جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

مذكرة ماستر

أدب عربي
دراسات أدبية
أدب قديم

رقم: ق16/ 2019م

إعداد الطالب:
سمية جودير- فاطنة حاجي

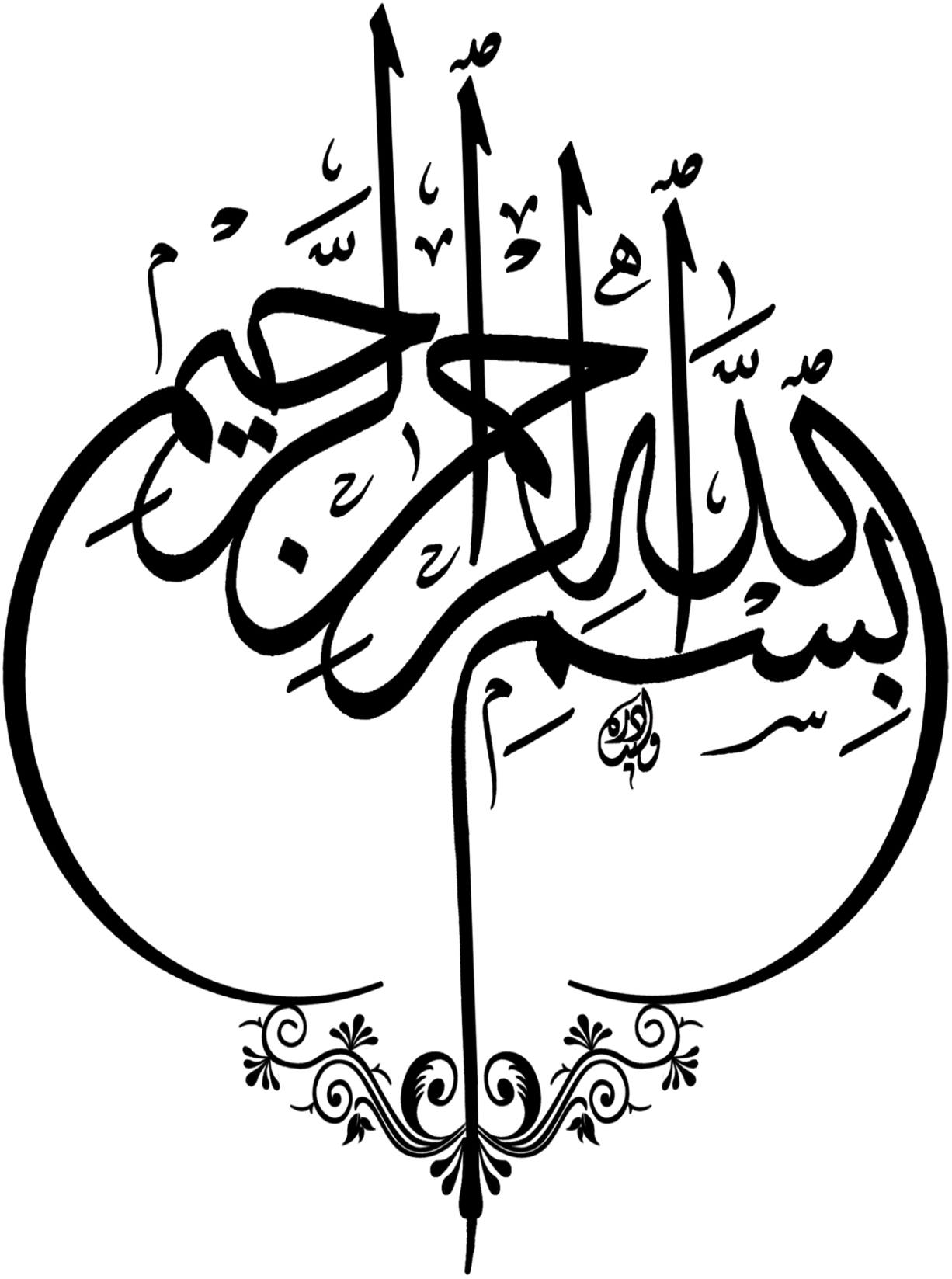
يوم:22/06/2019

الأنساق الثقافية المضمرة في ديوان الأعشى الأكبر

لجنة المناقشة:

دهينة ابتسام	محاضر ب	جامعة بسكرة	رئيسا
سليم كرام	محاضر أ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
مشقوق هنية	محاضر ب	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية:2018/ 2019م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:
{لا يشكر الله من لا يشكر الناس}

وامتثالاً لقوله صلّى اللّه عليه وسلّم فإنّنا نشكر اللّه على عظيم منّه وعطائه وتوفيقه.

كما نتقدّم بوافر الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور سليـــــــــــــم كرام على المجهودات المبذولة لتصويب الأخطاء، وسعة صبره ورحابة صدره، واللّه أدرى وأبصر وهو خير المجازين.

مـــــقـــــدمـــــة

مقدمة

يُعد النقد الثقافي أحدث ما أنتجه النقد المعاصر، إذ يسعى النُقاد من خلاله سواء في العالم الغربي أو العربي إلى البحث عن مكامن الثقافة والتنقيب عن المضمرات النسقية، خاصة تلك التّي تحملها الخطابات في المجال الأدبي، كون الأنساق الثقافية هي العناصر التّي تُمثل محور النقد الثقافي، الذّي يميط اللّثام عن الجماليات التّي تختفي وراءها الكثير من المدلولات النسقية.

ولعلّ الشعر الجاهلي من أخصب الأرضيات للبحث عن الأنساق الثقافية، إذ أنّ الشعر ديوان العرب فبه يُحفظ تاريخهم، وتحفظ العادات والثقافات، وقد حاول الشعراء تضمين ثقافاتهم بين ثنايا الأبيات وبين تلافيف الجماليات، مضمرين غير معلنين، فجاء شعرهم مثقلا، له وزنه لا تسعه دراسة واحدة، لتبقى مضامينه ملجأ العديد من الدراسات، كلّ منها يُحاول التوغل في عمق هذا التراث الأدبي، لتخرج من أبواب متفرقة، رغم وحدة هدف البحث، وهذا عائد لغزارة ما يحويه هذا النّتاج من دلالات وغايات.

ورغم تعدد الأسماء في الشعر الجاهلي، والتّي لم يفل نجمها، إلاّ أنّ اختيارنا بعد التشاور مع المشرف الفاضل الدكتور "**سليم كرام**" قد وقع على "الأعشى الأكبر"، الشاعر الجاهلي الملهم الذّي مزج بين الثقافات، فترك زخمًا فكريًا في آثاره الأدبية، وقد ارتأينا أن يكون عنوان البحث (**الأنساق الثقافية المضمرة في ديوان الأعشى الأكبر**)، ومن هنا يمكننا القول بأن البحث جاء لعدة دوافع أهمها:

1- رصانة الشعر الجاهلي واستمراريته وفعاليته حتى بعد انتهاء عصره واختلاف المعطيات الحضارية.

2- الرغبة في استنطاق الكلمات لنكشف الثقافة المتوارية خلفها، ونتتبع آثار بعض الأنساق الثاوية في ديوان (الأعشى الأكبر).

وهذا ما جعلنا نقف أمام الإشكاليات التالية:

- ما هي المفاهيم التّي تُساعدنا على فهم إجراءات النقد الثقافي التّي نسعى لتطبيقها على المتن الشعري؟
- أين تكمن الأنساق الثقافية في الديوان؟
- إلى أي مدى أسهمت الأشكال الفنية في تمرير الأنساق المضمرة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات والاستفهامات سرنا وفق خطة تُسهم في تقديم معطيات تزيح الغموض و اللبس ، وهي كالتالي:

مدخل: فيه ضبط لأهم المفاهيم والمصطلحات، وهو الجزء النظري قمنا فيه بضبط المفاهيم الأساسية في البحث (النقد ، النقد الثقافي ، النسق ، النسق المضمر ، النسق الثقافي) ، وتمّ التعريف بها لُغة واصطلاحا.

أمّا الفصل الأول فعُنونَ بـــــــ" استجلاء الأنساق الثقافية المضمرة في ديوان الأعشى الأكبر"، حاولنا فيه الكشف عن أهم الأنساق الثقافية المضمرة في الديوان، حيث قمنا باستخراج وتحليل نسق الفحولة ونسق المرأة ونسق الخمرة .

وحمل الفصل الثاني عنوان "التشكيل الفنّي في الأنساق الثقافية المضمرة"، بحثنا فيه عن دور الأنساق في التشكيل الفنّي، وقدرة الأشكال الفنية على إخفاء هذه الأنساق الثقافية.

وينتهي البحث بخاتمة فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث وملحق.

وقد استعنّا في هذا البحث بالمنهج التكاملي، وكان المنهج الثقافي أكثر المناهج التّي اعتمدناها، لملائمته الدراسة وهو كفيل بإبراز الحمولات الثقافية، وذلك بتطبيق إجراءات النقد الثقافي، مستعينين بآليتي التحليل والتأويل اللتين يستدعيهما البحث، كما أنّنا لجأنا في بعض الأحيان لمناهج أخرى كلّما استدعى الأمر ذلك، كالمنهج البنيوي

والسيميائي والنفسي، وذلك في البحث في الثنائيات الضدية أو الألوان أو الحالة الشعورية والمضمرات النفسية للشاعر.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع التّي ساهمت في إثراء البحث أهمها: (النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية) لعبد اللّه الغذامي، و(جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا) ليوسف عليمات، و(نقد ثقافي أم نقد أدبي؟) لعبد الله الغذامي و عبد النبي اصطيف ، و(شرح ديوان الأعشى الكبير) لحنا نصر الحتي، و(الديوان) للأعشى.

ولا يكاد يخلو أي بحث من الصعوبات، إذ تكمن الصعوبات التي واجهتنا في عدم توفر المصادر والدراسات التي تناولت الأنساق الثقافية في الشعر الجاهلي نظرا لجدة الموضوع.

وفي الختام نتوجه بجزيل الشكر والامتنان لأستاذنا الكريم الدكتور سليم كرام، الذّي لم يبخل علينا بالنصح والإرشاد والتوجيه، ونشكر له حرصه على تقويم وتصويب هذا البحث، فجزاه اللّه عنّا كلّ خير.كما نتقدم بجزيل الشكر للجنة المناقشة لتقويمهم هذا البحث.

ونسأل اللّه التوفيق.

مدخل:

تحديد مفاهيمي للمصطلحات

أولا: من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي

ثانيا: آليات النقد الثقافي

ثالثا :الأنساق الثقافية المضمرة

أولا: من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي:

عُرف النقد منذ العصور القديمة، ففي العصر الجاهلي كانت هناك أسواق يُقال فيها الشعر، ويُعرض للنقد كسوق عكاظ، وقد ذكرت الكتب القديمة محاكمات الشاعر النّابغة الذبياني الذّي حكم بين الشعراء، فأظهر أشعرهم وأجودهم.

فالنقد في اللّغة هو إظهار المحاسن والعيوب في الأشياء التّي يكشف عليها شخص ما ذو خبرة ودراية بها، وقد جاء في اللّسان أنّ النقد هو"تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها"[1]، أي تفحص الشيء والتدقيق فيه، وتمييز جيده من رديئه.

وإذا نظرنا إلى النقد من جانبه الاصطلاحي الأدبي فإنّنا نجد أنّه يعني دراسة النصوص الأدبية من الناحية الجمالية والبلاغية، قصد الكشف عن مواطن الجمال والإبداع وتدعيمها والإشادة بها، مع عدم إغفال العيوب والأخطاء، وتوجيه المبدع لاجتنابها، والحرص على إخراج النص على أحسن وأكمل وجه.

كما أنه يُعتبر " فن دراسة الأساليب وتمييزها، وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع، وهو منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء"[2] .

وقد تطور النقد من نقد ذوقي إلى نقد معلل، وهكذا إلى تأسيس النظريات وضبط المقاييس النقدية التّي سجلتها الذاكرة العربية أمثال: الأصمعي، ابن سلام، والجرجاني، وغيرهم، مُواصلًا بذلك التطور للارتقاء بوظيفته، وذلك لما له من أهمية بالغة في تطوير تفكير الأمم.

---

(1)- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، مادة (ن. ق. د)، مج6، 1997، ص425.

(2)- محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، ط3، مصر، 1994، ص14.

إذ أنّ أهميته تكمن في " تقويم العمل الأدبي فنيا وموضوعيا، كما أنّه يُحدد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالمحيط، وتأثيره فيه"[1].

فالمُحيط أو البيئة مصدر إلهام الشاعر وغالبًا ما يظهر تأثيرها في المصطلحات التّي يستعملها الشاعر فتختلف بذلك اللّغة المُستعملة بين شاعر حضري وشاعر بدوي؛ حيث إنّ بعضهم يستعين بالظواهر الكونية كالليل الطويل الحالك أو المظاهر الطبيعية، كالطود العظيم الراسخ في تصوير آلامه العظيمة وحزنه العميق والبعض لآخر يستعين بجمال الحدائق والزهور وآلات الطرب والصنج .

إضافة إلى أنّ النقد يُبرز" سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، ويكشف عن العوامل النفسية التّي اشتركت في تكوينه، والعوامل الخارجية كذلك"[2]. ومن هنا يُصبح بإمكاننا أن نتعرف على حالة الشاعر النفسية والشعورية من خلال عمله الأدبي الذّي يزخر بالمكنونات الدلالية.

ويختلف هذا من شاعر لآخر فمنهم من عانى الاضطهاد ومنهم من تملكته النرجسية، والنّص هو عبارة عن لوحة فنية مليئة بالألوان التّي تحمل كمًا هائلاً من التعبيرات التّي لا يفك شفرتها إلاّ ناقد حاذق يقيمها ويقومها ثمّ يبثها زادًا للعقول المفكرة؛ فكلما كان العمل راقيًا مصلحا نفع المجتمع وأصلح أفراده، وهذب سلوكهم وأثرى ثقافاتهم.

وفي ظل هذا التطور عرف العصر الحديث ما يُسمى بالمناهج النقدية، وهذه المناهج تختلف باختلاف أسسها ومفاهيمها ومصطلحاتها ونظرياتها، وبهذا تكون العملية النقدية متخصصة ودقيقة.

---

(1)- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، القاهرة، 2003، ص7.

(2)- المرجع نفسه، ص7.

فلكل نص إبداعي ما يختص به من مناهج تدرسه وتُحلله لتكشف جمالياته ومعارفه المخبوءة بين سطوره، إذ " قسم الدارسون النقد إلى قسمين،نقد سياقي وآخر نسقي"[1]، فالنقد السياقي "يسترفد نظريات المعرفة الإنسانية لمحاور النصوص مستفيدًا من مطارحاتها الفكرية المختلفة، ومن ثَمّ فهو ينطلق من النص إلى خارجه، ثُمّ يعود إليه بما استحصد من معرفة"[2].

وفي هذا القسم تندرج المناهج التالية: المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، ويُقابله النقد النسقي الذّي " يغلق الباب أمام السّياق"[3]، ويُركز على النّص كبنية داخلية (لغوية) معزولة عن السياقات الخارجية، ومن بين المناهج النسقية: المنهج البنيوي، والتفكيكي، والسيميائي.

لم يقف النقد عند هذه المناهج التّي اعتنت بالنص، وحاولت البحث في كل ما هو أدبي جمالي، بل تجاوزها مُعلنًا خروجه عن قيود النقد الشكلاني، باحثًا في حقل أوسع وهو **(الثقافة)**، ففي بدايات القرن العشرين " طرح **فنسنت ليتش V.Leitch** مصطلح **(النقد الثقافي)** معنونًا مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدًا، ويجعله رديفًا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية "[4].

حيث ظهرت الإرهاصات الأولى لهذا النقد " مع مركز الدراسات المعاصرة بجامعة **برمنجهام Birmingham** عام **1981م**، الذّي شرع في نشر أوراق عمل في

(1)- حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص5.

(2)- المرجع نفسه، ص5.

(3)- المرجع نفسه، ص5.

(4)-عبد اللّه الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط3، 2005، ص31.

الدراسات الثقافية"[1]، إلا أنّ الناقد الأمريكي **ليتش** هو من أكسب مصطلح (النقد الثقافي) حلته النهائية ليطرحه كمنهج له آلياته وخصائصه.

لقد تأثر الناقد عبد اللّه الغذامي بالناقد الأمريكي **ليتش**، وتبنى مشروعه (**النقد الثقافي**)، وأقحمه في الساحة النقدية العربية، بما يتوافق والمنجز العربي، من خلال أعماله النظرية والتطبيقية منها: (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية)عام 1985م، و(ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية) عام 1992م، و(تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) عام 1999م، و(النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية) عام 2000م.

وقد ضمّن الغذامي كتابه (النقد الثقافي) مفهومه للنقد الثقافي فرأى بأنّه: " فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللّغة وحقول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة التّي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، وكل ما هو رسمي وغير مؤسساتي، وما هو سواء بسواء"[2] .

ومن ثم فإن الغذامي يرى أن همّه "يكمن في الكشف عن المخبوء تحت أقنعة البلاغي الجمالي"[3]، فهو يُعد النقد الثقافي فرعًا معرفيا قائما بذاته، ويعتمد على نظريات وآليات منهجية، إلاّ أننّا نجد مفهومًا آخر يُقابله، ويُعد النقد الثقافي " نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعًا لبحثه وتفكيره، ويُعبر عن مواقف إزاء تطورها وسماتها"[4].

فالنقد الثقافي عبارة عن نشاط فكري يبحث في المجال الثقافي وهو يقوم على آليات علمية نقدية ومنهجية .

---

(1)- المرجع السابق، ص29.

(2)-عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص83 -84.

(3)- المرجع نفسه، ص84.

(4)- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، لبنان، 2002، ص305.

ويُحيلنا هذا المفهوم إلى أنّ "النقد الثقافي ليس مجالاً معرفيا خاصًا بذاته"[1] . بل هو نقد يعتمد على عدة إجراءات وآليات نقدية متداخلة يصعب حصرها.

ثانيا: آليات النقد الثقافي:

كان الغذامي من النقاد الذّين حاولوا الوقوف عند آليات التحليل الثقافي ، وقد حدّدها في ما يلي[2]:

1. **الوظيفة النسقية:** اقترح عبد اللّه الغذامي تعديل في عناصر الرسالة الستة التي

حدّدها جاكبسون بإضافته للعنصر السابع وهو (العنصر النسقي)، لتكون الرسالة (الخطاب) قابلة للتفسير النسقي، وبالتالي تحديد الوظيفة النسقية.

2. **المجاز الكلي:** هو مفهوم موسع للمجاز، ويُعتبر مفهوما كلّيًا لا يعتمد على ثنائية **الحقيقة/ المجاز**، ولا يقف عند حدود اللّفظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب، وفي أفعال الاستقبال.

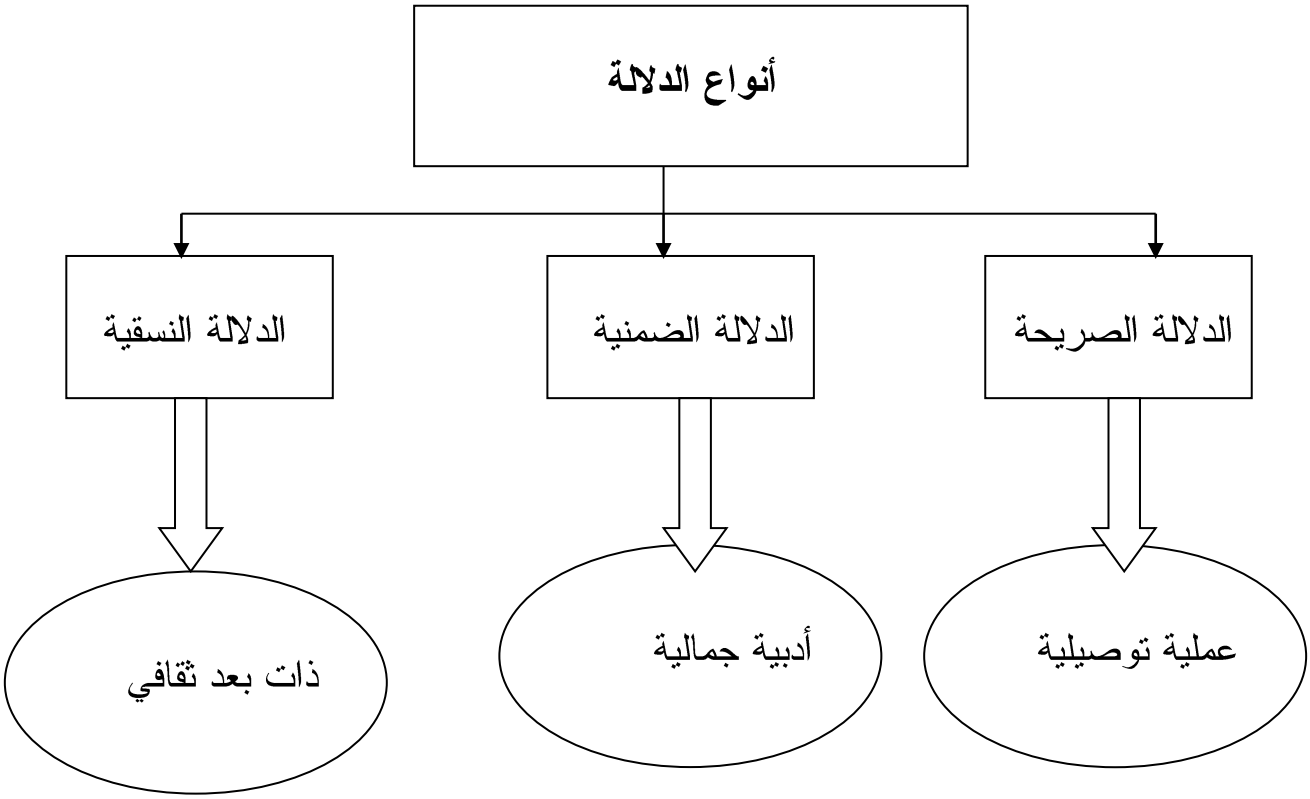
3. **التورية الثقافية:** تعني حدوث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، هو طرف دلالي ليس فرديا ولا جزئيا، وإنّما هو نسق كلّي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكات، باعتبارها نوعا من الخطابات مثلما تنتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة.

4. **الدلالة النسقية:** هناك دلالتان تُشكلان المفهوم المحوري للتمييز النقدي الأدبي، ويُضيف إليها الغذامي نوع ثالث من الدلالة وهي الدلالة النسقية، وإذا كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية/ توصيلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالدلالة الجمالية للّغة، فإنّ الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتُكون عنصرًا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرًا

(1)–آرثر إيزا برجر، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، النقد الثقافي– تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص8.

(2) - ينظر، عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية،64-73 .

فاعلاً، ويظل كامناً في الخطابات لانشغال النقد بالجمالي أولاً، ثمّ لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء[1]، وتكون الدلالات كالتالي:



الشكل رقم 01

وقد أضاف الغذامي الجملة الثقافية ليصبح الخطاب قابلا لاستخراج واستنباط الدلالة النسقية من خلال تحليل الجملة الثقافية وبذلك نكون أمام عنصر خامس وهو:

5. **الجملة الثقافية:** بمّا أنّ الدلالة النوعية تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فإنّ الجملة الثقافية هي التّي تسمح بميلاد دلالة نسقية، حيث إنّ مفهوم الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذّي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة[2] . كما أنه لم يغفل عن دور

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص 71 – 73.

(2)- ينظر، المرجع نفسه ، 73 – 74.

المؤلف في صناعة الخطاب وعن أهمية الثقافة في هذا النتاج ليظهر لنا عنصر سادس وهو:

6. المؤلف المزدوج: إنّ كل الخطابات الأدبية هي نتاج مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو المؤلف المضمر، وهو نوع من المؤلف النسقي[1] .

ثالثا: الأنساق الثقافية المضمرة:

أدى بروز النقد الثقافي كنظرية حداثية جديدة إلى حالة من الغليان في أوساط المجتمع النقدي، بسبب ما شكّله من ثورة صريحة على النقد الأدبي، فظهر ما يُسمى بالأنساق، التّي تُعتبر محور الدراسات النقدية المابعد حداثية.

فهي تُمثل الأساس الذّي يقوم عليه المشروع النقدي الثقافي، باعتبار أنّ هذا الأخير يسعى إلى الكشف عن هذه الأنساق، وتعرية الخطابات، والتعرف على الأساليب التّي توظفها في سبيل ترسيخ هيمنتها على الذائقة الحضارية للأمة.

1) النسق لغة: يُعد مصطلح النسق من بين أهم المصطلحات التّي أفرزتها مرحلة ما بعد الحداثة، وإذا ما عدنا إلى أصله اللّغوي نجد أنّ: " النون والسين والقاف، أصلٌ صحيح يدل على تتابع في الشيء. وكلامٌ نَسَقٌ، جاء على نظام واحد قد عُطف بعضه على بعض. وأصله قولهم، ثَغْرٌ نَسَقٌ، إذا كانت الأسنان متناسقة متساوية، وخَرَزٌ نَسَقٌ: مُنَظَّمٌ".[2]

نخلص إلى أنّ النسق يعني: التتابع في الشيء أي : التنظيم ، بالإضافة إلى النظام الواحد الذّي يعطف بعضه على بعض.

---

(1)- يُنظر، عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص74 – 76.

(2)- ابن فارس، مقاييس اللّغة، مادة (ن.س.ق) ، مج5، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د. ت)، ص420.

2) النسق اصطلاحا: حظي النسق باهتمام كبير من قبل عدة باحثين سواء من الجانب الغربي أو العربي في المجال النقدي، فتعددت التعريفات التّي ناقشته كمفهوم اصطلاحي، وتباينت ضيقًا واتساعا، وعمقا ووضوحا، ذلك لأنّه ظهر حديثًا في الساحة النقدية.

فقد عرف بأنّه " نظام ينطوي على أفراد فاعلين، تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التّي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي".[1]

فهو عبارة عن نمط منظم محكم، يُحدد العلاقة بين أفراده الفاعلين فيصف حقوقهم وواجباتهم اتجاه بعضهم، في إطار من المعايير أو القيم المشتركة، بالإضافة إلى الرموز والموضوعات الثقافية التّي تُوضح كيف يعمل هذا النسق أو كيف يُؤدي وظيفته.

فالنسق هو " مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التّي يترابط بعضها ببعض، مع وجود مميز أو مميزات بين كلّ عنصر وآخر".[2]

وانطلاقا من هذا القول، فقد حدّد محمد مفتاح عدة خصائص للنسق وتتمثل فيما يلي:

- كل شيء مُكوّن من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.
- له بنية داخلية ظاهرة.
- له حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون.
- قبوله من المجتمع؛ لأنّه يُؤدي وظيفة فيه لا يُؤديها نسق آخر.[3]

(1)- إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص411.
(2)-محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 158- 159.
(3)-يُنظر، المرجع نفسه، ص159.

اشترط محمد مفتاح في تعريف النسق أن يتشكل من عناصر مشتركة، وأن تكون له بنية ظاهرة وحدود مستقرة، وأن يحظى بقبول جماهيري حتى يتسنى له تأدية وظيفته.

أما جابر عصفور فقد جاء تعريفه للنسق في نهاية كتاب "عصر البنيوية" على أنه "نظام ينطوي على استقلال ذاتي يُشكل كُلاً موحدًا، وتقترن كُليته بآنية علاقاته التّي لا قيمة للأجزاء خارجها".(1)

فالنسق عند جابر عصفور نظام مُستقل بذاته، لا يحتاج إلى أي عنصر خارجي، فهو يتطور ويتوسع من الداخل من خلال علاقاته الداخلية المرتبطة بعضها ببعض، والتّي تشكل كلا موحدا.

في حين طرح عبد اللّه الغذامي النسق كمفهوم مركزي في مشروعه النقدي بقوله: "يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المُجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع مُحدد ومُقيد".(2)

أقرّ الغذامي في هذا التعريف أنّ تحديد النسق يتمُ عبر الوظيفة النسقية، وليس عبر وجوده المُجرد.

من خلال هذه التعريفات لمصطلح النسق نخلص إلى أنّ النسق؛ هو عبارة عن مجموعة من العناصر والأجزاء المشتركة، والتّي تُشكل انتظامًا بنيويًا يتناغم وينسجم

(1)- إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر، جابر عصفور، ص415.

(2)-عبد اللّه الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، ص77.

فيما بينه ليُولد نسق أعم وأشمل، ويصف مجتمع ما من المجتمعات على أنّه نسق عام تتولد منه أنساق فرعية؛ من نسق سياسي وآخر اقتصادي، ونسق علمي.[1]

3) الأنساق الثقافية:

يُعد النسق الثقافي مفهوما مركزيا في مجال النقد الثقافي، فقد عرّفه عبد الفتاح كليطو بقوله: "ونعني بالنسق الثقافي بكل بساطة مُواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية) تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الإجتماعية، والتّي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره".[2]

وهذا يعني أنّ النسق الثقافي هو نظام اجتماعي تفرضه البيئة الإجتماعية عن طريق العادات والتقاليد والموروثات الثقافية، ويقبلها المؤلف وجمهوره ضمنيا.

أمّا الغذامي فقد عرف الأنساق الثقافية من خلال قوله: " والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة، ولها الغلبة دائمًا، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المُنتَج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق".[3]

فالأنساق الثقافية حسب رأي الغذامي هي أنساق مضمرة منغرسة في النصوص، وهي من إنتاج الثقافة، ويكون ظهور النسق فيها على شكل أقنعة متنوعة، وهذه الأنساق هي أنساق تاريخية أزلية مبثوثة في اللاشعور الجمعي.

---

(1)- يُنظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص159.

(2)-عبد الفتاح كليطو، المقامات والسرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001، ص8.

(3)- عبد اللّه الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص79.

ثمّ يُضيف عبد اللّه الغذامي قائلاً: " وقد يكون ذلك في الأغاني أو الأزياء أو الحكايات والأمثال، مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت، كل هذه وسائل وحيل بلاغية جمالية تعتمد المجاز والتورية، وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاو في المضمر، ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فيها".[1]

لقد عدّد الغذامي مجموعة الأشكال والوسائل التّي قد تحتوي على أنساق ثقافية وحدّدها في:الأغاني، الأزياء، الحكايات، الأشعار النكت، وغيرها.

تُشكل الأنساق الموضوع الأساسي للنقد الثقافي، وتتواجد بكثرة في الموروثات الثقافية، فبينما هناك أعمال منجزة من نصوص وخطابات تحمل أنساق ثقافية ذات أهداف ظاهرة وهادفة، بالضرورة ستكون هناك دلائل أخرى مُضمرة، وقد يكون المُضمر فيها تصورًا أو رأيًا أو شُعورًا.

4) المضمرة لُغة: مفردة مؤنثة، مشتقة من الفعل "**ضمر**"، فقد جاء في معجم مقاييس اللّغة: "ضمر الضاد والميم والراء أصلان صحيحان، أحدهما يدل على دقة في الشيء، والآخر يدل على غيبة وتستر".[2]

يحمل مصطلح "المضمر" عدة دلالات هي: الخفاء والتستر، والغياب والدقة.

5) الأنساق المضمرة:

يعتمد النقد الثقافي على مصطلح النسق المضمر، فالمضمر النسقي يُعتبر مصطلح مركزي، والمقصود منه أنّ كل خطاب يحمل نسقين: أحدهما ظاهر، والآخر مُضمر،

(1)- المرجع نفسه، ص80.

(2)- ابن فارس، مقاييس اللّغة، مادة (ض.م.ر) ،مج3، تح :عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، (د.ط)، بيروت،(د.ت)، ص371.

وهذا يشمل كل أنواع الخطابات الأدبية منها وغير الأدبية. غير أنّه في الجانب الأدبي أخطر؛ لأنّه يتقنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه، وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية للأمة.[1]

وقد حدد الغذامي شروط النسق من خلال مواصفات هي:

أ. نسقان يحدثان في آن واحد، وفي نص واحد.

ب. يكون المضمر منهما نقيضًا للعلني.

ج. لا بُدّ أن يكون النّص جميلًا، ويستهلك بوصفه جميلًا؛ لأنّ الجمالية من أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

د. لا بُدّ أن يكون النّص جماهيريا، ويحض بمقروئية عريضة."[2]

يتضح لنا أن النقد الثقافي هو نقد يهتم بالبحث عن الأنساق المضمرة والكشف عنها، ويعد أحدث ما أفرزه النقد المعاصر، في حين يمثل النسق محور هذا النقد، و أنه يتحدد بتوفر شروط أربعة.

(1)- يُنظر، عبد اللّه الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 31، 32 .

(2)- يُنظر، عبد اللّه الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص77-78.

الفصل الأول:

استجلاء الأنساق الثقافية المضمرة في ديوان الأعشى

1- نسق الفحولة

2- نسق المرأة

3- نسق الخمرة

تمهيد

لا يُمكننا فهم الدلالة النسقية إلاّ في وسط أو بيئة لها مشترك ثقافي، إذ أن "النسق مواضعة (اجتماعيه دينية، وأخلاقية)"[1]، فلا يتحقق فعل النسق الثقافي إلاّ في ذهنية متقاربة أو متشابهة لها من القدرة على فهم الخطاب الموجه . كما أنه"يعمل كبرنامج يتحكم في الأفعال والأفكار المستقبلية لأبناء الجماعة المتمثلة بهذا النسق"[2].فالمؤلف (الشاعر) يُرسل المضمرات النسقية من لاوعيه الثقافي إلى اللاوعي الثقافي للقارئ (المتلقي)، حيث إنّ اللاوعي الثقافي هو المسؤول عن ترجمة هذه الأنساق بحكم المواضعة الاجتماعية ووحدة الثقافة.

فإذا كان المؤلف (الشاعر) من بيئة ذات ثقافة مختلفة عن بيئة المتلقي، قد يستطيع أن يبث أنساقه الثقافية، لكنّه لن يتمكن من إحداث تفاعل نسقي أو بعبارة أخرى سيبقى النسق الثقافي مشفر لعدم توفر الذهنية (البرنامج) الذّي يُفسّر هذه الشيفرات.

والأعشى كونه شاعر جاهلي عاش في الجزيرة العربية، وانتقل في أسفاره إلى العديد من البلدان(بلاد فارس، والإمبراطورية البيزنطية)، فقد شكّل ثقافة تجمع بين الأصالة والتجديد.

وسنبحث في هذه الدراسة عن الأنساق الثقافية المضمرة التالية: نسق الفحولة و نسق المرأة ونسق الخمرة في الديوان.

1)- عبد الفتاح كليطو، المقامات والسرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ص08.

2)- عبد اللّه الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، ص 121

1) نسق الفحولة

الفحولة مصطلح تعددت معانيه، وقد رُبط معناه بصفة الذكورة "فالفحل من كل شيء، هو الذكر الباسل"[1]،لينتقل معناها للحقل النقدي؛ إذ خص هذا الوصف بالشاعر المجيد وسُمي فحلا.

اقترن هذا الوصف أو المصطلح إن صحّ التعبير بالفوقية والرفعة فعزيز القوم فحل، والشاعر الماهر فحل، في حين تُنفى صفة الفحولة عن المرأة مهما جاد شعرها، فالفحولة صفة عزيزة ارتبطت بكل ما هو ذكوري لتصبح نسقا ثقافيا يحمل بين ثناياه معاني الشجاعة والكرم والاستعلاء.

ففي أواخر العصر الجاهلي أُصيبت وظيفة الشعر بتغيير، وذلك حينما كرس الشاعر شعره لغايات شخصية تُمجد ذاته فخرًا ومانحه المال مديحًا، إذ أنّ هذا التغيير قد وقع في الممالك الواقعة على أطراف الجزيرة العربية، المُحاذية للإمبراطورية الفارسية والبيزنطية[2]، وهذا ما سمح بظهور الثنائية (كرم/ ثناء) التّي تختفي تحت قناعها الجمالي مضمرات قبحية.

يقول الأعشى في قصيدته التّي تُعتبر أول ما مدح بها قيسًا:

وَأَقْبَلْنَ يُعْرِضْنَ نَحْوَ اِمْرِئٍ إِذَا كَسَبَ المَالَ لَمْ يَخْتَزِنْ

وَلَكِنْ عَلَى الحَمْدِ إِنْفَاقُهُ وَقَدْ يَشْتَرِيهِ بِأَغْلَى الثَّمَنْ

وَنَبِئْتُ قَيسًا ولَمْ أَبْلُهُ كَمَا زَعَمُوا خَيْرَ أَهْلِ اليَمَنْ

فَجِئْتُكَ مُرْتَادَ مَا خَبَّرُوا وَلَولاَ الذِّي خَبَّرُوا لَمْ تَرَنْ

(1)– ابن فارس، مقاييس اللغة ، مادة (ف.ح. ل)، مج4، ص478.

(2)– يُنظر: إبراهيم عبد الله، المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،(د.ط)، 2005، ص 543.

فَلاَ تَحْرِمَنِّي نَدَاكَ الجَزِيلْ فَإِنِّي امْرُؤٌ قَبْلَكُمْ لَمْ أُهَنْ[1]

يمدح الشاعر قيسًا ويُثني عليه ويصف جوده وكرمه الجزيل في قوله: (إذا كسب المال لم يختزن)، (وعلى الحمد إنفاقه)، إلاّ أنّ هذا الثناء يُضمر عكس ما يُظهر فهو يعيب نيته الخبيثة من وراء هذا الكرم.

فهو يسعى لنيل الحمد والشهرة بلهفة، ولم تكن صفة الكرم متأصلة فيه خالصة، بل كان كرمه مبني على رغبة في تحقيق مصلحة شخصية، فهو ذليل غير معروف إن لم يَجُد ويُكرم النّاس.

وقد استعمل الفعلين (نبئت/ زعموا) في مدحه لما لهما من دلالة مُضمرة وهي الانتقاص من قيمة الممدوح، فهو غير معروف عنده لو لم يخبر عنه، وأنّه يشك في تفضيله، "فالذات المتعاظمة من داخلها لا يُمكن أن يبقى فيها مكان للآخر"[2] حيث إنّ إطراءه يخفي ما يكن في نفسه وما يريد تبليغه.

نستشف من هذه الأبيات استعلاء الشاعر، " فقد تكرس نسق ثقافي قوامه تعبئة الذات بالشعر الفردي الذّي هو فن الاستعلاء وانتظار التقريظ، والتمركز حول الذات"[3]، ويُؤكد مقصده مرة أخرى بقوله: (فجئتك مرتاد ما خبروا) فهدفه العطاء لا المدح.

ويختم قصيدته نافيًا الإهانة عن نفسه (فإنّي امرؤ قبلكم لم أهن)، فهو غير معتاد عن الحرمان ولا الهوان، وهو الرفيع ذو المكانة العالية.

---

(1)- الديوان ، ص 210، 212.

(2)- عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص127.

(3)-عبد الله ابراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مجلة فصول، القاهرة، ع63، 2004، ص 196.

فهذه الأبيات فيها من الإهانة والاستعلاء أكثر ما تُظهره من مديح وثناء، فهي "تُضمر الذم من تحت الثناء"[1].

فالأبيات السابقة تحمل بين طياتها معانٍ صريحة تظهر للعيان وأخرى مضمرة، إذ أنّ التضاد في المعاني يُفرز لنا نسقًا مضمرًا، إندسَّ في الخطاب العربي، فالخطاب العربي هو: "خطاب مصبوغ بالكذب والزيف السياسي والاجتماعي والثقافي، وتتحكم فيه الأنا المتوحدة والملغية للآخر مثلما هو خطاب مسخر للمصلحة الذاتية والآنية"[2]، وهذا ما يُسهل استمرار الأنساق وتجذرها في ثقافتنا دون وعي منّا.

تنوعت فحولة الشاعر بتنوع الثقافة السائدة، فمن مظاهرها ما سنكشفه من خلال هذه الأبيات:

وَبَلْدَةٍ مِثْلَ ظَهْرِ التُرْسِ مُوحِشَةٍ لِلْجِنِّ بِاللَّيْلِ فِي حَافَاتِهَا زَجَلُ

لاَ يَنْتَمِي لَهَا بِالقَيْظِ يَرْكَبُهَا إِلاَّ الذِّينَ لَهُمْ فِيهَا أَتَوْا مَهَلُ

جَاوَزْتُهَا بِطَلِيحٍ جَسْرَةٍ سُرُحٍ فِي مِرْفَقَيْهَا إِذَا اِسْتَعْرَضْتَهَا فَتَلُ[3]

استعمل الشاعر أشد الصفات وأصعب المظاهر الطبيعية في وصف (البلدة) فهي (موحشة)، ولا يتحملها أحد في وقت (القيظ) إلى أن يصل إلى الحالة المخيفة التّي تعتري هذا المكان بالليل فهو مسرح للجن (للجن بالليل)، كما لجأ إلى نفي الانتماء (لا يتنمى) والاستثناء (إلاّ الذّين) مُضمرًا دلالة نسقية عميقة أراد من خلالها الشاعر أن يتفرد بالقوة ومجابهة الأغوار والتصدي للمخاطر وأن يلغي الآخر.

(1)- عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص80.

(2)- عبدالله إبراهيم،المطابقة و الإختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، ص543.

(3)- (طليح: ناقة معيية من كثرة السير ، جسرة: ضخمة، قوية ، سرح: سهلة السير)، الديوان ص146، 147.

ثمّ نجده ينتقل من رسم الصورة المرعبة إلى رسم صورة محببة تشي بالخلاص والانفراج مستعملاً الفعل (جاوزتها) و(سَرَح) التّي توحي بالسهولة واليُسر فمن خلال هاتين الصورتين نجده يُضمر نسقًا فحوليًا.

فهو شجاع وبطل مغوار، فالشجاعة "من القيم الفحولية (...)، التّي تقوم على إنكار الآخر ونفيه "[1]، وتحمل بين ثناياها دلالات تدل على قوة التحمل والتفرد.

ومن أشجع ما قال الأعشى حسب ما ذكرته الكتب:

نَحْنُ الفَوَارِسُ يَوْمَ الحِنْوِ ضَاحِيَةً جَنْبَيْ« فُطَيْمَةَ»، لاَ مَيْلٌ ولا عُزُلُ

قَالُوا الرُّكُوبَ ! فَقُلْنَا تِلْكَ عَادَتُنَا أَوْ تَنْزِلُونَ، فَإِنّا مَعْشَرٌ نزُلُ[2]

يفخر الشاعر بقومه وفروسيتهم اللامتناهية فيقول: (نحن الفوارس)، وهنا نجد أنّ هذا الفخر والمباهاة و" تضخيم الذات (النحن) في مقابل سلب الآخر أية مزية أو فضيلة "[3]، ويُؤكد أيضًا على زمن المعركة فقد كان في وضح النهار (ضاحية) ليصرف كل الشكوك من حولهم.

فهم الأبطال والفرسان الغالبون سواءٌ أكانوا على ظهور جيادهم (قالوا الركوب)، أم راجلين (فإنّنا معشر نزل)، فهو يستأثر بكلّ مقومات الفوز والتعالي على الآخر مُلغيًا حظهم في التغلب عليهم كيفما كانت الأحوال" فقد تحولت قوته من قوة لمصلحة القبيلة إلى قوة لمصلحة الأنساق الثقافية"[4].

(1)- عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي قراءة في الاتساق الثقافية العربية، ص166.

(2)- (يوم الحنو: من أيام العرب، ميل:الجبن والخوف، عزل: الذين لاسلاح لهم)، الديوان، ص149

(3)- المرجع السابق، ص104.

(4)- المرجع نفسه، ص 104.

فالشاعر يُمرر من تحت خطابه نسقًا مضمرا لينتقل من" فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد"[1] مُوجهًا التهديد والوعيد لخصمه، مانحًا نفسه المكانة التّي يرى أنّها لا تتحقق إلاّ بإلغائه للآخر (الخصوم)، وبث الرهبة في النفوس.

1) نسق المرأة:

لقد شكلت المرأة العربية في المحور الأساسي في حياة الرجل عامة، والشاعر خاصة؛ كونها مصدر الإلهام، وكان جسمها مادة دسمة عند الشعراء، فتهافت عليها القاصي والداني، واستلهم الشعراء من جسدها لوحة فنية استقوا منها مادتهم ومواضيعهم الشعرية.

ومن المعروف أنّ " مرأ ومرأة تعني الرجل وأنثاه"[2]، إذ أنّ المرأة هي الأم والأخت والزوجة والمحبوبة، فقد استحوذت على قلوب الشعراء وعقولهم، فشغلت الحيز الأكبر في أشعارهم وقصائدهم الغزلية.

إنّ المرأة في الجاهلية لم تحض بالمكانة الأساسية التّي احتلتها المرأة في الإسلام، ذلك لأنّ الثقافة الجاهلية كرست من فكرة الذكورة، في حين انتقصت من شأن المرأة، ذلك لأنّ الذكر هو رمز القوة والشجاعة مُقابل المرأة التّي تُعتبر رمزًا للضعف والوهن.

وما يُكرس هذه الدونية هو ذلك الفعل المخزي الذّي كانت تتعرض له الفتيات في صغرهن وهو الوأد، وذلك لما جاء في قوله تعالى: { **وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ (58) يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى**

(1)- المرجع السابق، ص104 .

(2)- هادي العلوي، فصول عن المرأة، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص09.

هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ (59)}[1] سورة النحل- الآية 58، 59.

وفي ظل هذه الدونية التّي كرسها المجتمع الجاهلي، نجد أنّ الشاعر الجاهلي حاول أن يُراهن على المرأة، فرفع من شأنها وأعلى من قيمتها، وذلك بتخصيص غرض خاص بها ألاّ وهو غرض الغزل، وذلك سعيًا منه لإبراز جمالها ومفاتنها.

يقول الأعشى:

وَدِعْ هُرَيرَةَ إِنّ الركْبَ مُرْتَحِلُ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ؟

غَرَّاءُ، فَرْعَاءُ، مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الوَجْيّ الوَحِلُ[2]

فكانت المرأة هي المُلهمة لقريحته الشعرية ولإبداعه الفني، لذلك جال وصال بقريحته الفذة في أغراض عدة ما بين غزل ووصف وفخر ، وقدّم لنّا صورة فنية رائعة عن المرأة.

وقد عمدنا إلى الكشف عن نسق دونية المرأة في المجتمع الجاهلي من خلال سياق مفارقي هو سياق فوقيتها في الشعر، ولكنّها فوقية ظاهرة للعيان تتراءى، في حين خلفها يقبع مُضمر نسق التهميش[3].

وهذا التهميش يتجلى من خلال ذلك التعدد الذّي عُرف عند الأعشى في ذكر محبوباته، ويعود لكثرة ترحاله وعدم استقراره في مكان واحد، وهذا ما أدى به إلى التعرف على نساء عدة.

---

(1)- سورة النحل، الآيتان 58، 59.

(2) – (غراء: بيضاء، فرعاء: طويلة الشعر، عوارضها: أسنانها، الوجي: الدابة تشتكي حافرها)، الديوان،ص144.

(3)- يُنظر: عبد اللّه حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة بابل، المجلد22، ع 2، جامعة القادسية، 2014، ص09.

ويقول في زينب:

تَصَابَيتَ أَمْ بَانَتْ بِعَقْلِكَ زَيْنَبُ وقَدْ جَعَلَ الوُدُّ الذِّي كَان يَذْهَبُ

وَشَاقَتْكَ أَضْعَانُ لِزَينَب غُدوَةً تَحَمَّلْنَ حَتَّى كادَتِ الشَّمسُ تَغْرُبُ[1]

يقول أيضا في سعاد وسعدى:

بَانَتْ سُعُادُ وَأَمسَى حَبْلُهَا رَابَا وَأَحْدَثَ النَأْيُ لِي شَوْقًا وَأَوْصَابَا

وَأَجْمَعَت صُرمَنا سُعدى وَهَجرْتَنَا لمَّا رَأَتْ أنَّ رَأْسِي اليَومَ قَد شَابَا[2]

إنّ الملاحظ لهذه الأبيات يرى أنّ الشاعر ذكر عدة أسماء لمحبوباته مثل: زينب، سعاد، سعدى، هريرة...اللواتي قضى معظم رحلاته ومغامراته معهن.

إنّ التعدد في الأسماء وعدم الثبات عند اسم بعينه (التعدد/ الوحدة) راجع لكثرة النساء في حياته، وهو للدلالة على المرأة بصفة عامة، والأعشى كلّ ما يُريده لم يكن المرأة بعينها، وإنّما سعيه من وراء ذلك هو جسد المرأة وبالإمكان الدلالة عليه بأي اسم كان.[3]

وهذا التعدد يسعى من خلاله الشاعر إلى إيهام المرأة بعلو مكانتها في شعره من خلال ذكرها في مطالع قصيده، وهذا هو الظاهر، لكن الحقيقة غير ذاك فهو يسعى من ورائه إلى التقليل من شأن المرأة فهو تكريس لدونيتها.

---

(1)- الديوان، ص10.

(2)- (راب:من الريب، أي الشك)، الديوان، ص13.

(3)- يُنظر: عبد اللّه حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، ص9.

فالتعدد عند الأعشى يرجع إلى نسق مضمر فيه، وهو مَجمل الانكسارات النفسية متخذا من خذلانه وإحساسه بالنقص المنبعث من رحيل المحبوبة أو تمنعها لما يُعاني منه الشاعر من آثار الكبر كظهور الشيب وهزال الجسم وضعف البصر، فكل هذه الصفات تجعل النساء تنفر منه.

يقول الأعشى:

صَدَّت هُرَيرَةُ عنَّا مَا تكلِّمنَا جَهْلاً بأُمِّ خَلِيدٍ حبلَ مَن تَصلُ؟[1]

فالشاعر بعد هذا الصدود يعمد إلى بناء ذاته المنكسرة من جديد، وذلك بالقيام بجهد مُعاكس غايته تجسيد نسق إذلال المرأة والانتقاص من شأنها من خلال ذكر تجاربه السابقة التّي تنتقص من قيمة المرأة الحاضرة.[2]

يقول الأعشى:

أَلَمَّ خَيَالٌ مِنْ قُتَيلَةَ بَعدَمَا وَهَى حبلُهَا مِن حَبْلِنَا فَتَصرَمَا

فَبِتُّ كَأَنِّي شَارِبٌ بَعدَ هجعَةٍ سُخَامِيَةً حَمْرَاءَ تُحْسَبُ عَنْدَمَا[3]

في هذه الأبيات تحدث الشاعر عن فراق محبوبته قُتَيلة، لمّا رأت ما حل به من عجز ووهن، وانطلق بعدها مُباشرة في وصف شرب الخمر يقول:

إِذَا بُزِلَتْ مِنْ دَنِّهَا فَاحَ رِيحُهَا ، وقَد أُخْرِجَتْ مِنْ أَسْوَدِ الجَوفِ أَدْهَمَا

لَهَا حَارِسٌ مَا يَبْرَحُ الدَّهْرَ بَيْتَهَا، إِذَا ذَبَحتْ صَلَّى علَيهَا وزَمزَمَا

بِبَابِلَ لَمْ تُعْصَرْ، فَجَاءَتْ سُلَافَةً

(1)- الديوان، ص145.

)- يُنظر: عبد اللّه حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري، المرجع السابق، ص2.11(

(3)- (سخامية: الخمرة)، الديوان، ص186.

يَطُوفُ بِهَا سَاقٍ عَلَيْنَا مُتَوَّمٌ تُخَالِطُ قِنْدِيدًا وَمِسْكًا مُخْتَمَا

بِكَأْسٍ وإِبْرِيقٍ كَأنّ شَرَابَهُ خفيف ذَفِيفٌ مَا يَزَالُ مُفدَّمَا

إذا صُبَّ فِي المّصْحَاةِ خَالَطَ بَقْما[1]

فالشاعر هنا حاول أن يُضمر نسق الألم والفراق، وذلك من خلال نسيان محبوبته، بالحديث عن الخمر ووصف مجالسها، لكن مالا يخفى هو أنّ المعطيات الثقافية تُؤكِد على أنّ شرب الخمر لا يدل إلاّ على ألم الفراق الذّي ألَمَّ بالشاعر، وهو ما حاولَ الشاعر إضماره من خلال جعل الخمر الوسيلة المُثلى للنسيان أو التناسي.

فالأعشى أظهر نسق عدم اكتراثه لفراق محبوبته من خلال الحديث عنها في بيتين، وأضمر نسق ألمه وتأثره لفراقها، وجاء حديثه عن الخمر في أبيات مُطولة، سعيًا منه إلى ترميم انكساراته وآلامه النفسية لما يُعانيه من صدود وهجران من قبل المحبوبة.

يقول الأعشى:

قَالَت هُرَيرة لمَّ جِئتُ زَائِرَهَا: وَيْلِي عَلَيْكَ، وَوَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ[2]

في هذا البيت يكرس الشاعر نسقية تهميش المرأة بترك فعل القول لها(قالت هريرة) في حين ترفع لذاته، وأسند لنفسه القيام بفعل الزيارة في قوله(لمَّا جِئتُ زَائِرَهَا).

فهذه الثنائية (فعل/ قول) سعى الشاعر من خلالها إلى سلب إرادة الفعل من المرأة، ومنحها حرية القول تَكْرِيسا لنسق سلطته عليها، ورفعا لشأنه الذاتي تهميشا لها.

ويقول الأعشى:

كَأَنّ مَشيَتها من بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةَ لاَ رَيْثُ ولاَ عَجَل

(1)-(بقما: شجر ساقه حمراء يصبغ بها)، الديوان، 186.

(2)- الديوان، ص145.

مِلْءُ الوِشَاحِ وصِفْر الدّرْعِ بِهَكْنَةُ إِذَّا تأتّى يَكَادُ الخَصْرُ يَنْخَزِلُ[1]

من خلال هذه الأبيات يُلاحظ أنّ ثنائية (الخصب/ الجدب) حاضرة بقوة عند الأعشى؛ حيث يخفي التضاد نسق المرأة التّي تُمثل رمز الخصب والنماء، الذّي يبعث على تجدد الحياة.

وذلك من خلال تشبيهها بالسحابة التّي عادة ما تكون محملة بماء الأمطار، وقد أعطى هذه الصورة للمرأة _رمز الخصب والنماء_ لكي يُبقي على بعض الأمل في حياته، مُحاولاً بذلك إضمار نسق الجفاء والجدب الذّي يملأ حياته، والمنبعث من رحيل المحبوبة أو تمنعها. ويقول أيضا:

مُبتَلَةٌ هَيفَاءُ رَودٌ شَبَابُهَا، لَهَا مُقْلَتَا رئمٍ وأَسوَدُ فاحِمُ[2]

ركز الشاعر في هذا البيت على وصف جسد المرأة خاصة قوله (أسود فاحم)، فسواد الشعر مرتبط أيضا بالاخضرار والخصب خاصة عندما يكون فاحمًا[3].

والشاعر شبه صورة المرأة بالخصب، وذلك لمحاربة الجفاء الذّي يُرافق حياته ويجدد من معاناته.

يقول الشاعر:

لَها قَدَمُ رَيَّا، سِبَاطٌ بَنَانُهُا قَدِ اعتَدَلَت فِي حُسْنِ خَلْقٍ مُبتَلِ

وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَوْرًا عَلَيْهِمَا إِلَى مُنْتَهَى خَلْخَالِهَا المُتَصَلْصِلِ

إِذَا التُمِسَتْ أُرْبِيَتاهَا تَسَانَدَتْ لَهَا الكَفُ في رَابٍ مِنَ الخَلْق مُفْضِلِ

(1)- (صفر: الدقيقة، بكنهة: الضخمة)، الديوان، ص145.

(2)- (مبتلة: كاملة الخلق، رود:ناعمة)،الديوان، ص177.

(3)- يُنظر: محمد عوض، بنية القصيدة الجاهلية، تح: ريتا عوض، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1992، ص204.

إِلَى هَدَفٍ فِيهِ اِرْتِفَاعُ تَرَى لَهُ مِنَ الحُسْنِ ظِلاً فَوقَ خَلْقٍ مُكَمَّلِ[1]

ويقول أيضًا:

رَوَادِفُه تَثْنِي الرِدَاءَ تَسَانَدَت إِلَى مِثْلِ دِعْصِ الرَمْلَةِ المُتَهَيِّلِ

نِيَافُ كَغُصْنِ البَانِ تَرتَجُّ إِنْ مَشَتْ دبِيبَ قَطَا البَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنْهَلِ[2]

إنّ المُلاَحِظ لهذه الأبيات يرى أنّ الأعشى ورغم ضعف بصره إلاّ أنّه أجاد في وصف مفاتن الجسم وصفا دقيقا يفيض بالشهوة العارمة، وبذلك أطلق العنان لشهوته ولذته، مُعبرًا بذلك عن لهوه ومجونه.

فركز في تصويره لجسد المرأة على ضخامة جسمها وبدانته، وذلك في قوله (وساقان مَارَ اللَّحمُ مَوْرًا عَلَيْهِمَا)، وكذلك قوله (إِذَّا الْتُمِسَتْ أُرْبِيَنّاهَا تَسَانَدَتْ)، وقد استمد هذا التصوير للمرأة البدينة من صورة المرأة المثال التّي يحلم بها كل شاعر، وهي مُستمدة من الثقافات القديمة التّي استقى منها الشعراء في الجاهلية صورهم الفنية الإبداعية.

كما اعتمد الأعشى في تصويره للمرأة وجمالها الجسدي على حواسه "يستدعي الأعشى صورة المرأة مُعتمدًا على حواسه في تقديم هذه الصورة، فمن خلال هذا الاستحضار يُحاول الشاعر أن يتجاوز شعور الموت"[1].

(1)-(سباط:الواحد سبط،الطويل المسترسل، أريبتها:الاريبة، أصل الفخذ)، الديوان، ص140.

(2)-(نياف:طويلة)، الديوان، ص140.

وقد عمد الأعشى إلى تغليب الجمال الجسدي على حساب الجمال الروحي، وهذا ما يدل على أنّ المرأة عنده مجرد وسيلة للذة والمتعة، فهي رغم تعددها في الأسماء إلاّ أنّها واحدة في نظره جسم واحد فقد ركز على نسقية الجسد أكثر من نسقية الروح، فاتخذ منها وسيلة للمفاخرة والتباهي مضمرا الإساءة والتشهير.

وذلك لأنّه لم يكن ينوي الاستقرار من أجل بناء أسرة، ولكن هدفه كان السعي وراء اللّهو والمجون، وتتبع اللّذة أينما كانت سواء كان في الحلّ أو الترحال، وهذا يدل على أنّ الأعشى لم يكن يُحب المرأة الحب الذّي نعرفه " لم تكن المرأة في نظر الأعشى إلاّ وسيلة من وسائل اللّهو، فهو لا يُحب بالمعنى الذّي نعرفه ويعرفه الشعراء، ولكنّه يُحب في المرأة نفسه وشهوته"[2].

فقد جعل من المرأة وسيلة من وسائل عبثه ينصرف عنها عندما تُتاح له وسيلة أخرى.

2) نسق الخمرة

كانت الخمرة في حياة الأعشى كالهواء الذّي يتنفسه فانقطاعه عنه يعني موته، وهذا ما منعه من دخول الإسلام رغم تخليه عن كل المحرمات التي نهى عنها الدين الإسلامي، فمات على جاهليته، يقول الأعشى في تصوير مجالس الخمرةَ

ولَقَدْ شَرِبْتُ الخَمْرَةَ تَرْ كُضُ حَوْلَنَا ترْكُ وكابُلْ

كَدَمِ الذَّبِيحِ غَرِيبَةً ممَّا يَعتِقُ أَهْلُ بابِلْ[3]

(1)- مصطفى حسن حداد، رباح عبد الرحمان طويل ، أنماط الخمر في شعر الاعشى، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، المجلد(36)، العدد(4)،2014، ص273.

(2)- حنا نصر الحتي، شرح الديوان، ص21.

(3)- الديوان، ص157.

يُصوّر الأعشى مظاهر الترف الذّي يعيشه في مجالس اللهو، ومن سمات هذه المجالس شُرب الخمرة التّي لا تفارقه في مثل هذه الأجواء، وقد استعمل الأعشى لفظة (تركض) في وصفه للجاريات وهنّ يرقصن، ففعل الركض غالبًا ما يُستعمل للدلالة على التسابق لنيل الفوز أو الهروب نحو النجاة.

فالأعشى يُضمر من خلال لفظة (تركض) أنّه هو الوجهة والمبتغى، كما أنّه استعمل لفظة (حولنا) والتّي يرتبط معناها بالمركزية، فقد جعل نفسه المركز والمقصد، ولم يكن اختياره للجنس التُركي اعتباطيا، فممّا لا يخفى أنّ بلاد الترك هي من المدن الفارسية ذات النفوذ والسلطان الأعظم؛ إذ أنّ لهذه البلاد (الفرس) تأثير في ثقافة الشاعر.

ينتقل الشاعر لوصف الخمرة الحمراء التّي خص بها فشبهها بدماء الذبائح، حيث"ركز الأعشى على صفات الخمر، وقد استدعى لون الخمر ظهورها بهيئات تنسجم مع عملية الذبح للخمرة"[1]، فاللون الأحمر مُرتبط بالقداسة والتبجيل، إذ يُمكن أن "تكون أبرز سمة للأحمر ارتباطه بالدم، ممَّا يجعله لونًا مُخيفًا ومقدسا في وقت واحد، وهو لون الثقة بالنفس"[2]. وكأنّ القدسية نُقلت من مدينة بابل؛ وهي مملكة عظيمة في زمانه لتقدم له في كأس يلهو به.

فالأعشى يُضمر نزعة الكبر والاستعلاء في أبياته، فقد أراد إضمار دلالة نسقية توحي بأنّ الفرس يتسابقون لإرضائه، ونيل محبته والتودد إليه، وأنّ الزعامة والسيادة بين يديه تأتيه سائغة طائعة.

(1) –مصطفى حسن حداد، رباح عبد الرحمان الطويل، أنماط الخمرة في شعر الأعشى، ص273.

(2)– أمل محمود عبد القادر عون، اللّون وأبعاده في الشعر الجاهلي شعراء المعلقات نموذجًا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية، إشراف: إحسان الديك،جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2003، ص16.

فالخمرة لدى الأعشى شيء قدسي تجاوز اللّذة، لتُصبح عُنصرًا فعالاً في تجربته الشعرية، فقد استطاع من خلال تضمينها في شعره أن يُمرِّرَ أنساقًا ثقافية مضمرة، فأعاد بواسطتها ترتيب العلاقات بين السيد والمسود، وبين العربي والفارسي، فأعلى من شأنه وحطّ كلَّ رفيع دونه.

ويقول كذلك:

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَةٍ وَأُخْرى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا[1]

ومن المعاني التّي استحدثها الأعشى تلك التّي"تخترق معايير الخمرة العادية من لذة ونشوة، لتمتلك صفات خاصة"[2]؛ وهنا لفظة (لذّة) تحملُ مُضمرًا نَسَقِيًا استعمله الشاعر فمن ورائها مدلولات المجون والترف التّي كان يعيشها.

فأيامه التّي كان قد قضاها بجوار الملوك والأباطرة، في حياة يملؤها البذخ واللهو والبطش، ممَّا يُشعره بعلو المكانة والرفعة، فهو لا يرضى بغير هذا المستوى، ثُمَّ يُخبِرُنَا عن النوع الثاني للخمرة، والذّي يعتبره دواءً في قوله (تُداوِيت)، فهذه اللفظة لها دلالة مُضمرة وهي نسيان الأسى.

فالخمرة عنده دواء لنسيان الأسى والتخلص من الحزن الذّي يلحقه جراء تذكر أيام الترف(اللّذة) التّي خلَتْ ولَمْ تُوَلِي، فهو عليل لبعده عن مجالس اللّهو الفاخرة المترفة، ويرغب في تناسي هوان عيشته ومأساته وفقره، "وتبدوا هذه الخمر تعويضًا عن القدرة التّي افتقدها الشاعر، بعدما علا رأسه الشيب، وضعف جسده، كما أنّ توحد الأعشى

(1)- الديوان، ص68.

)- مصطفى حسن حداد،رباح عبد الرحمان الطويل،أنماط الخمرة في شعر الأعشى، ص2732(

بالخمر روحيًا، يجعلها بديلاً من الشعور بالوحدة"[1]، فشربه للخمرة يُعيدُ لهُ الأُنسَ الذّي يفتقده في المجالس التّي غاب عنها.

وهو يُضمر أنّ حالته الصحية (العشى، الكبر، الضعف)، لا تشفيها سوى حياة الترف والصخب التّي يُوفرها الملك لمادحه، وهذا ما يُحقق له الصفاء.

استطاع الشاعر من خلال بيته الشعري أن يُضمر أكثر ممّا يُعلن، فثنائية (لذة/ دواء) تحمل تضادًا نسقيًا، وقد عمد الأعشى لهذه الثنائية ليُضمر نسقًا مُضادًا للمعنى الظاهر، ليُخفي حُزنَهُ العميق الذّي لا يُمكنه تناسيه إلاّ بالعودة لأيام الترف والرفاهية.

رغم تغير المعطيات الحضارية إلا أن الأسس الثقافية لا تزال راسخة وتستنسخ عبر الأجيال، فالمفاهيم الخاطئة لم تتغير وظلت متوارثة فكريا،ولا زالت إلى الآن النظرة الدونية للمرأة والتباهي بالفحولة ومظاهرها المتعددة (الكرم، الأنا المتعالية ...) .

فالأنساق الثقافية هي التي تكرس هذه المفاهيم وتضمن ديمومتها، لأن كل فرد يهتم بهذا النتاج الأدبي يرى نفسه في هذا المعطى الثقافي،لذلك نجد أن هذه الأنساق تحيا وتستمر مع الأجيال فتتوارث الدلالات النسقية عبر كلمات الخطاب الأدبي كما تتوارث الصفات الوراثية، وإن كان نادرا ما تحدث طفرات تفضي إلى اختلال بعض الأنساق فتصبح ذات دلالات أكثر إيجابية .

(1)- المرجع نفسه، ص 273.

الفصل الثاني:

التشكيل الفنّي في الأنساق الثقافية المضمرة

1_اللّغة والأسلوب:

أ_اللغة

ب_الأسلوب

2_الصورة الشعرية:

أ-التشبيه

ب-الكناية

3_الرمز:

أ-رمز الليل

ب-رمز الثور الوحشي

1) اللّغة والأسلوب:

بعد إطلاعنا على ديوان الأعشى الأكبر، حاولنا من خلاله إبراز الدور الذّي لعبته كلّ من اللّغة والأسلوب في تشكيل الأنساق الثقافية، وتمرير هذه الأنساق عبر غطاء جمالي من خلال التلاعب بمفردات اللّغة من جهة، وتنوع الأساليب من جهة أخرى.

أ_اللّغة:

تُعد اللّغة الوسيلة المثلى للوصول بالشعر إلى أرقى المراتب، فكلّما كانت رصينة حسنة كلّما كان الشعر أرقى وأبلغ في النفس، كونها وسيلة التواصل الأولى بين أفراد المجتمع وأطيافه، فاللّغة هي وعاء الفكر الذّي يملأه الشاعر بما جادت به قريحته من ألفاظ وعبارات ومعاني في سبيل تحقيق إبداع فني شعري.

يقول الجاحظ: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي"[1]، فما دامت المعاني متواجدة فكلّ ما يجب على الشاعر هو الدقة في اختيار الألفاظ التّي تُعبر عن تلك المعاني، وحسن توظيفها.

فبواسطة اللّغة يُعبّر الشاعر عمّا تجيش به خواطره ومكنوناته من خلال ثقافة مجتمعه السائدة، وكثرة تنقلاته وأسفاره وتجاربه العاطفية والوجدانية في تصوير الحياة الاجتماعية؛ فهو يُصوّر الصحراء والحيوانات والمعارك والحروب والجيوش موظفا ألفاظ تدل على الرصانة والجزالة، أمّا في تصويره لحياة محبوباته وتغزله بهم ووصفه الخمرة فيختار الألفاظ العذبة الرقيقة السلسة اللينة.

وبهذا يغدو شعره قالبًا فنيًا إبداعيًا مليئًا بالإثارة والخيال.

(1)- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر،ج3، ط2، 1965،ص 131.

لقد سعى الأعشى كغيره من الشعراء المداحين إلى انتقاء بعض المفردات اللّغوية، التّي يغلب عليها طابع الفخامة والرصانة من جهة، ومن جهة أخرى المجاز والمبالغة، وذلك في الثناء على ممدوحيه.

وهذا ما نستشفه في مدحه "للأسود بن منذر" في أبيات يصف فيها قوته وشجاعته مُضفيا عليها طابع المبالغة والغلو يقول:

لا تَشَكِّي إلَيَّ، وانْتَجِعِي الأَسْـــــــــــ وَدَ أَهْلَ النَّدَى، وأَهْلَ الفِعَالِ

أَرِيحيُ صَلْتٌ يَظَلُّ لَهُ القَوْ مُ رُكودًا قِيَامُهُمْ للهِلاَلِ

فَرْعُ نَبْعٍ يَهْتَزُ فِي غُصُنِ المَجْـ دِ غَزِيرُ النَّدَى شَدِيدُ المِحَالِ[1]

ضجت هذه الأبيات بالألفاظ التّي توحي بكرم الممدوح وجزيل عطائه، فهو أهل للندى وأهل للفعال...)، فالأعشى انتقى كلّ هذه الصفات ليعطي نوعًا من المبالغة في وصف كرم وإغداق ممدوحه على الناس.

وكلّ هذه الصفات تُكتسب عن طريق العمل، فتحولت بفعل الخطاب الثقافي إلى صفات تمنح للممدوح مُقابل الحصول على المال، وبهذا تفقد هذه الصفات مصداقيتها وحقيقتها، ذلك أنّ الخطاب المدائحي يقوم على الكذب والمبالغة[2].ويقول أيضا:

عِنْدَهُ الحَزِمُ والتُقَى وأَسَا الصَّر عِ، وحَمْلُ لمضلِعِ الأثقالِ

وَصِلاَتُ الأَرْحَامِ قَد عَلِمَ النَّا سُ، وفَكُّ الأَسِرَى منَ الأَغلاَلِ

أَنْتَ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ أَلِفِ مِنَ القَوْ مِ إذَا مَا كَبَتْ وُجُوهُ الرِّجَالِ[3]

(1)- (أريحي: الذي يرتاح للكرم، الصلت:الشجاع الماضي)، الديوان، ص166.

(2)- يُنظر: عبد اللّه الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، ص190.

(3)- (الصرح: داء يبطل الحس والحركة، الديوان، ص166-167.

في هذه الأبيات ألفاظ توحي بقوة وشجاعة الممدوح مثل (الحزم، الأثقال، أنت خير من ألف ألف...)، فهي ألفاظ تُناسب مقام الممدوح في صلابته وبطشه بالخصوم، فنجد الأعشى قد بالغ نوعًا ما في الثناء على ممدوحه؛ لأنّ كل هذه الصفات التّي تنم عن القوة والبسالة والحزم، والتّي ألحقها الأعشى بممدوحه لا توحي إلاّ بشدة الاطراء والإفراط في المدح والثناء على الممدوح.

فقد صوّره في قمة العطاء وأنزله مراتب المجد والرفعة، فجعل منه شخصًا أسطوريًا ونموذجًا بشريًا، فقد ساعدت هذه الصفات في صناعة أنساق ثقافية من خلال إضفاء صور للممدوح الأسود بن المنذر تجسد كل معالم القوة والتفوق، ولا سيما أنّهم كانوا يعتقدون بأنّ ملوكهم رموزا لها جذور دينية وأسطورية قديمة فضلاً على أنّهم كانوا يستشفون بدمائهم من الأمراض.[1]

فهذه المبالغة المفرطة في وصفه بهذا الشكل تُجسد بشكل أو بآخر نسقية صناعة الطاغية.

فقد كان لزامًا على كلّ شاعر أن يخلق من ذاكرته الإبداعية صفات تُميّز ممدوحه عن بقية ممدوحي الشعراء الآخرين، ، من أجل إلحاقه بالنماذج البشرية الخالدة في عالم المدح، وهذا ما حاول الأعشى فعله في مدحه للأسود بإضفاء بعض الصفات المُبالغ فيها، وهذا ما جعل من هذا النوع من المديح مديحًا كاذبًا ومُبالغًا فيه.

ومثل هذا الوصف في رصانة اللّغة وجزالتها نجده في قوله يتوعد أعداؤه بالانتقام والتهديد يقول:

لَئنْ قَتَلْتُمْ عَمِيدًا لمِ يَكُنْ صَدَدًا لَنَقْتُلَنَّ مِثْلَهُ مِنْكُمْ فَنَمتَثِلُ.

(1)- يُنظر: بتول حمدي البستاني، قراءات في الأدب العربي قبل الإسلام، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص65.

لَئِنْ مُنِيتَ بِنَا عَنْ غِبِ مَعْرَكَةٍ لَمْ تُلْفِنَا مِنْ دِمَاءِ القَومِ نَنْتَفِلُ

نَحْنُ الفَوَارِسُ يَوْمَ الحِنْوِ ضَاحِيَةً جَنْبَيْ (فُطَيْمَةَ) لاَ مَيْلٌ ولاَ عُزُلُ

قَالُوا الرُكُوبُ فَقُلْنَا تِلْكَ عَادَتُنَا أَو تَنْزِلُونَ فَإِنَا مَعْشَرٌ نُزُلُ[1]

فقد طغى على هذه الأبيات بعض المفردات التّي تنم عن شدة المبالغة في تصويره لقوته وبسالته في القتال مع قومه في قوله:(لنقتلن، دماء القوم، معركة، معشر نزل،...)، فكان لهذه المبالغة وقع قوي ومؤثر على الأسماع وساهمت في صناعة الأنموذج المتسلط.

أما في الأبيات الغزلية التّي كانت المرأة محورها الأساسي، فقد جنح الشاعر إلى استخدام الألفاظ العذبة التّي تفيض بالرقة واللين، ويظهر ذلك جليًا في وصف صبابته وشوقه لمحبوباته وتصويره إياهم بلغة حسية رقيقة مع استخدام المبالغة في الوصف، يقول:

غَرَّاءُ، فَرْعَاءُ، مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الهُوَينَى كَمَا يَمْشِي الوَجِيُ الوَحِلُ

كَأَنّ مَشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لاَ رَيثٌ ولاَ عَجَلُ[2]

بالغ الأعشى في وصف مشية محبوبته هريرة، وذلك من خلال تشبيه مشيتها بمشية السحابة التّي اتسمت بالخفة والتريث لشدة حيائها.ويقول أيضا:

هِرْكُولَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرَافِقُهَا كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشَوْكِ مُنْتَعِلُ

إِذَا تَقُومُ يَضُوعُ المِسْكُ أَصْوِرَةً والزَنْبَقُ الوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمِلُ[1]

---

(1)-(ننتفل:نتبرأ)، الديوان، ص149.

(2)- (هركولة: عظيمة الوركين، فتق:منعمة، درم: المرافق، أخمصها: باطن القدم، أصورة: الرائحة الطيبة)، الديوان، ص144.

إنّ هذه الأبيات تتسم بشدة المبالغة في وصف مفاتن جسمها بدقة، فالشاعر عمد إلى المبالغة في وصف جسد محبوبته، وذلك من خلال اختيار الألفاظ التّي تدل على اللّين والرقة التّي وجدها في المرأة ليواجه بها خشونة الحياة وقساوة الصحراء.

وقد زاوج الشاعر على طريقة-شعراء عصره- بين استخدام اللّغة الحسية والمعنوية في شعره، فاللّغة الحسية تتجسد في الألفاظ التّي تُصور مظاهر الطبيعة والكون ووصف الحيوان، أمّا اللّغة المعنوية فتُستخدم للتعبير عن المكنونات، والحديث عن الأخلاق.

وفي الأبيات التالية يصف الشاعر النّاقة وصفًا ماديًا بكلّ دقة وبراعة يقول:

وَعَسِيرٍ أَدْمَاءَ حَادِرَةِ العَيـــْ نِ خَنُوفٍ عَيْرَانَةٍ شَمْلَالِ

مِنْ سُرَاةِ الهِجَانِ صَلْبُهَا العُـــــــــ ضّ وَرَعْيُ الحِمَى وطُولُ الحِيَالِ

لَمْ تُعطَفْ عَلَى حُوَارٍ ولَمْ يَقْـــــــــــ طَع عُبيدٌ عُرُوقَها مِنْ حُمَال(2)

استخدم الشاعر ألفاظًا توحي بالقوة والرقة والأصالة، (سراة الهجان، رعي الحمى، الحيال، العض، عروقها، من حُمال...)، فاستطاعت الناقة بفضل هذه الأوصاف أن تُواجه قفر الصحراء، فاستخدم الناقة كنسق يرمز للحياة في مواجهة الصحراء كنسق يرمز للفناء.

كما وصف اللّيل مُستخدمًا لغة حسية جاعلاً منه رمزًا للحزن والأوجاع فيقول:

كَأَنَّ نُجُومَها رُبطَت بِصَخْرٍ وأَمْرَاسٍ تَدُورُ وتَستريدُ

إذا ما قُلتُ حَانَ لَهَا أُفُولٌ تَصَعّدَتِ الثُّرَيَا والسُّعُودُ (1)

(1)- الديوان، ص145.

(2)- (عسير:الناقة ترفع ذنبها في عدوها، حادرة: صلبة العين، خنوف: نشيطة، عيرانة: تشبه العير،شملان: سريعة)،الديوان، ص164.

احتوت هذه الأبيات على بعض الألفاظ التّي تدل على الصلابة والقسوة مثل (صخر، أمراس، تصعدت، الثريا، السعود...)، فهي ألفاظ تدل على حالة الشاعر النفسية المُتأزمة، وما يُعانيه من الأرق والسهاد.

وربط الشاعر ظلام اللّيل بالأسى والهموم التّي تختلج النفس جاعلاً من اللّيل نسق للأحزان والآلام التّي تُلّمُ بالشاعر.

أمّا اللّغة المعنوية فهي اللّغة المُلائمة للوصايًا والحكم، والمكارم، يقول الأعشى موصيًا ابنه بصير من بعده:

سَأُوصِي بَصِيرًا إنْ دَنَوْتُ مِنَ البِلَى وَصَاَة امْرِئٍ قَاسَى الأُمُورَ وجَرَبَا

بأَنْ لاَ تَبْغِ الوُدَّ مِنْ مُتَبَاعِدٍ وَلاَ تَنْأَ عَنْ ذِي بِغْضَةٍ إِنْ تَقَرَبَا

فَإِنَّ القَرِيَب مَنْ يُقَرِّبُ نَفْسَهُ لَعَمْرُ أَبِيكَ الخَيْرَ لاَ مَنْ تَنَسَبَا(2)

وظّف الشاعر مجموعة من الألفاظ المعنوية (الوُّد، الخير، القريب، جربا، قاسى...)، فالشاعر وظّف هذه الألفاظ لينقل تجربته لابنه من بعده ، فجعل الشاعر من نسق الشباب رمزًا لخوض التجارب، ونسق الهرم لإسداء النصح والحكمة.

كما استعمل الشاعر بعض الألفاظ أو المعاني الغامضة في قوله:

وَفَلاَةٍ كَأَنَّهَا ظَهْرُ تُرْسٍ قَدْ تَجَاوَزْتُهَا بِحَرْفٍ نَعُوبٍ

(1)-(السعود: عشرة كواكب)، الديوان، ص63.

(2)- الديوان، ص7.

عِرْمِسٍ بَازِلٍ تَخَيَلُ بالرِدْ فِ، عَسُوفٍ مِثْلِ الهِجَانِ السَيُوبِ

تَضْبِطُ المَوْكِئَ الرَفِيعَ بِأَيدٍ وَسُنَامٍ مُصعَدٍ مَكْثُوبِ[1]

نجد أنّ هذا الغموض في هذه الأبيات كثيرا ما ساهم أحيَانًا في تمرير بعض الأنساق المضمرة وتشكلها، فكلمة عرمس مثلا تدل على الناقة الصلبة القوية، وبالضرورة هذه الناقة تحتاج إلى فارس شجاع، فهو من خلال هذا الوصف لناقته أضمر نسق فحولته التّي تدل على أنّه فارس شجاع.

كما تأثرت لغة الشاعر بالحضارات المجاورة للعرب على غرار الفرس، فقد أدخل عدة كلمات ومعاني أعجمية إلى شعره، ساهمت في إعطاء نسق جمالي من خلال رغبته في إرضاء سامعيه من الفرس باستعمال لغتهم ؛ ولكنّه في الوقت نفسه يُضمر من خلال هذا الوصف نسق شدة انبهاره، بما تحتويه المدينة من مجالس اللّهو والمجون والطرب التّي تتوافق مع رغباته وتطلعاته.

يقول:

لَنَا جُلَّسَانٌ عِنْدَهَا وبَنَفْسَجَ وسَيْسِنْبَرٌ والمَرْزَجُوشُ مُنَمْنَمَا

وَآسٌ وَخَيْرِيٌ وَمَرْوٌ وَسَوْسَنٌ إِذَا كَانَ هِنْزَمْنٌ وُرُحْتُ مُخَشَمَا

وشَاهَسْفِرْمْ والياسَمِينُ ونَرْجِسٌ يُصَبِحُنَا فِي كُلّ دَجْنٍ تَغَيمَا

وَمُسْتُقُ سِنِينٍ وَبَرْبَطٌ يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إِذَا مَا تَرَنَمَا[2]

(1)-(نعوب: ناقة تمد عنقها في سيرها، عرمس: صلبة، **بازل:** بزل نابها وتم خلقها، تخيل: تتبختر، عسوف: التي تسير على هواها، هجان: بيضاء كريمة، السيوب: التي سيبها صاحبها لنذر أو غيره فلا تركب ولا ينتفع بها، مكثوب: ضخم كأنه كثيب)، الديوان، ص26.

(2)-(شاهسفرم:الريحان، الهنزمن: قيل انه من أعياد النصارى، المخشم: كثير السكر)، الديوان، ص186-187.

فقد جسّد الشاعر في هذه الأبيات مجموعة من أسماء الزهور وآلات الطرب الفارسية (بنفسج، سيسبنبر، المرزجوش، آس، خيري، سوسن، صنج،...)، وهذا يدل على شدة تأثره وانبهاره بمفردات ومعاني الحضارة الفارسية، وينم عن اتساع دائرة معارفه وثقافته.

يقول ابن قتيبة: " وكان الأعشى يفد على ملوك فارس، ولذلك كثرت الفارسية في شعره"[1].

ب_الأسلوب

لكلّ شاعر أسلوب يُميزه عن غيره من الشعراء، وهو عبارة عن تعبير صادق ينبع عن تجربة واقعية لحياته الاجتماعية، وعادة ما يتسم الأسلوب بتصوير العواطف والخيال، وهذا ما يجعل الأعمال الأدبية تسموا لتصل إلى قمة الإبداع، فالأسلوب الجميل لا يصدر إلاّ عن موهبة فطرية ويتطور أكثر بطول المران ودوام الممارسة.

" فجمال الأسلوب وتميزه لا يصدر إلاّ عن موهبة طبيعية أو طول مران، وخير الكلام ما تقدر به على الظفر بأفكار جيدة"[2]، ولقد تنوعت الأساليب في ديوان الأعشى الأكبر، وتعددت من بينها:

(1)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1950، ج1، ط1، ص258.
(2)- هلال غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1973، ص23.

1. أسلوب السخرية والاستهزاء: تجنب الأعشى في هجائه لخصومه أسلوب الكلام البذيء، واعتمد على أسلوب السخرية والاستهزاء، من خلال التحقير للخصوم وتصغيرهم، كون هذا النّوع من الهجاء أشّدُ إيلامًا من الهجاء المقذع.

يقول:

أبْلِغْ يَزِيدَ بَنِي شَيْبَانَ مَأْلَكَةً أبَا ثُبَيْتٍ ! أَمَا تَنْفَكُ تَأْتَكِلُ؟

كَنَاطِحٍ صَخْرَةَ يَومًا لِيَفْلِقَهَا فَلَمْ يَضِرْهَا وَأَوْهَى قَرْنَهُ الوَعِلُ[1]

إنّ أسلوب الأعشى في هذه الأبيات يفيض بالسخرية والازدراء والتحقير، فقد حشد الشاعر مجموعة من الصفات السيئة التّي وصف بها مهجوه "يزيد بن شيبان"، وأمره بالتوقف عن الخوض في أعراضهم لأنّ ذلك لن يضرهم في شيء، وشبهه بالحيوان الذّي يقوم بنطح الصخرة ليكسرها، لكنّه لم يضرها لأنّ قرنه هو الذّي انكسر في النهاية.

ويقول أيضا:

عَلْقَمَ لاَ تَسْفِهْ ولاَ تَجْعَلَنَ عِرْضَكَ للوَارِدِ والصَادِرِ[2]

فقد طلب الشاعر من علقم الكف عن السفه، وجعل عرضه عرضة لكلام الوارد والصادر.

يقول كذلك:

تَبِيتُونَ فِي المَشْتَى مِلاَءً بُطُونَكُمْ وَجَارَاتُكُمْ جَوْعَى يَبِتْنَ خَمَائصَا[1]

(1)- الديوان، ص148.

(2)- الديوان، ص94.

وكان هذا البيت أشد إيلامًا لعلقم، حتى أنّ الرواة زعموا أنّه بكى حين سمعه، فالأعشى لم يجعل من علقم بخيلاً، بل جعله هو وعشيرته يملئون بطونهم في ليالي الشتاء الباردة، على حين يشتد كلب الجوع على جاراتهم، فهم ليسوا بخلاء بل جعل قلوبهم أشد قسوة من الحجارة.(2)

يقول في هجائه لملك الفرس كسرى:

فاقْعُدْ عَلَيكَ التَاجُ مُعْتَصِبًا بِهِ لاَ تَطْلُبَنَ سَوَامَنَا فَتَعَبَدَا(3).

هنا يسخر الأعشى من ملك الفرس كسرى، ويستخف بجيشه وقوته، فيطلب منه القعود عن القتال في إيوانه، ويحتفظ بتاجه لأنّه سوف يحظى بهزيمة تُطيح به وبتاجه.

فساهمت هذه الأبيات بما فيها من هجاء وتشويه لصورة الملك كسرى، في ضمور شهرته بين العرب خاصة بعد معركة ذي قار التّي انتصر فيها العرب على الفرس.

فقد كان الأعشى "إذا مدح رفع وإذا هجا وضع".(4)

2. أسلوب المبالغة في المدح: اتسم غرض المدح عند الأعشى ببعض المبالغات في مدح الملوك والقادة كقوله:

وَسَعَى لِكِنْدَةَ غَيْرَ سَعْيِ مُوَاكِلٍ قَيْسٌ فَضَرَّ عَدُوَهَا وَبَنَى لَهَا

وَأَهَانَ صَالِحَ مَالِهِ لِفَقِيرِهَا وَأَسَا وَأَصْلَحَ بَيْنَهَا وَسَعَى لَهَا

(1)- الديوان، ص100.

(2)- يُنظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، 2008، ص352.

(3)- الديوان، ص57.

(4)- شوقي ضيف، المرجع السابق، ص352.

وَتَرَى لَهُ ضُرًا على أَعْدَائِهْ وَتَرَى لِنِعْمَتِهِ على مَنْ نَالَهَا

كُنتَ المُقدِّمَ غير لاَبِسِ جُنَّةِ بالسَّيْفِ تَضْرِبُ مُعَلمًا أَبْطَالَهَا[1]

إنّ شدة شجاعة الممدوح وحرصه على قتال الأعداء، وجزيل منه وعطائه للناس المحتاجة، دفعت بالشاعر إلى الغلو والمبالغة في مدحه، ومثل هذه الصفات التّي يشوبها بعض الغلو والمبالغة ساهمت في صنع نسق الطاغية المُستبد.

3. **أسلوب الفخر والاعتداد بذاته:** وهذا ما يظهر في إضمار فخره بنفسه، من خلال وصفه لقساوة الصحراء القاحلة، يقول:

وَبَلْدَةٍ مِثْلَ ظَهْرِ التُرْسِ مُوحِشَةٍ للجِنِ باللّيلِ في حَافَاتِهَا زَجَلُ

لاَ يَتَنَمَى لها بالقَيظِ يَرْكَبُهَا إلاّ الذّين لَهمْ فيمَا أَتَوْا مَهَلُ

جَاوَزْتُهَا بِطَلِيحٍ جَسْرَةٍ سُرُحٍ في مِرْفَقَيهَا إذا اسْتَعْرَضْتَهَا فَتَلُ[2]

من خلال هذا الوصف يضمر الأعشى نرجسيته واستعلائه لذاته بوصف الصحراء المقفرة الموحشة، فقد استثنى من النّاس الذّين يستطيعون قطعها في قوله: **(إلاّ الذّين لهم فيما أتوا مهل)**، ومهما حاول إخفاء هذه النظرة الاستعلائية لذاته إلاّ أنّها تظهر في قوله: **(جاوزتها بطليح جسرة سرح)**، فالشاعر يُعلي من نفسه ويُؤكد على تميزه في قطعه هذه البلدة المقفرة، فقد حاول تكريس النسق الثقافي الذّي يقوم على تعبئة الذات، من خلال الاستعلاء مُحاولاً بذلك إعلاء نفسه ولو بدرجات قليلة عن بقية النّاس في عصره للتأكيد على تميزه.

(1)- الديوان، ص153-154.

(2)- الديوان، ص146-147.

4. أسلوب التذلل: يُعتبر الأعشى من الشعراء الأوائل الذّين سألوا بالشعر، فجعل من تذلُلِهِ وخضوعه وانقياده للممدوح نسقًا لطلب المال، فهو أوّل من سأل بالشعر ، فجعل من مدحه مقايضة للحصول على المال.

ويُصور الأعشى تذلُلِهِ في الطلب والاستجداء فيقول:

إلى هَوْذَةَ الوَهَابِ أَهْدَيتُ مِدْحَتِي أُرّجِي نَوالاً فاضلاً من عَطَائكَا

سَمعتُ بِسَمْعِ البَاعِ والجُودِ والنّدَى فَأدْلَيتُ دَلْوِي فاسْتَقَتْ بِرِشَائِكَا[1]

نلمس في هذه الأبيات مُبالغة الأعشى في استجداء الملوك من أجل الحصول على الهبات والعطايا والأموال.

5. الأسلوب القصصي: تميّز شعر الأعشى بغلبة الطابع القصصي الحماسي، وذلك لأنّ الشاعر كان أقرب إلى القصاص في تسجيل أحداث العصر أكثر من تصويره لأسلوبه وفنه[2].

وهذا ما يجسده في سرده لقصة وفاء السموأل يقول:

كُنْ كالسَمَوأَلْ إذ سَارَ الهُمَامُ لهُ في جَحْفَلٍ كسَوادِ اللّيلِ جَرَارُ

جَارُ ابن حَيَا لمن نَالتْهُ ذِمّتُهُ أَوفَى وأَمْنَعُ مِن جَارِ ابن عَمَارِ

بالأَبْلَق الفَرْدِ من تَيْمَاءَ مَنزِلُهُ حِصْنٌ حَصِينٌ وجَارٌ غيرُ غَدَارِ

إذ سامَهُ خُطَتَيْ خَسْفٍ فقال له مهما تَقُلْهُ، فإنّي سَامِعٌ حَارِ[3]

إلى أن يقول:

---

(1)- (**هوذة**: ممدوح الشاعر، هوذة بن علي الحنفي)،الديوان، ص131.

(2)- حنا نصر الحتي، شرح الديوان، ص28

(3)- الديوان، ص69 .

واخْتَارَ أَدْرَاعَهُ أن لا يُسَبَ بها ولم يكن عَهْدُهُ فيها بِخَتّارِ

وقال لا أشتري عَارًا بمَكْرُمَةٍ فاختار مَكْرُمَةَ الدنيا على العَارِ[1]

والصبر منه قديمًا شِيمَةُ خُلُقٍ وزَنْدُهُ في الوَفَاءِ الثَاقِبُ الوَارِي

فأكثر الأعشى في ديوانه من الأسلوب القصصي، وذلك راجع لميله إلى القصص، ولكثرة تجواله في الأحياء والبلدان وتعوده على الحديث.

ونظرًا لضعف بصره كذلك دفع به أيضًا إلى استعمال هذا الأسلوب لإسماع صوته وإبداء رأيه، والتأكيد على وجوده، وذلك من خلال سعيه للبحث عن وسائل الإقناع والتميز.

6. أسلوب التكرار: لقد وظف الشاعر أسلوب التكرار في شعره للتأكيد على المعنى وتقويته فيقول:

وأرَى الغَوَانِيَّ حين شِبتُ هجَرْنَنِي أن لا أكُون لهُنَ مثلي أَمْرَداً

إنّ الغَوَانِيَّ لا يُواصِلْنَ امرأً فقَدَ الشَّبَابَ وقد يَصِلْنَ الأَمْرَدَا[2]

فقد كرّر كلمة (الغواني) مرتين (2) في البيتين السابقين، وذلك للدلالة على التحديد، أي أنّه خصّ فئة الغواني بالكلام من دون النساء، كونهم هجروه لكبر سنه.

ويقول أيضا:

أبا ثابتٍ لا تَعْلَقَنَّكَ رِمَاحُنَا أبا ثابتٍ اقعُدْ وعِرْضُكَ سَالِمُ

وذَرْنَا وقَوْمًا إن هُمْ عَمَدُوا لنا أبا ثابتٍ واجلس فإنّك نَاعِمُ

(1)- الديوان، ص70.

(1)- الديوان، ص54

أبا ثابتٍ ! إنّا إذا تَسْبُقَتّنَا سيُرعَدُ سَرْحُ أو يَنَبّهَ نَائِمُ[1]

فالمُلاحظ لهذه الأبيات يرى أنّ لفظة (أبا ثابت) قد تكررت ثلاث (03) مرات، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على مكانته العالية في قلب الشاعر.

2) الصورة الشعرية

تُعتبر الصورة من المميزات للشعر العربي، وهي من المعايير التّي تُقاس بها جودة العمل الفنّي، يقول الجرجاني: " **معلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذّي يُعبر عنه، سبيل الذّي يقع عليه التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يُصاغ منهما خاتم أو سوار**"[2]، فالصورة هي القالب الذّي تُصاغُ فيه المعاني الحقيقية أو المجازية.

أمّا الناقد الحداثي **غنيمي هلال** فقد أدلى برأيه هو الآخر حول الصورة ودورها في إيصال الأفكار،إلى جانب الزخرف الجمالي الذّي تُضفيه على الخطاب الشعري.

حيث اعتبر أنّ دراسة الصورة في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفنّي والأصالة مرهون باعتبارات التصوير في العمل الأدبي وتجربة الشاعر، وبهذا تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال مصدره أصالة الكاتب وتعمقه في تصوير تجاربه؛ فيتمكن من توضيح فكرته وإيصالها للجمهور[3].

(1)–الديوان، ص179 .

(2)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد التنجي، الكتاب العربي، بيروت، ج16، ط7، 1992، ص254.

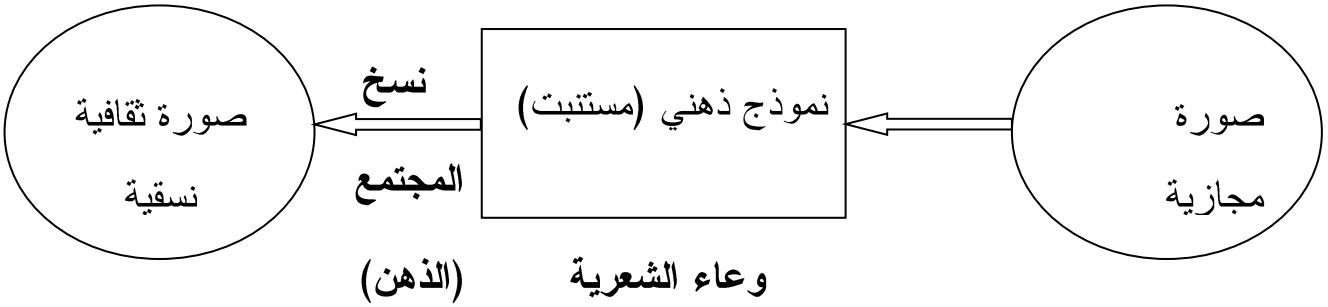
(3)– يُنظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص432.

وإذا كان النقد الأدبي يبحث في جماليات الصورة، وما تكشفه من معانٍ، فإنّ النقد الثقافي يبحث عمّا تُضمره، فالصورة في المنظور الثقافي وُجدت لتمرير أنساق ثقافية ترسل من اللاوعي الثقافي للشاعر (المؤلف) إلى اللاوعي الثقافي للمتلقي.

حيث تنتقل الأنساق المخاتلة تحت الحجب الجمالية "**فالصورة الشعرية التذوقية المجازية تحولت لتصبح نموذجًا ذهنيًا يتسم استيعابه واستنباته عبر الخطاب الشعري، ثمّ يجري استنساخه اجتماعيًا وذهنيًا، ليُصبح صورة ثقافية نسقية**"[1].

ومن ثمّ فإنّ الصورة المجازية لها من القدرة على احتواء المعاني سواء كانت حقيقية أو خيالية لتشكل نسقًا مضمرًا يتخفى وراء القناع البلاغي الجمالي، ليكون الخطاب الشعري هو الحامل لهذه الجرثومة التّي تنتقل ذهنيًا من فرد لآخر عبر التوارث المعرفي.

ومنه يترسخ هذا النسق ليُصبح فاعلاً أساسي في تشكيل ثقافة مجتمع ما، بل يُمكن أن يُصبح من المُقدسات التّي لا يُمكن المساس بها أو الخوض فيها، ويُمكننا أن نُلخص انتقال الصورة المجازية إلى صورة نسقية عبر المخطط التالي:



الشكل:2

(1)- عبد الله الغذامي و عبد النبي اصطيف، نقد أدبي أم نقد ثقافي؟، ص 53

كما أنّ الصورة في النقد الثقافي تعتمد على الثنائيات الضدية للمعنى المُعلن والضد الخفي، وإذا نظرنا إلى المخطط الاتصالي الذّي جاء به **ياكبسون:**[1]

مرجعية شعرية Référential poétic

إنفعالية Conative إنتباهية Phatic إفهامية Emotive

ما وراء لسانيةMetatigual

فإنّنا نجد أنّه " **يُبرز لنا طاقة اللّغة الشعرية وقدرتها على إضمار مرجعيات وأنساق لا حصر لها بحكم وظيفتها، فالمرسل/المؤلف يبني نصّه اعتمادًا على المفردات والإشارات التّي تسمح بها اللّغة، ومن ثمّ صوغ أشياء اللّغة على نحو فنّي خيالي عالٍ**"[2].

فالصورة مرآة عاكسة للثقافة السائدة في عصر ما وفي مجتمع ما، كما أنّها تحمل مضمرات نسقية تُخفيها الذات الشاعرة.

وبالرجوع لديوان شاعرنا الجاهلي الأعشى الأكبر نلحظ كمًا من الصور الشعرية التّي اعتمدها الشاعر لإخفاء أنساقه الثقافية، والتّي توحي بعظيم معارفه وسعة اطلاعه وكثرة أسفاره ودهائه.

تنوعت الصور الشعرية من تشبيه إلى استعارة إلى كناية ومجاز، وقد احتوى ديوان شاعرنا على العديد منها، وبذلك سنُحاول من خلال دراستنا التركيز على التشبيه والكناية، لإبراز دورهما في تشكيل الأنساق الثقافية.

أ- التشبيه:

(1)- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي –الشعر الجاهلي نموذجًا، ص38.

(2)- المرجع السابق، ص38.

يُعد التشبيه واحدًا من أهم أنواع الصورة الشعرية، وفيه يتجلى الخفي ويدنو البعيد، وتتضح المعاني وتقوى؛ في إيجاز وحسن، يُعرفه **ابن رشيق القيرواني** بقوله: " **التشبيه صفة الشيء بما قاربه، وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنّه لو ناسبه لكان إياه**"(1).

وظّف الأعشى الصورة التشبيهية ، ليس دائما لإظهار المعنى وتوضيحه، بل كثيرًا ما استعان الأعشى بهذا النوع من الصور لإخفاء بعض المعاني ودس أنساق ثقافية بين ثنايا هذه الصور.

يقول الأعشى:

إذا زاره يوما صديقٌ كَأَنَّمَا يَرَى أَسَدًا في بيتِهِ وأَسَاوِدًا (2)

شبه الشاعر نظره حريث للصديق الذّي يقصده زائرًا بمن شاهد أسدًا أو حية ضخمة سوداء (أساود)، فيتملكه الفزع، وكأنّما رأى في الصديق عدوًا.

هذه الصورة تحمل ثنائية (عدو/ سواد)، فالأعشى يُضمر خلف السواد صورة نسقية، حيث إنّ السواد المستوحى من لفظة (أساودًا)، لم يكن الأعشى ليُقرنه بالزائر وإنّما كان لِيَخلُق "**صورة نقيضة كليًا للممدوح ذي الوجه الأبيض المُشرق، والتّي تعود للأصل الديني إلى قداسة الإله القمر**"(3).

وبذلك يُفحم الأعشى مهجوه (حريث)، ويدني مكانته بهذا التشبيه، وينفي عليه الأخلاق الفاضلة التّي تمتع بها أجداده وأصوله، في حس استعلائي يمنح الأعشى السيطرة على من يهجوه، وهذا ما يُكرس نسق الفحولة.

(1)- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: عبد الحميد محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1981، ص286.

(2)-أساودًا: جمع أسود. (الأسود): حية ضخمة سوداء الديوان، ص43.

(3)- قصي حسين، توظيف الموروث في شعر الأعشى، ص207، 208.

ويُواصل الشاعر بث مضمراته الثقافية عبر التشبيهات فيقول في هجاء علقمة:

قوافي أَمْثَالاً يُوسَعْنَ جِلْدَهُ كَمَا زِدْتَ فِي عَرْضِ القَمِيْصِ الدَّخَارِصَا[1]

هذا التشبيه يحمل نسقًا مخاتلا، وهو إلحاق الشاعر الأذى بالمهجو فيصيبه من شعره ما يُصيب المسحور ممّا يصنع له من خرز فيتأذى.

وهذا يُحيلنا إلى ما كان يعتقده الجاهليون أنّ لكلّ شاعر شيطان يزوده شعرًا، وقد شكّل هذا معتقدًا ثقافيًا في حياة الجاهليين، فلكلّ شاعر شيطان، ولكلّ ساحر مارد، فالهجاء قد بدا طقسًا سحريًا ...، وهو يتصل بمجموعة ممارسات ترمي إلى الغرض ذاته، كتعليق الفطسة، وإيقاد نار الغدر على جبل الأخشب بمكة، المصحوب بالدعاء على الأعداء[2].

وهكذا يشتغل النسق الثقافي المترسخ في المخيال العربي على نشر الرهبة في نفوس من ينالهم الهجاء، فالتهديد بالهجاء من الشيفرات التّي حوتها الثقافة العربية.

ب- الكناية

من أبرز الصور التّي تتشكل من خلال الأنساق الثقافية، فهي مرتع خصب يحمل الدلالات في تستر، و**يعتمد فيها على الإيماء لما له من قيمة في التدليل**[3]، وهذا ما يجعل الكناية أكثر دقة وخفاء.

إذ تُعد الكناية وسيلة تنقل الإنسان من وضع ثقافي قاصر إلى وضع أكثر وعي، والكناية "**وسيط فعال بين الإنسان وتطوير أنساقه التصورية ومعارفه وثقافته، وذلك**

(1)- (الدخارص: الرقع التي تزاد للقميص)،الديوان، ص100.

(2)- قصي حسين، توظيف الموروث في شعر الأعشى، ص208.

(3)- يُنظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص 55-57.

بواسطة تعميم المعلوم على المجهول، وإسقاط المشهور على الجديد، فتتعاون عناصر ثقافية عديدة في تشكيل الكناية"[1].

وقد كان للأعشى حظ وفير من الثقافة، والمهارة اللّغوية، والذكاء في إضمار المعاني، مُلمحًا غير مُصَرّح.

يقول الأعشى في مدح أبا الخنساء:

مَا فَوْقَ بَيْتِّكَ مِنْ بَيْتٍ عَلِمْتُ بِهِ وَفِي أَرُومَتِهِ مَا مَنْبِتُ العُودِ[2]

نجد في هذا البيت الشعري كناية عن الشرف وطيب الأصل. ولم يستعمل الأعشى لفظة (أرومته) إلاّ لكونها ذات بُعد ثقافي ضارب في القِدَم، إذ نجد أنّ "**(الأرومة) اشتقت من (إرم)، وهي أصل الشجرة، الراسخ القديم المؤثر، وتعني الشرف القديم، والمآثر والحسب**"[3].

كانت الكناية عن طيب أصل الممدوح نسقا ظاهرًا، إلاّ أنّ ما يُضمره الأعشى هو سعيه لإجبار ممدوحه على العطاء الجزيل الذّي يتجاوز كلّ العطايا، وإلاّ فهو أجهل المخلوقين أصلاً وأقلُهم شرفًا.

فالمدح يحمل أنساقًا مضمرة لحل حافز الاستزادة في العطاء أدلها، وهكذا يكون الشاعر سيد الموقف والممدوح كريمًا جوادًا محافظًا على مكانته وذياع صيته، حذرًا من تحول المدح إلى هجاء.

ويقول الشاعر مكنيا عن كرمه وسخائه:

---

(1)- عبد الرحمان عبد الدايم، النسق الثقافي في الكناية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النظرية الأدبية المعاصرة ، قسم اللغة و الأدب العربي، جامعة تيزي وزو ،الجزائر ،2011 ، ص70

(2)- الديوان، ص80 .

(3)- أنور أبو سويلم، صورة عاد في الجهر الجاهلي، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عدد39، 2017، ص131.

فَلَمْ يَنْطِقُ الدِّيكٌ حتَّى مَلَأ تُ كَوْبَ الرَّبَابِ لَهُ فاسْتَدَارَا[1]

فالشاعر/ الكريم لا يتوانى عن إمداد صاحبه/ ضيفه بالخمرة، ويذكر الوقت الذّي يـــأتي مقروناً بعلامة (صياح الديك)، فسخاؤه مستمر لتحقيق الهدف الظاهري/ المغلف، وهو إنشاء صاحبه (فاستدار) فكرمه متواصل من اللّيل؛ أي منذ حلول الضيف عنده إلى الصباح، والمعنى الخفي الذّي يُفهم من السياق هو سعي الشاعر/الكريم إلى تحقيق ذاته والوصول إلى الصورة المثالية.

ففعل الكرم يُحدث تغيير نوعي في واقع الآخر، ونقله إلى واقع أفضل[2]، وهذا ما حققه الأعشى، فهو لا يتوقف عن ملء كوب الخمر لصاحبه حتى يصل إلى نشوته وهذا " **ما يزيد من إحساس الكريم بامتلاء ذاته؛ وتميز وجودها**"[3].

وقد تكمن قيمة الكرم في تفريج الهموم وبعث الأمل في الحياة، فقد استطاع الأعشى أن يُثري الضيف على مستويات عدة، نفسية وشعورية، بعد أن منحه أملاً جديدًا وحياة جديدة[4]، من خلال تعزيز العلاقة الإنسانية ومشاركته همومه التّي يسعى أن تكون الخمرة هي الوسيلة لتبديدها والتخلص منها.

فالأعشى ملتزم بالمعنى الأخلاقي السامي لفعل الكرم، وهذا كلّه يُسهم في بلورة صورة الذات المثالية النموذجية التّي يسعى إلى الوصول إليها في إطار نزوعه إلى الكمال[5].وبهذا يرتقي الشاعر للمصاف الذي يرغب الشعراء الوصول إليه .

---

(1)-(الرباب: اسم امرأة، استدارا: دار الكوب عليهم) الديوان، ص81.

(2)- ينظر،وسام عبد السلام عبد الرحمان، توظيف الموروث الثقافي في شعر الأعشى ، أطروحة لاستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية ، إشراف إحسان الديك ، كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، فلسطين ،2011 ، ص240.

(3)- المرجع نفسه، ص240.

(4)- المرجع نفسه، ص249.

(5)- رباح علي، الفحولة في الشعر الجاهلي، ص250.

3) الرمز

ذهب بعض اللّغويين إلى أنّ أصل الرمز هو الصوت الخفي الذّي لا يُكاد يُفهم[1]، فالرمز في الشعر هو تلك الصورة الموجزة جدًا الموحية كثيرًا، والتّي تُخفي من خلفها ما لا يفهمه إلاّ المتمعن الفهيم، ذو الثقافة الواسعة، والمتطلع على التاريخ والملم بالمعارف.

وقد عمد الشاعر الجاهلي إلى إدراج الرموز بأنواعها في شعره، لمّا يُضمر من إيحاءات تواسي أحزانه، وما يخلقه من أحلام لتنموا في الخفاء.

وبالعودة إلى ديوان الأعشى فإنّنا نجد أنفسنا أمام كثافة رمزية، رُبَّما تكون غريبة عن الشعر الجاهلي نوعًا ما، كونّه المعروف ببساطة ألفاظه ووضوح معانيه، لارتباط الشاعر الجاهلي ببيئته الصحراوية التّي تخلوا من التعقيدات.

إلاّ أنّ ما يُبرر للأعشى استخدامه الكثيف للرمز هو كثرة أسفاره وتنقلاته، وخاصة مخالطته للفرس والروم، أين تكثر الأساطير وتتنوع المعارف والعلوم، فكان له حظ ليس بقليل منها، نستقصي بعض الرموز لنكتشف الأسرار التّي تُخفيها، ونتبع الأنساق الثقافية التّي تحويها.

أ- رمز الليل :

يقول الأعشى:

نَامَ الخَلَيُّ وبِتُّ اللّيلَ مُرْتَفِقًا أَرْعَى النُّجُومَ عَمِيدًا مُثْبِتًا أَرِقِي[2]

ليل الأعشى غامض الدلالة، مُتعدد الإيحاءات عميق المعاني، فليل شاعرنا ثلاثي الظلمات؛ ظلمة العشى (المرض)، وظلمة الأسى، وظلام اللّيل الكوني.

(1)- ابن منظور، لسان العرب،مج ،مادة (ر. م. ز)، ص .

(2)- الديوان، ص124.

اختار الشاعر لفظة (اللّيل) كرمز ليُضمر آلامه العميقة في ظلمته ووحدته وغربته، فهو كثير الأسفار في الليالي الحالكة يقطع الأمصار الموحشة التّي تزيدها الظلمة رهبة، فالأعشى يُحاول تجاهل مرضه والأسى الذّي يُخيم على ضفاف ذاكرته، فيأتي اللّيل كرمز حاملاً لنسق مضمر.

لم يكن الأعشى ليُوظف ثقافته توظيفا عشوائي في قصائده، فهو شاعر خصب الخيال ومتعدد الثقافات، خبير بطرائق العرض، متمكن من نقل تجربته الإنسانية والثقافية في شكل أنساق مضمرة، "**فعالم الشاعر الجاهلي هو في الحقيقة بناء ثقافي متعدد الأنساق، والثقافة بوصفها آلية مولدة...هي ترميز**"[1].

فتوظيف الرمز ينم عن معرفة الشاعر الواسعة، وثقافته الجمة التّي تسمح له بالترميز دون التصريح، وهذا ما ساعده على إخماد البراكين المتأججة في نفسه، دون تحطيم نرجسيته.

ب- رمز الثور الوحشي:

لجأ الأعشى إلى الكثير من الرموز من بينها الرمز الأسطوري، لمّا للتراث الأسطوري من تمجيد وتعظيم للإنسان العربي وتخليدا لبطولاته، فكان اتخاذه لهذه الرموز قناعًا فنيًا تتوارى خلفه الكثير من الأفكار والأحاسيس.

(1)- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص33.

من بين الرموز الأسطورية التّي استعملها الأعشى رمز الثور الوحشيّ، والذّي يُعتبر رمزًا للحياة والخصب، حيث مارس العرب قديمًا طقوسًا واحتفالات تتصل بعبادة الثور، وما يرمز إليه من الخصب والمطر[1].

يقول الشاعر:

كَأَنّي ورَحْلِي والفِتَانُ ونُمرُقِي على ظَهْرِ طاوٍ* أسفع الخدِ أخْثَمَا

فبَاتَ عَذُوبًا للسّماء كأنّما يُوائِم رهطًا للعُزُوبةِ صُيّمَا

يلوذُ إلى أرطاةِ حقفٍ تَلُفُّهُ خريقُ شَمالٍ تتركُ الوجْهَ أقْتَمَا

مُكِبًا على رَوْقَيهِ يَحْفِرُ عِرْقَهَا على ظهرِ عُرْيَانِ الطّرَيقَةِ أهْيَمَا[2]

أورد الشاعر في أبياته قصة الثور واصفًا خوفه من ظلمة اللّيل، وتغيير الأجواء وهبوب الرياح ومعاناته في وحدة وصمت رهيبين، رغبة منه في التعبير عن ذاته المنكسرة متحرزا من إظهار الحقيقة وتبيان هشاشته أمام مايواجهه من صعاب ، ليحفظ ماء وجهه. ويقول:

فلمّا أضَاءَ الصُبحُ قامَ مُبادِرًا وحَانَ انطلاَقُ الشاَةِ من حيثُ خيَّمَا

وأنْحىَ على شُؤمَى يديه فَذَادَهَا بأَظْمَأَ مِنْ فرعِ الذُؤابَةِ أسْحَمَا

وأدبر كالشّعْرَى وضوحًا ونُقْبَةً يُواعِنُ من حرِّ الصَّرِيمَةِ مُعَظَمَا[1]

(1)- أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987، ص 160-162.

(2)-(الفتان: غشاء الرجل من الجلد،الطاوي: الثور الوحشي، الأخثم: عريض الأنف، العذوب: الذي ترك الأكل من شدة العطش،الأرطأة: من الأشجار الضخمة، الحقف: مااعوج وانعطف من الرمال، الخريق:الريح الشديدة الهبوب)، الديوان، ص187.

تُبرز هذه الأبيات عدم استسلام الثور الوحشي، فلم يلبث في حزنه وخوفه طويلاً، بل انطلق للبحث عن الأمان بإظهار قوته والمواجهة ومجابهة الأعداء، إلى أن ينجو وتنبعث الحياة من جديد، مشكلا ثنائية الصراع (الموت/ الحياة).

فالجاهلي في صراع نفسي دائم، وفي صراع مع الطبيعة، ويتملكه الخوف من المصير المجهول/ الموت، فهو دائم البحث عن وسيلة للتخلص من همومه وهواجسه، وغالبًا ما يلجأ إلى ممارسة الطقوس ظنًا من أنّها تجلب الماء/ المطر، وتبعث الحياة/ الخصب.

فتجربة الشاعر إن لم تكن تجربة عامة، مسقطة على الثور، فالتشابه كبير بين حال هذا الثور وحال الإنسان(2).

إذ إنّ الأساطير المنسوجة حول الثور الوحشي تُعتبر المناص الوحيد للخلاص من المشاكل والهموم، خاصة وأنّ الثور الوحشي يُمثل القوة والخصب والنماء والمطر.

فرمز الثور الوحشي يحمل نسقًا ثقافيًا، إذ"**تُعتبر الأسطورة مصدرا لإنتاج الثقافة واستهلاكها**"(3).

ويبدوا أن لجوء الشاعر لاستعمال الصور والرموز التي استعارها من الطبيعة والأسطورة كان مبنيا على محاولة إخفاء ضعفه أمام قسوة الحياة، وصعوبة تأقلمه مع المحيط ومعاناته من ويلات الظلام (العمى) الذي منعه رؤية الجمال الكوني.

---

(1)- (الشاة:الثور الوحشي، ذاذها: دفعها عن نفسه، اسحما:أسودا، الشعرى: كوكب، نقبة:اللون، يواعن: يدخل في الوعان الأرض الصلبة،الصريمة: الأرض السوداءلا تنبت) ،الديوان،ص188.

(2)- يُنظر: عبد العزيز محمد شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، (د.ط)، 1995، ص171- 181.

(3)- يُنظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر و التوزيع والترجمة ، دمشق، سوريا، ط2، 2001، ص31.

فراح يستدعي مخيلته مطلقا العنان لحواسه في رسم صور فنية جمالية تضمر سخطه ورفضه لواقعه، محاولا إثبات ذاته ومدارات النقص الذي يشعر به.

خـــاتـــمـــة

حاولنا من خلال هذه الدراسة الكشف عن الأنساق المضمرة في ديوان الأعشى الأكبر، وذلك من خلال البحث عن مكامنها في الديوان، وعالجنا مظاهر التشكيل الفني ودروه في بناء الأنساق وتشكلها، وفي الختام يُمكن رصد أهم النتائج المتوصل إليها:

1. جاء النقد الأدبي في بدايته لتقويم الأعمال الأدبية وتمييز جيدها من رديئها معتمدا في ذلك على الذوق، ثمّ تطوّر رويدًا فظهرت مجموعة من المقاييس التّي جعلت منه نقدًا معللاً، وارتقى أكثر بظهور مجموعة من المناهج النسقية والسياقية التّي تعمل على تحليل النّصوص وتأويل معارفه.

2. يُعدّ القرن العشرين نقطة التحول من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي الذّي يسعى للكشف عن تجليات الأنساق المضمرة التّي يكتنزها الخطاب الأدبي.

3. يُعتبر الغذامي أوّل من طبّق هذا المنهج على الشعر العربي من خلال مؤلفه الموسوم بـــــــــــ: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

4. تُشكل الأنساق دلائل مضمرة منغرسة في النصوص تبثها الثقافة تحت غطاء جمالي، ويستهلكها جماهير اللّغة، والأنساق نوعان ظاهرة ومضمرة.

5. لعب التشكيل الفني دورًا في بناء الأنساق من خلال: اللّغة والأسلوب والصورة الشعرية.

6. كون الصورة الشعرية مرآة عاكسة للثقافة، فقد ساهمت في صناعة أنساق مضمرة عن طريق الثنائيات الضدية لاعتمادها على المعنى المعلن والمعنى الخفي.

7. أُستُعمل الرمز للتعبير عن إيحاءات ثقافية مضمرة، فبرزت قدرة الشاعر و تبين أنه ذو خيال فكري عميق و معارف عالية.

مـلـحـق

الأعشى الأكبر:

1- حياته ونشأته: هو "ميمون بن قيس بن جندل بن شراجيل بن عوف بن سعد بن ثعلبة الوائلي، وُلد بقرية باليمامة يُقال لها منفوحة، وفيها داره وبها قبره".[1]

لم يُحدد تاريخ ميلاده، ولم يذكر شيئًا عن نشأته أو شبابه، يُقال له أعشى بكر بن وائل، والأعشى الأكبر، ولُقب بالأعشى لضعف بصره الذّي فقده في آخر حياته.[2]

كُنّيَ بأب بصير قيل لنفاذ بصيرته والأرجح تيمنًا بابنه بصير، كما يُوضح هذا البيت:

سَأُوصِي بصيرًا إن دَنوتُ من البِلَى وُصاةَ امرئ قَاسَى الأمور وجَرَبَا[3]

كما لُقب أيضا بصناجة العرب، لأنّه كان يتغنى بشعره، "سُميّ صناجة العرب لأنّه أوّل من ذكر الصنج في شعره".[4]

ثقف الشعر عن طريق الرواية عن خاله المسيب بن علس، حتى إذا حصف عقله وارتاض لسانه أنجع أطراف البلاد وغشى إيوان الملوك يمدحهم ويستجديهم".[5] يقول:

وقد طُفْتُ للمَالِ آفاقَهُ عُمَانَ، فحِمْصَ، فأُرِيشَلَمْ

أتيتُ النجاشِيَ في أرضِهِ، وأرض النَبِيطِ وأرض العَجَمْ

---

(1)- المرزباني، معجم الشعراء، تص وتح: غريتس كريكو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2، 1982، ص401.

(2)- يُنظر: حنا نصر الحتى، شرح ديوان الأعشى الأكبر، ص16.

(3)- الديوان،ص7.

(4)- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، ص258.

(5)- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص56.

فنَجْرَانَ فالسَرْوَ من حِمْيَرٍ فأيَّ مَرَامٍ لهُ لمْ أَرُمْ[1]

وكان الأعشى يدين بالنصرانية، ولقد أدرك الإسلام، ولكنّه لم يُسلم، حيث أعد قصيدة لمدح الرسول صلى اللّه عليه وسلّم التّي مطلعها:

أَلَم تَغْتَمِضْ عَيْنَاكَ لَيْلَةَ أَرْمَدَا وَعَادَكَ مَا عَادَ السَّلِيمُ المُسَهَّدَا.[2]

ولمّا كان في طريقه لملاقاة الرسول لقيته قريش بزعامة أبو سفيان بن حرب، الذّي قال عنه هذا صِناجة العرب ما مدح أحدًا قط إلاّ رفع من قدره.[3]

واستطاع أن يصدّه عن الإسلام، ويُغريه ببعض المال والإبل، التّي أخذها وانطلق بها.

2- وفاته: "ولمّا كان قريبًا من قريته منفوحة، رمى به بعيره فقتله، وذلك في العام السابع(07) للهجرة الموافق لعام 629م".[4]

3- شعره: امتاز شعر الأعشى بكثرة القصائد الطوال الجياد، وتعددت فيه الأغراض، فقد كان شعره تمهيدًا لمبالغات العباسيين في مدائحهم.

وهناك من الرواة من يجعل الأعشى رابعًا لامرئ القيس وزهير والنابغة، يقولون: "أشعر النّاس امرئ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، لمّا تميز به شعره من رونق الحسن وطلاوة الأسلوب، والبراعة في وصف الخمر".[5]

ومن جيد شعره قصيدته اللامية التّي عُدّت من المعلقات ومطلعها:

---

(1)- الديوان، ص200.

(2)-الديوان، ص45.

(3)- يُنظر: حنا نصر الحتى، شرح ديوان الأعشى الأكبر، ص34.

(4)- المرجع نفسه، ص30.

(5)- أحمد حسن الزيات،تاريخ الأدب العربي، ص56.

ودِعْ هُرَيرَةَ إنّ الركبَ مُرتحِلُ وهل تُطِيق وداعًا أيّها الرَجُلَ؟[1]

4- مكانته الأدبية: احتل الأعشى مكانة عالية بين شعراء عصره، فقد قدّمه النابغة عندما أنشده في سوق عكاظ، وقال للخنساء: "لولا أنّ أبا بصير أنشدني قبلك، لقلت إنّك أشعر أهل الجن والإنس".[2]

كما وضعه ابن سلام في الطبقة الأولى مع فحول شعراء الجاهلية. واعتبره حماد الراوية أشّعر النّاس، وقال: ذاك الأعشى صناجها، وكما يذكر أنّ عبد الملك بن مروان قال لمؤدب أولاده: أدِّبهم برواية شعر الأعشى، فإنّ لكلامه عذوبة، قاتله اللّه ما كان أعذب بحره وأصلب صخره، فمن قال أنّ أحد من الشعراء أشعر من الأعشى فليس يعرف الشعر.[3]

5- ديوانه: ترك الأعشى ديوانًا حافلاً من الشعر، ولم يترك فنًا من فنون الشعر إلاّ وقال فيه كلمته، فكانت له جولات وصولات في المديح والفخر والهجاء، والحكمة والغزل والوصف.[4]

(1)- الديوان، ص144.

(2)- يُنظر: شادلي عبد الغني إسماعيل، على هامش النقد في العصر الجاهلي، www.alukah.com، مقال نُشر بتاريخ 1-9-2016، اطُلعَ عليه بتاريخ، 30-05-2019، الساعة: 12:15.

(3)- يُنظر: حنا نصر الحتى، شرح ديوان الأعشى الأكبر، ص31.

(4)- المرجع نفسه، ص30.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.

أولا: قائمة المصادر

1- الأعشى، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، 1983.

ثانيا: المعاجم

1- ابن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، مج3، 4، 5، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).

2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج6، ط1، 1997.

ثالثا: المراجع العربية

1- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د. ت).

2- أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار الجبل، بيروت، ط1، 1987.

3- إبراهيم عبد اللّه، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات للنشر، بيروت، (د. ط)، 2005.

4- بتول حمدي البستاني، قراءات في الأدب العربي قبل الإسلام، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

5- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج3، ط2، 1995.

6- حبيب مونسي، نقد المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

7- حنا نصر الحتي، شرح ديوان الأعشى الأكبر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2004.

8- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: عبد الحميد محمد محي الدين، دار الجبل، بيروت، لبنان، ج1، ط1981،5.

9- سيد قطب، النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2003.

10- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، (د. ت).

11- عبد العزيز محمد شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (د.ط)، 1995.

12- غنيمي هلال، النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د. ط)ـ 1937.

13- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشريفة، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط2، (د. ت).

14- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد تنجي، الكتاب العربي، بيروت، ج16، ط7، 1992.

15- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط1، 1950.

16- عبد اللّه الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2005.

17- عبد اللّه الغذامي وعبد النّبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

18- محمد عوض، بنية القصيدة الجاهلية، تح: ريتا عوض، (د. ب)، ط1، 1992.

19- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.

20- محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، ط3، 1994.

21- المرزباني، معجم الشعراء، تح: فريتس كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

22، ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 2002 .

23- هادي العلوي، فصول عن المرأة، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

24- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي-الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.

رابعا: المراجع المترجمة:

1- آرثر ايزا برجر، تر: وفاء إبراهيم ورمضان سطاويسي، النقد الثقافي- تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

2- ايديث كريزويل، تر: جابر عصفور، عصر البنيوية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

3- عبد الفتاح كيليطو، المقامات والسرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

خامسا: الأطروحات والرسائل الجامعية:

1- أمل محمود عبد القادر عوض، اللّون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجًا، إشراف: إحسان الديك، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003.

2- عبد الرحمن عبد الدايم، النسق الثقافي في الكناية، جامعة تيزي وزو، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة والأدب العربي، إشراف: بوجمعة شتوان، 2011.

3- وسام عبد السلام عبد الرحمن أحمد، توظيف الموروث في شعر الأعشى، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، إشراف: إحسان الديك، أطروحة لنيل درجة الماجستير في اللّغة العربية، نابلس، فلسطين، 2011.

سادسا: المجلات والدوريات:

1- أنور أبو سويلم، صورة عاد في الشعر الجاهلي، مجلة مجمع اللّغة العربية الأردني، العدد 39، مارس، 2017.

2- عبد اللّه حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة بابل، المجلد22، العدد2، جامعة القادسية، 2014.

3- مصطفى حسن حداد ورباح عبد الرحمن الطويل، أنماط الخمر في شعر الأعشى، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلميةـ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 36، العدد 4، 2014.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

1-شاذلي عبد الغني إسماعيل، على هامش النقد في العصر الجاهلي، 1- 9- 2016، www.alukah.net، 30/ 05، 2019، 12:50.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع.....الصفحة

مقدمة.....أ-جـ

مدخل: تحديد مفاهيمي للمصطلحات.....5-16

أولا: من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي 5

ثانيا: آليات النقد الثقافي 9

ثالثا: الأنساق الثقافية المضمرة.....11

1_النسق لغة:.....11

2_النسق اصطلاحا.....12

3_ الأنساق الثقافية.....14

4_المضمرة لغة.....15

5_الأنساق المضمرة.....15

الفصل الأوّل: استجلاء الأنساق الثقافية المضمرة في ديوان الأعشى الأكبر.18- 33

1/ نسق الفحولة (الأنا الشعرية/ الفحولية).....19

2/ نسق المرأة.....23

3/ نسق الخمرة.....30

الفصل الثاني: التشكيل الفنّي في الأنساق الثقافية المضمرة.....35- 58

1/ اللّغة والأسلوب.....35

أ . اللّغة.....35

ب .الأسلوب.....42

2/ الصورة الشعرية.....48

أ. التشبيه.....50

ب. الكناية.....52

3/ الرمز.....54

أ.رمز اللّيل.....55

ب. رمز الثور الوحشي.....56

خاتمة.....60

ملحق.....62

قائمة المصادر والمراجع.....66

فهرس الموضوعات.....72

الملخص:

النقد الثقافي هو نقد يعنى بكشف الأنساق الثقافية المتخفية وراء الجماليات.

المذكرة جاءت بعنوان(الأنساق الثقافية المضمرة في ديوان الأعشى الأكبر)،

تضمنت دراسة تكشف عن الأنساق الثقافية التالية: نسق الفحولة ، نسق المرأة

ونسق الخمرة إلى جانب الدور الذي لعبه التشكيل الفني في بناء هذه الأنساق

وقد بينت الدراسة مساهمة الثقافة الجاهلية في صناعة الأنساق وبثها في

النصوص الشعرية.

Sammary:

The cultural criticism is a kind of criticism that is care of uncover the hidden cultural patterns There are behind aesthetics.

The thesis is eutitled (the cultural patterns hidden in Diwan Aacha the Great) this study tends to find some Cultural pattrens ; such as pattren of the manliness and pattren of women and pattren of alcoholic inaddition to the role of the aesthetic construction that it play in constructing these patterns as a result ,the present study

Proved that illiteracy cultural in shaping constructing creating these patterns and reflect them in poetic texts .