضوء فعل "تعزيز السـلطة"، والتسلسـل الهرمي لقيمة الإنسان في العصر الجاهلي، حيث يأتي على رأس الهرم الحاكم وأسـرته، يليه السـادة والأشـراف، ثم النبلاء والفرسـان.. إلخ، ويسـتعيد الشـاعر فـي مديحـه فعـل "تعزيز السـلطة" بوصفه فعل توسّـل وتقرّب، واختراقاً لهذه السـلطة، وهكذا تؤسـس العلاقة بين الحاكم والشـاعر في المديح على مستوى المجتمع نوعاً من التواشج النفعي، ويمكن صياغتها لغوياً باسم "**رابطة المصلحة**" هذه الرابطة النفعيّة، هي التي تؤسس لنظام العلاقة بين الحاكم والشـاعر بجلوس الأخير على ركبتيه أمام الحاكم، وفـي مجتمـع تسـود فيـه هـذه العلاقـات، تغـدو رابطـة المصلحة، هي الرابطـة الأساسـية التـي تميّز طبيعته البراجماتية، فالـولاء للحاكم، يحلّ

محل الانتماء للذات، والانتصار للإنسان والقيم الإنسانية والوطن، فكل هـذه المفـردات تبـدو غريبة عن الحقل الدلالي لعلاقة الحاكم بالشـاعر في شعر المديح.

3- تحـوّل نوعـي فـي موضـوع الرحلـة، فالرحلـة فـي القصيـدة الكلاسـيكيّة هي تعبير عن هروب الإنسـان من قسـوة الطبيعة، أو ظلم الطبيعة للإنسـان، واللجوء إلى القبيلة أو الممدوح للحماية، أما الرحلة فـي لاميّـة العـرب؛ فهـي تعبيـر عـن هروب الإنسـان من قسـوة التقاليد القَبَليّة، وظُلم الإنسـان لنفسـه، واللجوء إلى عالم الطبيعة رغم قسـاوته، إنها - الرحلة - انتقال من عالم القبيلة إلى مملكة الذات، أو عالم الذات، أو الانتقال من العالم المادي إلى العالم الفكري، وهذا الانتقال لا يشير إلى تغيّر في دلالة الحياة فحسب؛ بل يشير أيضاً إلى الخروج من عالم ثقافي معيّن، والانخراط - عن عمد - في عالم آخر يختلف في مفاهيمه وفلسفته عن العالم القَبَلي، وهذا يثير سؤالاً معرفياً ذا دلالة سيميائية: ما الفرق بين الدال والمدلول في العالمين؟

ويمكـن تفسـير هـذا التجاهـل المُتعمّد مـن قِبل الشـنفرى لتقاليد القصيدة الكلاسـيكيّة على أسـاس "التجربة" بوصفها ظاهرة تُغني الفكر وبمـا لهـا مـن قـدرة على تغيير الأنماط التقليديّة، لا سـيما إذا ما كانت تهدف إلى تكريس مفاهيم وسـلوكيات العبودية والتمييز الطبقي، وهذه التجربـة تـدل "علـى ممارسـة الفعاليـات العقلية التي تنشـيء في الذهن معـارف ذات قيمـة ليس بالنسـبة لطبيعة الفكـر المدرَك الخالص، ولكن بارتباطـه بالموضـوع"[1]. فالخطـاب الشـعري في لاميّة العرب، يؤسـس لبنيـة نصيّـة جديـدة، وغير مألوفة، ترتبط بالبنية الذهنية الخاصة بالنسـبة للمبـدع؛ لأنـه يـرى العالـم كما يراه هو، لا كما يـراه المخيال الجمعي،

(1) مطاع صفدي، الحرية والوجود، منشورات مكتبة الحياة، بيروت - لبنان 1961م، ص 138.

وهنا يحدث الصدام، وتتأسس الإشكالية، إشكالية تقاطع البنية الذهنيّة للمبدع مع المرجعيات الجمعية، على صعيد الشكل (تقاليد القصيدة)، والمضمون (معنى التقاليد داخل القصيدة)، فالتجربة في المرجعيات الجمعية؛ خلاصة لمواقف وحلول أفرزتها العقول خلال مئات بل آلاف السنين، أما البنية الذهنية للمبدع، فتكونت من خلال علاقاته الإشكالية غير النمطية مع الأشياء، ويستخدمها كأداة لمساءلة الموجود، والكشف عن وجود ما ليس موجود. فنص لاميّة العرب حين ينحو منحى مغايراً للمألوف في الانبناء، يضع الحدود الفاصلة بينه وبين النص التقليدي، ومقارنة التقاليد بينهما - على النحو السابق - يكشف عن الاختلاف الحاصل بينهما، وما يهمنا الآن، هو الدراسة في دلالة اختفاء تقاليد بعينها، وتفسير ظهور تقاليد أخرى.

فدلالة اختفاء البنية التقليديّة للقصيدة العربية الكلاسيكيّة في لاميّة العرب، تُظهر الانفصال الشكلي لقصيدة الشنفرى عن القصيدة التقليديّة المعروفة بتقاليدها الثابتة، ليس على المستوى الإيديولوجي والثقافي فحسب، بل على مستوى السلوك والممارسة، وهو انفصال يبحث عن استقلالية الفرد، وحرّيته في تحديد مصيره، ورغبته في التحرر من القيود الاجتماعية التي تجعل الفرد نسخة مكررة من آبائه، كما تؤكد رغبة الشاعر في التحرر من قيود العملية الإبداعية التي فرضها عليه الآباء من النقاد.

فاختفاء الطلل في لاميّة العرب علامة على الانفصال عن الماضي، وإذا كان الوقوف على الطلل عند الشعراء الجاهليين - في أحد معانيه - هو وقوف على الطلل الإنساني، فإن اختفاء هذا الطلل عند شاعر ما، يشير إلى انتقاله من مرحلة فكرية إلى مرحلة فكرية أخرى، فالأطلال الدارسة تمثِّل - في القصيدة التقليديّة - إحالة على الماضي عند الشعراء القدماء، وإلحاح الشعراء القدماء على ذكر الأطلال، يستدعي فكرة الحنين إلى

أماكـن الأحبـة، هروباً من بطش التقاليد القَبَليّة وسـلطتها على المحبوبة والعاشـق والتي تَحُولُ دون تحقيق حلمهما، كما يسـتدعي فكرة ارتباط المكان بالثقافة، "لأنه مكان الممارسة الحياتية التي تؤكد هويته وانتمائه، فالشاعر أثناء ممارساته الشعرية، لا يستطيع توصيل خطابه إلا من خلال مكانـه الـذي ينتمي إليه - ثقافيـاً واجتماعياً - لأنـه - أي المكان - يصبح هنـا أداة تعريـف للشـاعر، لا سـيما إذا كان هـذا المـكان شـاهداً علـي علاقـة الحـب بيـن الشـاعر ومحبوبتـه، ولهذا يبدو المكان ركناً أساسـياً فـي التكويـن الثقافي"[1] وذلك لارتباطـه بالصورة البصرية وقدرتها على التأثير في وجدان الشـاعر، فالمكان/ الطلل عند الشـاعر الجاهلي تحول إلى "**رابط**"- بلغة علم النفس - يستدعي جميع الذكريات بمجرد رؤيته، فالصورة البصرية لها تأثيرها الخاص في عقل الشاعر ووعيه. وانفصال الشنفرى عن الانخراط في هذا النظام، وقدرته على تأسيس نظام جديد، علامـة علـى رفضه لبنية اجتماعية سـائدة أنتجـت معادلها الإيديولوجي في بنية ذهنية فردية تناظر بنية اجتماعية تأسست على منظومة من القيم والأعراف شكّلت الوعي الفردي.

فمقدمة لاميّة العرب، نتاج لمنظومة البنية الذهنية الفردية للشنفرى، أي المعادل الذهني لفكر الشـنفرى المسـتقل، ومن ثمّ فهي مقدمة غير معيارية، فهي لا تخضع لشروط المجتمع، إنها نظام جديد من الخطابات التـي تنتـج ضـرورات الفرد عندما يشـعر بالاضطهاد مـن قِبل الجماعة، كالحريّة، والاسـتقلال، والاسـتعلاء.. بدلاً من مقدمة الخطاب التقليدي التـي تبـدو كنتاج لبنية ذهنية تخضـع لضرورات المرجعية الجمعية، فتم اختزال مقدمات القصائد في ذكريات عن المرأة، واختزالها - المرأة - في جسـد يسـتهلكه شـعرياً، فالمرأة "وفق منظومة المفاهيم الأبوية لا تملك

(1) عبد الفتاح يوسـف، سـؤال الثقافة وقراءة النص، (مراوغة الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى)، عالم الكتب الحديث، الأردن 2009م، ص 93، 94.

هـذا الجسـد، إنـه ملكية الترسـيمة البطركية التي تصـادره، وتهيكله وفق شهواتها وأهوائها واندفاعاتها الغريزية"[1]. وعلى هذا فإن أي خروج على هذه المقدمة المعيارية، يبدأ بتفكيكها، وإحلال مقدمة أخرى، تحل فيها "القيمة" بدلاً من "الجسـد"، و"المبدأ" بدلاً من "الذكرى"، و"الوعي" بدلاّ من "النسق"، ومن ثمّ فالمقدمة في لاميّة العرب ليست نص إدانة لمقدمات الشـعر العربي التقليدي فحسـب، بل هي مقدمة مناهضة لبنية النظام الأبوي المتسـلِّط ومنظومته العقلية، والثقافية والروحيّة؛ لأنها لا تنتج تناصّها مع مرجعيات جمعية تعطِّل الفكر، وتحول دون الوعي، بل تنتـج تناصّهـا مـع القيم الإنسـانية النبيلة التي تعطي للفرد حقوقه، وتميّز بيـن حقـوق الفـرد وحقوق الجماعة، وبالإضافـة إلى ذلك، فهي صياغة لإشكالية العلاقة بين النظام الأبوي الشمولي وحقوق الإنسان، إنها تعبير عـن عالـم فكـري جديد، وليسـت تعبيراً عن الوقـوف على أطلال القيم المنهارة.

واختفاء المديح، علامة على رفض العلاقات المزيّفة بين الشـاعر والممدوح، فـ "مهمة الشاعر في المديح، هي العمل في خدمة السلطة/ الممدوح كجهاز إيديولوجي تثق فيه الجماعة، ليزين أفعاله، ويدافع عن إخفاقاته ويعدد مآثره ... الخ، وتكون النتيجة سلبية، حيث يفقد الشاعر فا ، الثقافية، وخصوصيته الشـعرية، والخصوصية... وفقدان الشـاعر خصوصيته، يساعد علي تحوِّله من مبتكر لأفكار حقيقية، إلي مستهلك لأفكار متداولة، ومروج دعائي لأفكار نسقيّة استهلكها غيره من الشعراء، ولكنه يكررها بصياغة جديدة وفي سياقات مختلفة تؤسس لفرض أفكار استبدادية قمعية تستولي علي عقول العامة، مما يؤثر سلباً على المتلقي،

(1) عبد الرازق عبيد، النظام الأبوي وعلاقته بحقوق الإنسان، ضمن كتاب (حقوق الإنسـان في الفكر العربي)، تحرير سـلمى الجيوسـي، مركز دراسـات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2002م، ص 885.

ويجعله يدور في حلقة مفرغة بحثاً عن هويته"[1].

ووقوع الشاعر في براثن السلطة يفقده القدرة علي صياغة نماذج معرفية أو ثقافية جديدة، مما يجعله مستلَباً، حيث يستهلك قِيماً اجتماعية معروفة بشعارات لغوية رنانة، مما يجعل عملية التميز بين العناصر الشعرية الخاصة والدخيلة والجوهرية، أمراً في غاية الصعوبة، وصراعه المضمر مع السلطة، لا يتعدى الحصول علي بعض الأموال، وحصر طموحاته فيها، فهو منقاد لا شعورياً لرأس المال، وهذا يؤكد الهرم المقلوب في العقل الاقتصادي والسياسي العربي الذي يسعى لاقتناص السلطة، ثم يحاول من خلال الانخراط فيها الحصول علي الأموال وتكوين الثروات، وفي المقابل، نجد أن تحقيق الفرد للثروة من خلال السوق (أي الإنتاج والتبادل) ومن خلالهما يسعى إلي تمثيل سياسي والوصول إلي السلطة، هو الطريق الصحيح لتكوين مجتمع متحضر، وسلطة غير فاسدة وغير استبدادية.

سؤال المديح في الشعر العربي، يعبِّر عن حركة الذات نحو رغباتها الماديّة، "فالإنسان يتشكّل وينكشف - لنفسه وللآخرين - في رغبته وعن طريقها"[2] وعطاء الممدوح علامة على ضعف الذات وعدم قدرتها على تجاوز أطماعه.

البناء الجدلي للخطاب:

ما يميّز بنية النص في لاميّة العرب، أنها بنية لا تخضع لضرورات المرجعية الجمعية، ولكنها تخضع لدوافع الوعي الفردي للمبدع عندما يطمح إلى توجيه السلوك الاجتماعي عند الآخرين إلى أهداف محددة/

(1) عبد الفتاح يوسف، سؤال الثقافة وقراءة النص، ص 104.

(2) ألكسندر كوجيف، مدخل لقراءة هيجل، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، ص 295.

ولفت انتباه المجتمع إلى تجارب ومواقف وقيم أخلاقية بمساعدة النصوص، بهذا المعنى يصبح الخطاب أداة مهمة لإعادة صياغة الواقع على أساس من الوعي الإنساني، بدلاً من المخيال الجمعي المراوغ الذي يغيِّب الوعي، ويُقصي العقل. ومن ثمّ، حاول الشنفرى في خطابه إعادة بناء القصيدة على النحو الذي يجعلها صالحة لإعادة صياغة الواقع على أساس من الوعي، من خلال ثلاث بنى أساسية:

1 - الرحيل، الذي يكشف عن المعتم والغامض داخل الإنسان عندما يشعر بالتهميش والاضطهاد، فجعله الشنفرى مقدمة لخطابه، وهو مفتاح سحري للخلاص من واقعه المأزوم، وكبداية مثيرة تثير فضول المتلقي، لا عواطفه، كما هو الحال في المقدمات التقليديّة.

2 - التعليل، ويكشف عن الأسباب الأساسية في العالم الخارجي التي دفعته للرحيل، فتنقل هذه الأسباب ما كان مكبوتاً، وهذه الأسباب تنتقل عبر قراءتها من إطار الانفعالات الشخصيّة، لا سيما عند اعتماد الشنفرى على مجموعة من الثنائيات الضدّيّة[1] إلى تركيبات لغوية تحوِّل اللاأخلاقي إلى أخلاقي، والفكري إلى حياتي، والشخصي إلى عام مشترك.

3 - العالم البديل، وهذا العالم يمثّل أساساً لتصوّرات جديدة على أساس علاماتي، وهذه التصوّرات ليست مجرد استدعاء لعلاقات بين الإنسان والحيوان من الذاكرة، بل على أنها رموز لقضايا تدخل فيها عمليات تفكير لوعي فردي يسمح بإقامة علاقات جديدة، ولأن الأطراف المتحاورة تحمل علاماتها اللغوية الخاصة، فإنهم يمتلكون القدرة على تغيير كثير من المفاهيم، ولهذا فإن إنتاج الخطاب، لا يوصف إلا على أساس قضية، ويحمل بنية جدليّة لها قدرتها على إنتاج واقع بديل يحقق للإنسان طموحاته، ولأن هذا البناء يحمل طابع الغموض،

(1) راجع الأبيات (44، 46، 48، 49، 51، 52، 53) من لاميّة العرب.

فإنه يحتاج إلى العلامة اللسانيّة التي تقوم بوظيفة التفسير والربط بين عناصر هذا البناء الخطابي، إن هذا الأمر يعني إنتاج الدلالة بالنسبة لهذه البنية من ناحية، ويستدعي استحضار التجربة الثقافية للصعاليك كشرط أساس لتفسير هذه البنية الخطابية وعلاقتها بالنية الذهنيّة للمبدع من ناحية أخرى. فالبنية الخطابية تتألّف من ثلاثة أركان أساسية، هي على الترتيب: **الرحيل، والتعليل، والعالم البديل**، والبنية الذهنيّة للشنفرى تتألّف من أربعة أركان أساسية، هي على الترتيب: **الاستغناء، والصراع بين الأنا والهُمْ، والاستبدال، والاحتفالات الدفاعية**. فالرحيل في البنية الذهنيّة يقابله الاستغناء في البنية الخطابية، والتعليل في البنية الذهنيّة يقابله الصراع بين (الأنا) و(الهُمْ) في البنية الخطابية، والعالم البديل في البنية الذهنيّة يقابله الاستبدال في البنية الخطابية.

والبنية الخطابية تستند - في إنتاج معانيها - إلى المعطيات المعرفية التي يمكن أن توفرها البنية الذهنيّة كإنتاج فكري لموجودات سوسيو - ثقافية، أو إيديولوجية (عادات وتقاليد، دين، ثقافة، علم..) من ناحية، وتستند من ناحية ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي من عناصر لا تتعلّق بالإيديولوجيا التي ينشأ فيها الإنسان، ولكن تتعلّق بما يسمى العلامة اللغوية، وتتكون من أنماط من الكلمات أو العبارات أو الموضوعات، أو التقاليد، تحمل إشارات إلى معانٍ في سياقها الذي يحكمها، فموضوع البنية الخطابية إذاً، يتشكّل من خلال هذين البُعدين، وعليه فإن تحليل البنية الخطابية لا يمكن أن يتم دون استعادة العناصر المكوِّنة للذهنيّة التي أبدعت هذه البنية، سواء أكانت هذه الذهنيّة فرديّة أم جمعية، ومع ذلك لا يمكن القول: إن العلاقات التي تنسجها البنية الذهنيّة للمبدع بين عناصرها كافية للحديث عن كل دال، فالبنية الذهنيّة ليست ترجمة لعالم الذات فحسب، كما أنها ليست تمثيلاً ذاتيّاً خالصاً للموضوعات، بل إنها تعمد إلى استعادة جميع معطياتها ضمن أفكار،

وثقافة، ومجتمع، ولهذا تحتاج من أجل بناء مجمل دلالاتها إلى مساءلة جانب آخر لا يقل أهمية عن الجانب الذهني، وهو ما تقدمه العلامة اللغوية بوصفها أداةً مهمةً تشتغل كأهم مكوِّن داخل عالم الإبلاغ المعرفي، وأقصد بذلك ما يمكن أن تحمله لنا كقرّاء هذه العلامات من معارف لها أهمية كبرى في بناء الدلالة داخل النص الشعري. وهذا يجعلنا نتعامل مع الكلمات/ العلامات داخل النص كوحدات مؤسِّسة لبنية ذهنيّة لها قواعدها الخاصة، بالإضافة إلى التعامل معها أيضاً كمتغيّرات أسلوبية داخل البنية الخطابية. فالرحيل كبنية خطابيّة، ترجمة لفكرة الاستغناء كبنية ذهنيّة، والتعليل كبنية خطابيّة، ترجمة لفكرة الصراع بين الأنا والهُمُ الذهنيّة، والعالم البديل كبنية خطابية، ترجمة لفكرة الاستبدال الذهنيّة، وأخيراً تأتي الاحتفالات الدفاعية كبنية ذهنيّة كترجمة لنجاح الشاعر في انتصار الدليل/ العقل وحضوره القوي في الخطاب، يعقبه خطوة أقوى في الثقافة، وهذا ينحو بنا إلى تأمل البروتوكول الذهني الذي شيّده الشنفرى في هذا الخطاب، ويتأسس على ثلاثة مبادئ:

المبدأ الأول: عالم الممكنات، أي بالإمكان فعل أي شيء من أجل الحياة والحريّة، وجاءت فكرة الاستغناء عن العالم القَبَلي لإمكانيّة الحياة في عالم آخر بديل.

المبدأ الثاني: عالم الذات، وهو عالم تبحث فيه الذات عن المبررات التي تسوِّغ لها حياة أفضل تحقق الممكن، وجاءت فكرة الاستبدال كمسوِّغ معرفي للعيش في هذا العالم.

المبدأ الثالث: عالم المتطلبات والضروريات، وفي هذا العالم يبحث الشنفرى عن معنى لحياته من ناحية، ويؤسس لمجموعة من القوانين الإنسانية والقيم النبيلة التي تسمو بالإنسان في مجتمع جديد من ناحية ثانية، ويؤسس لمجموعة من القوانين التي تبرر له وللصعاليك السطو والسلب من المجتمع القَبَلي الظالم من ناحية ثالثة.

تتأسس البنية الخطابية في لاميّة العرب إذاً على المعطيات المعرفية للبنية الذهنيّة لدى للشـنفرى نفسـه، ومناقشـة العلاقة بين البنيتين - على النحو السابق - تستهدف الكشف عمّا ينبغي أن يكون، ولا تقتصر فقط على ما هو كائن في النص، إنه تحليل يفتح الظواهر النصيّة على البنى الذهنيّـة، ويبحـث فـي العلاقة بين الأشـياء والأفـكار؛ لأن البنية الذهنيّة لحظة إنتاجها النص تكون واقعة تحت تأثير:

أ - معرفة مسبقة.

ب - تجربة إنسانية.

ج - علامات لها دلالتها الخاصة بكل سياق.

د - تقاليد أدبيّة تحكم العمليّة الإبداعية.

يدور الحوار بين العمل الأدبي داخل فلك هذه المحددات، ومن هنا يمكن القول: بأنه لا فائدة من الدراسة في البنى النصيّة بمعزل عن البنى الذهنيّة؛ لأن الدراسة في هذه الحالة سوف يهدف إلى الكشف عمّا تخبّئه هذه البنى النصيّة، ومن ثمّ يصبح المعنى صدى لهذه البنى.

يأتي سـؤال الخطاب دوماً بطريقة تجعل الناقد قلقاً؛ لأن صياغته تتطلّـب وعيّـا لـذات منجذبـة وحـذرة فـي آن واحـد بحكـم رغبتها في الارتـواء المعرفـي، ويكـون هذا الارتواء بمثابة الفخ الذي يقع فيه الناقد أسـيراً لمعارف النص فلا يرى غيرها، وآخر يكثّف أبعاداً إنسـانية تتعدد تأويلاتها وتتعالى أحياناً على صاحبها لتنطق بتفاصيل كامنة في لاوعي المبـدع، وهـذا القلـق لازمني طوال فترة الدراسـة، وآمـل أن يكون قلقاً نقدياً ومعرفياً إيجابياً أسهم في طرح أفكار جديدة تساعدنا على تجاوز المعـارف التقليديّة دراسـتنا لهذه الخطابـات النوعية، وأهم هذه الأفكار هي:

1 - أهميـة التمييـز بيـن الشـعر القديم كظاهرة ثقافية، والشـعر كظاهرة نصيّة.

2 - الدراسة في طبيعة العلاقة بين البنية الذهنيّة للمبدع، والبنية الخطابية.

3 - مناقشة حضور النزعة الإنسانية في لاميّة العرب.

4 - الكشف عن طبيعة الجدل المعرفي بين البنية الذهنيّة للمبدع، والمرجعيات الجمعية داخل خطاب لاميّة العرب.

لقد اتضح لي بعد أن فرغت من كتابة هذا الفصل أهمية المناهج الحديثة في الكشف عن جوانب الخصوصية في تراثنا الأدبي، فالمقاربة السيميائيّة في هذا الفصل كشفت عن علاقة النص الشعري بسياقه الخارجي، وقدمت إجراءات نقدية مهمة فتحت الخطاب على معارف جديدة، وكذلك ما يقدمه علم النفس المعرفي من طروحات تفيد في تحليل البنية الذهنيّة للمبدع وعلاقتها بالبنية الخطابية، فدراسة العلاقة بين البنية الذهنيّة والبنية الخطابية سوف يُحدث تحوّلاً مهماً في دراسة الخطاب الأدبي بتحويل مسيرتنا النقدية من الانشغال بالنواة الداخليّة للخطابات للوصول إلى صلب الفكرة الأساسية للخطاب، إلى دراسة الشروط الخارجية لإمكان وجود الخطاب بما يساعدنا على الكشف عن الأسس المعرفية والمعارف المتداخلة في الخطاب الأدبي.

إن دراسة عناصر ائتلاف لاميّة العرب مع الخطابات التقليديّة الأخرى المعاصرة لها، ودراسة عناصر الاختلاف بينها، أسفرت عن نتائج مهمة في دراسة إشكالية التباين الخطابي، فتجاهل الشنفرى موضوعات الشعر التقليديّة مثل النسيب، والمديح، والرحلة، والفخر القبلي، وإحلال موضوعات أخرى محلّها، دليل على أن نص لاميّة العرب يؤسس لبنية نصيّة جديدة، وهذا يقودنا إلى طرح إشكالية الفرق بين الشعر كظاهرة ثقافية يخضع لضرورات لثقافة وتقنينها، والشعر كظاهرة خطابية يخضع لنظام معرفي خاص هو نظام المبدع، تتشكّل فيه بنية النص من خلال علاقات المبدع الإشكاليّة وغير

النمطيّة مع الأشياء، ويستخدمها كأداة لمساءلة الموجود للكشف عن وجود ما ليس موجود. فنص لاميّة العرب حين ينحو منحى مغايراً للمألوف في الانبناء، يضع الحدود الفاصلة بينه وبين النص التقليدي المعاصر له. ومقارنة التقاليد بينهما على نحو ما هو مُقدّم في الدراسة، أظهر لنا الانفصال المعرفي لنص لاميّة العرب عن النصوص التقليديّة، وهو انفصال يبحث عن استقلالية الفرد، ورغبته في التحرر من القيود الاجتماعية التي تجعل الفرد نسخة من آبائه، فالمتأمِّل في عناصر الاختلاف في لاميّة العرب - على سبيل المثل لا الحصر - يدرك أنها؛ نتاج لمنظومة البنية الذهنية الفردية للشنفرى، أي المعادل الذهني لفكر الشنفرى المستقل، ومن ثمّ فهي مقدمة غير معيارية، ولا تخضع لشروط المجتمع، إنها نظام جديد من الخطابات التي تنتج ضرورات الفرد عندما يشعر بالاضطهاد من قِبل الجماعة، كالحريّة، والاستقلال، والاستعلاء.. فمقدمة القصيدة في الخطاب الشعري التقليدي تبدو كنتاج لبنية ذهنية تخضع لضرورات المرجعية الجمعية، فتم اختزال مقدمات القصائد في ذكريات عن المرأة، واختزالها - المرأة - في جسد يستهلكه شعرياً، وأي خروج على هذه المقدمة المعيارية، يبدأ بتفكيكها، وإحلال مقدمة أخرى، تحل فيها "القيمة" بدلاً من "الجسد"، و"المبدأ" بدلاً من "الذكرى"، و"الوعي" بدلاّ من "النسق"، ومن ثمّ فالمقدمة في لاميّة العرب ليست خطاب إدانة لمقدمات الشعر العربي التقليدي فحسب، بل هي مقدمة مناهضة لبنية النظام الأبوي المتسلِّط ومنظومته العقلية، والثقافية والروحيّة؛ لأنها لا تنتج تناصّها مع مرجعيات جمعية تعطِّل الفكر، وتحول دون الوعي، بل تنتج تناصّها مع القيم الإنسانية النبيلة التي تعطي للفرد حقوقه، وتميّز بين حقوق الفرد وحقوق الجماعة، وبالإضافة إلى ذلك، فهي صياغة لإشكالية العلاقة بين النظام الأبوي الشمولي

وحقوق الإنسان، إنها تعبير عن عالم فكري جديد، وليست تعبيراً عن الوقوف على أطلال القيم المنهارة.

وأخيراً، هل يحق القول بأن الخطاب الشعري في لاميّة العرب كان تجاوزاً لفلسفة الوعي الجمعي العربي التي كان يتجاذبها طرفا الولاء والتبعيّة، بوصفهما مصدرين مهمين من مصادر المعرفة، وصيغت الثقافة القَبَليّة بهما، ويضمنان لصاحبهما العيش في أمان وبمعزل عن قصاص الفكر الجمعي، فما كان على الشنفرى سوى تقديم أنموذج مغاير في التعبير، وفلسفة جديدة للإنسان في الحياة، وقراءة الحياة من منظور عقلاني غير المنظور الوجداني المعروف في الشعر الجاهلي.

خاتمـــة

بحثت في هذه الدراسة، إشكاليّة التداخلات المعرفية بين أنساق الثقافة، ولسانيات الخطاب ونظامه الإشاري المعقّد، وأبرزت دور العناصر الثقافية في منح الخطابات خاصية التداول والانتشار، وكأن هناك علاقة براجماتية بين أنساق الثقافة وتقاليد الخطابات؛ حيث تمنح الأنساق الثقافية خاصية التداول للخطابات، إذا كانت هذه الخطابات تخضع لشروطها، وبالمقابل تمنح الخطابات الأنساق الثقافية خاصية الاستمرارية، والانتقال من جيل إلى آخر متسللة داخل اللاوعي الجمعي من خلال الخطابات.

كما تطرّقت الدراسة إلى بحث العلاقة بين البنية الذهنيّة للمبدع، والبنية الخطابية، وتوصلت الدراسة إلى أن البنية الخطابية تتأسس على المعطيات المعرفية التي يمكن أن توفرها البنية الذهنية كإنتاج فكري لموجودات سوسيو - ثقافية من ناحية، والعلامة اللسانيّة التي يعبِّر بها الشاعر عن تجربته من ناحية أخرى، وعلى هذا يجب علينا أثناء تحليل الخطابات الوعي بالعلاقة بين البنية الذهنية، والبنية الخطابية، والعلامة اللسانية، البنية الذهنيّة بوصفها وعاءً يستوعب ثقافة وتقاليد المجتمع، والبنية الخطابية بوصفها نظاماً إبداعيً يستوعب مجالات الثقافة وتحويلها إلى نتاج إبداعي، والعلامة اللسانيّة بوصفها أداة مهمة تشتغل كمكوِّن داخل عالم الإبلاغ المعرفي، أي بوصفها تعبيراً عن العلاقة بين البنيتين السابقتين، وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- استيعاب نظام الخطاب لشروط الثقافة، يؤدي دوراً مهماً في تداول الخطاب، ويجعله أكثر ملاءمة للانتشار.
- تؤدي تقاليد الثقافة دوراً مهماً في تطويع المعاني التي تتعارض مع مبادئها، بما يخدم مصالحها في الاستمرار والهيمنة، ويتضح هذا

الـدور بالتحديـد في بعض القضايـا المطروحة في النصوص القرآنيّة حول إعادة ترتيب العلاقة بين الذكر والأنثى، حيث تختلف في كثير من الأحيان مع مبادئ الثقافة.

- يمكن دراسة الظاهرة اللسانية بوصفها علامة معرفية تحمل فكراً ما يتنـوّع بتنـوّع اسـتخداماتها في الخطابات، فعلى سـبيل المثال، تُمثِّل ظاهـرة التكـرار بوصفهـا ظاهـرة لسـانيّة نقطـة التقـاء بيـن المعارف التي تسـتوعبها **الأنا**، والمعارف التي يسـتوعبها الآخر، وتُعدّ وسـيلة **الأنـا** المعرفيـة للتجـوّل داخل معارف الآخـر؛ لأن المعنى يُصاغ في إطـار انبثاقـه مـن عمليّات الإحالة والتحويل والتلقّي والتداول داخل الخطابـات، بهـذه الآليّـة يتعيّن علينا أن نُعـدد المداخل المعرفية من أجل الفهم الموضوعي لظواهر النص اللسانيّة.
- دراسـة البُعـد الثقافـي للظاهرة اللسـانيّة، يـؤدي دوراً مهماً في كيفيّة التعامل مع القضايا والإشكاليّات اللسانيّة في الخطابات الحواريّة مثل شـعر النقائض والمعارضات، وكذا الكشـف عن أبعاد إبستيمولوجيّة نوعيّة للظواهر اللسانيّة؛ لأن طبيعة بنائها المعرفي والخطابي، تختلف عن بناء الخطابات الأخرى.
- ترتبط الأنساق الثقافية، بالأنساق الشعرية من خلال تبادل المعلومات الرمزيـة، والنسـق الثقافـي يتحـوّل إلـى علامة في النسـق الشـعري، ويكتسب قيمته بما يمكن أن يضيف إليه الشاعر من معان ودلالات؛ فالدمـن والأثافـي وبقايـا الديار المحطمـة لا قيمة لها تقريباً بوصفها أشياء طبيعية غيّر ملامحها الدهر، غير أنها تكتسب قيمتها في الشعر عندمـا تتحـوّل إلـى علامـات دالـة على الحب والعشـق مـن ناحية، وعلامة على وأد المشاعر وكبتها داخل المجتمعات القبليّة من ناحية ثانية، وعلامة على صراع الإنسان مع الطبيعة وهروبه من قسوتها من ناحية ثالثة، وغيرها من القِيم المعرفية التي يمكن أن يضيفها العقل

الإبداعي النقدي من تفسيرات وتأويلات، والنسق الشعري لا يشبه النسق الثقافي، ولكنه مستعار منه، فما أشد الفرق بين القول "أنت مثل الجبل"، "أنت جبل" فالنسق الشعري امتداد مختلف للنسق الثقافي في مجالات معرفية وسياقات خطابية مغايرة.

- تنحدر قواعد تكوّن النسق الشعري من قواعد الثقافة التي ينتمي إليها النسق، والعلاقة بينهما هي علاقة استبداليّة، تُحدث تغيّراً في بعض العناصر، ولا تُحدث في بعضها الآخر، ولكن العبارات الثقافية أصبحت تخضع لقواعد تكوّن خطابية جديدة، ومن ثمّ يمكننا العثور داخل الأنساق الشعرية على عناصر ثقافية تبقى محافظة على طبيعتها لا سيما في مجال الرحيل، والفخر، والرثاء، ويظل شكلها وجوهرها ثابتين لكن تشكيلاتها مختلفة. وهناك عناصر أخرى تتميّز بتحوّلاتها في الأنساق الشعرية، وتؤدي دوراً مهماً في تشكيلة الخطاب مثل عناصر النسيب والمديح.
- النسيب والرحيل والمديح والهجاء والرثاء والفخر، أنساق خطابية لها وجودها المسبق في الثقافة، وتمظهراتها الخطابية علامة على هذا الوجود، وضرورة لامتداد الفكر الإنساني وارتحاله من سياق إلى سياق، وهو ما يؤكِّد قدرة الخطابات على تطوّر جوهر الأنساق وليس شكلها، فربما يظل شكل النسق ثابتاً داخل الخطاب، ولكن من المؤكد أن جوهر النسق يتطوّر داخلها بفعل المبدع، وما يؤكِّد ذلك تكليم الديار - المجازي - وهي صمّاء لبعض الشعراء، ولحاق بعض الشعراء - المجازي - بالظعائن.. ولهذا يُعد النسق الشعري شرطاً ضرورياً لاستمرارية النسق الثقافي وديمومته؛ لأنه يجعله مجالاً للتداول داخل سياق خطابي جديد يعيد بنائه وصياغته، يصحح أفكاره بما يجعله صالحاً للتداول عبر التاريخ.
- الأفكار في الأنساق الشعرية تكوّنت انطلاقاً من أفكار مشابهة لها في

الثقافة، ومن ثمّ فالنسق الشعري يحدد لنا الكيفية التي تربط الأفكار الثقافيـة بالأشـكال النوعيّة للخطابـات، فالأفكار الثقافية حول الفخر مثلاً تُكتشـف خلف التراتبات التي تهتم بالتمييز الطبقي والعنصرية، والأفـكار الثقافيـة حول الفخر إذ تعكس ممارسـات النظرة الأحاديّة والتمييـز الطبقـي والعنصـري، فإنها لا تفعل ذلـك لتكون صدى لها فقـط، ولكـن لأنهـا تتجلّى فيها وبواسـطتها. والأفـكار الثقافية حول النسـيب تُكتشـف خلف التراتبات التي تعبِّر عن النقص في الوجود، أي بالحاجة إلى الاعتراف من قِبل الآخر/ المرأة، مادام هذا الاعتراف هو رغبة الأنا في الوجود.

- يمكننـا فهـم الأنسـاق الشـعرية بوصفهـا علامات لسـانيّة، من خلال دراسـتها في إطار مرجعيّة ثقافية/ لسـانية مختلفة تعطيها قيمة جديدة لم تمنحها إياها المرجعيّات السابقة، **فالنسيب**، بوصفه وسيلة اتصال كلاميّـة بيـن الذكـر والأنثـى، يُعـدّ علامة على فلسـفة ولاء الإنسـان للغرائـز، (غريـزة حـب التملّـك والاسـتحواذ فـي الطلـل، والغريزة الجنسية في الغزل، وغريزة حب البقاء في الشيب والشباب، وغريزة اللهو ومتاع الدنيا في الخمر). **والرحيل**، بوصفه وسـيلة اتصال غير كلاميّة بين الإنسـان والطبيعة، يُعدّ علامة على الفراغ الفكري الذي يعاني منه الإنسـان القَبَلي نتيجة تردده بين الانتماء لرغباته العاطفيّة (التي فشـل في تحقيقها في النسـيب) وأطماعه الماديّة في المديح. **والفخـر** بوصفـه وسـيلة اتصال كلاميّـة بين الإنسـان ومجتمعه، يُعدّ علامـة علـى فلسـفة الـولاء لــ (حالة ذهنيّـة) عن الوجـود الجمعي داخـل القبيلـة، فالقبيلة - فـي ذهن الشـاعر القديم - أكبـر من مجرد تجمّع للأهل والعشيرة، وأكبر من مجرّد ملاذ آمن يحتمي به الفرد، إنها نسق فكري يؤكِّد تصوّر ذهني لما ينبغي أن تكون عليه الحياة. **والمديح**، بوصفه وسيلة اتصال كلاميّة بين الأنا والآخر، يُعدّ علامة

على قدرة النفس البشـريّة على الإفادة من سـحر اللغة في المراوغة والخداع لتحقيق أطماعها السياسيّة والماديّة. **والهجاء**، بوصفه وسيلة اتصال كلاميّة بين الأنا والآخر، يُعدّ علامة على فلسفة إبراز جوانب الضعـف والشـرّ فـي النفـس الإنسـانية؛ لأنه إذا سـلّمنا بأن الخطاب الشـعري العربي القديم، تأسـس في حضانة التقاليد/ القوانين العرفيّة الثقافيـة التـي كانـت تحكم المجتمع العربي، فـإن كل محاولة لفهم هذا الخطاب، لا بد أن تسـعى إلى دراسـة العلاقة بين هذه القوانين الثقافة والتقاليد الخطابية.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

* ابن المقفّع، عبد الله، الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة، شرح يوسف أبو حلقة، مكتبة البيان، بيروت - لبنان 1964م.
* ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1402هـ/ 1982م.
* ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الثانية 1418هـ/ 1998م.
* أبو تمام، نقائض جرير والأخطل، عني بها وعلّق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية اليسوعية، بيروت - لبنان 1922م.
* أبو عبيدة، كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق، طبع في مدينة ليدن المحروسة بمطبعة بريل، 1907م.
* أرسطو، في التأويل، ترجمة ابن رشد، تحقيق جبرا جهامي، دار العودة، بيروت 1988م.
* أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985م.
* البحتري، ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية 1973م.
* التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثانية 1384هـ/ 1964م.
* الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، شرح وتعليق عبد المنعم

خفاجي، مكتبة القاهرة، الطبعة الثالثة 1399هـ/ 1979م.
* الجرجاني، عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد إبراهيم أبو الفضل، على محمد البجاوي، مطبعة عيسي البابي الحلبي، (د - ت).
* الشنفرى، لاميّة العرب، عني بدراستها وشرحها صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2006م.
* الشنقيطي، أحمد الأمين، شرح المعلقات العشر، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان 2003م.
* الطبري، أبو جعفر محمد ابن جرير الطبري،" تاريخ الرسل والملوك"، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة 1387هـ/ 1967م.
* العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، 1952م.
* المرزباني، الموشح، تحقيق على محمد البجاوى، دار الفكر العربي بالقاهرة، (د - ت).
* ذو الرّمة، غيلان بن عقبة، ديوان ذي الرمة، حققه وقدّم له وعلّق عليه عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، الطبعة الثانية 1402هـ/ 1982م.
* زهير، شرح ديوان ذهير بن أبي سلمي، صنعه الأمام أبي العباس أحمد بين يحي بن زيد الشيباني ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، 1363هـ/ 1944م.
* امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الخامسة 1990م.
* شوقي، ديوان شوقي، توثيق وشرح وتعقيب أحمد الحوفي، دار

نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د - ت).
* كعب بن زهير، شرح ديوان، صنعة السكري، دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1950م.
* ماركس، كارل، شروط التغيير الاجتماعي، ضمن كتاب الفلسفة الحديثة (نصوص مختارة)، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت 2001م.

ثانياً: المراجع الحديثة:

* أدهم، سامي أدهم، إبستيمولوجيا المعنى والوجود: نقد التطوّريّة، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان، (د - ت).
* أجنر فوج، الانتخاب الثقافي، ترجمة شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، المشروع القومي للترجمة، العدد (609)، 2005م.
* أرمينكو، فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، بيروت - لبنان 1986م.
* استيتيكيفيتش، سوزان، القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، 60-1، 1985م.
* استيتكيفيتش، ياروسلاف، سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986م - مارس 1987م.
* ———، صبا نجد (شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي)، ترجمة حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض - السعودية 1425هـ/ 2004م.
* الحرز، محمد، شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي،

بيروت، الطبعة الأولى 2005م.
* الخضّور، جمال الدين، قمصان الزمن: فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا 2000م.
* الزاودي، محمود الزاودي، في مخاطر فقدان العلاقة بين المجتمعات العربية ولغتها، ضمن كتاب: اللسان العربي وإشكاليّة التلقي، مجموعة من المؤلفين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2007م.
* الصعيدي، عبد المتعال، بُغية الإيضاح، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الرابعة.
* الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1996م.
* المتوكّل، أحمد المتوكل، اللسانيّات الوظيفية، مدخل نظري، منشورات عكاظ، الرباط - المغرب 1989م.
* المسدّي، عبد السلام المسدّي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د - ت).
* الولي، محمد الولي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان، فكر ونقد، المغرب، العدد (61).
* أوكان، عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء وبيروت 2001م.
* أوكين، سوزان موللر، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.
* إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2000م.

* ———، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى 2005م.
* ———، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2007م.
* بغورة، الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (3)، المجلد (35)، يناير/ مارس 2007م.
* بلانشيه، فيليب بلانشيه، التداولية: من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقيّة - سوريا، الطبعة الأولى 2007م.
* بلخير، ليلى بلخير، مصطلح النسوية في الفكر الغربي، كتابات معاصرة، بيروت، العدد (70)، مجلد (18)، أكتوبر/ نوفمبر 2008م.
* بلوم، هارولد، قلق التأثّر "نظرية في الشعر"، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1998م.
* بنمالك، رشيد بنمالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحمكة، الجزائر 2000م.
* بنعبد العالي، عبد السلام، تفكيك النقد، منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، القاهرة، أكتوبر 1997م.
* بنكراد، سعيد بنكراد، السيميائيات وموضوعها، علامات، مكناس - المغرب، العدد (16)، 1998م.
* بوجادي، خليفة بوجادي، في اللسانيّات التداولية: محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر،

الطبعة الأولى 2009م.
* بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة فريال غزول، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م.
* تاديه، جان ييف، سيميولوجيا الأدب، ترجمة سعيد بو عيطة، نوافذ (النادي الأدبي بجدة)، المملكة العربية السعودية، العدد (35)، صفر 1427هـ - مارس 2006م.
* تودوروف، تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، بالاتفاق مع دار لوسوي بباريس، الطبعة الثانية 1990م.
* جادامر، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويليّة فلسفية، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، راجعه عن الألمانية جورج كتورة، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس - الجماهيرية الليبية، الطبعة الأولى 2007م.
* جين ب - تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1999م.
* حافظ، صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة (مجلة سنوية تصدر عن قسم الأدب الإنكليزي المقارن بالجامعة الأميركية بالقاهرة)، العدد الرابع، 1984م.
* حرب، علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثالثة 2000م.
* ———، السؤال اللغوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت وباريس، العددان (102، 103)، 1998م.
* حسن، وداد الحاج، فلسفة اللغة: عود على بدء، مجلة الفكر العربي

المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت - باريس، العددان (118، 119)، ربيع/ صيف 2001م.
* خمري، حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيمياء الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، الطبعة الأولى 1428هـ/ 2007م.
* دافي، ماري مادلين، معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت وباريس، الطبعة الثالثة 1983م.
* دلاش، الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيّات التداولية، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 1996م.
* ريفاتير، ميشيل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، علم العلامات، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م.
* ريكور، بول ريكور، الاستعارة والمشكل المركزي للهرمنيوطيقا، مجلة الكرمل، العدد (60)، صيف 1999م.
* ريكور، صراع التأويلات، ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج ريناتي، دار الكتاب الجديد المتحد، بيروت، الطبعة الأولى 2005م.
* ريكور، بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى 2003م.
* زيعور، على، اللاوعي الثقافي ولغة الجسد، والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، سلسلة التحليل النفسي للذات العربية/ 12، دار الطليعة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، نوفمبر 1991م.
* صحراوي، مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 2005م.
* صفدي، مطاع صفدي، الحرية والوجود، منشورات مكتبة الحياة،

بيروت - لبنان، 1961م.
* عبيد، عبد الرازق، النظام الأبوي وعلاقته بحقوق الإنسان، ضمن كتاب (حقوق الإنسان في الفكر العربي)، تحرير سلمى الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2002م.
* غزول، فريال غزول، علم العلامات (السيميوطيقا) ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، إشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م.
* فان دايك، النص وبنياته ووظائفه، مدخل أوّلي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري، في "نظرية الأدب في القرن العشرين"، إلرود إبش وفوكوياما، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب 1996م.
* فوكو، مشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988م.
* ———، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثانية 1987م.
* كريب، إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد (244)، ذو الحجة 1419هـ - أبريل 1999م.
* موريس، تشارلز مورس، رواد الفلسفة الأميركية، ترجمة إبراهيم مصطفى إبراهيم، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية - مصر 1996م.
* هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال والوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 2007م.
* يوسف، أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم، بيروت؛ منشورات الاختلاف،

الجزائـر؛ المركـز الثقافـي العربـي، الـدار البيضـاء وبيـروت، الطبعة الأولى 1426هـ/ 2005م.

* ———، القراءة النسقيّة "سلطة البنية ووهم المحايثة"، الدار العربية للعلـوم ومنشـورات الاختـلاف، الجزائـر وبيـروت، الطبعـة الأولـى 1428هـ/ 2007م.
* يوسف، عبد الفتاح أحمد، شعر النقائض في العصر الأموي: دراسة في التقاليد الفنيّة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب - جامعة الزقازيق، مصر 1999م.
* ———، سؤال الثقافة وقراءة النص، (مراوغة الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى)، عالم الكتب الحديث، الأردن 2009م.