



المملكة العربية السعودية  
وزارة التعليم العالي  
جامعة القصيم  
كلية اللغة العربية والدراسات  
الاجتماعية  
قسم اللغة العربية وآدابها

## الغزل الحجازي الحضري في العصر الأموي دراسة في البنيوية التكوينية

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة ماجستير الآداب  
في الدراسات الأدبية

إعداد الطالبة  
فاطمة بنت عبدالله الشمري

إشراف  
د/ حمد بن عبدالعزيز السويلم  
أستاذ الأدب والنقد المساعد في قسم اللغة العربية وآدابها

العام الجامعي ١٤٣١ هـ / ٢٠١٠ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## حكم لجنة المناقشة

بسم الله الرحمن الرحيم

والحمد لله رب العالمين وصلى الله على نبينا محمد الأمين وبعد

اجتمعت لجنة المناقشة والحكم على رسالة الطالبة فاطمة بنت عبد الله الشمري وعنوانها " الغزل الحجازي الحضري في العصر الأموي، دراسة في البنيوية التكوينية " والمكونة من:

١ - ١ د سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا ممتحننا خارجيا

٢ - ٢ د عبد الله من سالم الخلف ممتحننا داخليا

٣ - ٣ د حمد بن عبد العزيز السويلم مشرفا ومقررا

وذلك في يوم الأربعاء الحادي عشر من شهر رجب لسنة إحدى وثلاثين وأربعمئة وألف هجرية بمقر دراسة الطالبات في جامعة القصيم.

وقد ناقشت اللجنة الطالبة مناقشة علنية في كل ما جاء برسالتها لمدة ثلاث ساعات.

وبعد استعراض النتائج التي توصلت لها الطالبة في بحثها. والاستماع إلى دفاعها عن أفكارها ومواقفها. وتؤكد اللجنة من أصالة معلوماتها، وقدرتها على توظيف المنهج توصي اللجنة بمنح الطالبة فاطمة بنت عبد الله الشمري درجة الماجستير في الدراسات الأدبية والنقدية بتقدير ممتاز( أ +) وبمعدل ٩٨ بالمئة ( ٤،٩ ) مع مرتبة الشرف الأولى.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل

## إهداء

الحمد لله ذي المنّ والنعم، أحمدده أولاً وآخراً على ما هياً لي من تمكين وتأييد ليظهر هذا البحث إلى الوجود، ففضله لا يحصى، ومنّه لا يعدّ. فاللهم لك الحمد والثناء كما يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك.

لقد تشرفت بإشراف الدكتور حمد السويلم على هذا البحث، وهو الذي لم يدخر وسعاً في تذليل الصعوبات التي واجهتني منذ بدأت مسيرتي مع هذا البحث، وكان خير موجه لخطواتي العملية طيلة الفترة التي قضيتها في جمع مادة البحث واستقرائها، وكذلك في اختيار المنهج وتطبيقه، فله مني كل التقدير والاحترام، وجزيل الشكر ووافره.

والشكر الخاص لكل الأساتذة الذين كانت لهم أياديهم البيضاء ليظهر هذا البحث إلى الوجود، وكانت لهم مواقفهم المحمودة ومساندتهم لي في أصعب هزة تعرض لها هذا الموضوع، ولم يخلوا علي بنصح أو توجيه، فضلاً عن الدعم المعنوي والأكاديمي، وفي مقدمتهم الدكتور علي السعود، والذي لن أوفيه حقه من الشكر على ما بذله في مساعدتي وتوجيهي وإيقافي على الطريق الصحيح، وكذلك كل من الدكتور سعيد شوقي، والدكتور محمد عبدالحكم، والدكتور علي النملة، فلهم مني جميعاً كل شكر وتقدير وعرافان بما أسدوه لي من جميل.

كما أتقدم بالشكر العميم لجامعة القصيم التي احتضنتني كطالبة علم بعمادتها وإدارتها وهيئة التدريس فيها، فللجامعة بكل طاقمها جزيل شكري ووافر امتناني.

والله أسأل أن يلهمني رشدي، ويسدد رميي، ويبلغني الصديق والصواب.

الغزل الحجازي الحضري في العصر الأموي

الطالبة: فاطمة عبدالله الشمري

## مستخلص الرسالة

احتوت هذه الرسالة على: مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وفهارس. أما المقدمة فتشتمل على أهمية الموضوع وأسباب اختياره ومنهج الكتابة فيه وخطة الدراسة والصعوبات التي واجهتني خلال دراسة هذا الموضوع وكلمة شكر وتقدير. ثم بدأت الدراسة بتمهيد كان بعنوان:

### **الغزل عند العرب وموروث الوعي الجمعي:**

واحتوى على: معنى الغزل، ومتع الصحراء، والمقدمات الغزلية، والشاعر العربي وعهد جديد.

ثم جاءت فصول الدراسة الثلاثة كالتالي:

الفصل الأول: **البنية الدلالية في قصيدة الغزل الحضري**، وقد تم تقسيمه إلى مبحثين:

- الأول: صورة المرأة في الغزل الحضري، والثاني: العلاقة بين الرجل والمرأة.

الفصل الثاني: **بين البنية الثقافية والبنية الجمالية**، وفيه ترتفع القراءة من داخل النص إلى خارجه، وقد قام على مبحثين:

- الأول: البنية النصية ودلالاتها على البنية الثقافية، والثاني: من التزامن إلى التطور "الظاهرة الحضرية".

الفصل الثالث: **الغزل الحضري وجدلية الصراع بين الوعي القائم والوعي الممكن**، وقد تم تقسيمه إلى أربعة مباحث:

- الأول: نظرية المنهج، الثاني: إشكاليات النص الغزلي ورؤيته للعالم، الثالث: العلاقة بين الإبداع الذاتي والوعي الجمعي، الرابع: حقيقة القصص الغزلي والعلاقة بين النص والواقع. وخاتمة حوت أهم النتائج التي توصلت لها الدراسة.

ثم فهارس أحدها للمصادر والمراجع، وثانيها لموضوعات البحث.

## فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
٣	حكم لجنة المناقشة
٤	إهداء
٥	مستخلص الرسالة
٦ - ١٠	فهرس المحتويات
١١ - ١٧	مقدمة .....
١٨ - ٤٤	مدخل: ..... الغزل عند العرب وموروث الوعي الجمعي
١٩	معنى الغزل .....
٢٣	متع الصحراء .....
٢٤	المقدمات الشعرية .....
٢٦	الشاعر والمجتمع / تمثيل وصراع .....
٣١	الشاعر العربي والتحويلات الجديدة .....
٣٥	نحو فضاء غزلي أوسع .....
٤٥ - ١٤٥	الفصل الأول: ..... البنية الدلالية في الغزل الحضري الحجازي
٤٦	تمهيد .....
٤٧ - ٩٧	المبحث الأول: ..... صورة المرأة في الغزل الحضري الحجازي
٥٠	المرأة / الكائن والحلم .....

الصفحة	الموضوع
٥٧	وحدة البيت الشعري
٥٨	البنية الزمانية
٦٠	الإيقاع والدلالة
٦١	البحور الشعرية .....
٧٢	مجزوء البحور .....
٨٢	القوافي العروضية .....
٨٧	البنية المكانية .....
٩٠	من السكون إلى الحركة .....
٩٨ - ١٤٥	المبحث الثاني: ..... العلاقة بين المرأة والرجل في الغزل الحضري الحجازي
١٠١	الشاعر والمرأة.. بين المنع والبذل .....
١٠٦	اتجاهات النصوص .....
١٠٩	بنية الزمن النحوي / الزمن الداخلي .....
١١٦	بنية الضمير .....
١٢١	المستوى النحوي والدلالي .....
١٢٩	نحو علاقة مقلوبة / بين الحب والكبرياء.....
١٣٣	تجارب متعددة تكون البنية الجديدة .....
١٣٦	معجم النصوص .....
١٣٩	الأسلوب الحكائي .....
١٤٠	تخطيط وحدة البيت الشعري .....
١٤٢	البنية السردية .....

الصفحة	الموضوع
١٤٦ - ١٨٨	الفصل الثاني: ..... بين البنية الجمالية والبنية الثقافية
١٤٧	تمهيد .....
١٤٨ - ١٦١	المبحث الأول: ..... البنية النصية ودلالاتها على البنية الثقافية
١٤٩	تعريف النص .....
١٥٠	النصية الثقافية في بنية النص الغزلي .....
١٥١	النص الغائب .....
١٥٤	الذاكرة الشعرية .....
١٥٨	القرآن الكريم .....
١٦٢ - ١٨٨	المبحث الثاني: ..... من التزامن إلى التطور/ الظاهرة الحضرية
١٦٥	تراجع مقدمات الوقوف على الأطلال .....
١٦٨	المراسلات والرسائل .....
١٧٢	تعدد الأسماء والنساء .....
١٧٦	رهافة الحس مع الآخر .....
١٧٩	لغة الحياة اليومية .....
١٨٢	حراك نقدي موازي .....
١٨٢	وضعية نقد الشعر .....
١٨٤	نقد النقاد .....
١٨٤	نقد الشعراء .....
١٨٥	نقد التجديد .....



الصفحة	الموضوع
١٨٦	نقد أخلاقي .....
٢٤١ - ١٨٩	الفصل الثالث: ..... جدلية الصراع بين الوعي القائم والوعي الممكن
١٩٠	تمهيد .....
١٩٨ - ١٩١	المبحث الأول: ..... نظرية المنهج
١٩٢	تعريف للمنهج البنيوي التكويني .....
١٩٣	خطوات المنهج .....
١٩٤	موقف من مقولة الفن للفن .....
١٩٥	نظرية الإلهام .....
١٩٦	النص الغزلي عمل جماعي .....
١٩٦	الأعمال الكبرى والأعمال الثانوية .....
١٩٧	الوعي الآني والوعي الممكن .....
١٩٨	معيار قيمة الإنتاج .....
٢٠٥ - ١٩٩	المبحث الثاني: ..... إشكاليات النص الغزلي ورؤيته للعالم
٢٠٠	رؤية العالم .....
٢٠٢	قوانين النص الغزلي .....
٢٣٠ - ٢٠٦	المبحث الثالث: ..... العلاقة بين الإبداع الذاتي والوعي الجمعي
٢٠٧	تمهيد .....
٢٠٨	تحديد تاريخي للعصر الأموي .....

الصفحة	الموضوع
٢٠٩	تحديد ثقافي .....
٢١٤	الشعراء وطبقتهم الاجتماعية .....
٢١٦	فئة الرقيق/ الواقع الاجتماعي والنسق الفكري.....
٢١٨	العرب في العصر الأموي .....
٢١٩	النسق الفكري لعرب الحجاز .....
٢٢٢	الوضعية الاجتماعية العامة لعرب الحجاز .....
٢٢٥	وضع المرأة العربية.....
٢٣١ - ٢٤١	المبحث الرابع: ..... حقيقة القصص الغزلي والعلاقة بين النص والواقع
٢٣٢	تمهيد .....
٢٣٣	القراءة غير المدربة للأدب و ميزة النقد الماركسي .....
٢٣٤	العالم الخيالي والعالم التجريبي .....
٢٣٥	مجتمع انفصالي .....
٢٣٦	التقارب بين الغزل الحضري والغزل العذري .....
٢٣٨	واقعية الغزل الحضري .....
٢٤٢ - ٢٤٥	خاتمة .....
٢٤٦ - ٢٤٩	ملخص الرسالة
٢٥٠ - ٢٥٨	فهرس المصادر والمراجع .....
٢٥٩	مستخلص باللغة الإنجليزية .....

## مقدمة

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على صفوته من البشر، وعلى آله وصحبه أجمعين... أما بعد...

فقد تعددت أغراض الشعر في الحجاز في العصر الأموي، ونالت حظها من التحليل والتفسير والقراءات المختلفة، بيد أن ثمة غرضا منها برز بصورة واضحة، حيث شغل الباحثين منذ وقت طويل، ألا وهو ( الغزل الحضري في الحجاز). ما جعله محل الاهتمام والعناية لديّ منذ زمن ليس بالقصير، وأثار بقضاياها الرغبة بدراسته بشكل مختلف، وذلك للأسباب الآتية:

- كثرة الاتهامات التي طالت ذلك العصر، وأسهمت بالحديث عن مجتمع الحجاز على وجه الخصوص.

- الإيمان بأن الأدب ظاهرة حتمية لقضايا اجتماعية تحتية عميقة، ومن الطبيعي أن تحظى هذه الظاهرة بجملة من المتغيرات تبعا للظروف والمعطيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة بها.

- دراسة الغزل الحضري من زاوية مختلفة، وذلك من خلال المسببات التي أفرزته، ونظرة المجتمع التي عايشته هذا النمط قبولاً أو رفضاً.

- محاولة التعرف على التطورات التاريخية، والاجتماعية، والاقتصادية، التي طرأت على مجتمع الحجاز بعد عصر صدر الإسلام، وضربت بأطنابها على أغراض الشعر فيه.

لهذه الأمور وغيرها، ولما قد يدفع للاستغراب من نشأة هذا اللون من الغزل في بيئة زمانية ومكانية لا تبعد كثيرا عن عصر ظهور الإسلام، جاء هذا الموضوع ليكون محل بحث في بواعثه، وقراءة الأحداث التي أحاطت به بعيدا عن تأثير أي قراءات سابقة جعلت منه ومن شعرائه ومجتمعه موضع تهمّة.

ونظراً لخصوصية الموضوع الذي تتناوله هذه الدراسة، وخصوصية الزمان والمكان الذي نشأ فيه، فقد كان لابد من بذل الجهد للبحث عن منهج لا يكفي بالدراسة الأدبية والجمالية للموضوع، وإنما ينفذ من داخله إلى ما يحيط به من ظروف ويفسرها ويشملها. ذلك أن هذا الموضوع رغم ما لقيه من عناية من النقاد إلا أنه لم يحظ بالدراسة الشاملة، والتي تجمع بين جمالياته وما يحيط به من أجواء ثقافية وتاريخية واجتماعية.

وبعد الوقوف أمام المناهج المختلفة لانتقاء المنهج المناسب لهذا الموضوع، والذي لابد وأن يكون ضمن مناهج علم اجتماع الأدب، تمّ اختيار منهج البنيوية التكوينية<sup>(١)</sup>، وذلك لكون هذا المنهج يجمع بين الفهم والتفسير، فهو منهج علمي

(١) منهج البنيوية التكوينية هو المنهج الذي تنصده مقولات كبرى، كمقولة "الكلية" ومقولة "البنية الدالة" المأخوذتان من استطبيق جورج لوكاش. والفكرة الأساسية في البنيوية التكوينية تقضي بأن تكون الفئات الاجتماعية هي المبدعة الحقيقية للإبداع الثقافي، وعالم اجتماع الأدب ينطلق للبحث عن تماثل البنية بين أيديولوجية الفئة الاجتماعية، وفكر العمل الأدبي. ويستعمل غولدمان لهذه الغاية مفهوم رؤية العالم، الذي يحدده وكأنه "الاستقطاب المفهومي إلى أعظم مدى للاتجاهات الواقعية والوجدانية والفكرية وحتى الحركية لأعضاء مجموعة ما"، و "مجموعة متناسقة" من المشاكل والحلول التي يتم التعبير عنها - على المستوى الأدبي- عن طريق الإبداع بواسطة الألفاظ، وبواسطة كون محسوس من المخلوقات والأشياء.

موضوعي يؤكد على العلاقات القائمة بين النتاج الأدبي والمجموعة الاجتماعية التي ولد  
النتاج في أحضانها، وهذا ما تشتد الحاجة إليه للإجابة على التساؤلات المثارة حول  
هذا الفن وبيئته وعصره.

وهذا المشروع النقدي الذي أنشأه لوسيان غولدمان<sup>(١)</sup>، يُحوّل للوصول إلى فهم  
جديد لهذا التراث الأدبي ذي الأهمية الخاصة.  
وقد فرضت طبيعة المنهج أن تُقام الدراسة بين ثلاث مجالات<sup>(٢)</sup>، وهي الفصول الثلاثة  
التي يتكون منها هذا البحث. وقد بدأت الدراسة بتمهيد كان بعنوان:

وعلى عاتق الكاتب المتميز يقع نقل هذه الرؤية نحو أعلى قدر من الوعي مع الاحتفاظ لها على مستوى  
المتخيل بتمثيل مبنين. ويشعر الناقد باستخلاص رؤية معينة للعالم من داخل النصوص، وهي مرحلة بنية  
أكثر اتساعاً يتم التعرف عليها في ميول مجموعة اجتماعية (مرحلة التفسير)، انظر البنيوية التكوينية والنقد  
الأدبي، مجموعة مؤلفين، إشراف الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦م،  
ص ٧٥.

(١) ولد لوسيان غولدمان ببوخارست سنة ١٩١٣م، وأتم دراسته الثانوية برومانيا، وحصل على إجازة في  
الحقوق ببوخارست حيث احتك أول مرة بالفكر الماركسي، ثم انتقل إلى فيينا حيث اكتشف الأعمال  
الثلاثة الكبرى للوكاش "الروح والأشكال" و "نظرية الرواية" و "التاريخ والوعي الطبقي"، ثم انتقل إلى  
باريس حيث هيا رسالة دكتوراة في الاقتصاد السياسي وإجازة وفي اللغة الألمانية وأخرى في الفلسفة.  
ويبدو أنه منذ هذه الفترة كان قد حدد المقولات الرئيسة لتفكيره وخاصة مقولة الكلية التي هي مقولة  
مركزية في أعماله. وقد هيا رسالة دكتوراه في الأدب بعنوان: "الإله المختفي، دراسة في الرؤية الأساوية  
في أفكار باسكال ومسرح راسين"، وهي دراسة تحليلية للأدب بدلالة البنيات الذهنية الجماعية التي  
أنشأها المجموعات الاجتماعية. ثم ألف "العلوم الإنسانية والفلسفة" الذي ظهر عام ١٩٥٢م. ونشر عام  
١٩٥٩م "أبحاث جدلية"، وهو مجموعة أبحاث حول علم اجتماع الأدب والفلسفة. وأصدر "من أجل  
علم اجتماع الرواية" عام ١٩٧٤م، وقد ركز اهتمامه في الفترة الأخيرة من حياته على مشاكل المجتمع  
الغربي المعاصر، وكتابه الأخيران "البنيات الذهنية والإبداع الثقافي" و "الماركسية والعلوم الإنسانية"  
يعبران عن اهتمامه النظري بالعوامل التي يمكن أن تسمح للمجتمع الغربي بالاتجاه نحو الاشتراكية. وأظهر  
كذلك اهتماما خاصا بتجربة التسيير الذاتي في يوغسلافيا وبالحركة الطلابية والعملية في فرنسا سنة  
١٩٦٨م، انظر البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص ١١-١٢.

(٢) وهي البنيات الثلاث التي تقوم عليها الدراسة: البنية الدلالية، والبنية الثقافية، والبنية التاريخية  
والاجتماعية.

## الغزل عند العرب وموروث الوعي الجمعي

وفيه تم تناول معنى الغزل ومصطلحاته الثلاثة (الغزل، والتشبيب، والنسيب) واختلافات اللغويين والأدباء حولها، كما تناول التمهيد الغزل عند العرب كيف كان، وكيف كانت نظرتهم للحدود التي يجب على الشاعر أن يقف عندها ولا يتجاوزها، ونظرتهم للمرأة والصورة التي ينبغي للشاعر أن يصورها عليها. وأشار للغزل في الحجاز، وشعرائه الذين مثلوه، غير أن هذا البحث ليس معنيا بالتراجم للأعلام المعروفين وخاصة شعراء الحجاز والذين تمتلئ الكتب بالترجمة لهم.

ثم جاءت فصول الدراسة الثلاثة كالتالي:

الفصل الأول: البنية الدلالية في قصيدة الغزل الحضري، وقد تم تقسيمه إلى مبحثين:

- الأول خاص بدراسة صورة المرأة في الغزل الحضري، سواء صورتها الحسية أم ظروفها المعيشية في بيئتها القديمة والحديثة، ومن خلال هذا المبحث تمت قراءة البنية الداخلية للنص وتجلياتها في بنية الزمان والمكان.

- والثاني قام على قراءة العلاقة بين الرجل والمرأة كما ظهرت في النص الغزلي، وتفكيك النص لقراءة متتالياته بمستوياتها المختلفة، ومن ثم الوصول إلى تحديد للبنية العامة.

الفصل الثاني: بين البنية الثقافية والبنية الجمالية، وفيه ترتفع القراءة من داخل

النص إلى خارجه، وقد قام على مبحثين:

- الأول هو: البنية النصية ودلالاتها على البنية الثقافية، ومن خلاله تم تسليط الضوء على الظواهر الثقافية التي تركت أثرا في البنية النصية للنص الغزلي، وذلك بقراءة التأثير الثقافي في ألفاظ ومعاني النص الغزلي من خلال النص الغائب.

- الثاني وهو: من التزامن إلى التطور "الظاهرة الحضرية"، وهو مكمل للمبحث الأول، وفيه تمت قراءة الظواهر الحضارية التي أحاطت بالنص الغزلي وساهمت في التطور الذي صاحبه، مع قراءة للحركة النقدية التي رافقتها.

الفصل الثالث: الغزل الحضري وجدلية الصراع بين الوعي القائم والوعي الممكن، وفيه تم إدخال كل من البنيتين الداخلية والخارجية الثقافية والشعرية في بنيه أكثر اتساعاً هي البنية التاريخية والاجتماعية، وقد تم تقسيمه إلى أربعة مباحث:

- الأول: نظرية المنهج، وهو مالا بد منه لتبيان بعض النظريات، وتعيين نقاط القراءة المهمة وتفسيرها، قبل الولوج إلى آخر فصل في هذه الدراسة.

- الثاني: إشكاليات النص الغزلي ورؤيته للعالم، وقد عُرض فيه لكيفية رؤية النص للعالم، وتم تبيانها بشرح وإجمال.

- الثالث: العلاقة بين الإبداع الذاتي والوعي الجمعي، وهو المبحث الذي يتناول الفئة الاجتماعية التي ينتمي لها الشعراء، ومن خلاله تمت قراءة الواقع الاجتماعي والتاريخي لطبقتهم الاجتماعية.

- الرابع: حقيقة القصص الغزلي والعلاقة بين النص والواقع، وفيه تمت المقارنة بين قراءة النص للواقع وبين الواقع نفسه.

والحاصل أن الفصل الأول كان خاصاً بمحاولة الفهم، بينما كان الفصلان الثاني والثالث دائبين في محاولة البحث عن تفسير للبنية الداخلية التي تم رصدها في الفصل الأول، مع إبراز بعض الأسئلة التي لا يمكن الزعم بإيجاد أجوبة حاسمة لها.

وقد قدمت للبحث بتعريف للموضوع وإشارة للمنهج دون شرح له لأني عرضت لنظرياته داخل الدراسة نفسها، ثم ختمت بإيضاح أهم النتائج التي توصلت لها الدراسة، أما الفهارس فاثنتين، أحدهما للمصادر والمراجع، وثانيهما لموضوعات البحث.

وقد وضعني هذا الموضوع والمنهج الذي اخترته لدراسته أمام صعوبات يمكن إجمالها فيما يلي:

- خصوصية الموضوع وقدسوية المكان والزمان الذين نشأ فيهما أحاطني بهالة من الترقب والتوجس، وجعل هذا البحث يمر بمحطات توقف أضرت بالحماس الذي ولد مع فكرته، وسمحت للفتور أن يحل بديلا له.

- العصر الأموي بكل ما فيه كانت قد تناوشته الأحزاب المناوئة ووصمت بالتحريف أكثر ما يمت له بصلة، حتى لم يعد للباحث قدرة على التمييز بين الصحيح منها والسقيم، مما جعلني أقف كثيرا أمام بعض الروايات موقف الحيرة، فالتاريخ أطروحة وحدهم الموتى يعرفون حقيقتها، فكيف إن كانت تلك الأطروحة تخص عصراً له من الأعداء - سياسياً وقومياً وطائفياً - ما الله به عليم.

- المنهج الذي استخدمته ذو أصول أجنبية، وجل مراجعه الأساسية مترجمة، والترجمة تعتمد على فهم المترجم، ويختلف الفهم من مترجم لآخر، وهذا ما لاحظته أثناء استقرائي للمراجع مما جعلني في حالة تذبذب في أحيان كثيرة.

- هذا المنهج اختلف في فهمه المشاركة والمغاربة من النقاد العرب، وأكاد أجزم أنه لم يصل إلينا كما هو في منشئه، وذلك لاختلاف الرسم المنهجي بين الدراسات الأجنبية التي وقفت عليها وبين الدراسات المشرقية والمغربية للنقاد العرب، ومازال هذا المنهج بحاجة لمزيد من الاستقراء لاستجلاء خباياه ليسهل على الباحثين استخدامه مستقبلاً.



- كما أن بعض جامعاتنا لازالت تتجاهل المنهج اللساني الحديث وكل ما يمت له بصلة من قضايا لسانيات النص وتحليل الخطاب ومناهجه، وهذا ما يجعل كثير من الطلبة ينتهون من المرحلة الجامعية دون إلمام بهذه المناهج الحديثة، فإذا راموا في دراساتهم العليا تطبيق شيء من تلك المناهج وجدوا أنفسهم على شاطئ هذا العلم حيارى لا يعلمون أين يجدون الطريق الصحيح الموصل لفهمه الفهم الصحيح.

- جعلتني مكتباتي في موقف لا أحسد عليه بسبب الفقر والهزل الذي تعاني منه فيما يخص المراجع الأساسية لهذا المنهج، وهذا ما أدى إلى تعثر ووقفات في مسيرة البحث عن مراجع.

وبعد، فإن هذا البحث بمحتوياته ثمرة جهد حرصت أن تكون يانعة، وما كل مجتهد أو حريص بواصل لكل ما يريد، ولكن المجتهد ينتظر التوجيه والتشجيع ليستمر في العطاء، وما من كتاب لا ريب فيه سوى كتاب رب العالمين. وإني لا أزعم أني أوفيت الدراسة كل متطلباتها، لكن حسبي أنني خطوت فيها بعض الخطوات التي أفدت فيها ممن سبقني، وأضفت إلى جهودهم، وإن كان جهد مقل. وإني آمل أن أكون قدمت شيئاً مفيداً للمكتبة الأدبية والنقدية، يفيد منه من يتناول هذا الموضوع فيما بعد.

مَدْخَلٌ

الغَزَلُ عِنْدَ الْعَرَبِ

وَمَمُورُوثُ الْوَعْيِ الْجَمْعِيُّ

عاش العرب في جزيرتهم قديماً في بيئة تتوق للجمال لتملاً به زواياها شبه الخالية، صحراء شاسعة، وخيمة وفرس، وجبال محيطية، هي كل ثروة العربي في بيئته القديمة. ومن سمات الصحراء الجذب والإحمال، الذي من شأنه أن يخلق في الأفئدة شوقاً للمطر المحيي للأرض والخالق لجمالها، فالمطر، أو الغيث، أو الحيا، كما كان يسميه العرب في جزيرتهم، هو صانع الجمال بإرادة الله ومقرّب به. فعندما يهطل المطر تتزين الأرض، وترتدي أجمل حللها، فتتهوي لها الأفئدة من كل حذب وصوب، وتجتمع القبائل العربية قرب المراعي.

وبقدوم القبائل ينتشر الجمال متمثلاً في فتيات تلك القبائل، فتتغير الألوان التي اعتادتها عين العربي الأول، فبعد التصحر والجذب حل الربيع والخصب. ومع نوار الربيع تتألاً وجوه الحسان محرّكة للقلوب التي باسمها نطق (الغزل)، فالجمال في بيئة العربي الأول انحصر في خضرة الأرض وقت الربيع ووجه المرأة. ولذا نجد لسان العربي أول ما انطلق بالشعر نطق بالغزل، سواء كمقدمة لموضوعه، أو كموضوع رئيس في قصيدته.

وينبغي معرفة الاسم الذي أطلقه الأدباء واللغويون على تلك المقدمات أو القصائد الغزلية، والتي كانت تقليداً شعرياً يلتزمه الشعراء ولا تكاد تخلو منه قصائدهم مهما كان الغرض الشعري الذي ينشئون قصائدهم لأجله.

لقد وُجدت لهذه المقدمات الغزلية ثلاث مترادفات في اللغة:

(الغزل، والتشبيب، والنسيب)، وقد اختلف اللغويون كما هو حال الأدباء هل تؤدي هذه الدلالات مدلولاً واحداً أم أن لكل منها مدلولاً مختلفاً؟

ولتكن البداية مع اللغويين، حيث يقول ابن سيده (ت سنة ٤٥٨هـ): إن "الغزل تحديث الفتيان الجوارى، وقد غازها مغازلة، والتغزل: التكلف لذلك، وقد

تغزل بها،... ونَسَبَ بالنساء يَنْسِبُ وَيَنْسُبُ نَسَبًا وَنَسِيًّا: تَغَزَلَ بِهِنَّ فِي الشَّعْرِ، ... وَشَبَّ بِهَا كُلَّهُ سِوَاءً" (١).

وأما ابن منظور (ت سنة ٧١١ هـ) فيقول: إن "الغَزَلَ حديث الفتیان والفتيات ... والغَزَلَ اللّهُو مع النساء،... وَمُعَازَلْتُهُنَّ : محادثتهن ومرادتهن، وقد غَازَلَهَا، والتَّغَزَلَ : التَّكَلَّفَ لذلك، ..... وفي المثل هو أَغَزَلَ من امرئ القيس" (٢)، ويقول في موضع آخر:

"نَسَبَ بالنساء يَنْسُبُ، وَيَنْسِبُ نَسَبًا وَنَسِيًّا، وَمَنْسَبَةً: شَبَّ بِهِنَّ فِي الشَّعْرِ وَتَغَزَلَ" (٣)، وفي موضع ثالث: "شَبَّ بِالرَّأَةِ قَالَ فِيهَا الْغَزَلَ وَالتَّسِيْبُ، وَهُوَ يُشَبُّ بِهَا أَي يَنْسِبُ بِهَا، وَالتَّشْبِيْبُ: التَّسِيْبُ بالنساء" (٤).

وهكذا فقد استعمل ابن سيده وابن منظور هذه الأسماء كمترادفات، دون تفریق بينها، ودون إشارة إلى أن أحدها يؤدي المعنى بدقة أكثر من الآخر. ولعلّ بذلك يُتوصل إلى أن هذه الأسماء الثلاثة كانت عند العرب تؤدي المعنى نفسه، وأن شيوع لفظ واحد منها - الغزل - كان لاشتهاره أكثر بينهم وليس لأنه يؤدي المعنى أفضل من المسميين الآخرين.

أما الأدباء فقد استعمل ابن سلام (ت سنة ٢٣٢ هـ) هذه الكلمات - الغزل والتشبيب - متحدة المعنى كما في قوله: "كان لكثير (٥) في التشبيب نصيب وافر، وجميل (٦) مقدم عليه في النسب" (٧). وأما ابن رشيق (ت سنة ٤٥٦ هـ) فيقرر أن

(١) المخصص، ابن سيده المرسى، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، مصر، ١٣١٧هـ، ج٤، ص ٥٤-٥٥.

(٢) لسان العرب المحيط، ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت، المجلد الثاني، ص ٩٨٥.

(٣) المرجع السابق، المجلد الثالث، ص ٦٢٣.

(٤) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٢٦٠.

(٥) كثير عزة، أحد شعراء الغزل العذري.

(٦) جميل بثينة، أشهر شعراء الغزل العذري.

(٧) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج٢،

"النَّسِيبُ وَالتَّغْزُلُ وَالتَّشْبِيبُ كُلُّهَا بِمَعْنَى وَاحِدٍ ... وَأَمَّا الْغَزَلُ فَهُوَ إِفْرَ النَّسَاءِ وَالتَّخْلُقِ بِمَا يُوَافِقُهُنَّ"<sup>(١)</sup>.

وهكذا فقد وافق الأدباء اللغويين، واستعملوا المسميات الثلاث كمترادفات دون تفریق، أو تمييز للفظ دون لفظ. وبناء على ما تقدم من آراء هذه النخبة من اللغويين والأدباء فتسمية مقدمات النَّسِيبِ التقليدية للقصيدة العربية بـ (الغزلية) لا تعني تمييزاً للفظ ولا خصوصية له، فلا ضير في تبادل الاستعمال فيما بين المسميات الثلاثة، وسواء قيل (غزل) أو (نسيب) أو (تشبيب) فكلها تؤدي الغرض نفسه والمعنى ذاته، إلا أن كلمة (غزل) هي أكثرها شيوعاً.

وحيث تغزل الشاعر القديم بالمرأة لم يتعد عما حوته بيئته من جمال، فشبهها بروضة فيحاء، تناوبتها الأمطار فكثرت عشبها، وطال نابتها، وتفتحت أزهارها وفاح عبرها. أو بظبية واسعة العينين حوراء. إذ لم يكن غزلهم وتشبيهم بعيداً عما هو موجود في بيئتهم ذات الجمال المحدود. وفي تشبيهاهم ما يدل على أن أجمل ما كان لديهم: (الرياض، والظباء، والمرأة)، ولذا فقد كانت الظباء والرياض معادلاً فنياً للمرأة في غزلهم.

يقول الأعشى متغزلاً<sup>(٢)</sup>:

إِذَا تَقُومُ يَضُوعُ الْمِسْكِ أَصُورَةً<sup>(٣)</sup> وَالزَّبَقُ الْوَرْدُ مِنْ أَرْدَاهَا شَمْلُ  
 مَارَوْضَةٍ مِنْ رِيَاضِ الْحَزْنِ مُعْشِبَةٌ خَضْرَاءُ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَطِلُ  
 يُضَاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوَكَبٌ شَرِقُ مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ  
 يَوْمًا بِأَطْيَبَ مِنْهَا تَشْرَرٌ رَائِحَةٌ وَلَا بِأَحْسَنَ مِنْهَا إِذْ دَنَا الْأُصْلُ

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر

والتوزيع، بيروت، ط ٤، ج ٢، ص ١١٧.

(٢) ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت، ص ١٤٥.

(٣) الرائحة الطيبة.

ويقول قيس بن الخطيم<sup>(١)</sup>:

فَمَا ظَبِيَّةٌ مِنْ ظَبَاءِ الْحِسَا ۚ عَيْطَاءَ<sup>(٢)</sup> تَسْمَعُ مِنْهَا بُعَامَا  
تُرَشِّحُ طِفْلاً وَتَحْنُو لَهُ بِحِقْفِ<sup>(٣)</sup> قَدْ أَنْبَتَ بَقْلاً تُوَامَا  
بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّحِيْمِ — لِقَامَتِ تُرَيْكُ أَثِيثاً رُكَامَا

إذن فالغزل ظاهرة أدبية فرضتها البيئة، "ومعلوم أثر العامل الجغرافي كممثل للقوة الثابتة الموجهة لكل نشاط إنساني وفرض حتميتها على اتجاهاته ومجالاته"<sup>(٤)</sup>.

إنّ انتظار العربي لموسم الأمطار لم يكن فقط ترقباً للمرعى كمصدر من مصادر البقاء كونه يمثل الغذاء لحيواناته، بل أيضاً إرواءً لبصره المتعطش للجمال، في ظل بيئة تكاد تخلو من الجمال.

كان العربي يتتبع مساقط المطر ويرحل خلفها، ويصنع كل فترة موطناً جديداً يلتقي به. بمن شاء الله له أن يلتقي به، ثم لا يلبث أن يودعه لموطن آخر مخلفاً وراءه ذكرياته مع من جمعه القدر بهم. "وخضوعاً لهذه الظروف الجغرافية أصبحت (الحركة) هي القاعدة التي تقوم عليها حياة البدو من سكان الجزيرة العربية"<sup>(٥)</sup>. فرافق العربي حياة التنقل والحركة وألفها، وبات يضجر من كل ما يدعوه للاستقرار، ووجدت فكرة (الحَمَى) القبيلة، والذي يمثله مسكنها الجديد في موقع الغيث ومنبت الكلاً. وفي ظل الحياة البسيطة داخل ذلك الحمى والتي كانت تحياها القبيلة، كان يلقي الفراغ بظلاله على أفراد القبيلة، ولم يكن هناك بد من ملء ذلك الفراغ، لخلق الدفء

(١) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص ٢١٢-٢١.

(٢) عيطاء: (عَاطَتِ) العُنُق - عَيْطًا: طالت في اعتدال. و (عَيْطَ) - عَيْطًا: طال عنقه، فهو أَعَيْطٌ، وهي عَيْطَاءُ، انظر المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط ٤، ص ٦٤٠.

(٣) الحِقْفُ: ما استطال واعوج من الرمل، جمع أَحْقَافٍ وحُقُوفٍ، انظر المعجم الوسيط، ص ١٨٧.

(٤) دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٠٧، بتصرف.

(٥) المرجع السابق، ص ١٠٨.

والتناغم بين العربي وحياته في الصحراء.

## مُتَعُ الصَّحْرَاءِ

لم تكن بيئة المجتمع العربي في العصر الجاهلي بخيلة تماماً، بل أوجدت وسائل كان من شأنها أن تملأ الفراغ في حياة البدوي، وتحل تلك المشكلة، وقد تمثلت هذه الوسائل في ثلاثة أمور:

- الخروج للصحراء طلباً للصيد،
- والسمر مع الرفاق مع احتساء الخمر أو لعب الميسر،
- وتأمل جمال المرأة والتغزل بها.

وقد أجمل هذه الوسائل الترفيحية امرؤ القيس في قوله<sup>(١)</sup>:

وَأَصْبَحْتُ وَدَعْتُ الصَّبَا غَيْرَ أَنِّي      أَرَأَيْتُ خِلَاتٍ مِنَ الْعَيْشِ أَرْبَعَا  
فَمِنْهُمْ قَوْلِي لِلنُّدَامَى تَرَفَّقُوا      يُدَاوُونَ نُشَاجًا مِنَ الْخَمْرِ مُتْرَعَا  
وَمِنْهُمْ رَكْضُ الْخَيْلِ تَرْجُمُ بِالْقَنَا      يُيَادِرْنَ سِرْبًا أَمِنًا أَنْ يُفْرَعَا  
وَمِنْهُمْ نَصُّ الْعَيْسِ، وَاللَّيْلُ شَامِلٌ      تَيْمَمُ مَجْهُولًا مِنَ الْأَرْضِ بَلْقَعَا  
وَمِنْهُمْ سَوْقِي الْخَوْدِ<sup>(٢)</sup> قَدْ بَلَّهَا النَّدَى      تُرَأَقِبُ مَنْظُومَ التَّمَائِمِ مُرْضَعَا  
وعبر عنها أيضاً طرفة في معلقته الشهيرة<sup>(٣)</sup>:

وَلَوْ لَأَثَلْتُ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى      وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عُودِي

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٢٥-٢٢٦.

.٢٢٦

(٢) الخَوْدُ: الشابة الناعمة الحسنة الخلق، والجمع خَوْدٌ، وخَوْدَاتٌ، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٦١.

(٣) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٣٣ -

فَمِنْهُنَّ سَبْقِي الْعَاذِلَاتِ بِشَرِبَةٍ      كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعَلِّ بِالْمَاءِ تُزِيدِ  
وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَبَّبًا      كَسِيدِ الْعَضَا بَبَهْتَهُ الْمُتَوَرِّدِ  
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ<sup>(١)</sup>، وَالِدَجْنُ مُعْجَبٌ      بَبَهْكَنَةٍ<sup>(٢)</sup> تَحْتَ الطَّرَافِ الْمُعَمَّدِ

فلم يكن للحياة معنى - كما يرى الشاعران - دون هذه المتع التي بها تستمر الحياة، ويتحقق بها معنى الوجود.

## المُقَدِّمَاتُ الشُّعْرِيَّةُ

لقد حرص الشاعر العربي على جعل تلك المتع التي أشير لها سابقا مقدمات تتصدر قصائده، أيا كان موضوعها، فهناك المقدمة الطللية التي أوحتها حياة التنقل في الصحراء، والتي لم تكد تخلُّ منها قصائد الشاعر العربي القديم، يقول ابن رشيق: "وكانوا قديما أصحاب خيام يتنقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم"<sup>(٣)</sup>، و يقول امرؤ القيس<sup>(٤)</sup>:

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْبٍ وَمَنْزِلِ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ  
فَتَوْضِحَ فَاَلْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا      لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُنُوبٍ وَشَمَائِلِ

وأیضا كان للخمريات نصيب من تلك المقدمات، يتحدث فيها الشاعر عن الخمر والشراب وندمائه معها، على نحو ما نجده في مقدمة معلقة عمرو بن كلثوم<sup>(٥)</sup>:

أَلَا هُبِّي بِصَاحِنِكَ فَاصْبَحِينَا      وَكَأُتْبِقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

(١) الدَّجْنُ: لباس الغيم الأرض وأقطار السماء، يقال يومٌ دَجْنٌ، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٧٢ .

(٢) امرأة بَهْكَنَةٌ: بَضَّةٌ ناعمة، انظر المعجم الوسيط، ص ٧٤ . والمراد ممثلة غَضَّة ناعمة .

(٣) العمدة في ذكر محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ١، ص ٢٢٦ .

(٤) ديوان امرئ القيس، ص ٩-١٠ .

(٥) شرح المعلقات السبع، تحقيق بدرالدين حاضري، دارالشرق العربي، بيروت، ط ١٩٩١، م ١، ص ١١٣ .



كما وُجِدَت مقدمات فروسية، يفرغ فيها الشاعر للحديث عن فرسه وفروسيته،  
 وخروجه للصحراء للرحلة أو الصيد، كقول امرئ القيس يصف فرسه<sup>(١)</sup>:  
 قَدْ أَشْهَدُ الْغَارَةَ الشَّعْوَاءَ تَحْمِلُنِي جَرْدَاءُ<sup>(٢)</sup> مَعْرُوقَةَ اللَّحْيَيْنِ سُرْحُوبُ<sup>(٣)</sup>  
 كَأَنَّ صَاحِبَهَا ، إِذْ قَامَ يُلْجِمُهَا مَعْدُ عَلَى بَكْرَةَ زَوْرَاءَ ، مَنْصُوبُ  
 إِذَا تَبَصَّرَهَا الرَّأْوُونَ ، مُقْبَلَةً لَاحَتْ لَهُمْ غِرَّةٌ مِنْهَا ، وَتَجَبَّبُ

ومقدمات غزلية بحتة، قد لا تتطرق للأطلال، بل تتجه اتجاهها مباشرة نحو المرأة،  
 وما انطوى في قلب الشاعر لها، وكيف كان يوم وداعها، كما هو الحال مع مقدمة  
 معلقة الأعشى<sup>(٤)</sup>:

وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيَّهَا الرَّجُلُ  
 غِرَاءَ فَرَعَاءَ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجِلُ<sup>(٥)</sup>

والمقدمة الأخيرة، تصف أبرز المتع في حياة بدوي الصحراء، ألا وهي متعة التغزل  
 بالمرأة، والباعث إلى هذه المتعة قد يكون (الحب)، وقد يكون (اللهو) في أحيان  
 كثيرة، "ولا نستطيع هنا المفاضلة بين أصحاب الإحساس الصادق منهم، فلكل منهم  
 طريقته وأسلوبه في تصوير عواطفه"<sup>(٦)</sup>. لكنه في الحالتين -عشقا كان أم لهوا- قد  
 أوجدته بيئتهم وطبيعة حياتهم الاجتماعية، التي فرضت عليهم حياة غير مستقرة،  
 فهيات لهم فرص اللقاء أيام الربيع، حتى إذا تقاربت القلوب، وتعانقت الأرواح، أُلقت

(١) ديوان امرئ القيس، ص ١٠٤-١٠٥-١٠٦.

(٢) جَرْدَاءُ: الفرس قصيرة الشعر، انظر المعجم الوسيط، ص ١١٥.

(٣) السَّرْوُحُ من الخيل: السريعة المشي، انظر المعجم الوسيط، ص ٤٢٦.

(٤) ديوان الأعشى، ص ١٤٤.

(٥) الْوَجِي: يقال: وَجِيَ: أي رَقَّتْ قدمه من كثرة المشي، وَوَجِيَ الْفَرَسَ: أي رَقَّ حَافِرُهُ من كثرة المشي،  
 وَالْوَجِلُ: الواقع في طين يضطرب فيه، انظر المعجم الوسيط، ص ١٠١٦ و ص ١٠١٨، والمراد هنا مشيها  
 بتؤدة وبطء بسبب امتلائها.

(٦) الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام حتى القرن الخامس الهجري، مصطفى عبدالواحد،  
 نادي مكة الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط ١، ١٩٨٣م، ص ٣٦.

الأرض زينتها، وودعت خضرتها، وأذنت سكانها بالرحيل، فتقطعت القلوب فرعا وألماً، وانبرت الألسنة معبرة عن ذلك الفراغ الروحي الذي خلفه فقد الحبيبة، أو فقدان الجمال ممثلاً بخضرة الأرض، وقد لا تكون المرأة إلا رمزاً لجمال مفقود.

وغالباً ما كان التعبير عن الرحيل والفقْد والحُرمان، هو محور مقدمات قصائدهم، والتي أصبحت تقليداً يتبعه الشعراء فيما بعد، "وإذا كانت هذه المقدمات قد تحولت مع القصيدة العربية في تاريخها الطويل إلى مقدمات تقليدية يسلك فيها الشعراء مسالك أسلافهم، ولحن مميز يستفتحون به قصائدهم كما كان القدماء يفعلون، فإن الأمر الذي لاشك فيه أنها كانت في بدايتها ظاهرة طبيعية خلقها ذلك التفاعل الحتمي بين البيئة والحياة"<sup>(١)</sup>.

ولم يقتصر غزل الشاعر القديم بالمرأة على المقدمات، لكنه كان الأغلب، ونادراً ما وجدت قصائد طويلة خصصت كلها للغزل.

## الشاعرُ والمُجتمَعُ / تَمثِيلُ وَصِرَاعِ

وكما كان غزلهم صادقاً في تصوير تفاعل الشاعر مع بيئته، مصوراً لها تصويراً أميناً، كذلك كان أميناً في تصويره لانخراط الشاعر مع مجتمعه، وتمثيله له في أخلاقه، وطباعه، وتقاليده. فالمجتمع العربي القديم كان تحت قيادة الرجل، والذي كان يرى في المرأة عرضه وشرفه، ولذا فإن عليها أن تبقى حصاناً رزاناً، وعلى الشاعر أن يبقى في غزله ضمن حدود لا يسمح له بتجاوزها.

فلم يكن يسمح المجتمع بأن تتجاوز النظرة للمرأة حدود العفة، ولكن ظروف حياتهم كانت ملائمة للمخالطة، التي تسمح بأحاديث بين الفتيان والفتيات في

(١) دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، ص ١١٢.

المراعي، أو على غدير الماء، وهي أحاديث عفوية تلائم حياتهم الفطرية. ولم يكن ذلك محظورا دائما عندهم، لثقتهم بعفة الرجال والنساء، يقول سويد بن أبي كاهل اليشكري<sup>(١)</sup>:

تُسْمِعُ الْحَدَّاتَ قَوْلًا حَسَنًا      لَوْ أَرَادُوا غَيْرَهُ لَمْ يُسْتَمَعْ

لقد كانت المراعي وظروف الترحال والخيام تسمح باختلاط غير ذي ريبة، ولم يكن العرب يخشون هذا الاختلاط، أو تلك الأحاديث العفوية بين فتياتهم وفتياتهم، "لما كانوا يرون من النقص في الرِّيب، ويأخذون أنفسهم بحفظ الجيران، وما يعرف بعضهم عن بعض من الوفاء والتحرز من العار"<sup>(٢)</sup>.

"وظالما تغنى الشعراء بعدوبة حديث النساء وسحره، ووصفوه بالجدّ والحياء والعفة... وهذا أدعى إلى تعلق الفتى بالفتاة، وإعجابه بنبيلها"<sup>(٣)</sup>. فلم يكن تغزلهن بالمرأة بالمرأة مقرونا بالنظرة المادية دائما، بل كانت هناك القيم المعنوية التي كان يعززها المجتمع العربي، ويغرسها في أفرادها. فكان من الطبيعي أن يعجب الشاعر بالمرأة حين يجد تلك الصفات بها، وذلك احتراماً للتقاليد العربية الصارمة، التي تضع حدوداً وقواعد لعلاقة الرجل بالمرأة. فكما كانت لقاءاتهم مقصورة على الحديث وبث الشكوى بين المحبين، كانت كذلك أشعارهم.

قال محمد بن يحيى المدني: "سمعت عطاء يقول: كان الرجل يحب الفتاة فيطوف بدارها حولاً كاملاً يفرح إن رأى من رآها، وإن ظفر منها بمجلس تشاكيا وتناشدا

(١) المفضليات، المفضل الضبي، تقديم وشرح وتعليق محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٨٧.

(٢) المختار من أخبار النساء، ابن قيم الجوزية، تعليق مني الخراط، دار ابن حزم، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٠٩.

(٣) الغزل في العصر الجاهلي، أحمد الحوفي، دار القلم، بيروت، ١٩٦١م، ص ١٩٤.

الأشعار"<sup>(١)</sup>، وفي هذا ما يعطي فكرة عن نوعية الحديث الذي كان يدور بين الفتيان والفتيات إن جمعتهم الأقدار و هيء لهم الملتقى، فما هو إلا بث شكوى وإطلاق زفرة شعرية.

وقد عبر عن تلك المجالسة العفة خير تعبير، قول حسان بن ثابت<sup>(٢)</sup>:

وَلَقَدْ نُجَالِسُنِي فَيَمْنَعُنِي ضَيْقُ الذَّرَاعِ وَعَلَّةُ الْخَفَرِ<sup>(٣)</sup>

فالشاعر العربي الجاهلي في غالب الأمر، يعبر في غزله عن حبيبة نأت لم يظفر منها بالوصال، وشوق إليها يضطرم في الفؤاد. ولا يستطيع شاعر أن يصرح بلحظات لقاء حميمة وإلا كان خارجاً عن تقاليد القبيلة، والتي قد تستبعده وتطرده، ولن يشفع لأي متجاوز مركزه الاجتماعي أو نسبه القبلي.

وهناك مثالان لشاعرين من البيئة الجاهلية، أحدهما تشربت نفسه تقاليد القبيلة التي تفرض العفة على الرجل والمرأة، وعلى كل شاعر يتطرق للمرأة في غزله، وأما الآخر فقد خرج عن تلك التقاليد، وصرح بما لا يمكن أن يغفر له التصريح به. أما الأول فعنترة الشاعر العفّ، والذي رغم سواد لونه الذي بسببه لم يعترف والده بنسبه إليه، إلا أنه تلقى اعتراف القبيلة به فيما بعد. وذلك بسبب شجاعته، وذوده عن حياض القبيلة، واستبساله في الدفاع عن حمى قومه. كما أنه لم يحاسب على غزله بابنة عمه عبلة، بل تلقى الوعود تلو الوعود من عمه للزواج منها. ورغم أن تلك الوعود كانت كاذبة، إلا أنها - على الأقل - تعطي اعترافاً ضمناً من والد عبلة بعدم اعتراضه - الصارخ - على ذكر عنترة لها في شعره. وإن كان لن يقبل به صهرا لسواد لونه. ومما قاله عنترة في ابنة عمه<sup>(٤)</sup>:

وَلَوْ لَا فَتَاةٌ فِي الْخِيَامِ مُقِيمَةٌ لَمَا اخْتَرْتُ قُرْبَ الدَّارِ يَوْمًا عَلَيَّ الْبُعْدِ

(١) أخبار النساء، ابن القيم الجوزية، الطبعة المصرية، القاهرة، ١٣٠١هـ، ص ٢٠.

(٢) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، مطبعة الدولة التونسية، تونس، ص ٣٩.

(٣) الخفر: شدة الحياء، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٤٦.

(٤) ديوان عنترة، المكتبة الجامعة، بيروت، ١٨٩٣م، ص ٢٣.

مُهْفَهْفَةٌ<sup>(١)</sup> بِالسَّحْرِ مِنْ لِحَاطَتِهَا إِذَا كَلَّمْتَ مَيْتًا يَوْمٌ مِنَ اللَّحْدِ  
 أَشَارَتْ إِلَيْهَا الشَّمْسُ عِنْدَ غُرُوبِهَا تَقُولُ إِذَا اسْوَدَّ الدُّجَى فَاطَّلَعِي بَعْدِي  
 وَقَالَ لَهَا الْبَدْرُ الْمُنِيرُ أَلَا اسْفُرِي فَإِنَّكَ مِثْلِي فِي الْكَمَالِ وَفِي السَّعْدِ  
 فَوَلَّتْ حَيَاءً ثُمَّ أَرَخَتْ لِثَامَهَا وَقَدْ نَثَرَتْ مِنْ خَدِّهَا رَطْبَ الْوَرْدِ

ولعل في هذه الأبيات ما يوضح سبب عدم اعتراض والد عبلة على ذكر ابن عمها لها في شعره، فهو لم يخرج عما قررته القبيلة من تقليد، فقد وصف ابنة عمه هنا بالحياء حتى أن حمرة الخجل ظهرت في وجهها.

وعنتره هو الذي مثل الخلق العربي في قوله<sup>(٢)</sup>:

وَأَغْضُ طَرْفِي مَا بَدَتْ لِي جَارَتِي حَتَّى يُوَارِي جَارَتِي مَاوَاهَا

أما الشاعر الآخر فهو: امرؤ القيس، كان ابن ملك، وكان شاباً مرفهاً، إلا أن ذلك لم يشفع له في موقف القبيلة منه حين أظهر مجونه، فكان مصيره الطرد والإبعاد، كونه تجاوز الحدود التي تسمح بها أعراف القبيلة، وأفصح في شعره عما لا يليق بمن يعيش في ذلك المجتمع القبلي أن يصرح به، كتصريحه عن لقاءاته مع النساء، وخلوته بهن، فلم تسلم منه حتى ابنة عمه (عُنَيْزَة)، والتي يقول فيها<sup>(٣)</sup>:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدرَ خِدرَ عُنَيْزَةَ فَقَالَتْ: لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

واللعل امرؤ القيس أول شاعر رسم المرأة في القصيدة العربية الجاهلية صورة للذائد الحياة والعمر، التي لا يتيسر للمرء أن يفوز بها إلا إذا غامر بوجوده وخاض المخاطر انسياقا بفخار العنفوان<sup>(٤)</sup>، فكان يصف مغامراته الليلية التي يتجاوز فيها الأحراس، ويقدم على المخاطر في سبيل الظفر بلقاء محرّم من القبيلة وتقاليدها.

(١) مهفهفة: المرأة الضامرة البطن، الدقيقة الخصر، انظر المعجم الوسيط، ص ٩٨٩.

(٢) ديوان عنتره، ص ٩٣.

(٣) ديوان امرؤ القيس، ص ١٩.

(٤) المرأة في الأدب الجاهلي، عصام السيوفي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٩١م، ص ٦٣.

وكان كل من سار على طريقة امرئ القيس يلقي ذات المصير من الطرد والإبعاد، فكان هؤلاء المبعدون من القبيلة، بسبب خروجهم عن العرف المألوف، يجتمعون للهو والعبث بعيدا عن قوانين المجتمع وأعرافه، وخارج أسوار القبيلة، التي لا تسمح لأحد أفرادها بالمروق من أعرافها. يقول الأحنس بن شهاب التَّغْلبي<sup>(١)</sup>:

وَقَدْ عِشْتُ دَهْرًا وَالْعُؤَاةَ صَحَائِي      أَوْلَيْكَ خُلْصَانِي الَّذِينَ أَصَاحِبُ  
قَرِينَةَ مَنْ أَسْفَى وَقُلَّدَ حَبْلَهُ      وَحَاذَرَ جَرَّاهُ الصِّدِيقُ الْأَقْرَبُ

إذن فالطهارة والعفة كالشجاعة والنجدة عن العرب، مركوزة في فطرتهم، يتباهى بالعفة رجالهم قبل نسائهم، "وكان الفخر عند الجاهليين يقوم عادة على التغني بالبطولة والشهامة... وبعدهم عن الفحش والصغار"<sup>(٢)</sup>.

"وقد أشاد الشعراء بعفة الحبيبات وتمنعهن وبعد مناهن، وكانت الغيرة على النساء من أبرز أخلاق العرب"<sup>(٣)</sup>. ولم يكن بوسع فرد من أفراد هذا المجتمع العربي، أن يرفع الصوت مفاخرًا بغير ما كان يفاخر به آباؤه وأجداده من العفة والطهارة، إذ "يبدو أن العلاقة بين الشروط الاجتماعية والإبداع، علاقة دينامية، بمعنى أنها علاقة فعل وانفعال، وليست علاقة تجاور أو تتابع أو تماس على السطح"<sup>(٤)</sup>. وهذا كله كان في الجاهلية، فكيف بهم بعد أن أظلم الإسلام؟.

(١) شرح ديوان الحماسة، للإمام أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، عالم الكتب، بيروت، ص ١٢٤.

(٢) في تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، دارغريب، القاهرة، ص ٣٦٤.

(٣) الغزل في العصر الجاهلي، أحمد الحوفي، ص ٢٥٣.

(٤) الأدب والمجتمع دراسة في علم اجتماع الأدب، حسين رشوان، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية،

## الشاعرُ العربيُّ والتَّحوُّلاتُ الجَدِيدَةُ

هذه الحياة البدوية في الصحراء العربية، شاء الله أن تشرق عليها حضارة الإسلام، فتمَّ ما جُبلت عليه من أخلاق وشيم عربية أصيلة. فقد أيدت شريعة القرآن ما كان عليه العربي من شرف وغيره وعفة، وجعل الإسلام المرأة في مكانة رفيعة، لا تتناولها ألسنة الشعراء بما يخفضها أو يدينسها. وأمر الله عز وجل المؤمنين بغض البصر، فقال تعالى:

﴿ قُلْ لِلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَٰلِكَ أَرَادَ لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَيْرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ ﴾<sup>(١)</sup>.

كما أمر المؤمنات بغض البصر، و عدم إظهار زينتهن للأجانب من الرجال، لئلا تقع الفتنة، قال عزّ من قائل:

﴿ وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ ﴾<sup>(٢)</sup>.

وهذه الفتنة المنهي عن إظهارها، كانت هي مادة شعر الغزل، وهي المداد الفعلي الذي كان الشاعر يغذو منه غزله. ولذا كان "أول الأغراض المتروكة الغزل والنسيب والتشبيب الذي ألفه كثير من شعراء الجاهلية، فلما جاء الإسلام وحافظ على الأغراض، ونبه إلى المحارم، وحث على عفة اللسان، والبعد عن ذكر حلائل الآخرين، وعدم التعرض لهن من قريب أو بعيد تلميحاً أو تصريحاً، فكان لزاماً على الشعراء أن يرضخوا لهذا الأمر وينبذوا الفحش والعمل به والدعوة إليه"<sup>(٣)</sup>.

(١) سورة النور، الآية ٣٠.

(٢) سورة النور، الآية ٣١.

(٣) التأثير النفسي للإسلام في الشعر ودوره في عهد النبوة، عبدالرحيم زلط، دار اللواء، الرياض،

وقد يكون الغزل تُرك في عصر صدر الإسلام لكنه لم يندثر تماماً، بل بقي في بعض الأبيات التقليدية، كمقدمات بعض القصائد، وهذا تقليد شعري ربما كان من العسير على الشعراء التخلي عنه بين ليلة وضحاها. ومثال ذلك قصيدة كعب بن زهير المسماة بالبردة، كون رسول الله ﷺ كافأه عليها بإهدائه برده التي كان يرتديها. وهي قصيدة مدح واعتذار، اعتذر فيها الشاعر لرسول الله ﷺ، وامتدحه، وقد قدّم لها الشاعر بمقدمة غزلية، حيث يقول كعب في مطلعها<sup>(١)</sup>:

بَأَنْتَ سُعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مُتَيِّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولٌ<sup>(٣)</sup>  
وَمَا سُعَادُ غَدَاةَ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا<sup>(٢)</sup> إِلَّا أَعَنَّ<sup>(٤)</sup> غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولٌ

وهذه القصيدة التي ألقيت بين يدي نبي الإسلام ﷺ، تُنبؤ أن الإسلام لم يحرم الغزل ولم يتشدد مع قائله، بل حرّم الفتنة المؤدية للفاحش من القول، فالدين الجديد هدّب الغزل ونقّحه مما كان يعتوره في الجاهلية من تعرض للنساء بما يلقي بالضغينة بين الأسر، ويتسبب في الهجر والقطيعة، على نحو ما حدث من طرد للشعراء الماجنين من القبيلة، وتشردهم في الصحراء مع صحبة تشاكلهم و يشاكلونها.

ولم يكن ما فعله الإسلام بالشعر من تهذيب غريباً على طبيعة المجتمع العربي، بل كان متوافقاً مع ما يريده هذا المجتمع وينتظره منذ عرف الشعر والغزل، لكنه فقط كان يفتقد القانون أو التشريع، الذي يمكنه من أن يجعل كل فرد من أفراد المجتمع يصغي إليه، ويخشى الخروج عليه، فجاء الإسلام حاملاً هذا القانون المنظم والمميز لما يجوز وما لا يجوز طرقه من الشعراء، قال تعالى:

(١) ديوان كعب بن زهير ، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، شرح ودراسة مفيد قميحة، دار الشواف

للطباعة والنشر، الرياض، ط ١، ١٩٨٩م، ص ١٠٩ .

(٢) مَتَّبُولٌ: ذهب الحب بعقله وأسقمه، انظر المعجم الوسيط، ص ٨٢ .

(٣) مَكْبُولٌ: مقيد ومحبوس، انظر المعجم الوسيط ، ص ٧٧٤ .

(٤) أَعَنَّ: كان في صوته غنّة، وهي هنا بمعنى ظي أَعَنَّ، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٦٤ .



﴿ وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴾ ٢٢٤ ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴾ ٢٢٥ ﴿ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾ ٢٢٦ ﴿ إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴾ ٢٢٧ ﴿<sup>(١)</sup>

فأصبحت الهيبة للخالق وليست للقبيلة وتقاليدها، وهذا ما فرض احتراماً أكبر لهذا القانون الذي فرض رقابة داخلية بين الفرد ونفسه، فضلاً عن الرقابة الخارجية للمجتمع على أفرادهِ.

وبذلك خلق الإسلام مجتمعاً يخضع لقوانين وأنظمة واضحة ومحددة، تنفذها حكومة متفق عليها، ونظم العلاقة بين الرجل والمرأة، فلا صلة إلا من خلال حصن الزوجية، وبذلك ارتفع بالأخلاق، وجعلها قائمة على الطهر والفضيلة.

وقد يكون من أسباب ترك الشعراء للغزل في أول ظهور الإسلام انشغالهم بهذا الدين الجديد، وانكبابهم على كتابه المعجز ببلاغته، يتلونه آناء الليل وأطراف النهار، ليس تعبداً فحسب، بل ليطلعوا على بيان ما طرق آذانهم يوماً، ولا رأوا في حياتهم الأدبية له مُشاكلاً، "ولا نعني بهذا أن مصراع الزمن قد أغلق دون القريض، وأن ألسنة الشعراء قد عُقلت عن القول، ولكننا نعني أن أساليب البيان العربي أخذت طابعا أحسن ولونا أجمل، وطريقا أفضل، وسبيلا أقوم، وصار الناس يقابلون بالسخرية مجون امرئ القيس، وخلاعة طرفة بن العبد، وتبع ذلك أنهم هجروا الألفاظ النايبة، والعبارة المكشوفة، والمعاني الهزيلة، والعواطف النازلة، والأخلاق المفضوحة"<sup>(٢)</sup>.

كما أنه بالإضافة لما سبق، كانت النظرة مشوشة ومبهمة تجاه نظرة الإسلام

(١) سورة الشعراء، الآيات من ٢٢٤ إلى ٢٢٧.

(٢) الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، محمد خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م،

للشعر بعامة، فلم يكن الشعراء على علم يقيني إن كان الإسلام يبيح الشعر أم يحرمه. يقول ابن خلدون في مقدمته: "انصرف العرب عن الشعر أول الإسلام بما شغلهم من أمر الدين والنبوة والوحي وما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه فأحرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زماناً، ثم استقر ذلك وأونس الرشد من الملة، ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره وسمعه النبي ﷺ وأتاب عليه. فرجعوا حينئذ إلى ديدنهم منه" (١).

فحين اتضحت الرؤية وبدا جلياً موقف الإسلام من الشعر، وذلك بحضه على استخدام الشعر في الدعوة، واتخاذ سلاحاً في المعركة مع العدو، ساروا على ما كان عليه أسلافهم من نظم مقدمات غزلية لقصائدهم، بل تصدرت تلك المقدمات الغزلية قصائدهم التي نظموها في خدمة الدعوة الإسلامية والذود عنها، كما فعل حسان بن ثابت رضي الله عنه حين انبرى لهجاء قريش وتهديدها، ومدح رسول الله ﷺ مصدراً قصيدته بغزل طاهر بريء يصور الحبيبة طيفاً يزوره في منامه، دون تجسيد أو تعريض (٢):

فَدَعُ هَذَا ، وَلَكِنْ مَنْ لَطِيفٍ يُؤرُقُنِي إِذَا ذَهَبَ الْعِشَاءُ  
لِشَعْنَاءِ (٣) التِّي قَدْ تَيَّمْتُهُ فَلَيْسَ لِقَلْبِهِ مِنْهَا شِفَاءُ

ومعلوم بديهة أن هذه العفة الطاغية في هذه الأبيات الغزلية، لم تكن صناعة إسلامية جديدة، بل هي موروث اجتماعي تشربته نفس الشاعر منذ نشأته، ولو كانت بتأثير إسلامي وحسب لخلت قصيدته كذلك من ذكر الخمر، والتي تدرج الإسلام في تحريمها ولم يحرمها دفعة واحدة لتعلق نفوس العرب بها.

فلو كانت العفة غريبة على العرب، والفحش أصلاً عندهم، لتعامل معه الإسلام كما تعامل مع الخمر وحرمه على مراحل، لكنه وجد بيئة قد ذللت سلفاً لتنمو فيها

(١) مقدمة ابن خلدون، عبدالرحمن بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٥٠٠.

(٢) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص ٨.

(٣) شعناء: اسم المرأة التي يتغزل بها.

هذه الخصال السامية، والمثل الرفيعة، من "اختفاء التناول المادي الإباحي المكشوف للمرأة، وظهور التعلق المعنوي بها، الذي لا يشرح جسم المرأة ويصف كل جزء فيه... بل يؤكد على شعور الحب نفسه، ومعاناة الحب العاشق من القطيعة والمهجران"<sup>(١)</sup>.

وهكذا سار الغزل ببطء شديد في العصر الإسلامي الأول مقارنة بما كان عليه في العصر الجاهلي، حتى أظل عهد بني أمية الذي عرف طفرة غير معهودة في فن الغزل خاصة.

## نَحْوَ فَضَاءِ غَزَلِي أَوْسَع

لقد شاع الغزل - في العصر الأموي - شيوعاً بيّناً، وأكثر ما شاع في أرض الحجاز، في حواضرها الثلاث: مكة والمدينة والطائف، وشهد العصر الأموي تغيراً قوياً في البيئة الحجازية من الناحية السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، حيث خلا الحجاز من مركز الحكم الذي انتقل إلى الشام، وأقبلت طفرة اقتصادية على أرض الحجاز، لم تشهد لها أرض العرب مثيلاً من قبل. فلربما اقتضت سياسة الدولة وقتئذٍ أن تعوض الفراغ السياسي الذي اقتضاه انتقال الحكم من الحجاز إلى الشام، بالمال الذي جرى أنهاراً إلى الحجاز حاملاً معه الرقيق من أسرى الفتوحات وسباياها.

وكانت تلك الفئة البشرية المسماة (رقيق) قد قدمت من بلدانٍ شتى تحمل معها حضارات متنوعة وثقافات مختلفة، لم تلبث أن أحدثت تغييراً كبيراً في حياة المجتمع العربي الحجازي.

(١) الشعر في حاضرة اليمامة حتى نهاية العصر الأموي، عبدالرحمن الدباسي، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة،

وقد تحولت مدن الحجاز (مكة والمدينة والطائف) إلى حواضر منعمة ومرفهة، تعيش حياة مختلفة عما كانت عليه في صدر الإسلام، وكان لامتزاج عرب الحجاز بأولئك الرقيق القادمين من أمم مختلفة أثره في الاقتباس من حضاراتهم والتأثر بعاداتهم، وقد تقبل المجتمع الحجازي بعض تلك العادات التي لا تتعارض مع قيمه وثوابته. وكما هو معلوم أن المجتمع يتقبل الجديد ما لم يكن ذلك الجديد يمس العقيدة والثوابت والقيم الروحية، أما بالنسبة للآداب والفنون فإنها تنحل شيئاً فشيئاً في المجتمع الجديد وتمتزج مع فنونه حتى تصبح شيئاً واحداً .

وقد بدا أثر تمازج الحضارة العربية بغيرها من الحضارات القادمة في تمدن وتحضر المجتمع الحجازي، وتنعمه في معيشته الحضرية المستقرة، وعاشت بعض نساءه حياة مرفهة، فهن يُخدمن ولا يُخدمن بفضل توفر الرقيق، وفرغن لزيتهن وحياتهن الرغدة، كما عاش بعض رجاله الفراغ ذاته، سواء بفضل قيام الرقيق بمهامهم، أو بفعل ذلك الفراغ السياسي الذي أحدثه انتقال الخلافة من ديارهم، والشعور الذي خلفه من إحساس بالمرارة وقلة الحيلة، ويأس كان يفرع منه القادرون على البيان إلى التشاغل بهذا الفن الرقيق - فن الغزل - وإمتاع الآخرين بكل جديد فيه، فكما كان لأهل العراق متعهم الفنية المتمثلة في ( النقائص )<sup>(1)</sup>، كذلك كان لأهل الحجاز متعهم المتمثلة في الغزل.

ولابد لكل مجتمع من متع يروح بها عن نفسه، فكيف بمجتمع كمجتمع الحجاز كانت بيئته منتجعا للعلوم، و مهوى لأفئدة طلبة العلم. فقد اشتغل بالعلم أكثر أفراد المجتمع تعليماً وتعليماً، خاصة العلوم الدينية، فكان لابد لتلك الحياة الجادة من فسحة يروحون بها عن النفس، حيث " وجد الشعراء أنفسهم في تلك البيئة وقد انصرف معظم الناس عن تأييدهم والاستماع إليهم. فأتجهوا إلى عواطفهم الذاتية ومشاعرهم

(1) سلسلة قصائد فخر وهجاء دارت بين شعراء العراق، يلقي فيها الشاعر قصيدة فخر وهجاء، ثم يقوم الشاعر المهجور بالرد عليه، ملتزماً بالبحر الشعري الذي التزمه الأول وكذلك بالقافية وحركة الروي.

الخاصة يتغنون بها ويعبرون عنها. واتجهوا إلى الغزل لأنه من أقرب الأغراض إلى نفوس الشعراء، و لأنه لم يكن في مجتمعهم من الأحوال ما يدفعهم إلى الانشغال بالأغراض الأخرى"<sup>(١)</sup>.

فهذه الحياة العلمية لأكثر أهل الحجاز، دفعت دفعا لطلب المتعة من خلال الفن، فكان الغزل، كما أدى لظهور متعة أخرى مرتبطة به وهي ظاهرة الغناء، "والغزل أشبه موضوعات الشعر بالغناء، ومطلب النفوس من هذا مطلبها من ذاك"<sup>(٢)</sup>، و معلوم معلوم أن ظاهرة الغناء لم تكن جديدة على المجتمعات العربية، فقد عُرف الغناء في العصر الجاهلي، إلا أن العناية بأخبار الغناء في العصر الأموي كانت أكثر من العناية بأخباره في العصر الجاهلي، فكان أن وصلنا الكثير من أخبار الغناء في العصر الأموي، وهي أخبار لا يستطيع أي باحث الجزم بصحتها، كما لا يمكن دفع الشكوك التي تحيط بها نظرا لتكرارها، والخلط الكثير بين شخوصها، وتضارب تواريخ أحداثها مع تواريخ أحداث تاريخية معروفة ومؤرخ لها بسند أكثر توثيقا.

و العرب في هذا العصر لم تكن تعرف من الفنون إلا الشعر فكان الغزل هو المتعة المنشودة، وهي متعة لم يخرجوا بها عن الحدود المباحة لمجتمع مسلم متدين يدرك الحدود الدينية المتاحة له في لهوه. أضف إلى ذلك أن بنية المجتمع الحجازي تغيرت إلى حد ما بفعل التطور الزمني واختلاف الأجناس وبعض العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، فبعض نساء الطبقة الراقية ناعمات تشغلن الزينة، ورجال هذه الطبقة أشرف ذوو أموال قد كفاهم الرقيق حمولة أعبائهم. مع وجود بعض المحافل التي تفرض أن يجتمع فيها الرجال والنساء في مكان واحد، كالتطواف والسعي، ورمي الجمار، حيث تكثر وفود الناس في مواسم الحج وينشغلون بالمناسك، وتخف رقابة

(١) مجتمع الحجاز في العصر الأموي، بين الآثار الأدبية والمصادر التاريخية، عبدالله الخلف، مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة، ط١، ٢٠٠١م، ص٢٤٩.

(٢) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهيبي، دار الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٨٢م، ص١٢٩.

المجتمع التي كان يفرضها على أفرادها، مما يتيح للشاعر أن يرى ما كان محجوبا عنه، وفي هذا يقول عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

وَكَمْ مِنْ قَتِيلٍ لَأَيَّاءِ بِهِ دَمٌ      وَمِنْ غَلِقٍ رَهْنًا<sup>(٢)</sup> إِذَا ضَمَّهُ مِنِّي  
وَمِنْ مَالِيٍّ عَيْنِيهِ مِنْ شَيْءٍ غَيْرِهِ      إِذَا رَاحَ نَحْوَ الْجَمْرَةِ الْبَيْضُ كَالدُّمَى  
فَلَمْ أَرَ كَالْتَّجْمِيرِ مَنْظَرَ نَاطِرٍ      وَلَا كَلَيْالِيٍّ الْحَجِّ أَفْلَتَنَ ذَا هَوَى

وهذه البنية التحتية المتغيرة للمجتمع كان طبعياً أن يبرز في بنيتها الفوقية ما يعبر عن ذلك التغير والتطور، والأفراد البارزون هم وحدهم من يستطيعون التعبير عن ذلك التغير والتطور الحادث في عقل المجتمع<sup>(٣)</sup>.

فكان أن انخرط الشعراء الحجازيون في موجة غزلية تقوم على وحدة الموضوع، وحكاية قصص الحب، و ما يتخللها من لقاءات عابرة.

وقد عرف الحجاز نوعين من الغزل، اختلفت مسمياتهما، وطريقة تناول وصف المرأة في كل منهما، وإن كان لا يوجد "ثمة فارق بين النوعين، لا في الباعث عليهما ولا في المراد بهما"<sup>(٤)</sup>. أحدهما شاع في البادية، واصطلح على تسميته بـ ( الغزل العذري) المحافظ، والذي لا يبرز مفاتن المرأة الجسدية بقدر ما يبرز صفاتها المعنوية، أما الآخر وهو المعني به هذا البحث فقد شاع في الحاضرة، ويسمى (الغزل الحسي) أو (الصريح) أو (الحضري)، وهو الذي لا يتورع عن وصف المرأة حسيًا، كما أنه يصف فرص اللقاء بين المرأة و الرجل، ولا يقتصر على المحبوبة الواحدة كما عهد عند

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤م، ص ٣٨.

(٢) الرهن الغلق: الذي لم يقدر رهنه على تخليصه من يد المرهن في الموعد المشروط فصار ملكا للمرهن، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٥٩.

(٣) انظر الأدب والمجتمع، حسين رشوان، ص ٢١١.

(٤) القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، علي النجدي ناصف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص ٣٩.

العذريين، بل يتنقل فيه الشاعر بين النساء كتحلة في بستان، يصف مغامراته مع كل واحدة منهن في شعره.

لكنه وصف لا يتجاوز الحدود ولا يخرج عما عرف عن ذلك المجتمع الإسلامي من عفة وحياء، وقد شهد بذلك طه حسين حين قال: "وأحب أن تلاحظ معي أن هذه الحياة الحلوة الظريفة من الأدب الأموي ومن الحضارة الأموية ظلت نقية طاهرة، بريئة من الإثم والفواحش إلى حد ما، احتفظ بها الحجاز"<sup>(١)</sup>. وقال في موضع آخر: "شباب الحجاز كان يلهو بمقدار. وكانت مكانته الدينية والاجتماعية وخوفه من رقابة الخلفاء يعصمانه من مجاوزة الحدود"<sup>(٢)</sup>.

وهذه المكانة الدينية والاجتماعية، كانت هي الحد الفاصل بين الغزل الحسي في الجاهلية، وبين الغزل الحسي في عصر الإسلام أبان حكم بني أمية، فلا يمكن أن يُشبه ما شاع في الحجاز من غزل صريح بما كان معروفاً عند امرئ القيس والأعشى، والفارق كبير بينهما، رغم ما ذهب إليه بعض النقاد من جعل الغزل الحضري في الحجاز امتداداً للغزل الجاهلي، إلا أن في هذا كثيراً من التجني لا ينبغي الانسياق خلفه.

وألفاظ الشعر الحجازي ومعانيه قريبة من بيئتهم الحضرية في رقتها وليونتها، حيث "أصبح للحجازيين مدرسة شعرية...، عرفت بوحدة موضوعها،.... وبلغتها الرقيقة القريبة من لغة الحياة اليومية ومشاكلها، بحدائث مبناهها وموضوعاتها"<sup>(٣)</sup>.

**وتزعم هذه المدرسة الشعرية الحجازية شعراء ثلاثة هم :**

(١) حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط ١٤٢، ص ٢٤٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٤٢.

(٣) مدخل إلى أدب العصر الأموي، ثريا ملحس، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط ١، ١٩٨٩م، ص ٩٣.

عمر بن أبي ربيعة في مكة ، والعرجي في الطائف، والأحوص في المدينة. والأول والثاني قرشيان يمثلان الطبقة الراقية من المجتمع، وقد قصرا شعرهما على الغزل وحده. أما الثالث فأنصاري لم يقتصر شعره على الغزل لكن أكثر شعره كان فيه.

كما اشتهر من شعرائه أربعة، لم يصلوا لدرجة ريادة الثلاثة السابقين، لكن بصماهم كانت واضحة فيه، بل إن منهم من قصر شعره على الغزل وحده، وهم: الحارث بن خالد المخزومي في مكة، وأبو دهب الجمحي في الطائف، وعبيدالله بن قيس الرقيات، وعروة بن أذينة، والأخيرين كانا من شعراء المدينة، وكلهم من قريش إلا ابن أذينة فإنه من خزاعة، وكانت قريش تفخر بظهور هؤلاء الشعراء منها، حيث "كانت العرب تفضل قريشا في كل شيء إلا الشعر، فلما نجم في قريش عمر بن أبي ربيعة، والحارث بن خالد المخزومي، والعرجي، وأبو دهب، وعبيدالله بن قيس الرقيات، أقرت لها بالشعر أيضا"<sup>(١)</sup>.

وإذا كان شعراء هذا الفن هم من الطبقة الراقية، ففي هذا إشارة إلى أن الغزل في هذا العصر كان تنفيساً عن حاجة مجتمعية أدت إليها كل تلك الظروف التي تم التنويه عنها سابقاً.

وقد عدَّ بعض مؤرخي الأدب المحدثين هذا النوع من الغزل في الحجاز امتداداً لذلك الغزل الحسِّي الذي عُرف في العصر الجاهلي عند امرئ القيس والأعشى وغيرهم، بينما اعتبره آخرون غزلاً خاصاً بعصر بني أمية، لم يستقل بوجوده قبل هذا العصر.

والحق أن الغزل لم يستقل كغرض تنظم له القصيدة من ألفها إلى يائها إلا في عصر بني أمية، وإن كان قد وُجد في العصر الجاهلي من نظم للغزل وحده، إلا أنه كان قليلاً، إن لم يكن نادراً، إذ كان الغالب أن يكون الغزل مقدمات تقليدية تفتح بها القصائد.

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، ج٣، ص ٣٠٩ .



ويمكن القول إن الغزل الحجازي تميز بتفصيل للتجارب الغزلة وتضخيم لها، وإن كان استمر شعراؤه في اقتباس صفات المرأة من البيئة على نحو فعل الشاعر الجاهلي، فتجده "يردد نفس صفات المحبوبة الجسدية التي رأينا أنها تستمد أصولها من صور الطبيعة والحيوان وبنفس المعجم الشعري المستخدم في الغزل الجاهلي من ألفاظ وصور"<sup>(١)</sup>.

يقول عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

رَأَيْتُ بِجَنْبِ الْخَيْفِ هِنْدًا، فَرَأَقَنِي لَهَا جِيدُ رِئِمٍ، زَيْنَتْهُ الصَّرَائِمُ<sup>(٣)</sup>  
وَذُوُّ أُشْرٍ عَذْبٌ كَأَنَّ نَبَاتَهُ جَنَّيَ أَقْحُوَانَ نَبْتَهُ مُتَنَاعِمٌ

إلا أنه - أي الغزل الحجازي - خلا من المجاهرة بالفحش، والصراحة الممقوتة في وصف العلاقة بين الرجل والمرأة، على نحو ما ظهر عند امرئ القيس وغيره من شعراء الغزل الحسي في الجاهلية<sup>(٤)</sup>.

وتطلعت بعض النساء للشعراء ذوي الشهرة الغزلية كعمر بن أبي ربيعة، وحرصن على أن يقال فيهن الشعر، وكنّ يرين في ذلك مدحاً لهن، وإبرازاً لمكانتهن الاجتماعية، دون أن يظن بهن الغير بأساً أو ريبة، فالشاعر في ذلك الوقت كان بمثابة الإعلام في وقتنا هذا، والنساء من الطبقة الراقية - من الحجاز وغيره من أراضي الدولة الأموية - يتشوقن إلى علو ذكركهن وتناقل أخبارهن عبر هذه الوسيلة الإعلامية المتاحة لهن.

(١) تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، ثناء أنس الوجود، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٤١.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣١٤.

(٣) الصرائم: جمع صريمة، وهي حيث ينتهي الرمل، وتظهر الشجيرات، انظر المعجم الوسيط، ص ٥١٤.

(٤) انظر دراسات في أدب ونصوص العصر الأموي، محمد عبدالقادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٢م، ص ١٢ وما بعدها.

وقد رُوِيَ أن أم محمد بنت مروان بن الحكم قدمت على عمر بن أبي ربيعة في الموسم، وطلبت إليه أن يشهرها بشعره، وبعثت إليه بألف دينار، فأبى أن يأخذ على التشبيب أجراً، واشترى بالجائزة حلاً وطيباً وأهداه إليها<sup>(١)</sup>.  
فما الذي تغير في تفكير المرأة العربية التي كانت تخشى ذكرها في الشعر حتى أصبحت تطلبه وتسعى إليه؟.

يبدو أن مزاحمة الجواري للمرأة العربية في رجُلها، وافتتان الرجال في ذلك الوقت بالجمال الأجنبي، والحرية التي تتمتع بها تلك الجواري، كلها أسباب دفعت المرأة العربية إلى الإطلال بجمالها، وقرع جرس التنبيه للرجال ليشعروا بوجودها ويلتفتوا إليها.

وما كان في فعلهن هذا تحلاً من قيم المجتمع العربي، أو خروجاً من صوتهن وعفافهن، فهذه عائشة بنت طلحة حاملة لواء الترف في ذلك الوقت، وأكثر النساء تطلعاً لذكرها في الشعر، قد لقيها عمر بن أبي ربيعة بمكة وهي "تسير على بغلة لها، فقال لها: قفي حتى أسمعك ما قلت فيك، قالت: أوقد فعلت يا فاسق! قال نعم، فوقفت، فأنشدها<sup>(٢)</sup>:

يَا رَبَّةَ الْبُعْلَةِ الشَّهْبَاءِ هَلْ لَكُمْ      أَنْ تَرَحِمِي عُمَرَا لَأْتَرَهَقِي حَرَجَا  
قَالَتْ بِدَائِكَ مُتْ أَوْ عِشْ تُعَالِجُهُ      فَمَا نَرَى لَكَ فِيمَا عِنْدَنَا فَرَجَا  
قَدْ كُنْتَ حَمَلْتَنِي غِيظاً أَعَالِجُهُ      فَإِنْ تُقِدْنِي فَقَدْ عَنَيْتَنِي حِجَجَا

فقالت: لا، ورب هذه البنية<sup>(٣)</sup> ما عنيتنا طرفة عين قط<sup>(٤)</sup>.

وفي هذا دلالة على حفظهن لعفافهن وعدم انزلاقهن في مزالق الهوى، بل هو حب

(١) الأغاني، ج ١، ص ١٦٦، بتصرف.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٩٠.

(٣) البنية: كل ما يبني، وتطلق على الكعبة المشرفة، انظر المعجم الوسيط، ص ٧٢.

(٤) الأغاني، ج ١، ص ١٩٣.

الظهور لا غيره. ولعل عمر بن أبي ربيعة كان "يوفر لعائشة بنت طلحة شهرة أكثر من موكبها الشهير الذي كانت تحرص عليه"<sup>(١)</sup>.

وكان ابن أبي ربيعة رائد هذا الفن قادراً على إشباع هذه الرغبة عند المرأة العربية، فقد كان غزله "صورة صادقة.... لطبيعة الواقع النفسي، كما عاشه عمر نفسه قريباً من نفسية المرأة، مدركاً لأبعادها، مما ساعده على رسم صورة جديدة، لها كيانها الخاص في تيار الغزل العربي.. بالإضافة إلى ما أضافه فنياً على القصيدة الغزلية من طابع القصصية والمقطوعة بما لها من وضع خاص في شعره"<sup>(٢)</sup>.

وهو في غزله ينفي التهمة عنه وعنهن، كمثل قوله<sup>(٣)</sup>:

ذَاكَ ظَنِّي ، وَلَمْ أَذُقْ طَعْمَ فِيهَا      لَأَوْ مَا فِي الْكِتَابِ مِنْ تَنْزِيلِ

ولا يوجد لقوله هذا شبهاً، إلا قول جميل بثينة، شاعر الغزل العذري<sup>(٤)</sup>:

لَأَوْ الَّذِي تَسْجُدُ الْجَبَاهُ لَهُ      مَالِي بِمَا دُونَ ثَوْبِهَا خَبْرُ  
وَلَا بِفِيهَا ، وَلَا هَمَمْتُ بِهِ      مَا كَانَ إِلَّا الْحَدِيثُ وَالنَّظْرُ

وليس لهذا مثيل في الغزل الحسي الجاهلي، وهذا ما يؤكد ما أُشير إليه سابقاً من أن الغزل الحجازي تنزه عن فحش الغزل الحسي في العصر الجاهلي، كما يؤكد أن هذا الغزل الحجازي كان نتيجة لظروف بيئية واجتماعية واقتصادية عاشها المجتمع الحجازي، دون أن يكون أحد مسبباته الانحلال والخلاعة، إذ "لم يكن هذا كله مظهر

(١) الشعر الأموي بين الفن والسلطان، عبدالمجيد زراقت، دار الباحث، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٥٢.

(٢) في القصيدة الجاهلية والأموية، عبدالله التطاوي، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١١٧، بتصرف.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٦٨.

(٤) ديوان جميل بثينة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٠٧.

تتمتلك أو سبيلاً للخلاعة، بل كان وسيلة إشباع ذوق فني مترف، وإرواء ظمأ فطري في المرأة أن تسمع من يتغنى بجمالها ويشيد بمحاسنها"<sup>(١)</sup>.

والمجتمع الحجازي بما حظي به من تحضر، كان متشوقاً لأحداث الغزل والصبابة، يملأ بعض وقته بسماع أشعار الغزل والتشوق للجديد المحدث فيه.

وقد وُجدت مشاركة وجدانية على قدر كبير، بين هذا المجتمع الحضري وشعرائه، إذ كان الجمهور المتلقي عاشقاً للجمال يطرب للحديث عنه، و عرف عنهم الشعراء ذلك فأكثرُوا في قول الغزل وأرووا ظمأ المتلقي من رجال ونساء المجتمع على كافة طبقاتهم وخاصة الطبقة المتحضرة المهيمنة على السطح.

(١) الشعر الأموي، محمد فتوح أحمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٨٢.

## الفصلُ الأوَّلُ

البُنيةُ الدَّلاليَّةُ في الغَزَلِ الحِجَازِيِّ الحَضْرِيِّ

المُبْحَثُ الأوَّلُ: صُورَةُ الْمَرْأَةِ فِي الْغَزَلِ الْحَضْرِيِّ

المُبْحَثُ الثَّانِي: الْعَلَاقَةُ بَيْنَ الْمَرْأَةِ وَالرَّجُلِ فِي الْغَزَلِ

الحَضْرِيِّ

## تهيد

البنية الدالة كما يُعبّر عنها هنا هي تلك المعاني الداخلية المتواترة دلاليا والتي تتكرر بنيتها بالحاح على نسيج النص الإبداعي. ومعنى آخر فالمقصود بها تلك المقولات والتصورات الذهنية التي تتحكم بالمجموع الكلي للعمل الأدبي. وهذه البنى الذهنية هي الدلالة على الارتباط بين البعدين الجماعي والفردى للمبدع أو الشاعر. ويتعين معرفتها من أجل فهم شمولي للظاهرة الأدبية، والحكم على قيمتها الفلسفية والأدبية أو الجمالية. فالعمل الأدبي تكمن قيمته الجمالية والأدبية بقدر ما يعبر عن رؤية معينة للعالم، وبقدر ما تحمل بناه الإبداعية دلالات وظيفية، تعبر عن انسجام وتماسك العالم الإبداعي في التعبير عن التطلعات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية للجماعة.

ولا يعني هذا القول اعتسافاً في التفسير أو ذوباناً كلياً للوعي الفردي في الوعي الجماعي، فالبنية الدلالية لا تكون ماثلة في كل عمل فني، بل قد يتعارض مضمون نصٍ ما مع الوعي الجماعي لزمرة اجتماعية معينة، لكن المهم أن تتناظر البنى الخيالية لذلك النص الإبداعي مع البنى الذهنية لهذه الزمرة الاجتماعية. والبنية الدالة هي التي تُسعف في تحديد رؤية المبدع للعالم من خلال تصور جماعي.

وقصيدة الغزل محورها المرأة، فهي إما ترسم المرأة كصورة، أو تصف ما بينها وبين الرجل من علاقة، وما يتخلل تلك العلاقة من مشاعر ولقاءات. وبهذا الاعتبار فإن هذا الفصل سيدرس صورة المرأة في المبحث الأول، وعلاقتها بالرجل في المبحث الثاني، وذلك من خلال قصائد الغزل الحضري، ونصوص الغزل سيُنظر إليها حسب هذه الدراسة كنص واحد نظمه شاعر واحد، أي بنية واحدة متكاملة متماسكة، ذات علاقات داخلية أساسية يُنظر إليها من حيث الشكل والمضمون، وكأن كل الشعراء قد أصبحوا شاعرا واحدا.

## المَبْحَثُ الأوَّل

صُورَةُ الْمَرْأَةِ فِي الْغَزَلِ الْحِجَازِيِّ الْحَضَرِيِّ

لم يعتد النقد الأدبي إقحام الفئات الاجتماعية داخل الإبداع الأدبي، كما أنه ليس من المعتاد اختزال النشاط الفني في إبداع فردي، يُنظر إليه كتجلٍّ من تجليات التفكير الجمعي، فقد أُعتيد الاهتمام بالشخصية الأدبية كفاعل أساسي ذي خصوصية عبقرية في إنتاج العمل الأدبي.

ولكن هنا سينصب الاهتمام على الأثر الشعري دون الشاعر، وإن عُرف اسمه وسيرته، إلا أن ذلك لا يعدو أن يكون عاملاً ثانوياً في هذه الدراسة، فلا شاعر هنا إلا الجماعة. وذلك التزاماً بالمنهج - البنيوي التكويني - الذي اتخذ هذا البحث منهجاً له، والذي تقتضي فكرته الأساسية بأن تكون الفئات الاجتماعية هي المنشئة الحقيقية للإبداع الفني.

فما يميز كل عمل أدبي فردي هو طبيعته الاجتماعية، و "سيرة الكاتب قد تكون لها أهمية كبيرة، ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية ليرى في كل حالة خاصة، ما يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح. لكن يتحتم عليه ألا ينسى أبداً، عندما يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقا، فإن السيرة لا تعدو أن تكون عاملاً جزئياً وثانوياً، وإن الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي، وبين الرؤيات للعالم التي تقابل بعض الطبقات الاجتماعية"<sup>(١)</sup>، وهذا لا يعني التكرار للإبداع الفردي ودوره ووظيفته، بل يعني وظيفة جدلية بين الفرد والمجتمع تحتاج جهداً لفهمها وتفسيرها.

وقد سبقت الإشارة إلى شعراء مبدعين هم بحق صناع شعر الغزل في حاضرة الحجاز، وقد يكون لسواهم دور كذلك، لكنه - على كل حال - دور يتضاءل أمام ما قدمه هؤلاء الشعراء - ابن أبي ربيعة، والعرجي، والأحوص، وابن قيس الرقيات، والحارث المخزومي، وأبو دهب الجمحي، وعروة بن أذينة - لهذا الفن الذي بدأت

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة للوسيان غولدمان (المادية الجدلية وتاريخ الأدب)، ترجمة محمد



ملامح شخصيته تكتمل، ويستقل بكيانه في عصرهم.  
لذا فإنه ليس من المبالغة اعتبار أشعارهم مثلاً بنيوياً عن فن الغزل الحجازي في  
عصر بني أمية.

لقد شهد الكون الشعري بشكل عام تغيراً كبيراً في بنيته في هذا العصر،  
فالافتتاحيات التقليدية بدأت بالزوال عند بعض الشعراء، ويُقصد بذلك ما كانت  
تفتتح به القصيدة من نسيب، ووقوف على أطلال الحبيبة، ووصف لأوقات اللقاء،  
والتي كان ينفذ منها الشاعر إلى الفخر، أو المدح، أو غير ذلك من موضوعات تثير  
اهتمامه. وهي التي كانت تقليداً يندر أن يدعه الشاعر الجاهلي.

ولا يمكن القول أن هذا التخلخل في البنية حدث بشكل مفاجئ، بل كان تطوراً  
بطيئاً بفعل الظروف الجديدة للمجتمع الإسلامي، والتي جعلت بعض الشعراء يخرجون  
عن الشكل الكلاسيكي للقصيدة، ويقللون من استهلاكها بالنسيب كالفرزدق مثلاً.

لقد ربط غولدمان بين نمو الشكل الأدبي الروائي، وبين مراحل نمو الإيديولوجية  
البرجوازية والرأسمالية<sup>(١)</sup>، وفي هذا ما يجعل الميل أكبر إلى القول بأن هذه الجراحة في  
الخروج على الشكل التقليدي، لم تكن لتحدث لولا ظهور جيل نشأ في الإسلام، وما  
جاء به من مبادئ، جعلت النظرة للنسيب أقل شأنًا في نفوس بعض الشعراء، مما أفضى  
بهم إلى التخلي عنه كمقدمة تقليدية لم يكن من السهل التخلص منها. فهو تحول  
إيديولوجي قد فرض في الآن نفسه تحولاً من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية.

هذا الاختلال في البنية العامة للشعر، ونشوء بنية جديدة، دفع لتغير كذلك في  
توجه شعراء الحجاز، حيث اتجهوا لوحدة الموضوع في قصيدة الغزل، فخلت القصيدة

(١) انظر البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة لحاك لينهارت (قراءة سياسية للرواية "الغيرة")، ترجمة وعرض

من أي موضوع لا يمت للمرأة بصلة، وأصبحت المرأة هي ألف القصيدة وبياءها، وهي المعين الملهم لهؤلاء الشعراء أطروحاتهم الغزلية، والمنجم المرصع لأشعارهم بأنفس أنواع الجوهر. فهي الموضوع، وهي البيت والقصيدة، وهي الواقع والخيال، والحقيقة والحلم.

## المرأة / الكائن والحلم

حين كان الشاعر الحجازي يشكل بنية الكون الغزلي، ويرسم صورة المرأة في شعره، فإنه كان يعتني برسم ملامحها الجسدية، إلى جانب سماتها المعنوية، وإن كانت الصورة الحسية هي الأكثر بروزاً، والأكثر تواتراً، وتكراراً في النصوص، وتعني الصورة في هذا الأفق كل ما يترتب عن التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية مقروءة في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة. وقد تعدو ذلك إلى كل أساليب الوصف والتشخيص<sup>(١)</sup>.

تلك الصورة النمطية التقليدية التي تشكلت بفعل البنية الثقافية المحيطة، والتي فرضت نفسها على الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي، هي نفسها التي نراها في نصوص الغزل الحضري، وإن كان الشاعر الحجازي قد نجح في إضافة معانٍ جديدة، نجمت من تغير طارئ على البنية الثقافية الحجازية الحضرية، فتغير المفاهيم والآراء، دائماً ما يؤدي إلى نشوء تصورات، وبني ذهنية تعبر عن التطلعات الجديدة لعالم مختلف.

ويمكن قراءة تلك الصور، و الدلالات، ورصد بنياتها الداخلية، من خلال النماذج الشعرية التالية:

(١) البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٥م، ص ٢٠٤.

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

مُبْتَلَةٌ<sup>(٢)</sup> صَفْرَاءُ مَهْضُومَةٌ الْحَشَا  
غَذَاهَا سُرُورٌ دَائِمٌ وَنَعِيمٌ  
مُنْعَمَةٌ أَهْدَى لَهَا الْجَيْدَ شَادِنٍ<sup>(٣)</sup>  
وَأَهْدَتْ لَهَا الْعَيْنَ الْقَتُولَ بَعُومٍ<sup>(٤)</sup>

نموذج (٢) - الحارث بن خالد<sup>(٥)</sup> :

وَبِمَا أَرَى شَخْصاً بِهِ حَسَناً  
إِذْ وَدَّهَا صَافٍ وَرُؤْيَيْتَهَا  
خُمْصَانَةٌ<sup>(٦)</sup> قَلْبُ مَوْشَّحِهَا<sup>(٧)</sup>  
رُؤْدُ الشَّبَابِ غَلَا بِهَا عَظْمٌ  
وَكَأَنَّ غَالِيَةً تُبَاشِرُهَا  
تَحْتَ الثِّيَابِ إِذَا صَغَا النَّجْمُ

نموذج (٣) - الأحوص<sup>(٨)</sup>:

قَامَتْ تُرِيكَ شَتِيَّتٍ<sup>(٩)</sup> النَّبْتِ ذَا أُشْرِ<sup>(١٠)</sup>  
كَأَنَّهُ مِنْ سَوَارِي صَيِّفٍ بَرْدٌ  
وَمُقَلَّتِي مُطْفِلٍ<sup>(١١)</sup> فَرْدٍ أَطَاعَ لَهَا  
بَقْلٌ وَمَرْدٌ ضَفَا مَكَاؤُهُ<sup>(١)</sup> غَرْدٌ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٢٤.

(٢) مُبْتَلَةٌ: دقيقة الخصر، انظر المعجم الوسيط، ص ٣٨.

(٣) شَادِنٌ: الشَّادِنُ ولد الطيبة، والجمع شَوَادِنٌ، انظر المعجم الوسيط، ص ٤٧٦.

(٤) بَعُومٌ: (البُعَامُ): صوت الطيبة، والمراد هنا الطيبة نفسها، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٤.

(٥) شعر الحارث بن خالد المخزومي، تحقيق يحيى الجبوري، مطبعة النعمان، النجف، ط ١، ١٩٧٢م، ص ٩٠-٩١.

(٦) خُمْصَانَةٌ: ضامرة البطن، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٥٦.

(٧) الوشاح: حيطان من لؤلؤ وجوهر، منظومان، يخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها، انظر المعجم الوسيط، ص ١٠٣٣. والمراد أنها نخيلة الخصر لا يستقر وشاحها في مكانه.

(٨) ديوان الأحوص، تحقيق سعدي ضناوي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٤٤ - ٤٥.

(٩) شَتِيَّتٌ: متفرق، وثغر شتيت: مُفْلَجٌ، انظر المعجم الوسيط، ص ٤٧٢.

(١٠) أُشْرٌ: الأسنان المحددة الرقيقة، انظر المعجم الوسيط، ص ١٠٣٣.

(١١) مُطْفِلٌ: ذات طِفْلٍ، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٦٠.

يَزِينُ لِبْتَهَا دُرٌّ تَكْنَفُهُ      نُظَامُهُ فَأَجَادُوا السَّرْدَ إِذْ سَرَدُوا  
دُرٌّ وَشَذْرٌ وَيَقُوتُ يَفْصِّلُهُ      كَأَنَّهُ إِذْ بَدَا جَمْرُ الْعَضَا يَقْدُ

نموذج (٤) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

حُرَّةُ الْوَجْهِ وَالشَّمَائِلِ وَالْجَوِّ      هَرٍ تَكْلِيمُهَا لِمَنْ نَالَ غَنَمُ  
وَحَدِيثٍ بِمِثْلِهِ تَنْزِلُ الْعُصْبُ      مُمٌ، رَحِيمٌ، يَشُوبُ ذَلِكَ حِلْمُ  
طَفَلَةٌ<sup>(٣)</sup> كَالْمَهَاةِ لَيْسَ لِمَنْ عَا      بَ إِذَا تُذَكَّرُ الْمَعَايِبُ وَصَمُ  
هَكَذَا وَصَفُ مَا بَدَا لِي مِنْهَا      لَيْسَ لِي بِالَّذِي تُعَيَّبُ عِلْمُ  
غَيْرَ أَنِّي أَرَى الثِّيَابَ مِلَاءً      فِي يَفَاعٍ يَزِينُ ذَلِكَ جِسْمُ

نموذج (٥) - أبو دهب الجمحي<sup>(٤)</sup>:

جَنِيَّةٌ أَوْلَهَا جِنٌّ يُعَلِّمُهَا      رَمَى الْقُلُوبَ بِقَوْسٍ مَالَهَا وَتَرُ  
تَجْلُو بِقَادِمَتِي وَرُقَاءَ عَن بَرْدٍ      حَمَّ الْمَشَاعِرِ فِي أَطْرَافِهَا أَشْرُ  
خَوْدٌ مُبْتَلَةٌ رِيًّا مَعَاصِمُهَا      قَدَرَ النَّبَاتِ فَلَا طَوْلٌ وَلَا قِصْرُ  
بِيضَاءُ تُعْشُو لَهَا الْأَبْصَارُ      إِنْ بَرَزَتْ فِي الْحَجِّ لَيْلَةَ إِحْدَى عَشْرَةَ الْقَمَرُ

نموذج (٦) - العرجي<sup>(٥)</sup>:

(١) المكاء: طائر صغير يألف الريف، يجمع يديه ثم يصفر فيهما صفيرا حسنا، وجمعه مكأكي، انظر المعجم الوسيط، ص ٨٨٢.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٣٧ - ٣٣٨.

(٣) طفلة: (الطفل): الرخص الناعم الرقيق، وهي طفلة، ويقال: امرأة طفلة الأنامل: ناعمتها، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٦٠.

(٤) ديوان أبي دهب الجمحي، تحقيق عبدالعظيم عبدالحسن، مطبعة القضاء، النجف، ص ٩٣ - ٩٤.

(٥) ديوان العرجي، تحقيق سجع الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٢٢٧.

بَهْنَانَةٌ<sup>(١)</sup> خُلِقَتْ أَثْنَى مُؤَثَّثَةً إِذْ فِي الْكَثِيرِ مِنَ النَّسْوَانِ تَذَكِيرٌ  
 كَأَنَّهَا إِذْ تَكْفَى فِي تَأْوُدِهَا غُصْنٌ يُرَاحُ عَلَى عَلِيَاءَ مَمْطُورٌ  
 مِنْ بَانَةٍ طُلَّ أَعْلَاهُ فَمَالَ بِهِ كَأَنَّهُ لِأَنْجِدَارِ الْمَاءِ مَهْصُورٌ<sup>(٢)</sup>  
 لَأَ الْقَوْلُ مِنْهَا إِذَا رَاجَعْتَهَا هَذِرٌ وَلَاعِيٌّ بِرَجْعِ الْقَوْلِ مَنْزُورٌ  
 وَمَا حَبِرْتُ الَّذِي فِيهَا فَأَذْكَرُهُ لَكِنْ أَتَنِّي بِمَا فِيهِ الْأَخَابِيرُ

نموذج (٧) - ابن قيس الرقيات<sup>(٣)</sup>:

قُرْشِيَّةٌ عَبِقَ الْعَبِيرُ بِهَا عَبَقَ الْعَبِيرِ بِعَاجَةِ الْحُقِّ  
 شَبَّ الْبَيَاضُ أَمَامَ صُفْرَتِهَا فِي رِقَّةِ الدِّيَابِجِ وَالْعُتُقِ

نموذج (٨) - عروة بن أذينة<sup>(٤)</sup>:

عَهْدِي بِهَا صَلَّتْ<sup>(٥)</sup> الْخَدَّيْنِ وَاضِحَةً حَوْرَاءَ مِثْلَ مَهَاةِ الرَّمْلِ مِبْدَانًا<sup>(٦)</sup>  
 مُقْنَعَةً فِي اعْتِدَالِ الْخَلْقِ خَرَعَبَةً<sup>(٧)</sup> تَكْسُو التَّرَائِبَ يَأْقُوتًا وَمُرْجَانًا  
 يَصْنُفُو لَنَا الْعَيْشُ وَالْدُّبْيَا إِذَا رَضِيَتْ وَقَدْ تُكَدِّرُ مَا لَمْ تَرْضَ دُبْيَانًا  
 لَوْلَا الْحَيَاءُ طَلَبْنَا يَوْمَ ذِي بَقَرٍ مِمَّنْ تَعَوَّرَ<sup>(٨)</sup> قَصَدَ الْبَيْتِ أَظْعَانًا

(١) البَهْنَانَةُ: الخفيفة المرحة في هدوء ولين، انظر المعجم الوسيط، ص ٧٤.

(٢) مهصور: (تهدرت) أغصان الشجرة: تدلت وتهدلت، انظر المعجم الوسيط، ص ٩٨٧.

(٣) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٣٢.

(٤) شعر عروة بن أذينة، تحقيق يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط ٢، ١٩٨١م، ص ١٢٨-١٢٩.

(٥) صَلَّتْ: (الصَلَّتْ): الأملس، انظر المعجم الوسيط، ص ٥١٩.

(٦) مِبْدَانًا: (المِبْدَانُ): السريع إلى السمن على قلة أكله، انظر المعجم الوسيط، ص ٤٤.

(٧) خَرَعَبَةً: الشابة الحسنة الخلق الناعمة، والجمع خَرَاعِب، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٢٨.

(٨) تَعَوَّرَ: سار في وسط النهار، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٦٥.

بِيضُ السَّوَالِفِ يُورِثُنَ الْقُلُوبَ جَوَى لَّا يَسْتَطِيعُ لَهُ الْإِنْسَانُ كِتْمَانًا

هذه النماذج الثمانية لشعراء سبعة، لو جُمعت، ورُسم من دلالاتها اللغوية صورة للمرأة، لظهرت صورة مكتملة، لا اختلاف بين أجزائها، وإن كان كل جزء منها، قد أُخذ من بيت شعري لشاعر مختلف. وذلك للتشابه بينها والتقارب بين دلالاتها. ويمكن تمييز الدلالات اللغوية لبنية الصورة التقليدية للمرأة في الجدول التالي:

## الدلالات اللغوية لبنية صورة المرأة في شعر الغزل الحضري في الحجاز:

النص	الصورة	دلالاتها
ن ١	مبتلة صفراء - مهضومة الحشا - منعمة - جيد شادن - عين بغوم.	امرأة تامة الخلق بيضاء ضامرة البطن شبيهة بالغزال في الجيد والعين.
ن ٢	ودها صاف - خمصانة - رود الشباب - كأن غالية تباشرها.	امرأة ودود ضامرة البطن شابة طيبة الرائحة.
ن ٣	تريك شتيت النبت - مقلتي مطفل - يزين لبتها در.	امرأة جميلة الفم لها عيني غزال وثرية مرفهة.
ن ٤	حرة الوجه والشمائل والجوهر - تكليمها غنم - حديث رحيم - ذات حلم - طفلة - كالمها - ليس لي بالذي تغيب علم - الثياب ملاء.	امرأة جميلة الوجه والخصال والأصل وحليمة كالغزال وممتلئة وفوق هذا عفيفة.
ن ٥	تجلو عن برد - مبتلة - ريا - بيضاء.	امرأة جميلة الفم تامة الخلق ممتلئة وبيضاء.
ن ٦	هنانة - أنثى مؤنثة - كأنها غصن - لا القول هذر ولا عبي - ما خبرت الذي فيها.	امرأة طيبة الرائحة رقيقة مشوقة الجسد ومعتدلة الكلام وعفيفة.
ن ٧	قرشية - عبق العبير بها - شب البياض أمام صفرتها - رقة الديباج .	امرأة عريقة النسب طيبة الرائحة بيضاء رقيقة.

<p>امرأة ملساء الخدين بيضاء حوراء صافية لون العينين وممتلئة و رقيقة وثرية مرفهة.</p>	<p>صلتة الخدين - واضحة - حوراء مثل المهابة - مبدان - خرعبة - تكسو الترائب ياقوتا ومرجانا - بيض السوالف.</p>	<p>٨٨</p>
--	---	-----------

من خلال الجدول السابق ظهر أن صورة المرأة تتكرر بين الشعراء، فحببية عمر هي نفسها حببية الأحوص و حببية العرجي، فهل أحب الشعراء امرأة واحدة؟ أم أن النساء جميعا غدون على صورة واحدة جعلت منهن توائم لا يستطيع التفريق بينها؟

يُلمح من خلال النماذج السابقة والجدول الذي جمع أجزاء صورة المرأة، أن الخيال العربي صنع صورة مثالية للمرأة، لا تنازل عنها من قبل أي شاعر غزلي، فالمتغزل بها، أنثى مكتملة الأنوثة، لدنة منعمة، وهي بيضاء تميل للصفرة، ممتلئة الجسم، ضامرة البطن، رهيقة الخصر، في عينيها حور، ولها رائحة عطرة، وصوت رخيم، ليست بالمهدار ولا العيية.

هذه الدلالات اللغوية بقيت محتفظة بسكونها منذ العصر الجاهلي، لم تشهد تغيرا بفعل الزمن، أو اختلاف العصر، إلا ما كان من إضافات لها من الشاعر الحجازي، تخرجها من السكونية إلى الحركية، وذلك من خلال وصفه لحياة المرأة الحضرية وسكنها وكيفية معيشتها في القصور وبين الخدم، وهو وصف جديد لم يكن مألوفا قبل هذا العصر، وستناوله لاحقا عند دراسة الصورة الجديدة للمرأة. وفيما عدا هذا، فصورة المرأة احتفظت بنمطيتها المعهودة منذ العصر الجاهلي، فهي ذاتها صورة المرأة عند امرئ القيس، والأعشى، وغيرهم من شعراء ذلك العصر.



## وَخَدَةُ الْبَيْتِ الشَّعْرِيِّ

كل بيت من الأبيات الشعرية السابقة هو بنية متكاملة، قائم بذاته، مستقل بوجوده، غير محتاج لغيره، وهذا ربما عائد إلى ما طُبِعَ عليه العربي من حب للإيجاز، "فالشاعر يكتفي بالبيت عن القصيدة، وبالعبارة القصيرة عن البيت، وباللفظة إن وفّت بالمعنى عن العبارة"<sup>(١)</sup>.

والأبيات تامة المعنى ذات جمل مكتملة نحويًا، لا تعاني من نقصان ملحوظ من الملحقات الضرورية لتمام الجمل، ولم يخلد الوزن فيها المعنى، "فالمعاني تامة مستوفاة، لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وهي - المعاني - مواجهة للغرض لم تمتنع عن ذلك و تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته"<sup>(٢)</sup>.

وقد كان النقاد العرب في مفاضلتهم بين الشعراء، يستحسنون بيتا شعريا على آخر وليس قصيدة على أخرى، مما يعطي انطبعا بشأن البيت الشعري عند العرب، حيث ينزلونه منزلة أعلى من القصيدة، وفي هذا يقول القاضي الجرجاني: "وقد تجد كثيرا من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي، ويغلو في تقديمه، ونحن نستقرئ القصيدة من شعره وهي تناهز المائة أو تربي أو تضعف، فلا نعثر فيها إلا البيت الذي يروق أو البيتين، ثم تنسلخ قصائد منه، وهي واقفة تحت ظلها جارية على رسلها، لا يحصل منها السامع إلا على عدد القوافي وانتظار الفراغ، وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار ومعان تستفاد، وألفاظ تروق وتعذب، وإبداع يدل على

(١) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهيقي، دار الكتاب العربي، بيروت،

ط ١٩٨٢، ٣، ص ٧٨.

(٢) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،

ص ١٦٦، بتصرف.

الفطنة، والذكاء، وتصرف لا يصدر إلا عن غزارة واقتدار"<sup>(١)</sup>. فكل بيت من أبيات النماذج السابقة هو نسق منفرد، يتكون من عدد من الوحدات التكوينية، التي ترتبط مع بعضها في حزم من العلاقات الأفقية المحكمة، حتى تتشكل بنيتها، التي تقدم رؤية الشاعر للعالم. ذلك أن هذا البيت المجتزأ من القصيدة، يحمل جزءاً من تجربة الشاعر ويعبر عن رؤيته. والأبيات مع بعضها ترتبط بشبكة من العلاقات الرأسية والأفقية التي تبني هيكل القصيدة، وتصل بها إلى ذروة إبلاغها الفني، والذي بدوره يقدم تجربة الشاعر كاملة غير مجزوءة، ويجعل من رؤيته جسداً واضح المعالم.

ومن خلال القراءة للبنية السطحية للنماذج السابقة وُجد مستويان للدلالة:

- مستوى صوتي "بنية الزمان"،

- مستوى بصري "بنية المكان".

ولكل من هذين المستويين عناصر تحددهما، وقوانين تعمل فيهما، في البيت الشعري.

## الْبُنْيَةُ الزَّمَانِيَّةُ

هذه الأبيات تستهدف السماع قبل القراءة، وأول ما يقابل السامع حين سماعها، هو المحافظة على عمود الشعر، والتزام الشاعر بوزن شعري موحد للقصيدة كلها، دون أن يخلط معه وزناً آخر، وهذا قانون شعري لا يمكن لشاعر في القرن الأول والثاني الهجري تجاهله، إذ يلتزم الشاعر "بقالب كلي مجرد في الذهن من تراكيب معينة ينطبق ذلك القالب على جميعها. فإن مؤلف الكلام هو كالبنا أو النساخ، والصورة الذهنية المنطبقة، كالقالب الذي يبني فيه، أو المنوال الذي ينسج عليه. فإن خرج عن

(١) الوساطة بين المتبني وخصومه، القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي

القالب في بنائه أو على البناء في نسجه كان فاسداً<sup>(١)</sup>، كما يميز هذا القالب وقفة تؤدي وظيفة دلالية وعروضية، تدل على أن البيت قد انتهى، والوزن قد أشبع.

وكما ذكر سابقاً أن البيت الشعري يقوم دلاليًا بنفسه، فإن هذه الوقفة تعني انتهاء الدلالة، وهي ما أسماها العروضيون بالقافية، ويقصد بها: "الحروف التي تبدأ بمتحرك يليه آخر ساكنين في آخر البيت"<sup>(٢)</sup>، وهي الوحدة الأخيرة في البيت، "وسميت قافية الشعر قافية، لأنها تقفو البيت كله... والتعريف الذي ارتضاه الدارسون للقافية، هو تعريف الخليل لها، وهو التعريف الذي يقول أن القافية هي: آخر ساكنين في البيت، والمتحركات التي بينهما إذا وجدت، والمتحرك الذي قبل الساكن الأول، وعلى هذا التعريف تكون القافية جزء كلمة، أو كلمة، أو كلمة وجزء كلمة، أو كلمتين"<sup>(٣)</sup>.

فالقافية تتبع البيت وتقتفيه، وتضع نهايته، ويمكن وضع تعييد لهذه الوقفة، وتعريف بهذا القانون العروضي، الذي خضع له شعراء الغزل في الحجاز، وذلك بالقول: إنها وقفة دلالية ذات مهمة عروضية، تحكمت في إبداع شعراء الغزل وأعطته نكهته الخاصة.

وقد أخلص شعراء الغزل لهذا القانون، ربما كان ذلك اقتناعاً، أو اعتياداً لما ألفوه، ونشئوا عليه من أشعار من سبقهم، وربما احتراماً للنقاد، اللذين كانوا يحكمون بجودة الشعر، حين يحسن الشاعر فيه تحقيق التوازن والانسجام بين الوقف الدلالي والنظم العروضي.

(١) مقدمة ابن خلدون، ص ٤٩١.

(٢) المعجم الوسيط، ص ٧٥٢.

(٣) في عروض الشعر العربي، قضايا ومناقشات، محمد عبدالمجيد الطويل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،

القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٢٤٥، بتصرف.

وكما حافظ الشعراء على وحدة البيت الشعري، حافظوا كذلك على وحدة القافية، التي لا قيام للوزن إلا بها، وبها وبالوزن يتم الفصل بين الشعر والنثر، " ولم يحدث أن خلط شاعر قديم بين وزن وآخر، أو بين قافية وأخرى في القصيدة الواحدة، لما يترتب على ذلك من نشاز وخروج عن اطراد الكمية المتساوية في الترتيب والزمن"<sup>(١)</sup>. ووحدة القافية تكون بالتزام الشاعر بأمرين:

الأول: التزام حرف واحد للروي، وهو "الحرف الذي تبني عليه القصيدة، وإليه تنسب. يقال قصيدة بائية: إذا كان رويها الباء"<sup>(٢)</sup>،  
الثاني: التزام المجرى الواحد للقصيدة، وهو حركة حرف الروي، سواء كانت فتحة أو كسرة أو ضمة.

و الوزن والقافية هما وحدتا البنية الإيقاعية، التي عند التزام الشاعر بها يضطر للتحرك خارج حدود اللغة العادية كما يقول هيجل، لكن يبدو أن في وفرة المتاليات اللغوية في اللغة العربية، ما أعان هؤلاء الشعراء على الالتزام بالبنية الإيقاعية دون إخلال بالمعنى، أو إصاق لفظ في غير محله، أو حشو مفردات لا صلة لها بالمراد. وهذا الأمر يقود إلى الحديث عن بنية الإيقاع ودلالاته.

## الإيقاع والدلالة

الكلمة المفردة لا تؤدي المعنى منفردة، بل لا تؤديه إلا في سياقها، والإيقاع هو المنظم للسياق، وهو المكون للنسق، الذي تكون فيه الكلمة مجرد وحدة تكوينية منتظمة بين وحداته وداخل نسيجه، وتؤدي هذه الوحدات متكاملة في نسقها إلى إنتاج الدلالة، "فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه. فليس

(١) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٢١٦.

(٢) المعجم الوسيط، ص ٣٨٤.

للكلمات معنى قبليّ سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب"<sup>(١)</sup>.

إذن فالإيقاع هو الباني لنسق الخطاب في النص الشعري، والعرب عرفوا بفن الشعر "يؤلّفون فيه الكلام أجزاءً متساوية على تناسب بينها، في عدة حروفها المتحركة والساكنة، ويفصلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلاً يكون كل جزء منها مستقلاً بالإفادة، لا ينعطف على الآخر. ويسمونه البيت. فيلائم الطبع بالتجزئة أولاً، ثم بتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادئ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها"<sup>(٢)</sup>.

والبيت الشعري قائم على الخطاب الموجه دلالياً، وانتظام وحداته اللغوية على نسق الوحدات الإيقاعية ينتج الدلالة، ويخلق توازناً حتمياً بين الإيقاع بوحداته، من وزن، ووقفه عروضية، وبين الدال والمدلول.

## البُحُورُ الشُّعْرِيَّةُ

تعتمد قصيدة الغزل الحضري على البحور الشعرية التقليدية، التي اعتمدت عليها القصيدة الجاهلية، وهي البحور التي قعد لها وأنشأ علمها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومن زيادة القول شرح هذه البحور، أو الحديث عن تفعيلاتها، فهناك كتب أسست خصيصاً لها. لكن ما يعني هذا البحث هو معرفة البحور الشعرية التي كانت مثار اهتمام شعراء الغزل الحضري في الحجاز.

(١) الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، محمد بنيس، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩م، ج ١، ص ١٧٨.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ص ٣٣٨.

فكما يتضح من النماذج الشعرية السابقة، أنّها تنوعت من حيث استعمال البحور الشعرية، وطغت عليها الأوزان الطويلة، فالنموذج الأول من بحر الطويل، والرابع من الخفيف، والثالث والخامس والسادس من بحر البسيط، والنموذجان الثاني والسابع من الكامل.

وقد كثر القول حول الأوزان التي كان يستخدمها شعراء الغزل في الحجاز، وكيف أنهم تجنبوا الطويل والثقيل من البحور، إلى القصير والخفيف منها، وذلك تجاوبا مع ما جد على مجتمعهم الحضري من متع. ولتوثيق هذا القول أو تفنيده، لا مناص من جولة في الدواوين الشعرية لشعراء الغزل في الحجاز، لاستقراء الأوزان فيها، وللفهم منها إن كان قد طرأ خللٌ ما على البنية الإيقاعية في هذا العصر. وسيتم اعتماد مسلكين لمعرفة عدد استعمالات كل بحر من البحور عند شعراء الغزل الحضري في الحجاز:

- المسلك الأول: رسم جدول يسجل أنواع البحور التي نظم عليها كل شاعر على حدة،
- والمسلك الثاني: رسم خط بياني لعدد استعمالات البحور الشعرية عند هؤلاء الشعراء.

وستكون البداية مع البحور التامة، يتلوها الحديث عن مجزوء البحور مع حصر لها.

## جدول يوضح البحور الشعرية التي استخدمها شعراء الغزل الحضري في الحجاز:

الشعراء	عمر بن أبي ربيعة	العرجي	الأحوص	ابن قيس الرقيات	الحارث المخزومي	أبو دهبيل الجمحي	عروة بن أذينة
البحور							
الطويل							
الكامل							
البيسيط							
الوافر							
الخفيف							
المتقارب							
المنسرح							
المديد							
السريع							
الرمل							
الرجز							
الهنزج							

## يُستنتج من الجدول السابق:

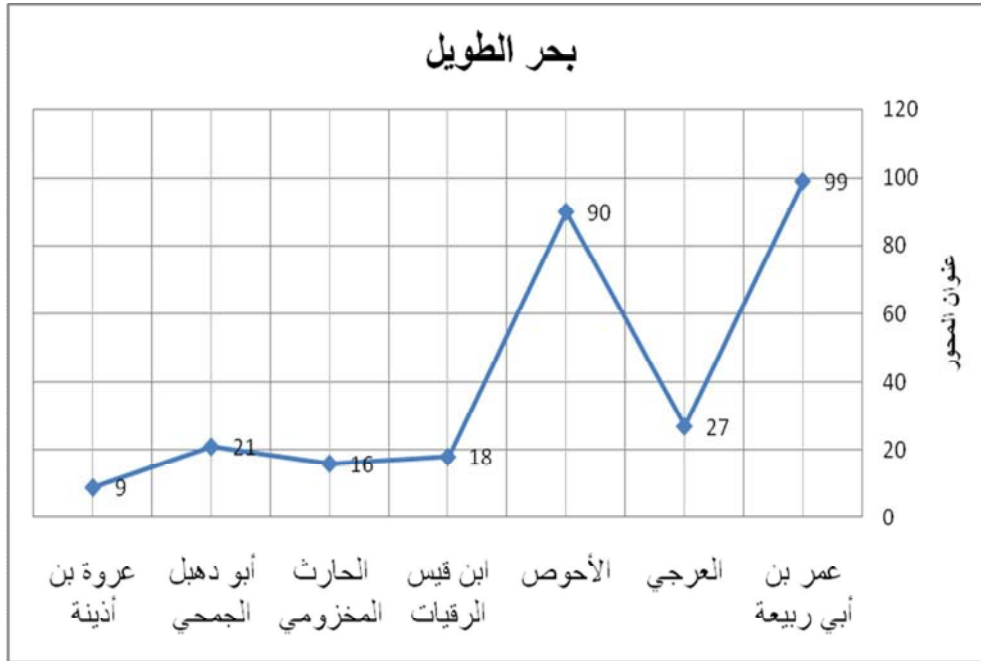
- أن البحور التامة التي نظم عليها شعراء الحجاز هي اثنا عشر بجزاً من بين ستة عشر بجزاً شعرياً معروفاً عند العرب، وتلك البحور التي نظموا عليها هي: (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف، المتقارب، المنسرح، المديد، السريع، الرمل، الرجز، الهزج)، وغالبها من البحور الطويلة الثقيلة،
- أن كلا من بحر (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف، المتقارب) قد نظم عليها كل شعراء الغزل الحضري،
- أن بحر الهزج هو أقل البحور في عدد من نظم على وزنه من الشعراء.

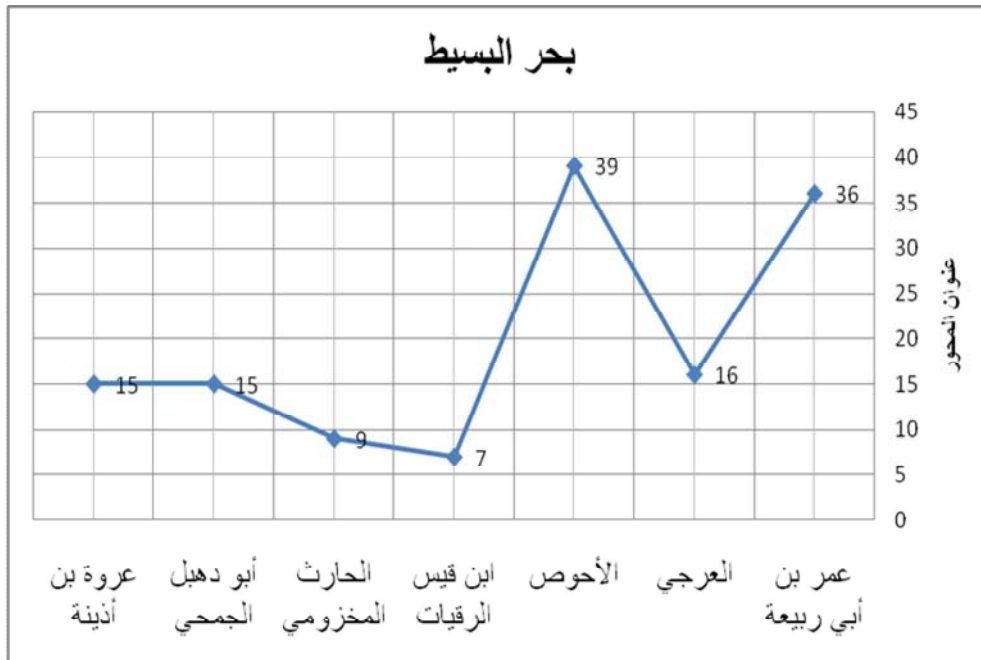
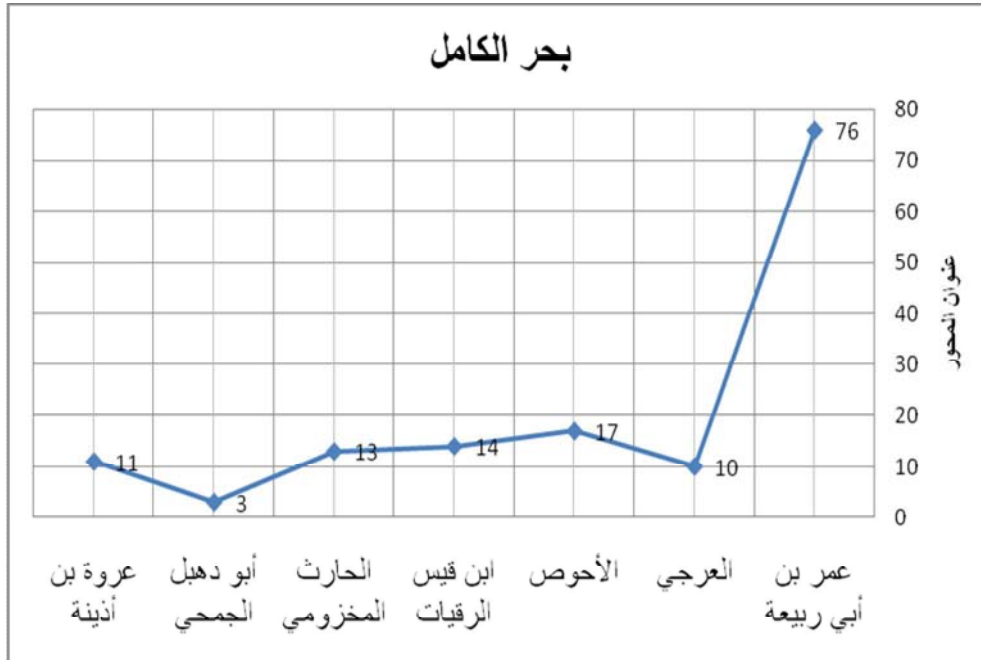


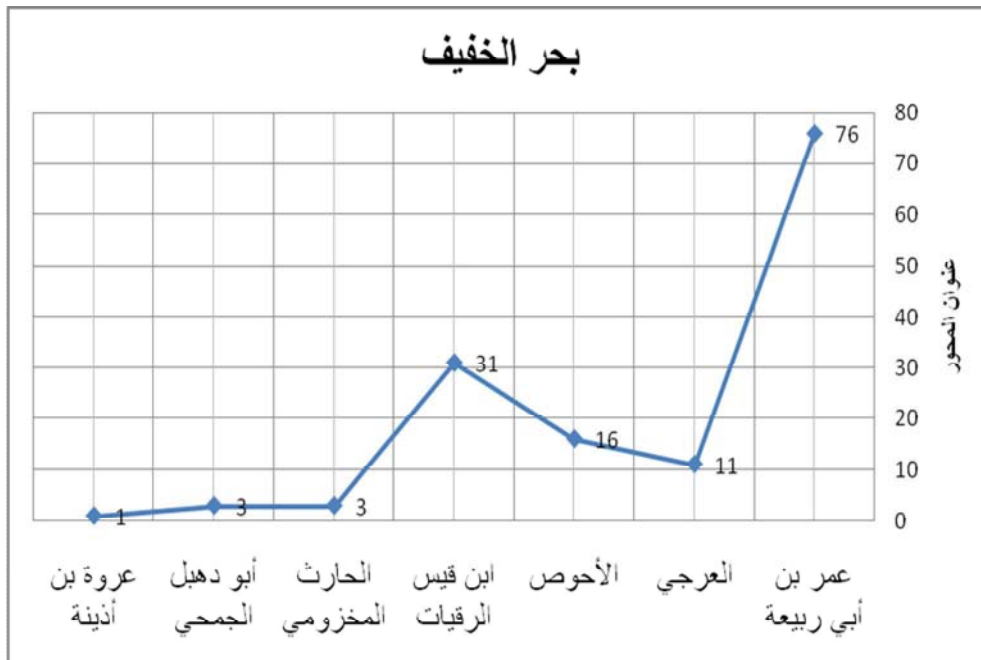
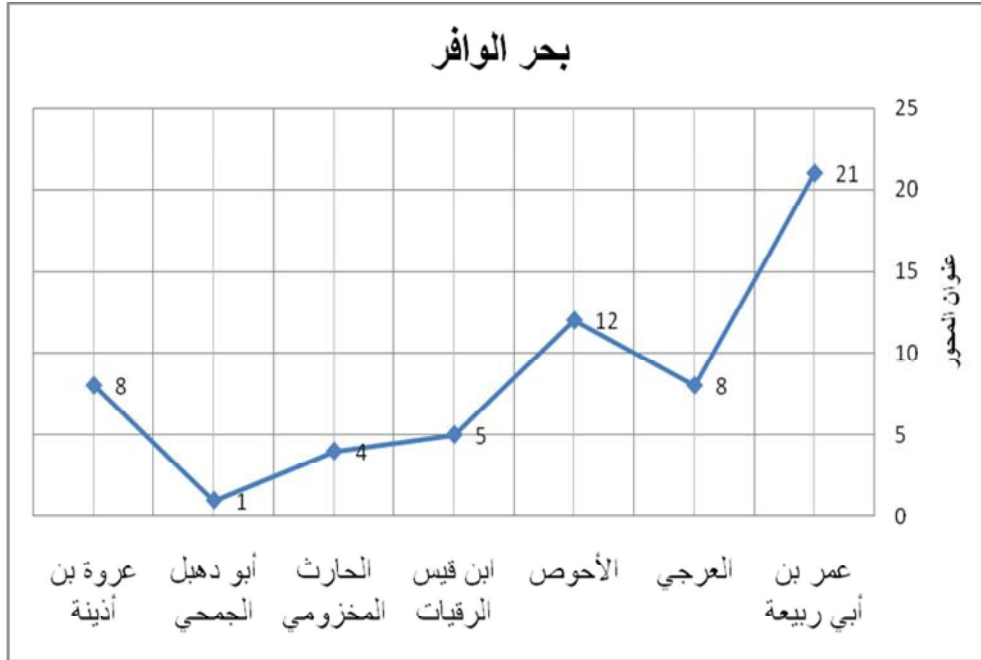
## رسم بياني لعدد استعمالات البحور الشعرية عند شعراء الغزل

### الحضري في الحجاز:

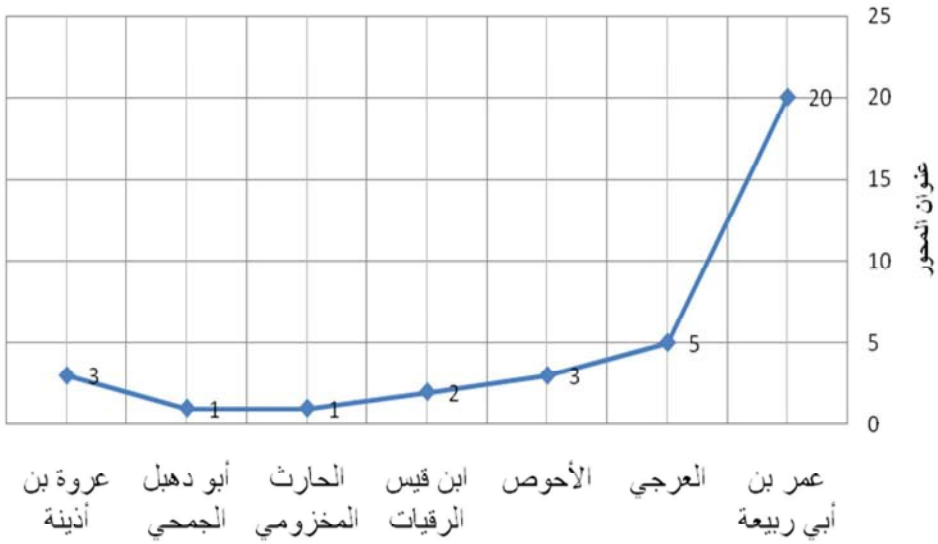
الجدول السابق وإن كان يعطي تصوراً لأهم البحور وأكثرها استئثاراً باهتمام شعراء الحجاز، إلا أنه لا يعطي نظرة تفصيلية كما يفعل الرسم البياني. لهذا السبب كان من الضرورة عمل رسم بياني، ليكون أكثر دقة وتوضيحاً لاستعمالات شعراء الحجاز لكل بحر على حدة، وسيعرض هذا الرسم كل بحر بمفرده عند هؤلاء الشعراء.



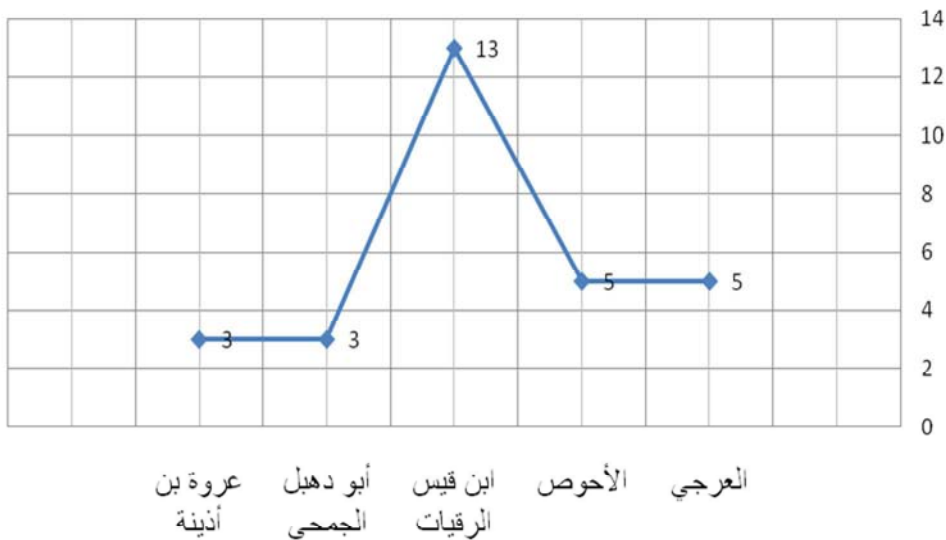


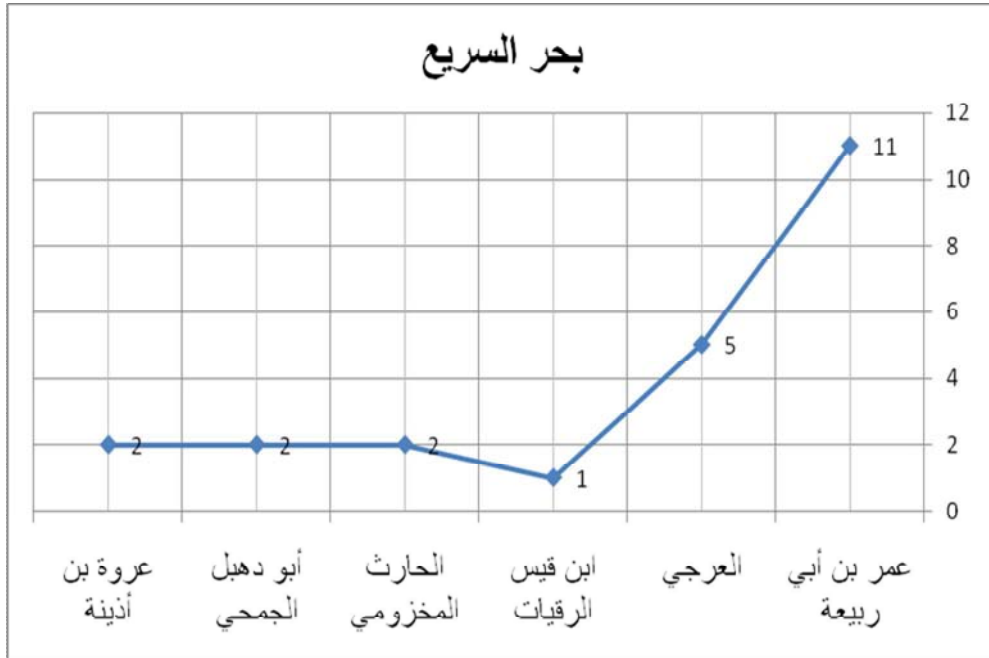
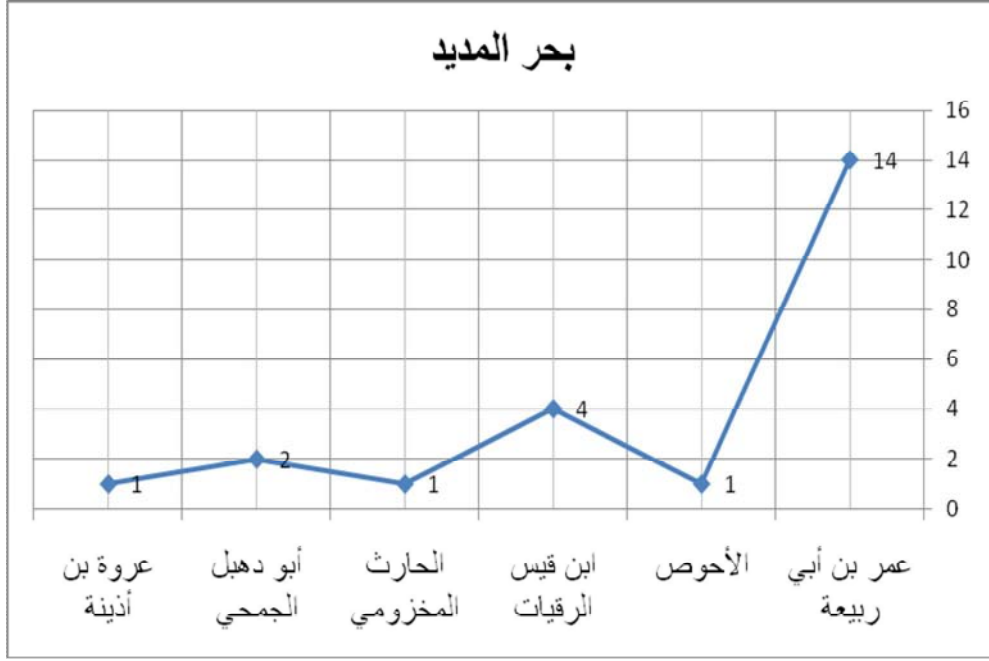


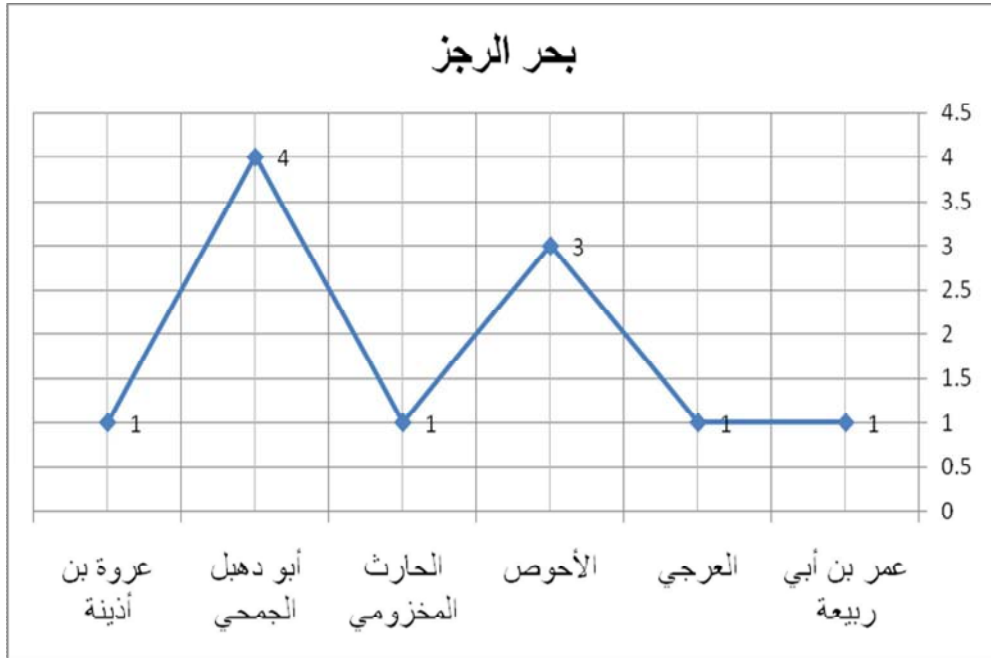
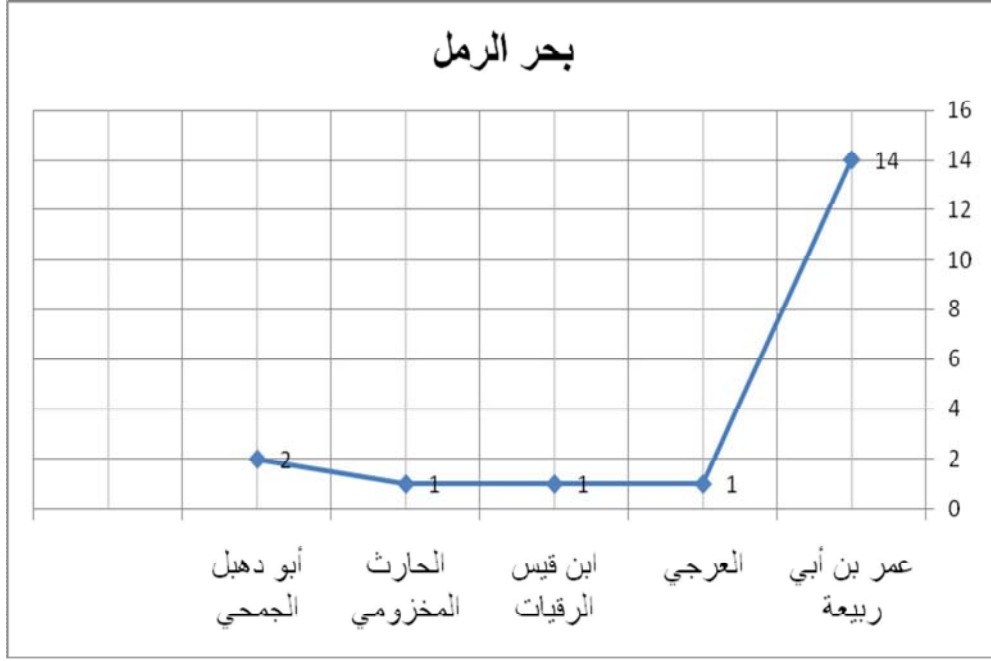
### بحر المتقارب

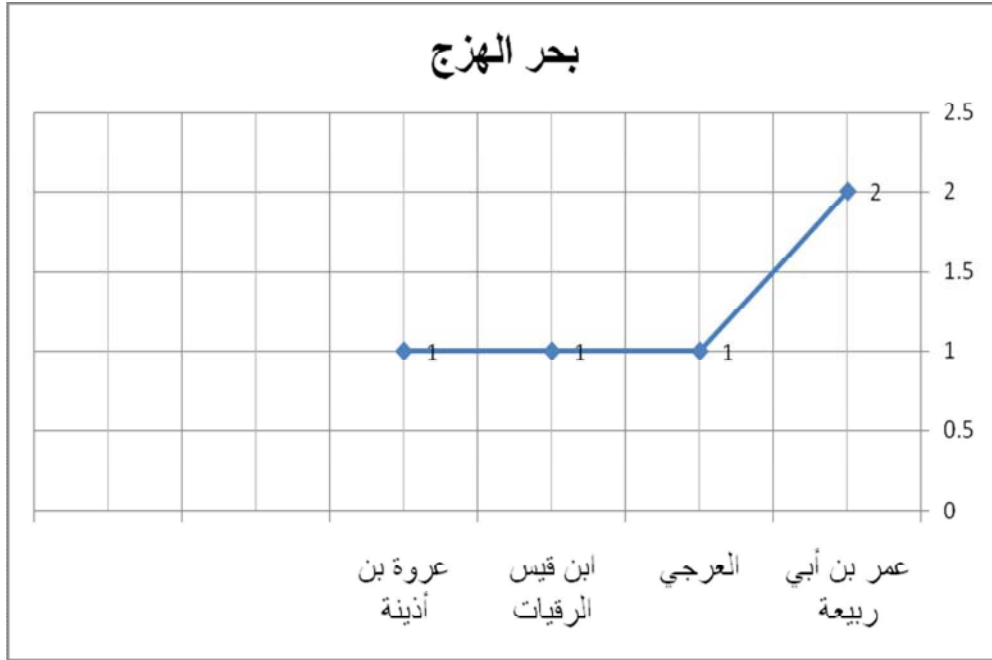


### بحر المنسرح









### يُستنتج مما سبق:

- أن شعراء الغزل في الحجاز نظموا في أغلب البحور الشعرية،
- وأنه كان للأوزان الطويلة حظاً أوفر من نظمهم، فعدد القصائد فيها يتفوق على عدد القصائد المنظومة على الأوزان القصيرة،
- البحر الطويل هو الأكثر استعمالاً بين البحور، يليه الكامل والبسيط،
- بحري الهزج والرجز هي الأقل استعمالاً من شعراء الغزل الحجازيين.

## مَجْزُوءُ الْبُحُورِ

أظهرت نتائج الإحصائية السابقة أن الأوزان الطويلة كانت أكثر ما يحرص عليه الشاعر الحجازي، ومع هذا فقد وُجد في دواوين شعراء الغزل الحجازي نماذج شعرية من مجزوء البحور، ويكون البحر الشعري مجزوءاً إذا حُذفت من التام منه آخر تفعيلة من الصدر، وآخر تفعيلة من العجز، والبحور التي تستعمل مجزوءة هي ثمانية فقط من ستة عشر بحراً شعرياً عرفها الشعر العربي، وهي (البسيط، والوافر، والكامل، والرمل، والخفيف، والمتقارب، والمتدارك، والرجز)، وتعدُّ من أخفِّ أوزان الشعر استعمالاً، وفيما يلي عرض لنماذج شعرية منها:

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

أَرِقْتُ فَلَمْ أَنْمَ طَرَباً      وَبِتُ مُسَهَّداً نَصَباً  
لَطِيفِ أَحَبِّ خَلْقِ اللَّـمِ      هِـ إِنْ سَنَا وَإِنْ غَضِبَا  
إِلَى نَفْسِي وَأَوْجَهِهِمْ      وَإِنْ أَمْسَى قَدِ احْتَجَبَا  
وَصَرَّمْ حَبَلَنَا ظُلماً      لِبَلْعَةِ كَاشِحِ كَذِبَا  
فَلَمْ أَرُدُّ مَقَالَتَهَا      وَلَمْ أَكُ عَاتِباً عَتَبَا  
وَلَكِنْ صَرَّمْتُ حَبْلِي      فَأَمْسَى الْحَبْلُ مُنْقَضِبَا

نموذج (٢) - العرجي<sup>(٢)</sup>:

أَرْسَلْتُ سَلْمَى بِأَنِّي      قَدْ تَبَدَّلْتُ سِوَاكَ  
بَدلاً، فَاسْتَعْنِ عَنَّا      بَدلاً يُعْنِي غَنَاكَ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٤٩.

(٢) ديوان العرجي، ص ٢٨٢.



لَنْ نُرِيكَ الْوُدَّ حَتَّى تَبْلُغَ النَّجْمَ يَدَاكَ  
 أَتَمَّيْتِ تَفَرَّاقِي؟ فَلَقَدْ نَلَيْتَ مُنَاكَ  
 وَأَرَى فِي الدَّارِ قَوْمًا كُلُّهُمْ يَهْوَى رَدَاكَ  
 فَاجْتَبَيْنَا بَعْدَ وَصْلِ أَنْتِ مَا سَلَدَيْتِ ذَاكَ

نموذج (٣) - الأحوص<sup>(١)</sup>:

إِنَّمَا الذَّلْفَاءُ هَمِّي فَلْيَدْعِنِي مَنْ يُلُومُ  
 أَحْسَنُ النَّاسِ جَمِيعًا حِينَ تَمْشِي وَتَقُومُ  
 حَبَّ الذَّلْفَاءِ عِنْدِي مَنْطِقُ مِنْهَا رَحِيمُ  
 أَصِلُ الْحَبْلَ لِتَرْضَى وَهِيَ لِلْحَبْلِ صَرُومُ  
 حُبُّهَا فِي الْقَلْبِ دَاءٌ مُسْتَكِنٌ لَيْلًا يَرِيمُ

نموذج (٤) - ابن قيس الرقيات<sup>(٢)</sup>:

رُقِيَّةٌ تَيَّمَّتْ قَلْبِي فَوَاكِدِي مِنَ الْحُبِّ  
 وَقَالُوا دَاوُدُ طِيبٌ<sup>(٣)</sup> أَلَا بَلَّ حُبُّهَا طِيبِي  
 نَهَانِي إِخْوَتِي عَنْهَا وَمَا لِقَلْبٍ مِنْ ذَنْبٍ  
 وَعَنْ صَفْرَاءَ أَنْسَةِ كَخُوطِ<sup>(٤)</sup> الْبَانَةِ الرَّطْبِ  
 وَمَا أَقْبَلُ نُصْحَ النَّاسِ صِحِّي مِنْ شِدَّةِ الْكَرْبِ

(١) ديوان الأحوص، ص ١٩١.

(٢) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، ص ١٦٩.

(٣) طب: سحر، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٤٩.

(٤) الخوط: الغصن الناعم، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٦٢.

نموذج (٥) - أبو دهب الجمحي<sup>(١)</sup>:

أَجَزْنَ الْمَاءَ مِنْ رَكَكٍ وَضَوْءُ الْفَجْرِ قَدْ وَضَحَا  
 فَقُلْنَ مَقِيلًا قَرْنٌ نُبَاكِرُ مَاءَهُ صُبْحًا  
 تَبَعْتُهُمْ بِطَرْفِ الْعَيْنِ حَتَّى قِيلَ لِي افْتَضَحَا  
 يُودِّعُ بَعْضُنَا بَعْضًا وَكُلُّ بِالْهَوَى جَرَحَا  
 فَمَنْ يَفْرَحُ بَيْنَهُمْ فَعَيْرِي إِذْ غَدَوْ فَرَحَا  
 فَهَزَّتْ رَأْسَهَا عَجَبًا وَقَالَتْ مَزَحَا  
 فَيَا عَجَبًا لِمَوْقِفِنَا وَغَيْبِ ثَمَّ مَنْ كَشَحَا

نموذج (٦) - الحارث المخزومي<sup>(٢)</sup>:

يَا دَارُ أَقْفَرِ رَسْمُهَا بَيْنَ الْمُحْصَبِ وَالْحَجْوَنِ  
 أَقْوَتٌ وَغَيْرَ أَيَّهَا مَرُّ الْحَوَادِثِ وَالسِّنِينَ  
 وَأَسْتَبْدَلُوا ظَلْفَ<sup>(٣)</sup> الْحَجَا زِ وَسُرَّةَ الْبَلَدِ الْآمِينَ  
 بِحَدَائِقِ مَحْفُوفَةٍ بِالْبَيْتِ مِنْ عَنَبٍ وَتَيْنِ  
 يَا بَسْرُ إِنِّي فَاعْلَمِي بِاللَّهِ مُجْتَهِدًا يَمِينِي  
 مَا إِنْ صَرَمْتُ حَيْالِكُمْ فَصَلِي حَيْالِي أَوْ ذَرِينِي

نموذج (٧) - عروة بن أذينة<sup>(٤)</sup>:

عَلِقْتُكَ نَاشِئًا حَتَّى رَأَيْتِ الرَّأْسَ مَبِيضًا

(١) ديوان أبي دهب الجمحي، ص ٧٤-٧٥.

(٢) شعر الحارث بن خالد المخزومي، ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٣) الظَّفْلُ: ما غلظ من الأرض واشتد، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٧٦.

(٤) شعر عروة بن أذينة، ص ٣٣٧-٣٣٨.

عَلَى يُسْرِ وَإِعْسَارٍ وَفَيْضٍ نَوَالِكُمْ فَيْضًا  
 أَلَا أَحِبُّ بِأَرْضٍ كُنْتُ تَحْتَلِينَهَا أَرْضًا  
 وَأَهْلُكَ حَبَّذَا مَا هُمْ وَإِنْ أَبَدُوا لِي الْبُعْضَا

والنموذج الأول، والرابع، والخامس، والسابع، من مجزوء بحر الوافر، والثاني،  
 والثالث، من مجزوء بحر الرمل، والسادس من مجزوء بحر الكامل.

ولمعرفة نسبة شيوع هذه الأوزان الخفيفة في شعر الغزل الحجازي، سيتم اتباع  
 طريقتين:

- الأولى: جدول يوضح مجزوء البحور الشعرية التي استعملها كل شاعر من شعراء الغزل الحضري،
- والثانية: رسم بياني يوضح عدد استعمالات كل شاعر من شعراء الغزل لكل بحر مجزوء على حدة.

جدول يوضح مجزوء البحور التي استخدمها كل شاعر من شعراء الغزل الحضري  
في الحجاز:

الشعراء	عمر بن أبي ربيعة	العرجي	الأحوص	ابن قيس الرقيات	الحارث المخزومي	أبو دهب الجمحي	عروة بن أذينة
مجزوء البحور							
مجزوء بحر الوافر							
مجزوء بحر الكامل							
مجزوء بحر الرمل							
مجزوء بحر الخفيف							
مجزوء بحر الرجز							

## يُستنتج من الجدول السابق:

- أن شعراء الغزل الحجازي لم ينظموا في كل ألوان مجزوء البحور، وأن ما نظموا عليه من المجزوء خمسة فقط من بين ثمانية بحور تستخدم مجزوءة، والبحور التي نظموا على مجزئتها هي: (مجزوء الوافر، ومجزوء الرمل، ومجزوء الخفيف، ومجزوء الكامل، ومجزوء الرجز)،

- أن مجزوء بحر الوافر كان هو الأوفر حظا من حيث عدد الشعراء اللذين نظموا عليه، يليه مجزوء بحر الكامل، و مجزوء بحر الرمل،

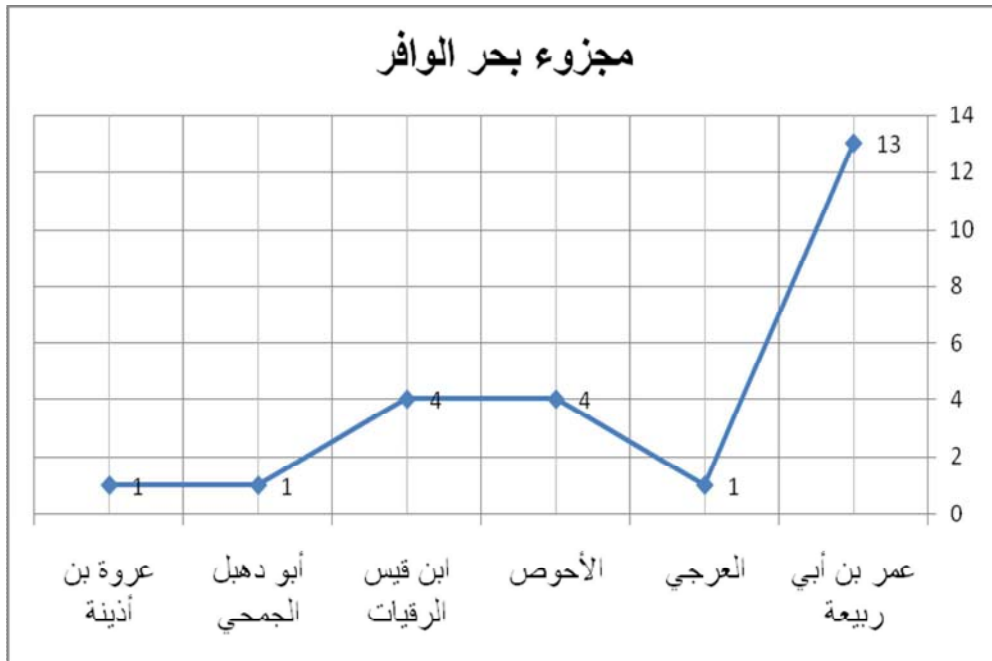
- مجزوء بحر الخفيف ومجزوء بحر الرجز قد نظم عليهما شاعران فقط من شعراء الغزل،

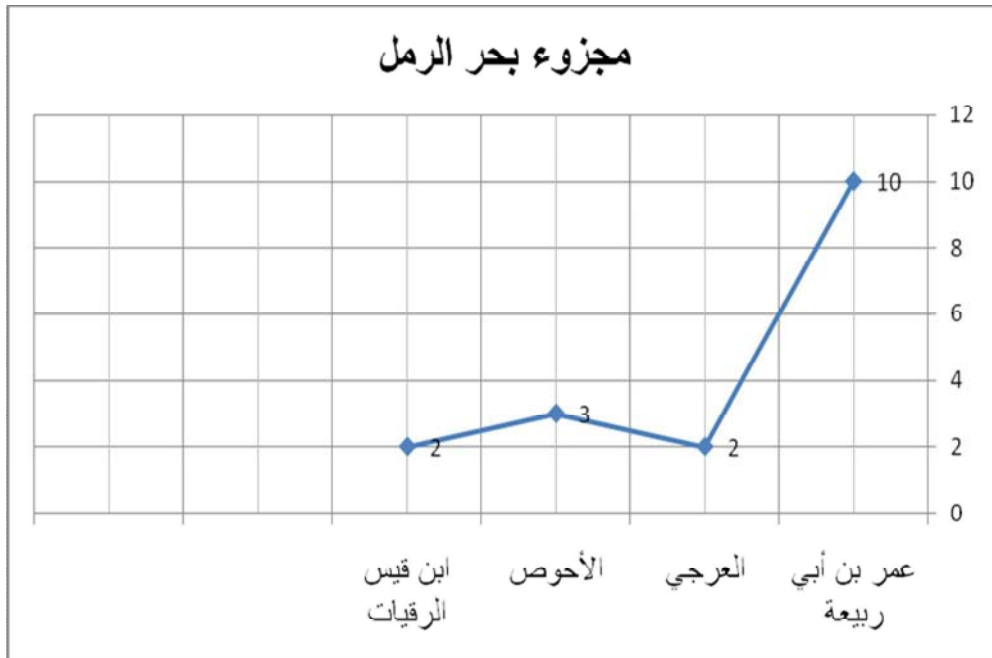
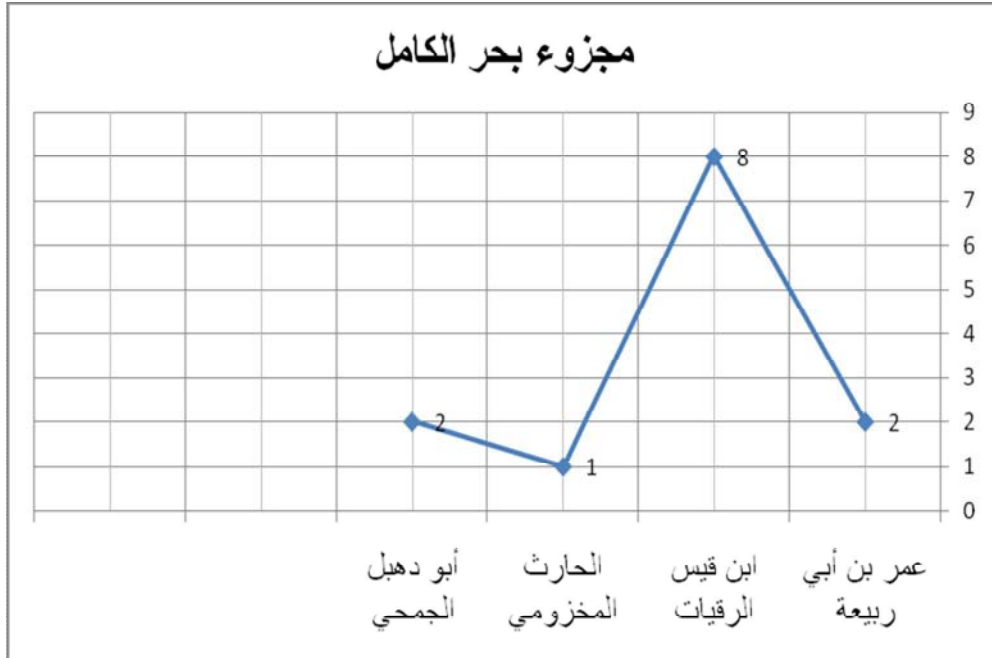
- مجزوء بحر الرجز هو الأقل من حيث عدد القصائد المنظومة عليه.

## رسم بياني يوضح عدد استعمال كل شاعر لكل نوع من مجزوء

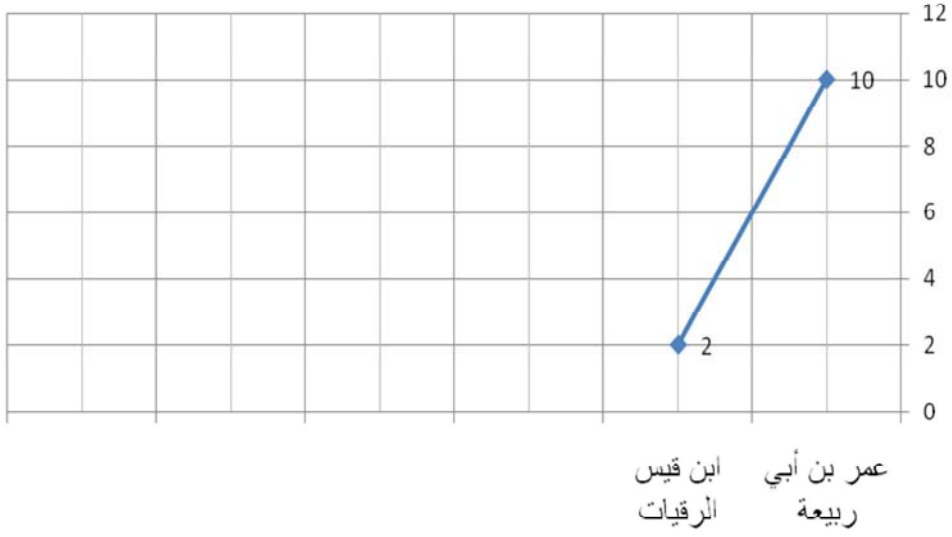
### البحور:

يبقى الجدول الذي وُضع سابقا عاجزا عن الإمداد بنظرة أكثر تفصيلا لاستعمالات مجزوء البحور عند الشعراء، وللحصول على نتيجة تفصيلية وأكثر وضوحا لابد من رسم بياني يؤدي مهمة الإحصاء على وجهها المطلوب. وسيتم عرض كل بحر مجزوء على حده عند مجموع الشعراء، وذلك من خلال خمسة رسوم هي عدد مجزوء البحور التي استعملها شعراء الغزل الحضري في الحجاز.

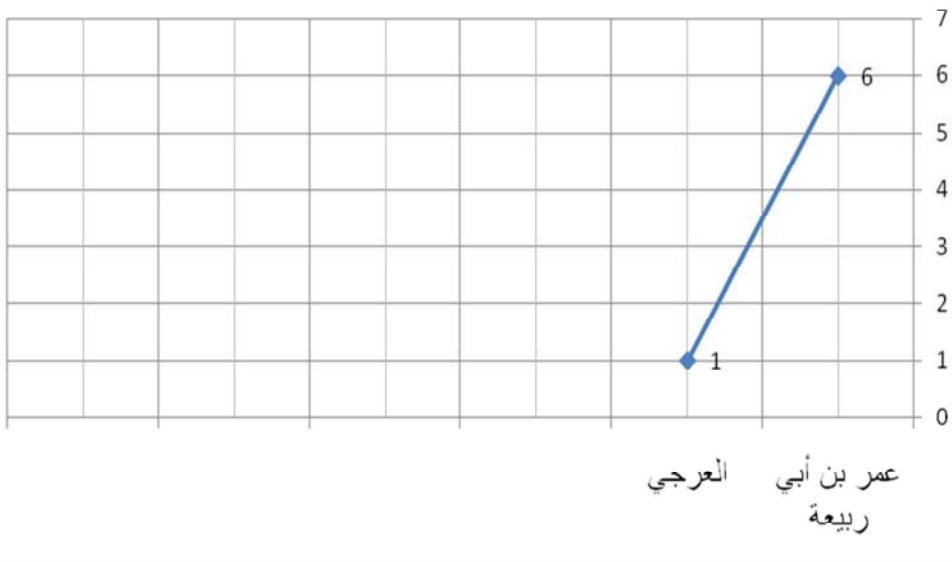




### مجزوء بحر الخفيف



### مجزوء بحر الرجز





## يُستنتج من الرسم البياني السابق ، مايلي:

- أن عدد قصائد شعراء الغزل الحضري في مجزوء البحور كان ٦٥ قصيدة من مجموع شعرهم، جاءت على النحو التالي: ٢٤ قصيدة من مجزوء الوافر، و١٧ من مجزوء الرمل، و١٥ قصيدة من مجزوء الكامل، و١٢ قصيدة من مجزوء الخفيف، و٧ قصائد من مجزوء الرجز،

- أن عدد القصائد المنظومة على مجزوء بحر الوافر هي الأكثر بين مجزوء البحور، يليه مجزوء بحر الرمل، و مجزوء بحر الكامل،

- أن مجزوء بحر الرجز هو الأقل استعمالاً من حيث عدد القصائد، وكذلك عدد الشعراء الناطمين عليه.

بذلك يظهر أن البنية الإيقاعية في قصيدة الغزل الحضري لم يطرأ عليها تغيير يذكر، بل بقيت مقتفية أثر القصيدة العربية القديمة، من حيث الإيقاع، والأوزان الطويلة، فكما هو معلوم أن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وهو الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، يليه الكامل، والبسيط، محتلان للمرتبة الثانية في نسبة الشيوخ بين أشعار العرب قديماً، وهذا ما سبق ملاحظته في البنية الإيقاعية للشعر الحجازي.

والنتائج التي تم التوصل إليها بعد حصر قصائد مجزوء البحور تتفق مع نتائج حصر البحور التامة، والتي أثبتت أن شاعر الغزل الحضري ظل سائراً على خطى شعراء العرب قبله، من حيث اختيار بحور الشعر الطويلة لنظم قصائده عليها، مع إيلائه اهتماماً أقل لبحور الشعر القصيرة، أو المجزوءة.

## القَوَافِي العَرُوضِيَّة

سبق القول بأن القافية هي القيد اللغوي والدلالي والصوتي الذي يلتزمه الشاعر منذ البيت الأول للقصيدة، وهي ليست حلية تضاف للبيت، بقدر ما هي إضافة دلالية تُتم البيت وتوصله لغايته ونهايته، بل قد أُسْمِيَ القدماء القصائد بالقوافي، وفي هذا ما يُشعر بمدى أهمية القافية ومكانتها من البيت الشعري.

وليس مقصوداً هنا الحديث عن القافية كمصطلح، أو عن أحكامها وشروطها، فليس هذا من اهتمامات هذا البحث، لكن المراد هو التعرف إلى القوافي التي كانت أكثر انتشاراً في قصائد الغزل الحضري في الحجاز.

و بعد إعمال النظر في قوافي النماذج الشعرية السابقة من البحور التامة، ظهر أن القافية في النموذج الأول والثاني والرابع كانت ميمية، وفي النموذج الثالث دالية، وفي الخامس والسادس رائية، وقافية في النموذج السابع، بينما كانت قافية النموذج الثامن نونية.

وليس معلوماً الأساس الذي يبنى عليه اختيار القافية من قبل الشاعر، وهل كان يستطيع الاختيار، أم أن الفكرة والتجربة تفرض نفسها من خلال الوزن والقافية تلقائياً، ودوناً تفكير؟، وهل كان ثمة تناسب كان يقدره شعراء الغزل بين الغزل كموضوع وبين القوافي التي اختاروها ووافقوا بينها وبين فكرهم الشعري؟

من القائلين بوجود هذا التناسب والإعداد المسبق ابن طباطبا العلوي، وذلك في القسم الذي أسماه صناعة الشعر في كتابه، حيث يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"<sup>(١)</sup>. ووُجِدَ قريباً

(١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، دار العلوم للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٥.

من هذه الرؤية عند ابن رشيقي، والذي يرى ارتباط الوزن والقافية بالموضوع. ودونما دخول في تلك الآراء والتي لها من يؤيدها كما لها من يعارضها، يُكتفي بالقول أنه يمكن القبول بشيء من الحذر بمبدأ ارتباط القافية بالموضوع، لكن لا يمكن قبول وجود أي ارتباط بين الوزن والموضوع، ذلك أن من الثابت اشتراك الوزن نفسه بين الرثاء والغزل دون أن يكون ثمة اشتراك أو تقارب بين الغرضين.

أما القافية فقد يكون لنغمتها الصوتية تأثيرها النفسي عند الشاعر، وقد ترتبط بمفردات أو أسماء يريد الشاعر ذكرها في قصيدته، وإن كانت هذه ليست بقاعدة مطردة يمكن تعميمها على كل شاعر، ولا على كل قصيدة، ولعل هذا الأمر يحتاج لدراسة صوتية تكون أعمق في النتائج، وأكثر إقناعاً للمتلقي.

أما الآن فسيُعمد إلى القيام بعملية إحصاء للقوافي مماثلة لتلك التي اعتمدت للأوزان، وستنفذ هذه العملية الإحصائية من خلال الجدول التالي:

## جدول يوضح القوافي التي استعملها شعراء الغزل الحضري في الحجاز:

الشعراء	عمر بن أبي ربيعة	العرجي	الأحوص	ابن قيس الرقيات	الحارث المخزومي	أبو دهب الجمحي	عروة بن أذينة	المجموع	القافية
الهمزة	٥	١	١	٣			١	١١	
الألف اللينة	٣							٣	
الباء	٥٦	٩	٢٨	١٣	٢	٥	٣	١١٦	
التاء	٨	٣	٣	١		٢	١	١٨	
الثاء	١						١	٩	
الجيم	٤	٣	١	٣	٢	٤	٢	١٩	
الحاء	٨	٢	٢	٢	١	٤	٢	٢١	
الخاء					١			١	
الذال	٣٧	٩	٢١	٢	٧	٥	٥	٨٦	

١							١	الذال
١٧١	٨	٩	٨	٩	٤٠	١٩	٧٨	الراء
١٣	١			٤	٢	٢	٤	السين
١	١							الشين
							٣	الصاد
٣								
١١	١				١	٤	٥	الضاد
١			١					الطاء
٦٥	١	٦	١	٤	٢٥	٣	٢٥	العين
٢٢		٢	٢	١	٤	٢	١١	الفاء
٥٤	٢	٤	٣	٩	٦	٨	٢٢	القاف
١٤	٣			٢		١	٨	الكاف
١٢٢	٩	٩	٩	٦	٢٥	١٤	٥٠	اللام

الميم	٥٧	٨	١٩	٩	٨	٩	١٠	١٢٠
النون	٤٧	٧	١١	٥	٥	١	١٠	٨٦
الهاء	٣	٢	٣					٨
الياء	١	١		٢	٣			٧

### يُستنتج من الجدول السابق:

- أن شعراء الغزل لم ينظموا على كل الحروف، وأن ثمة حروفاً لم يستعملوها أبداً، وهي (الزاي، والطاء، والغين، والواو)، وهي من القوافي التي ينعلم وجودها في الغزل منذ نشأته، وهذا ملاحظ في دواوين الشعراء العرب، فامرؤ القيس أشهر من تغزل لا يوجد في ديوانه قافية على هذه الحروف،

- تفاوتت الحروف من حيث استعمال الشعراء لها، وكذلك من حيث الصدارة والتدني في الاستعمال،

- جاءت الحروف التالية في الصدارة من حيث كثرة الاستعمال، وهي بالترتيب: (الراء، واللام، والباء، والذال، والنون، والعين، والقاف)، وهذه الحروف هي ما تسمى بالقوافي "الذلل"، وعرف شيوعها في الغزل خاصة، وربما يحتاج الأمر لدراسة صوتية متأنية لتعلل هذا الشيوع،

- كما أن بعض الحروف كادت تتلاشى لندرة استعمالها من قبل الشعراء، ولقلة عددها بين القوافي المستعملة، وهي: ( الخاء، والذال، والشين، والصاد، والطاء)، والحاء والذال والشين من القوافي "الحوش" التي يندر وجودها في الغزل، أما الصاد والطاء فمن القوافي "النفر"، وهي أيضا مما يقل في الغزل، إن لم ينعدم وجودها،

- بقية القوافي جاءت متفاوتة من حيث العدد والاستعمال، وبنسب متوسطة بين القوافي الذلل، و الحوش، والنفر.

مما سبق يظهر أن شعراء الغزل في الحجاز ترسموا درب أسلافهم في اختيار القوافي لقصائدهم، وبقية القوافي الشائعة في الشعر العربي هي ذاتها الشائعة في غزلهم، بينما ما أهمل من قبل أسلافهم قد أهملوه هم كذلك. وكما حافظوا على حرف الروي حافظوا على اطراد مجراه، فلم يُعثر في دواوينهم التي تُتبع قوافيها على إقواء بتغيير حركة الروي في القصيدة الواحدة. وهذا ما يؤكد مدى التزام الشاعر الحضري الحجازي وحرصه على عدم الخروج عن تقاليد القصيدة العربية التي ورثها عن أسلافه.

## الْبُنْيَةُ الْمَكَانِيَّةُ

قد تكون بنية المكان أقلَّ حظاً من البنية الزمانية من حيث اهتمام النقاد، إلا أن بعض نقاد العرب القدماء قد تنبهوا لأهمية المكان في تشكيل النص الشعري، ووجد منهم من يدخله ضمن أبواب البديع في القرنين السادس والسابع<sup>(١)</sup>.

ولم تعرف قصيدة الغزل الحضري إلا بنية واحدة لتشكيل المكان، وهي:

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط١،

- التشكيل التناظري للنص، وهو الشكل المعروف للقصيدة العربية القديمة، وذلك قبل ظهور الموشحات.

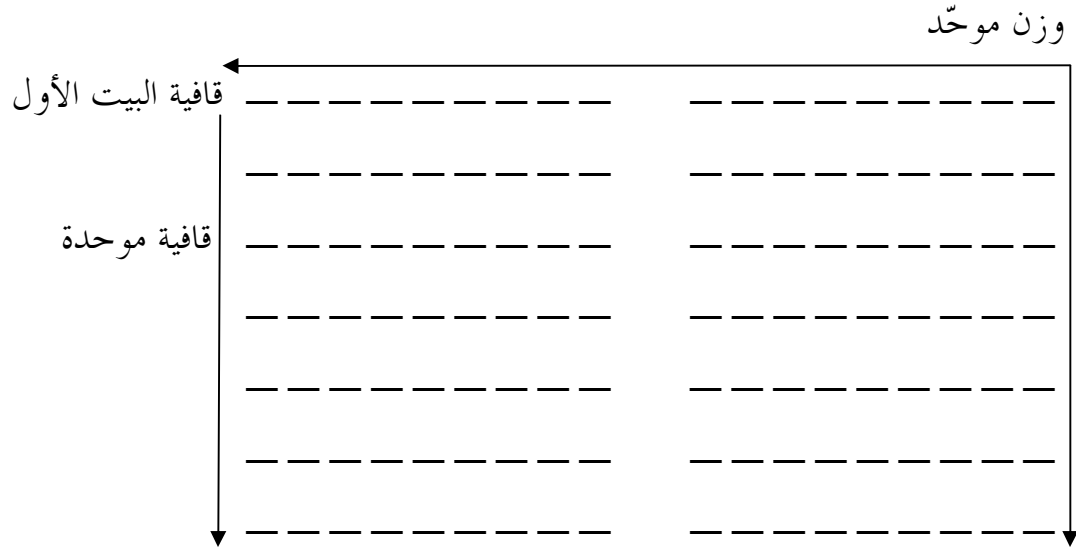
و الشكل التناظري للنص، يكون فيه النص مبني على أساس التقسيم المتساوي بين أجزاء القصيدة:

يقول العرجي<sup>(١)</sup>:

تَرْنُوْ بِعَيْنِيْ جُوْذِرِ خَرِقٍ      أَحْوَى الْمَدَامِعِ فَاتِرِ الطَّرْفِ

وهذا التقسيم التناظري، جاء باقتضاء التركيب الإيقاعي للأشطر، وكذلك تبعاً للوقفة العروضية للنظم، حيث ينفصل الصدر عن العجز، ويستقل كل شطر بذاته. وكل هذا تتحكم فيه البنية الإيقاعية، فتبنى القصيدة على ما بني عليه البيت الأول، وتتبع أبياتها قافية البيت الأول كذلك.

يوضح ذلك الشكل التالي:



ومن حيث المكان فإن النظام ذاته يتحكم في القصيدة، فالشطر الثاني يتناظر مع الشطر الأول، وتسير القصيدة ككل على هذا النظام مكانياً.

(١) ديوان العرجي، ص ٢٦٥.



لقد كان الشاعر الحجازي يعرف حدود الإطار الذي ينظم فيه قصيدته، والمقصود بالإطار الذي يتحرك فيه الشاعر: تنظيم الأبيات وتوزيعها بقاسم، فالفراغ يفصل بين الشطر الأول والثاني، وينتهي الشطر الثاني بفراغ يمنعه أن يبغى على البيت الثاني.

وهذا يعني تحكم الإيقاع في بناء البيت، فالوقفة العروضية، وتقسيم الأبيات إلى شطرين متناظرين، لم يكن ليتحقق لولا وجود وحدات الإيقاع التي ينبني عليها البيت، ولولا وحدة البحر الشعري، الذي تستقل به القصيدة الواحدة.

ما سبق يفضي إلى انعدام استقلالية بنية الزمان عن بنية المكان، فهما متداخلتان متمازتان، وما تقسيمهما هنا إلا محاولة للفهم.

فالإيقاع هو المنظم للبنية المكانية، والتفعية العروضية هي المحددة للفراغ الذي يفصل الشطرين، والوقفة العروضية هي التي تحدد الفراغ الذي يفصل كل بيت شعري عن البيت الذي يليه، وبذلك يصبح البيت الشعري بنية واحدة متكاملة، من ضمن بنيات أخرى تشكل النسق الكلي للقصيدة.

## مِنَ السُّكُونِ إِلَى الْحَرَكَةِ

عند الحديث في بداية هذا المبحث عن الصورة الحسية للمرأة، ككائن وحلم في ذهن الشاعر، وُصفتُ بنيتها بالساكنة، وصفاتها بالنمطية المثال. لكن هنا سيتم الانتقال من السكون إلى الحركة، وذلك من خلال صورة المرأة الحضرية المترفة، والتي لا علاقة لها بملاحقة الكلاً أو الخروج إلى المراعي. وقد تكون مظاهر المرأة المترفة قد ظهرت في غزل امرئ القيس، إلا أنها تبقى صورة لأعرابية تسكن الخيام مهما بلغت رفاهيتها.

أما المرأة الحجازية في غزل الحجازيين فظهرت كساكنة للقصور، يقوم على خدمتها الرقيق. وهي لا تغير مسكنها بحثاً عن المراعي، بل لربما غيرت محل إقامتها بحثاً عن الجو الملائم لها صيفاً وشتاءً، وهي تنتقل من قصر إلى قصر، تبعاً للظروف المناخية الملائمة لها. وهذه الصورة جديدة، قد استحدثها الشاعر الحجازي، مما يعد أول انفتاح لهذه البنية الغزلية على عصر جديد متغير.

ومن خلال نماذج مختارة، ستُقرأ هذه الصورة الجديدة للمرأة في الغزل الحجازي:

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

وَتَرَى لَهَا دَلًّا إِذَا نَطَقَتْ      تَرَكَّتْ بَنَاتِ فُؤَادِهِ صُغْرًا<sup>(٢)</sup>  
 كَتَسَاقُطِ الرُّطْبِ الْجَنِيِّ مِنَ الْـ      قِنُونٍ لَّا كَثْرًا وَلَا نَزْرًا  
 بِالْخَيْفِ<sup>(٣)</sup> مَنْزِلُهَا وَمَسْكِنُهَا      وَتَحُلُّ مَكَّةَ إِنْ شَتَّتْ قَصْرًا

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٦٨.

(٢) صُغْرًا : (صَعْرًا) - صَعْرًا: مال عنقه أو وجهه إلى أحد الجانبين، انظر المعجم الوسيط، ص ٥١٥. والمراد والمراد هنا أن قلبه مال لها.

(٣) الخَيْف: ما انحدر من غلظ الجبل وارتفع عن مسيل الماء، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٦٦، والمراد أنها في في الصيف تسكن مكانا مرتفعا ذا جو بارد.

مِنْ أَجْلِهَا حُسِبَتْ رَكَائِنُنَا      شَهْرًا تَجَرَّمُ بَعْدَهُ شَهْرًا

نموذج (٢) - العرجي<sup>(١)</sup>:

أَجْنَسْتُمْ الْهَوْلَ فِي الْكَعَابِ وَقِدْمًا      جَسْتَمَ الْهَوْلَ ذُو الْهَوَى فِي الْكَعَابِ  
 أَيُّهَا الْقَصْرُ ذُو الْأَوَاسِي<sup>(٢)</sup> وَالْبُسْتُ      تَانِ بَيْنَ الْقُصُورِ فَوْقَ الظَّرَابِ<sup>(٣)</sup>  
 خَصَّكَ اللَّهُ بِالْعِمَارَةِ مِنْهُ      وَوَقَاكَ الْمَلِيكَ وَشَكَ الْخَرَابِ  
 إِنِّي وَالْمُجَمَّرِينَ بَجَمْعِ      وَالْمُنِيخِينَ خَلْفَهُمْ بِالْحِصَابِ  
 لَمْ أَحُلْ عَنْكَ مَا حَيَّتُ بِوَدِّي      أَبَدًا أَوْ يَحُولَ لَوْنُ الْعُرَابِ  
 دُونَهَا الْحَارِسُ الشَّفِيقُ عَلَيْهَا      قَدْ تَوَلَّى مَفَاتِحَ الْأَبْوَابِ  
 بِمُنِيفٍ<sup>(٤)</sup> كَأَنَّهُ رُكْنٌ طَوْدٍ      ذِي أَوَاسٍ مُطَمَّرِ الْمِحْرَابِ

نموذج (٣) - الأحوص<sup>(٥)</sup>:

وَلَهَا مَرْبَعٌ بَبْرَقَةَ خَاخٍ      وَمَصْرِيْفٌ بِالْقَصْرِ قَصْرِ قُبَاءِ  
 قَلْبَتْ لِي ظَهَرَ الْمَجَنِّ فَاْمَسَتْ      قَدْ أَطَاعَتْ مَقَالَةَ الْأَعْدَاءِ

(١) ديوان العرجي، ص ١٨٠.

(٢) الأواسي: مفردها (الآسية) وهي الدعامات، والأسطوانة والبناء المحكم أساسه، انظر المعجم الوسيط، ص ١٨.

(٣) الظراب: مفرد (الظرب) وهو مانتأ من الحجارة وحدد طرفه، والجبل المنبسط، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٧٥، والمراد أن قصرها فوق مرتفع من الأرض.

(٤) منيف: المشرف على غيره، وقصر منيف: طويل في ارتفاع، انظر المعجم الوسيط، ص ٩٦٤.

(٥) ديوان الأحوص، ص ١٣.

نموذج (٤) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

وَأَعْجَبَهَا مِنْ عَيْشِهَا ظِلُّ غُرْفَةٍ وَرِيَّانٌ مُلْتَفُّ الْحَدَائِقِ أَخْضَرُ  
وَوَالٍ كَفَاهَا كُلَّ شَيْءٍ يَهْمُهَا فَلَيْسَتْ لِشَيْءٍ آخِرَ اللَّيْلِ تَسْهَرُ

نموذج (٥) - ابن قيس الرقيات<sup>(٢)</sup>:

وَوَجَدْتُ مِسْكَاً خَالِصاً قَدْ ذُرَّ فَوْقَ عِيُونِهِنَّ  
وَإِذَا تَضَمَّحٌ<sup>(٣)</sup> بِالْعَيْنِ ——— رِ الْوَرْدِ زَانَ وَجُوهِهِنَّ  
يَخْفَيْنَ فِي الْمَشِيِّ الْقَرِينِ ——— إِذَا يَزُرْنَ صَدِيقَهُنَّ  
وَبَنَاتُ كِسْرَى فِي الْحَرِيِّ ——— عَوَامِلٌ يَخْدُمْنَهُنَّ  
مُتَعَطِّفَاتٌ<sup>(٤)</sup> بِالْبُرُودِ دِ عَلَى الْبَعَالِ وَفُرْهَهُنَّ

نموذج (٦) - أبو دهب الجمحي<sup>(٥)</sup>:

إِنِّي دَعَانِي الْحَيْنُ<sup>(٦)</sup> فَاقْتَادَنِي حَتَّى رَأَيْتُ الظَّنْبِي بِالْبَابِ  
يَا حُسْنَهُ إِذْ سَبَبَنِي مُدْبِرًا مُسْتَتِرًا عَنِّي بِجِلْبَابِ  
سُبْحَانَ مَنْ وَقَفَهَا حَسْرَةً صُبَّتْ عَلَى الْقَلْبِ بِأَوْصَابِ  
يَذُودُ عَنْهَا إِنْ تَطَلَّبْتَهَا أَبُ لَهَا لَيْسَ بِوَهَّابِ  
أَحَلَّهَا قَصْرًا مَنِيعَ الذُّرَى يُحْمَى بِأَبْوَابِ وَحُجَّابِ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٢٥.

(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٦٧.

(٣) تَضَمَّحٌ: بالطيب وغيره، تَلَطَّحٌ، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٤٣.

(٤) مُتَعَطِّفَاتٌ: (تَعَطَّفَ): لَبَسَ، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٠٩.

(٥) ديوان أبي دهب الجمحي، ص ٩٠ - ٩١.

(٦) الْحَيْنُ: الهلاك، انظر المعجم الوسيط، ص ٢١٣.

في هذه النماذج وُلدت صورة جديدة للمرأة، فقد اختفت صورة المرأة الأعرابية، وحلت محلها صورة المرأة الحضرية، بكل ما في الحضارة من ترف سكني القصور، وتحصين الأبواب بالحجاب، حتى أن بنات الملوك أضحين حوادم للمرأة الحجازية في صورتها الجديدة. إنها بنية جديدة حلت مكان بنية قديمة، هو تعاقب بنيوي ديناميكي يتجه من الجمود إلى التجدد، "وهكذا نتوجه نحو تركيب بنية جديدة تختلف عن البنية السابقة التي كانت سائدة فيما قبل"<sup>(١)</sup>.

هذه الصورة الجديدة للمرأة الحضرية جعلت الشاعر يعرض عن ذكر الأطلال كمقدمة تقليدية لقصيدته، ويتجه لوصف القصر الذي تسكنه محبوبته، ويصور الأحوال التي تعترضه للوصول لذلك القصر، أو يعرج على وصف معاناته من البعد، بعد أن فارقت محبوبته قصرها إلى قصر آخر يناسبها جو أرضه.

وقد ذكر الشاعر الحجازي الأطلال في بعض شعره، إلا أنه قصر فيها وقوفه ولم يطل، واكتفى البيتين والثلاثة دون إسهاب في وصف لمظاهر الطلل، أو تشبيه له على عادة الشعراء قبله، متخذاً منه مجرد مدخل لنصه الغزلي، "والذي يستعرض بعض شعرهم يجد الشاعر قد وقف في بعضه على الأطلال بالفعل، ولكنها وقفة مختلفة كل الاختلاف عن وقفات الشعراء قبلهم في قصائدهم التقليدية. ووقوفهم على الأطلال - إن وقفوا - ليس إلا مجرد خطوة نحو الاندماج في المحيط الغزلي الذي كانوا يهدفون إليه من قصائدهم ومقطوعاتهم"<sup>(٢)</sup>.

ويمكن تمييز الدلالات اللغوية للبنية الجديدة لصورة المرأة في الجدول التالي:

(١) في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، جمال شحيد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص ٨٦.

(٢) الغزل في العصر الأموي، عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص١١٨.

## الدلالات اللغوية للبنية الجديدة لصورة المرأة في شعر الغزل الحضري في

الحجاز:

النص	الصورة	دلالاتها
ن ١	بالخيف منزلها ، وتخل مكة إن شئت قصرًا	حضرية ، ثرية ، مرفهة
ن ٢	دونها الحارس الشفيق عليها	سيدة لها حُجَّاب
	بمنيف كأنه ركن طود	ذات مكانة اجتماعية عالية
ن ٣	لها مربع ببرقة خاخ ، ومصيف بالقصر	ثرية، مرفهة، ذات مكانة اجتماعية عالية .
ن ٤	ظل غرفة ، وريان ملتف الحدائق وال كفاها كل شيء يهملها	مرفهة، ثرية عزيزة، مدللة
ن ٥	بنات كسرى يخدمنه	ثرية ، مرفهة ، ذات حسب رفيع ومكانة اجتماعية عالية
ن ٦	يزود عنها - أبٌ ليس وهاب - قصر منيع الذرى - حجاب - أبواب	عزيزة، مدللة، ممنعة، ذات مكانة اجتماعية رفيعة.

من خلال هذا الجدول اتضحت الصورة الجديدة للمرأة في شعر الغزل الحجازي، وهي الصورة التي حلت محل الصورة القديمة، والتي قال فيها الشاعر الجاهلي امرؤ القيس<sup>(١)</sup>: (وبيضة خدر لا يرام خباؤها)، فخباء الأعرابية أضحي قصرًا عاليًا، منيعًا، يقف عليه الحُجَّاب، وتدور فيه بنات الملوك ليخدمن رباته العربيات.

(١) ديوان امرؤ القيس، ص ٢٦ .

ومن الجدول السابق، يمكن تكوين وحدات البنية المعجمية لصورة المرأة الحضرية في الحجاز كما يلي:

الوحدات المعجمية لصورة المرأة الحضرية	شتت - مصيف - مربع قصر - منيف - منيع - حُجَّاب - غرفة - يخدمنهن
--	--

والوحدات المعجمية تبرز بشكل أكثر جمالا في ثنائيات التقابل، وهذا ما رأيناه في النماذج السابقة، ويمكن للجدول التالي أن يبين هذا التقابل الثنائي:

النص	الترابط بواسطة التقابل
١ ن	الخيف - مكة منزل - قصر
٢ ن	العمارة - الخراب الحارس - مفاتيح منيف - مطمر المحمرين - المنيخين
٣ ن	مربع - مصيف برقة - قباء
٥ ن	بنات كسرى - عوامل

إن الترابط بواسطة التقابل ظهر موزعاً بين النماذج، وهو ينسجم مع الفرق الجوهرية الذي يسعى الشاعر إلى رسمه في الصورة الجديدة للمرأة، وذلك ليشكل حداً

فاصلاً بين تلك الصورة النمطية للأعرابية، وبين الصورة الجديدة للحضرية ساكنة القصور.

كما تضمنت النماذج تكراراً ملفتاً للنظر لبعض الوحدات المعجمية على مستوى البيت الواحد، سيبيها الجدول التالي:

النص	الوحدات المعجمية المتكررة	في الصدر	في العجز
ن ١	شهرًا - شهرًا	-	++
ن ٢	أحشم الهول - جشم الهول	+	+
	القصر - القصور	+	+
	لم أحل - يحول	+	+
	في الكعاب - في الكعاب	+	+
ن ٣	القصر - قصر	-	++
ن ٤	شيء - لشيء	+	+

إن تكرار الوحدة المعجمية على مستوى البيت الواحد يؤدي وظيفتين:

إحدهما دلالية: والوظيفة الدلالية تختلف باختلاف مقصد الشاعر، سواء بتأكيد ثراء المرأة، من تكرار كلمة " القصر"، أو بتأكيد مكانتها الاجتماعية، من تكرار كلمة "جشم الهول"، حيث يحيط بقصرها الحراس، ويكثر على أبوابها الحجاب،



وأما الأخرى فجمالية: والوظيفة الجمالية تتحدد في مستويي الصوت والتركيب، فالتكرار يناغم موسيقية البيت الشعري، كما يحقق التعادل الكمي على مستوى التركيب.

ولا يمكن الزعم بأن الصورة القديمة للأعرابية اختفت من كل النصوص الغزلية في الحجاز، لكنها على الأقل اختفت من بعض النصوص، ومعلوم أنه لا يمكن لبنية جديدة أن تحل فجأة محل بنية قديمة، إذ لا بد من إرهاصات تقدم تلك البنية شيئاً فشيئاً، ويمكن اعتبار هذه الصورة الجديدة للمرأة الحجازية، هي بداية تغلغل هذه البنية في الغزل العربي بشكل عام، وهي أول تفكك للبنية القديمة المتمثلة في صورة المرأة الأعرابية، وأول حضور لوحات معجمية حضرية جديدة على النص الغزلي.

وأخيراً، يُستنتج أن الصورة المادية التقليدية للمرأة بقيت كما هي، ولم يطرأ عليها تغيير يذكر، بينما الصورة الإطارية لحياة المرأة الحضرية، وكيفية معيشتها، ومكانتها داخل المجتمع، تغيرت بتغير الحياة التي يحياها كل من الشاعر والمرأة.

## المَبْحَثُ الثَّانِي

العَلَاقَةُ بَيْنَ الْمَرْأَةِ وَالرَّجُلِ

فِي الْغَزَلِ الْحَضَرِيِّ

في المبحث السابق تم التوصل إلى أن البيت الشعري ذو بنية متماسكة دلاليًا، و  
نظميًا، وعروضيًا، وكانت هناك محاولة لقراءة بعض تجليات البنية السطحية للتدليل  
على هذا التماسك، غير أنه لا يمكن الزعم بأنه تم إيفاء هذه القراءة حقها، أو استظهر  
منها كل ما يلزم للاستدلال، بل مازال هناك حاجة لفهم هذا التماسك الدلالي بين  
الأبنية النصية، واستيضاح عمليات الترابط النحوي بين المتواليات النصية.

إن عملية الفهم هذه تعتمد على رصدٍ لأوجه الترابط، والتوازن، والتفاعل، بين  
الأبنية الصغرى الجزئية، والبنية الكلية التي تجمعها، فالنص الشعري "وحدة كبرى  
شاملة...، وهذه الوحدة الكبرى تتشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية النحوية  
على مستوى أفقي، ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي، ويتكون المستوى الأول  
من وحدات نصية صغرى تربط بينها علاقات نحوية، ويتكون المستوى الثاني من  
تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية"<sup>(١)</sup>.

وهو - أي النص الشعري - ليس إلا تتابعاً من الوحدات الجمالية، أو المتتاليات،  
التي تحقق فيما بينها شروط الترابط النصي، إذ يعتمد الربط على المستوى السطحي  
على وسائل لغوية، ذات وظيفة مشتركة، بينما يتجاوز التماسك الدلالي الأبنية  
النحوية السطحية للنص.

والجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل إن علاقة هذه الكلمات بنيويًا هي  
التي تجسد الجملة، التي منها يبدأ الفهم لنطلق إلى التفسير، وتختلف الجملة في الشعر  
عنها في النثر، لأن الشاعر لا يتعامل مع المفردات فحسب، بل يتعامل مع تراكيب  
تكون وظيفة المفردات فيها اكتساب معاني جديدة لم تتحقق لها مسبقاً، فالشعر هو  
لغة داخل اللغة كما يقول بول فاليري، وهذا لا يعني أن للشعر مفردات خاصة ليست

(١) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١،

لغيره، بل يعني أن الشاعر يستخدم ذات مفردات اللغة، لكن بأساليب ونظم وتراكيب تمنح الدلالات دهشة لم يكن لغيره الوصول إليها.

"والذي يساعد الشاعر- إلى حد كبير - على أن يكون شاعرا - كما تقول كارولين سيرجون - هو قدرته التي تفوق غيره على إدراك المشابهات الخفية، وقدرته على استخدام الكلمات - كما يقول شيللي - للكشف عن تماثل الأشياء الدائم بواسطة صور تشترك في حياة الحقيقة"<sup>(١)</sup>، فالجملة الشعرية - والحال هذه مجموعة- من الرموز المتصلة في سياق، لا يكفينا مجرد الإحاطة بدلالاتها المعجمية، بل نتجاوزها إلى الدلالة السياقية، إذا تكيفت مع ما يسبقها وما يلحقها. وقد تنبه الزمخشري إلى هذا في معجمه أساس البلاغة، حيث نجد يعتمد في منهجه على السياق لاستظهار المعنى، "و كأن الزمخشري كان يستشعر أن الوحدة اللغوية مفردة لا تحمل إلا بعض أجزاء المعنى. وأن دلالتها المكتملة وتبايناتها لا تظهر إلا داخل السياق اللغوي، و سياق الحال"<sup>(٢)</sup>.

والجملة في العربية وغيرها هي المتتالية النصية عند تشومسكي، والذي يرى أنها تتكون من عدة بُنى تركيبية مختلفة، فهو يعطي للتركيب مكانة أساسية، لكنه يجعله مستقلا عن الدلالة<sup>(٣)</sup>، "فالجملة تمثل بالضرورة تابعا من الوحدات الصرفية أو المورفيمات، ولكن ليس كل تتابع من الوحدات الصرفية هذه يكون بالضرورة جملة مفيدة"<sup>(٤)</sup>.

وقد شاع استعمال مصطلح المتتالية النصية في الدراسات اللغوية، والنقدية البنيوية، وهي عند تورودوف وحدة تركيبية أعلى من الجملة، يقول: "إن الجملة لا

(١) الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبداللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٠م، ص ٨.

(٢) المدارس المعجمية، دراسة في البنية التركيبية، عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٢٦٧.

(٣) تشومسكي والثورة اللغوية، جون سيرل، مجلة الفكر العربي، العددين ٨-٩، ١٩٧٩م.

(٤) مدخل إلى علم اللغة، محمود حجازي، ص ١٢٦.

تشكل سلاسل لا نهائية، بل إنها تنتظم في الدورات التي يعرفها القارئ حدسياً (يحصل لدينا شعور بكلِّ تام)، والتي لا يجد في تحديدها التحليل أي صعوبة. وهذه الوحدة العليا تسمى بالمتتالية، ونهايتها معلومة بتكرار لا نهائي للجملة الأولية<sup>(١)</sup>، ويضيف في مكان آخر: "ومن الطبيعي أن تكون المتتالية مقطوعة في الوسط (الانتقال من التوازن إلى اللاتوازن، أو العكس من ذلك)، بل وحتى إلى أجزاء صغيرة أيضاً"<sup>(٢)</sup>.

والمتتالية كما ستدرس هنا هي وحدة لغوية متماسكة نحويًا، ودلاليًا، سواء اقتصر على بيت شعري وحيد، أو استهلكت مقطعًا، أو قصيدة شعرية بكاملها.

## الشَّاعِرُ وَالْمَرْأَةُ .. بَيْنَ الْمَنَعِ وَالْبَدَلِ

حدث تطور كبير في العلاقة بين الشاعر والمرأة موضوع الغزل كما تصفها لنا قصائد الغزل للعصر الأموي، فالمرأة التي كانت تتمنع، وتخفو، وتهجر، أصبحت تمد يد الوصل لشاعرها، وتجوّد وتبدل، بل وأحيانًا تكون هي المبادرة، والطالبة، والحريصة على اللقاء، مما يجعل بالإمكان اعتبار صلة المرأة المحبوبة بالشاعر المتغزل بها، هي أول حلل يحدث في توازن بنية الكون الشعري في الغزل الحجازي. فقد لوحظ كيف قامت تلك الصلة على جرأة أنثوية – وإن كانت مبنية على التهذيب – إلا أنها تعد كائنًا غريبًا يتغلغل داخل الكون الغزلي.

وقد وصفت قصائد الغزل كيف كانت تقبل المرأة على الرجل، وتجالسه وتمنحه رائق حديثها، وتستمتع بحديثه، دونما مقارفة لفحش يستنكره الخلق العربي، ومن ثم الخلق الإسلامي، إذ وُجد أن الشاعر يحرص دائما على أن يختم حديثه بتطهير ثوب

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، محمد بنيس، ص ١١٣.

(٢) المرجع السابق.

تلك المحبوبة من الدنس، رغم مجالستها له، واستعذابها لفاكه حديثه، في خلوة غابت عنها عين الرقيب من البشر، إلا أنها لم تخل من رقابة سلطة الذات.

هذا الشعر أيضا عبر عن مشاعر المرأة المحببة، وأظهرها بشكل لافت ليس له سابقة، فقد كانت مشاعر المرأة مبهمه، مكتومة، لا نسمع لها حسا، فإذا بها تطل علينا من خلال الشاعر الحجازي، الذي كان شعره مناصفة بين مشاعره ومشاعر المرأة المحبوبة، فهو يتحدث كيف كان بشرها باللقاء، وكيف كانت نبضات قلبها، ودفقات مشاعرها، عندما حضر المحبوب، وجالسته واستمعت لحديثه.

هذا تخلخل آخر للبنية الغزلية، وانفتاح لها على عالم المرأة الذي كان مغيبا فيما مضى، فقد كانت تظهر المرأة فقط في ثنايا رغبات الشاعر العاشق، الذي كان يعلو صوته وحده دون غيره منذ أن تبدأ القصيدة وحتى تنتهي.

ويمكن التساؤل الآن، هل يعكس هذا الشعر الواقع؟

أن يكون الشعر مجرد انعكاس للواقع فهذا ما لا تعترف به البنيوية، فمفهوم "الانعكاس" مستبعد تماما من هذه الدراسة، ولا يمكن أن تحيل عليه إجابة أي سؤال يتم طرحه، فهذا المفهوم مازال قيد النقاش بين علماء اجتماع الأدب، وربما يكون هو حصيلة تطوير الأدب الماركسي لإثبات مقولة تأثير الوضع الاقتصادي على قطاعات الحياة الاجتماعية الأخرى، أي أن إفرازات البنية التحتية تظهر في البنيات الفوقية، كالأدب مثلا.

ويؤكد شكري فيصل أن هذا الشعر الغزلي في الحجاز لم يكن يحمل أي ملمح من ملامح الانعكاس، فيقول: "هذا الشعر .. لم يكن تعبيرا عن الحياة التي عاشها هؤلاء الناس، ولكنه كان انتقاما من الحياة التي لم يستطيعوا أن يعيشوها، في ظلال السلطة في

العاصمة"<sup>(١)</sup>، ويقول أيضا في نفس الصفحة: "هذا الفن الغزلي كان الفن الذي تنفس فيه ناس ليس بينهم وبين البيت المالك في دمشق مدى بعيد"<sup>(٢)</sup>، كل هذا يخرجنا من تطبيق مفهوم "الانعكاس"، إلى نظرية التماثل البنيوية، تماثل الكون الخيالي مع الكون الواقعي وتطابقه البنيوي معه.

يقول لوسيان غولدمان: "هكذا يمكن لكون خيالي، غريب عن العالم التجريبي تماما في الظاهر، كإحدى خرافات الجن مثلا، أن يكون مماثلا كل المماثلة، في بنيتيه، لتجربة زمرة اجتماعية بعينها، أو على الأقل مرتبطاً بها بطريقة ذات دلالة. ولم يعد ثمة تناقض بين وجود علاقة وثيقة للإبداع الأدبي بالواقع الاجتماعي والتاريخي، وبين أقوى الخيالات المبدعة"<sup>(٣)</sup>.

إذن هل هنا وقوع في فخ المبالغة التي عُرف بها الشعر العربي؟، هل تنطبق هنا مقولة (أعذب الشعر أكذبه)؟، هل خرج الشاعر من واقعه إلى عالمه الخيالي ليلي مطالبه التي لم تستطع تليبيتها له حياته اليومية؟

ربما سيترك أمر هذه الأسئلة وإبرازها بشكل أكثر حدة إلى الفصل الأخير من هذا البحث، وإن كان هذا البحث لا يعد بتقديم إجابات حاسمة لكل الأسئلة التي يمكن طرحها، و لكن حسبها طرحها وطرح ما يحيط بها من شكوك.

(١) المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، نشأتها، مقوماتها، تطورها اللغوي والأدبي، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٩٨١، ص ٣٩٦.

(٢) المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، نشأتها، مقوماتها، تطورها اللغوي والأدبي، شكري فيصل، ص ٣٩٦.

(٣) سوسيولوجيا الغزل العذري، الشعر العذري نموذجاً، الطاهر لبيب، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الطليعة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧، ص ٣٤-٣٥.

إذن سأغضّ النظر عن مدى تمثيل هذه الظاهرة - الطائفة على بنية القصيدة الغزلية - للواقع الذي كان يعيشه الشاعر، و سأكتفي الآن بعملية الفهم التي سبقت الإشارة إليها في مطلع هذا المبحث.

ولفهم هذه العلاقة والتي تشكل ظاهرة جديدة على الكون الغزلي في الحجاز، سيتم إيراد بعض النماذج الشعرية لأبرز من مثلوا هذه الظاهرة من شعراء الغزل الحضري في الحجاز:

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

فَلَسْتُ بِنَاسٍ لَيْلَةَ الدَّارِ مَجْلِسًا  
لِزَيْنَبَ حَتَّى يَعْלוَ الرَّأْسَ رَامِسُ  
حَلَاءَ بَدَتِ قَمْرَاؤُهُ وَتَمَخَّضَتْ  
دُجْنَتُهُ أَوْ غَابَ مَنْ هُوَ حَارِسُ  
فَمَا نَلْتُ مِنْهَا مَحْرَمًا غَيْرَ أَنَّنَا  
كِلَانَا مِنْ الثَّوْبِ الْمُرَدِّ لَابِسُ  
نَجِيَيْنِ نَقْضِي اللّهُوَّ فِي غَيْرِ مَحْرَمٍ  
وَلَوْ رَغِمَتْ مِلْكَاشِحِينَ الْمَعَاطِسُ<sup>(٢)</sup>

نموذج (٢) - العرجي<sup>(٣)</sup>:

وَمَجْلِسِ النَّسْوَةِ بَعْدَ الْكَرَى  
فِي رَوْضَةِ ذَاتِ أَقْحَاحِ نَدٍّ  
خَرَجْنَ يَمْشِينَ مَعًا مُوهِنًا  
مَشَى مَهَا الرَّمْلِ إِلَى مَوْعِدِ  
مَنِّي وَمِنْهُنَّ وَقَدْ نُومَتِ  
عَنَّا عِيُونَ الْكُشَّحِ الْحُسَّادِ  
فِيهِنَّ حَوْرَاءٌ لَهَا صُورَةٌ  
كَالْبَدْرِ قَدْ قَارَنَ بِالْأَسْعَدِ<sup>(٤)</sup>

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٠١.

(٢) المعاطس: مفردتها (المعطس): وهو الأنف، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٠٨.

(٣) ديوان العرجي، ص ٢١٤.

(٤) الأسعد: (السعود) سعود النجوم: عدة كواكب يقال لكل واحد منها: سعد كذا، ومنها سعد السعود،

السعود، وهو أحدها، انظر المعجم الوسيط، ص ٤٣٠.



نموذج (٣) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

دِيَارَ التِّي قَامَتْ إِلَى السَّجْفِ<sup>(٢)</sup> غُدْوَةً،  
أَرَادَتْ ، فَلَمْ تَسْطِيعْ كَلَامًا ، فَأَوْمَأَتْ  
بِأَنْ بَتَّ عَسَى أَنْ يَسْتُرَ اللَّيْلُ مَجْلِسًا  
فَوَطَّئْتُ نَفْسِي لِلْمَبِيتِ فَوَلَّجُوا  
وَقَالَتْ لِتَرِييَهَا: اعْلَمَا أَنَّ زَائِرًا  
فَقُولَا لَهُ ، إِنْ جَاءَ أَهْلًا وَمَرْحَبًا  
فَرَاجَعَتَاهَا أَنْ نَعَمْ فَتَيَمَّمِي  
وَلَا تَعْجَلِي أَنْ تَهْدَأَ الْعَيْنَ ، وَاتْرُكِي  
فَبِتُّ أَفَاتِيهَا ، فَلَا هِيَ تَرَعَوِي<sup>(٤)</sup>  
وَأُكْرِمُهَا مِنْ أَنْ تَرَى بَعْضَ شِدَّةِ

لِتَنكَا قَلْبًا كَانَ قَدَمًا مُقْتَلًا  
إِلَيَّ ، وَلَمْ تَأْمَنْ رَسُورًا فُتْرَسِلًا  
لَنَا ، أَوْ تَنَامُ الْعَيْنُ عَنَّا فَتَعْفَلَا  
لِي الرِّبْضِ<sup>(٣)</sup> الْأَعْلَى مَطِيًّا وَأَرْحَلَا  
عَلَى رِقْبَةٍ آتَيْكَمَا مُتَعَفَلَا  
وَلَيْنَالَهُ كَيْ يَطْمَئِنَّ وَسَهْلًا  
لَنَا مَنْزِلًا عَنْ سَامِرِ الْحَيِّ مَعَزِلَا  
رَفِيًّا بِأَبْوَابِ الْبُيُوتِ مُوَكَّلَا  
لِجُودٍ ، وَلَا تُبْدِي إِبَاءً ، فَتَبْخَلَا  
وَتُبْدِي مَوَاعِيْدَ الْمُنَى وَالتَّعَلَّلَا

نموذج (٤) - الأحوص<sup>(٥)</sup>:

خَمْسٌ دَسَسْنَ إِلَيَّ فِي لَطْفٍ  
فَطَرَقْتُهُنَّ مَعَ الْجَرِيِّ<sup>(٦)</sup> وَقَدَّ

حُورُ الْعُيُونِ نَوَاعِمُ زُهْرٍ  
نَامَ الرَّقِيبُ وَحَلَّقَ النَّسْرُ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٧٩-٢٨٠.

(٢) السَّجْفُ: أحد السترين المقرونين، بينهما فرجة، والجمع: أسجاف وسُجُف، انظر المعجم الوسيط، ص ٣١٧.

(٣) الرِّبْضُ: كل ما يؤوى إليه ويستراح لديه، انظر المعجم الوسيط، ص ٣٢٣.

(٤) ترعوي: تكف وترتدع، انظر المعجم الوسيط، ص ٣٥٥.

(٥) ديوان الأحوص، ص ٧٨ - ٧٩.

(٦) طرقتهن: أتيتهن ليلاً، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٥٥. والجري: مخفف الجريء، وقد يكون المراد رسولهن، أو جرأته هو على الإقدام ليلاً.

مُسْتَبْطِنًا - لِلْحَيِّ إِذْ فَزَعُوا      عَضُّبًا<sup>(١)</sup> يُلُوحُ بِمَثْنِهِ أَثْرُ  
فَعَكَفْنَ لَيْلَتَهُنَّ نَاعِمَةً      ثُمَّ اسْتَفَقْنَ وَقَدْ بَدَا الْفَجْرُ  
بَأَشْتَمٍ ، مَعْسُوْلٍ فُكَاهَتَهُ      غَضُّ الشَّيْبَابِ ، رِدَاؤُهُ غَمْرُ  
زَوْلٍ ، بَعِيدِ الصَّيْتِ ، مُشْتَهَرُ      جَابَتْ لَهُ جَيْبَ الدُّجَى<sup>(٢)</sup> عَمْرُ

نموذج (٥) - ابن قيس الرقيات<sup>(٣)</sup>:

بَدَتْ لِي فِي أَثْرَابِهَا فَتَلَّنِي      كَذَلِكَ يَقْتُلْنَ الرَّجَالَ كَذَلِكَ  
نَظَرْنَا إِلَيْنَا بِالْوُجُوهِ كَأَمَّا      جَلَوْنَا لَنَا فَوْقَ الْبِغَالِ السَّبَائِكَ  
إِذَا غَفَلَتْ عَنَّا الْعُيُونُ الَّتِي تَرَى      سَلَكَنَا بِنَا حَيْثُ اشْتَهَيْنَ الْمَسَالِكَ

### اتِّجَاهَاتُ النُّصُوصِ

اشتملت كل من هذه النماذج على متاليتين، أما أولاهما فهي نسق الوصل، وهو الموضوع العام الذي اشتركت فيه النماذج السابقة جميعاً، وأما الثانية فكانت جزئية وهي نسق ترقب عين الرقيب، واقترن الوصل في المتتالية الأولى بتودد المرأة وطلبها اللقاء، مما فرض جواً وفضاءً مكانياً وزمانياً خاصاً شبيهاً بالاحتفال، بينما جاءت المتتالية الثانية لتثير دهشة وإصراراً على خرق القيم الأخلاقية للمجتمع العربي المحافظ، مع سبق إصرار على التعبير الصريح عن هذا الخرق، وعلى التحدي والجرأة، في مجتمع يحرص على الفصل التام بين الجنسين - الرجل والمرأة - في إشارة إلى أن ما كان يحدث هو في غفلة من عين الرقيب.

(١) عَضُّبًا: (عَضْب) السيف - عَضُوبًا، وَعَضُوبَةٌ: صار قاطعاً، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٠٦.

(٢) الدُّجَى: سواد الليل وظلمته، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٧٢.

(٣) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، تحقيق محمد نجم، ص ١٢٨-١٢٩.

وستتم قراءة هاتين المتاليتين من خلال ثلاثة محاور، هي:  
الزمن النحوي، وبنية الضمير، والمستوى الدلالي. وفي البداية سيتم تحديد موضع  
ومساحة كل من المتاليتين في النماذج السابقة من خلال جدول.

### جدول يوضح موضع كل من المتاليتين في النماذج السابقة:

النموذج	المتتالية الأولى	المتتالية الثانية
ن ١	الآيات: الأول والشرط الأول من البيت الثاني والبيت الثالث والشرط الأول من البيت الرابع	الشرط الثاني من البيت الثاني والشرط الثاني من البيت الرابع
ن ٢	الآيات: الأول والثاني والرابع	البيت الثالث
ن ٣	البيتان التاسع والعاشر	الآيات: الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع والثامن
ن ٤	الآيات: الرابع والخامس والسادس	الآيات: الأول والثاني والثالث
ن ٥	الشرط الثاني من البيت الثالث	الشرط الأول من البيت الثالث

وقد احتلت المتتالية الثانية مساحة أقل من مساحة المتتالية الأولى في النموذجين  
الأول والثاني، وساوتها في النموذجين الرابع والخامس، بينما احتلت مساحة أكبر في

النموذج الثالث. وربما يمكن ترير طغيان نسق الوصل على نسق الترقب والخوف، برغبة الشاعر في تناسي هذا الخوف، لثلا تنغص هيمنته عليه مجلس الوصل، أو ربما لهيمنة شعور الرغبة في الوصل على شعور الخوف من الرقيب.

والمتاليتان تشكلاان ثنائية ضدية في النصوص:

الوصل - الرقيب \ الرغبة - الخوف

إلهما ثنائية السلب والإيجاب:

الوصل - إيجاب \ الرقيب - سلب

وتنعكس إيجابية الوصل، وسلبية الرقابة، على الفضاء الزماني والمكاني للقصيد، حيث تشغل الرقابة مساحة أضيق نوعا ما على مستوى المكان، فمثلاً هي لا تتعدى شطرين في النموذج الأول، وبيتا في النموذج الثاني، ومن ثم يكون زمن التلفظ قليلاً. كما أن زمان الرقابة في النموذجين الأول والثاني لا يتعدى ثمان تفعيلات من البحر الطويل في النموذج الأول، وأربع تفعيلات من البحر البسيط في النموذج الثاني، في حين كان زمان الوصل يفوق ذلك بكثير في النموذجين المذكورين، ويظهر من خلال ذلك أن الشاعر ينقل الخوف والرهبه والرقابة إلى حيز هامشي، ليمنح لباب النص وفضاءه الواسع لمجلس الوصل. ولعل هذا ما أخبر عنه أرسطو حين تحدث عن عوامل تداعي المعاني فذكر من بينها (التشابه والتضاد)، أي أن الشخص يستدعي الفكرة لأهها متشابهة أو مضادة للفكرة السابقة، والوصل تكدره الرقابة، وقد حلّ - الوصل - في وعي الشاعر كبديل لتحري الرقيب الذي حلّ في اللاوعي.

لكن هاجس الرقيب يعود لينتصب في وعي الشاعر، ويأخذ مكانه جنباً إلى جنب مع الوصل، فتصبح الرغبة تساويها الرهبه، والاحتفال يقابله التوجس، وتتساوى المساحة المكانية والزمانية كما في النموذجين الرابع والخامس، بل يتفوق على نسق الوصل، ويصبح أكثر حضوراً في وعي الشاعر كما في النموذج الثالث، وهذا يعني أن

الشاعر مهما حاول تهميش هذه الفكرة، وإرسالها إلى عالم اللاوعي، إلا أنها تعود لتحضر وتأخذ حصتها الزمانية والمكانية من النص، وحصتها الذهنية من وعي الشاعر.

## أ - بُنْيَةُ الزَّمَنِ النَّحْوِيِّ / الزَّمَنِ الدَّاخِلِيِّ

إن الحديث عن الزمن العروضي سابقا يفرض الالتفات للزمن النحوي الداخلي للنص الشعري، والذي يختلف كلياً عنه، فإن كان الزمن العروضي يمثل البنية الشكلية للنص، فإن الزمن النحوي يمثل البنية الداخلية للنص، وهو مرتبط عضوياً بالكلام ويؤدي وظيفة الحديث.

وقد أفاض النحويون سابقاً ولاحقاً في الحديث عن الزمن النحوي، على خلاف في تحديد داله، وربطوا بين الفعل والزمن، "ولعل الربط بين الفعل والزمن قديم قدم التعريف الأرسطي للفعل، ولقد بدأ ذلك الربط في النحو العربي بدءاً من الصفحة الأولى من كتاب سيبويه. وعلى أية حال فإن هذا الربط يثير عدداً من الإشكالات، وبخاصة فيما يتصل بالعلاقة بين الزمن النحوي والزمن الفيزيقي"<sup>(١)</sup>، غير أنه لن يُقصد إلى الزمن الفيزيقي هنا، ولن يكون هو البغية، وسيكتفي بالزمن النحوي للنص.

كما ربط النحاة القدماء دلالة الفعل على الزمن بالصيغة الصرفية، بينما ربطها اللغويون المعاصرون بالتركيب أو السياق، ومن أبرز من ربط الزمن بالتركيب تمام حسان حيث يقول: "النحاة لم يحسنوا النظر في تقسيمات الزمن في السياق العربي إذ كان عليهم أن يدركوا طبيعة الفرق بين مقررات النظام ومطالب السياق، ثم أن

(١) علم الدلالة عند العرب، فخر الدين الرازي نموذجاً، محيي الدين محسّب، دار الكتاب الجديد المتحدة،

ينسبوا الزمن الصرفي إلى النظام الصرفي، وينسبوا الزمن النحوي إلى مطالب السياق. وهذه المطالب هي التي اصطلاحنا على تسميتها بالمظاهر الموقعية"<sup>(١)</sup>.

فالزمن النحوي وظيفته السياق ومطالبه، وليس محدوداً بالأفعال أو الصيغ الصرفية، ذلك أن السياق يحمل دلالات، وقرائن لفظية، ومعنوية، تعين على فهم الزمن في مجال أرحب وأوسع من مجرد الاعتماد على الفعل كلفظ، أو الصيغة الصرفية. فاللفظ أو الصيغة الصرفية "لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه، ومما يكون هذا السياق - بلا شك - علاقاتها النحوية مع غيرها"<sup>(٢)</sup>.

إن دلالة الفعل على زمن ما تتوقف على موقعه، وعلى قرينته في السياق، فمثلاً في الفعل المضارع نجد أن الزمن ليس جزءاً منه، ولا يختص به، بل يختص بالحالة الإعرابية للفعل، كونه المعرب الوحيد من بين الأفعال، والمقصود بحالته الإعرابية الجزم. وذلك بخلاف الفعل الماضي، والذي تبقى صيغته الصرفية ممتدة في عمق النظام النحوي دون أن تتأثر بقرائن السياق، بينما فعل الأمر كالمضارع يبقى محتاجاً لقرائن السياق ليدل على الزمن.

ورغم العلم المسبق بأن الفعل ليس هو الدال الوحيد على الزمن عند النحاة، إلا أنه هنا سيتم الاقتصار على الفعل فقط عند تحديد الزمن، لأنه لو تم استقصاء كل مظاهر الزمن في النص فسيطول هذا المبحث ويمتد بعيداً. كما سيكون تحديد الزمن في الفعل من خلال الجملة وتركيبها، لأن الزمن كما ذكر سابقاً مرتبط بالسياق.

ومن خلال النماذج السابقة، سيتم عرض الأفعال ونوع أزمنتها داخل كل متتالية على حدة، وذلك في الجداول التالية:

(١) اللغة العربية، معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص ٢٤٣.

(٢) النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي-الدلالي، محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة

والنشر، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٦م، ص ٧١.

## أ- المتتالية الأولى:

الجملة الخبرية							
النفي		الإثبات					
ن ٣	ن ١	ن ٥	ن ٤	ن ٣	ن ٢	ن ١	النص نوعها
-	١	-	٤	١	٢	٢	الماضي القريب
-	-	-	-	-	١	-	الماضي البعيد
٢	١	-	-	١	-	٢	الحال
-	-	٣	٢	٣	-	١	المستقبل

الجملة الإنشائية						
ن ٥	ن ٤	ن ٣	ن ٢	ن ١	النص نوعها	
					نوع الفعل	
٢	-	-	-	-	المستقبل	

هذه الجداول محاولة لتحديد هوية الزمن النحوي في المتتالية الأولى، وذلك من خلال الأفعال بأزمنتها المختلفة، من ماضٍ قريب، أو بعيد، وحاضر، ومستقبل.

**وهذا الإحصاء لنسبة حضور كل منها في المتتالية الأولى، يفضي إلى  
ثلاث نتائج أساسية :**

**الأولى :** وجود الفعل الماضي القريب في كل النماذج تقريبا، وبأعداد متقاربة بين النماذج، بينما الماضي البعيد لم يوجد إلا في النموذج الثاني.

**الثانية :** الفعل الدال على المستقبل جاء في المرتبة الثانية بعد الماضي من حيث العدد، وقد حقق نسبة الانتشار نفسها بين النماذج.

**الثالثة :** كان الفعل الدال على الحاضر أقل الأفعال حظا في الانتشار بين النماذج، إذ لم يتضمنه إلا النموذجان الأول والثالث، وكذلك من حيث العدد نجده هو الأقل بين الأفعال.

وتُلاحظ اللغة السرديّة التي سار عليها النسق الشعري في هذه المتتالية، في وصف مجلس الوصل، هذه اللغة التي ألقت بظلالها على تكثيف الفعل الماضي وهيمنته على أزمنة النص، فزمن الحكاية هو زمن الماضي القريب أو البعيد، والزمن في المحكي هو زمن انتهى، ويقوم السرد باستعادته من الذاكرة، وقد وُجد عند الناقد الفرنسي جان إيف تاديه في كتابه (المحكي الشعري) توضيحا لما تم استنتاجه هنا من غلبة للفعل الماضي، حيث يقول: "للفضاء تظهر لغوي، إذ تمّ قرائن لغوية للوصف يمكن إجمالها في هيمنة الماضي الممتد على صعيد أزمنة الأفعال. ويمكن لهذا المظهر أن يتكشف من خلال عملية الإحصاء ومعرفة نسبة تردد هذا النوع من الزمن داخل هذه الوحدات الوصفية"<sup>(١)</sup>.

(١) المحكي الشعري، عبدالرحمن كلموني، مقال في صحيفة المنار، العدد ٦٣١، ١-٥-٢٠٠٩م.



لقد قام الباحث (فاينريش) بخطوة مهمة في تاريخ السرد، وذلك حين ميز الأزمنة الحكائية التي هي أزمنة (العالم المحكي)<sup>(١)</sup>، ويعد هذا الباحث أفضل من قام بتحديد (زمن النص) الذي انطلق فيه من فرضية أن الزمن في النص لا يتوزع بشكل اعتباطي، ورغم كونه كان يتحدث عن النص الروائي إلا أنه يمكن تسليط رؤيته هنا على ما سبق عرضه من نماذج شعرية، كونها تشترك مع النص الروائي في خاصية السرد.

ولو بُحِث عن هذا العالم المحكي في الجدولين السابقين المبيينين للتوزيع الزمني، لوجدَ مَثَمَلًا في الجمل الخبرية والإنشائية معًا، إلا أن الجملة الخبرية متغلبة وأوسع انتشارًا في مساحة النص، "فما نلت منها محرما"، "نجيين نقضي اللهو في غير محرم"، "خرجن يمشين إلى موعد"، "فت أفايتها"، "فعكفن ليلتهن ناعمة"، في هذه الجمل يظهر الترتيب المنطقي والموضوعي للزمن النحوي، من الماضي، إلى الحال، إلى المستقبل، وكلها تختزل البعد الدلالي لهذه المتتالية وتختصرها.

إن الشاعر هنا يحكي تجربته الإنسانية في هذا المجلس، ولا يمكنه اختصار كامل التجربة في زمن واحد، فهو لا يلغي زمن الحاضر والمستقبل الذي يمنح التجربة استمرارية و توهجا أكبر، بل هو يتنقل بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، وإن احتل الماضي حيزا أكبر، كونه الزمن المهيمن على عنصر الحكوي. والشاعر حين يتنقل بين هذه الأزمنة المختلفة، يبرز البنية الأساسية لزمن النص، وهو الزمن الماضي.

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص ١٢٢.

## ب - المتتالية الثانية:

الجملة الخبرية						
النفي	الإثبات					النص نوعها
ن ٣	ن ٥	ن ٤	ن ٣	ن ٢	ن ١	
٢	-	٣	٥	١	١	الماضي القريب
-	-	٢	-	١	-	الماضي البعيد
-	-	-	-	-	١	الحال
-	-	-	٣	-	١	المستقبل

الجملة الإنشائية						
ن ٥	ن ٤	ن ٣	ن ٢	ن ١	نوع الفعل	النص نوعها
١	-	-	-	-	الحال	غير طلبية
١	-	٣	-	-	المستقبل	طلبية
-	-	٨	-	-	الأمر	طلبية
-	-	-	-	١	المستقبل	طلبية

في الجدولين السابقين الميينين للزمن النحوي للمتتالية الثانية، ظهر أن الجملة الإنشائية تحتل مساحة منافسة للجملة الخبرية، وهذا عكس ما حدث في المتتالية الأولى. فقد تمكن الأسلوب الإنشائي من كسر التقريرية التي هي من سمات الخبر، وجاءت الجملة الإنشائية تحمل زمن الاستقبال بنوعيه المضارع والأمر، أما الجملة الخبرية فقد احتوت على الماضي بزمنه القريب والبعيد، ونسبة بسيطة من زمن المستقبل، ثم الحال.

### ومن هذه الإحصائية لنسبة حضور الأفعال في المتتالية الثانية، يتوصل للنتائج التالية:

- هيمنة زمن المستقبل سواء في الفعل الأمر أو المضارع.
- الفعل الماضي احتل الدرجة الثانية من حيث المساحة.
- الفعل الدال على الحاضر لازال هو الأقل في هذه المتتالية كما في المتتالية الأولى.

إذن فالشاعر ينتقل من زمن الماضي في المتتالية الأولى إلى زمن المستقبل في المتتالية الثانية، وكأنه يعطي النقيض الزمني للنص.

ولا فائدة من إعادة ما قيل آنفا عن الزمن الماضي وارتباطه بالحكاية في هذه النماذج، لكن فقط ينبغي لفت النظر لأمر، وهو لدلالة استخدام الماضي البعيد عند الحديث عن الرقيب: "وقد نومت عنا العيون"، "وقد نام الرقيب"، ولعل في هذا دلالة واضحة على محاولة الشاعر بث روح الإطمئنان وتهميش هاجس الخوف. أما زمن الاستقبال في الجملة الإنشائية فقد حمل غالباً معنى التمني: "ولو رغمت ملكاشحين المعاطس"، "إذا غفلت عنا العيون التي ترى"، "عسى أن يستر الليل مجلساً"، فهو متردد بين زمن الماضي البعيد وبين ما يتوقع ويتوق لحدوثه مستقبلاً، والماضي القريب جاء

رابطاً بينهما.

وهذا خلاف ما حدث في المتتالية الأولى، حين كانت نفس الشاعر محتفلة بالوصل، بعيدة عن التوجس والخوف. فالشاعر في المتتالية الثانية ينتقل من الحدث الكائن فعلاً، إلى الحدث المحتمل حدوثه، ينتقل من الواقع إلى الحلم، والحلم لا يتحقق إلا في المستقبل، والمستقبل هنا أخذ ما يستحقه من المساحة، رغم أن العالم الحكائي مازال يطبع هذه المتتالية بطابعه، سواء في جملتها الخبرية أو الإنشائية، والشاعر مازال ينتقل في ذات العالم الذي أشرنا له سابقاً في حديثنا عن المتتالية الأولى، لكنه ينتقل من الماضي إلى المستقبل من خلال المضارع والأمر اللذين يرمزان إلى لحظة التملك والفعل الاجتماعي.

## ب - بُنْيَةُ الضَّمِيرِ

تتركب بنية النص من شبكة مترابطة من الوحدات اللغوية، تتفاعل وتتجانس وتتلاحم فيما بينها حاملة الرسالة المطلوبة، والضمير وهو أحد البنى الشكلية التي شغلت النحاة نوعاً وإعراباً، يعد من أصغر الوحدات اللغوية وأكثرها ارتباطاً بالوحدات الأخرى من أفعال وأسماء وحروف.

وإذا كان قد بُحِث سابقاً في بنية الزمن النحوي ممثلة في أفعال المتتاليتين من خلال النماذج السابقة، فإنه سيُحاول الآن استقصاء بنية الضمير في المتتاليتين من خلال النماذج نفسها، بالاستناد إلى أن الشاعر لا ينقل الزمن عن طريق الفعل في معزل عن الوحدات اللغوية الأخرى التي تسند الفعل وترتبط به، وبنية الضمير تمثل عنصراً أساسياً على مستوى تركيب النص الشعري، وتعتبر مؤشراً دالاً على الزمن والأشخاص الرئيسيين.

وكما سبقت الإشارة فإن ضمير الشخص كان شغلا شاعلا لأئمة النحاة، أو سعوا فيه الحديث وفصلوا في أنواعه حضورا وغيبة، وأولوا أهمية كبرى لما في تكراره بأشكاله المتعددة ظهورا واستتارا من تمييز لمعاني التصريف، وهذا التكرار شاغلٌ هنا كذلك. لذا سيكون الاهتمام مركزا على استقصاء الضمير وإحصائه بأنواعه الصرفية في النماذج السابقة، وأيما كان موقعه من الجملة. وستتم هذه العملية الإحصائية من خلال جدول، كما فُعل سابقا مع الفعل.

### أ - إحصاء لضمائر الشخص في المتتالية الأولى:

ضمائر الشخص						
النص	نوعها	ن ١	ن ٢	ن ٣	ن ٤	ن ٥
		متكلم مفرد	٢	-	٢	-
متكلم جمع	٣	١	-	-	-	١
مخاطب مفرد	-	-	-	-	-	-
مخاطب جمع	-	-	-	-	-	-
غائب مفرد	٤	٢	٨	٥	-	-
غائب جمع	-	٤	-	٣	٢	-

## ومن خلال الجدول السابق تظهر النتائج التالية:

- كثرة استعمال ضمير الغائب بين النصوص.
- ضمير الغائب المفرد أوفر استعمالاً من ضمير الغائب الجمع.
- ضمير الحضور هو الأقل استعمالاً في هذه النصوص، وقد اقتصر على ضمير المتكلم، و جاء استعماله بالتساوي بين المفرد والجمع.
- غاب ضمير الحضور للمخاطب غياباً تاماً في هذه المتتالية.

هذه الإحصائية وما أفضت إليه من نتائج تظهر كيف وظف شاعر الغزل ضمير الغيبة أكثر من غيره عند حديثه عن مجلس الوصل، ولعل فيما استنتج سابقاً من هيمنة الفعل الماضي على هذه المتتالية صلة في سيطرة ضمير الغيبة عليها أيضاً، فهذه المتتالية المشغولة بالوصل ومجلسه، ذات لغة سردية وأزمنة حكاية. وهذا هو الخلل الثالث الذي أصاب توازن هذه البنية الغزلية، وهو تشكلها في بنية السرد الحكائي.

ولعل من المستحسن هنا إجمال البُنَيَات الثلاث التي تم الحصول عليها من خلال دراسة هذه المتتالية:

- مد المرأة ليد الوصل بعد أن كانت ممنّعة محجوبة،
- وصف مشاعر المرأة وإعطائها مساحة أكبر من النص،
- صياغة النص في قالب قصصي.

كل هذه النتائج التي تم التوصل إليها ألزمت الشاعر باستخدام ضمير الغيبة أكثر من ضمير الحضور، فهو في حديثه عن المرأة التي مدت له يد الوصل، يحتاج هذا النوع من الضمائر، وهو في وصفه لمشاعرها يتحدث عن غائب ويحتاج لضمير غيبة، وفي صياغته السردية يحتاج له كذلك.

وهذا لا يعني أن الشاعر أغفل ضمير الحضور، فالجدول يوضح أنه قد وظفه، لكن لم يجعله في الصدارة، لذا يمكن القول أن الشاعر في هذه المتتالية ملتزم بضمير الغياب، مقدم له على غيره. وما تُوصَل له هنا يتفق مع ما تم التوصل إليه أثناء البحث في بنية الزمن النحوي.

### ب - إحصاء لضمائر الشخص في المتتالية الثانية :

ضمائر الشخص						
ن ٥	ن ٤	ن ٣	ن ٢	ن ١	النص	
					نوعها	
-	٣	٤	-	-	متكلم مفرد	المضمر
١	-	٣	١	-	متكلم جمع	
-	-	٤	-	-	مخاطب مفرد	
-	-	٥	-	-	مخاطب جمع	
١	٢	٢٠	-	١	غائب مفرد	المتكلم
-	١	-	-	-	غائب جمع	

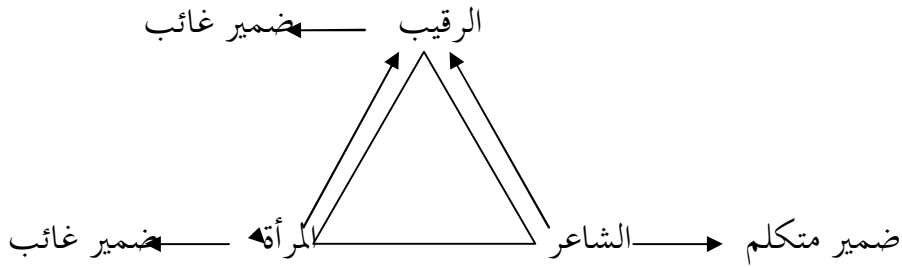
هذا الجدول بني على ذات التقسيم الأول الذي وضع للمتتالية الأولى، وذلك

ليمكن الوصول إلى معرفة الفرق بينهما.

### ومن قراءة الجدول السابق يمكن استنتاج مايلي:

- توظيف الشاعر للضمائر بأنواعها حضورا وغيابا، ومتكلما ومخاطبا.
- اشتركت النماذج في توظيف ضمير الغيبة ماعدا النموذج الثاني.
- النموذج الثالث حفل بكل أنواع الضمائر، وكان هو الأوفر عددا منها، وربما حصل هذا لأنه كان النموذج الوحيد الذي احتلت فيه هذه المتتالية مساحة أوسع.
- لو استثنى النموذج الثالث سيظهر أن مجموع استعمال ضمائر الحضور يفوق استعمال ضمائر الغيبة.

مما سبق يمكن القول بأن ضمير الحضور وضمير الغيبة يتنافسان في هذه المتتالية، وأن ضمير المتكلم وضمير الغائب المفرد تم التركيز على توظيفهما في النصوص، فالنص لازال قائما على السردية، وأقطاب هذا العالم المحكي ثلاثة:



فالشاعر لم يغفل نفسه في صراعه مع الرقيب، وذلك من خلال توظيفه لضمير المتكلم في هذه المتتالية، كما أعطى المرأة حقها كطرف آخر يعاني ما يعانيه الشاعر من خوف وانتظار، ووظف لذلك ضمير الغائب، واشترك الرقيب مع المرأة في استعمال الشاعر لضمير الغائب للتعبير عن محوريتته في ذلك الصراع ذي الأبطال الثلاثة.



والخلاصة أنه ليس في الاستطاعة تغليب ضمير الغيبة أو ضمير الحضور، فكل منهما أخذ نصيبه من التوظيف، وقد يختلف الاستعمال بين النصوص، من حيث الكم، أو النوع إفراداً وجمعاً، أو التوزيع بين الخطاب والتكلم، بين شاعر وآخر، وربما اختلف من نص لآخر عند ذات الشاعر، لكن يبقى هذان الضميران ( الغائب ، والحاضر) يشكلان معا ثنائية ضدية، هي بنية الضمير في المتتالية الثانية.

## ج - الْمُسْتَوَى النَّحْوِيُّ وَالدَّلَالِيُّ

الآن حان الوصول إلى مرحلة قراءة المتتاليتين من حيث التركيب والدلالة، وذلك من خلال تجزئة النصوص، ومن منطلق الاعتقاد أن تحليل الأبنية التركيبية يؤدي إلى الإمساك بالتنوع الدلالي. وسيتم تطبيق نظرية تشومسكي<sup>(١)</sup>، الذي "أولى أهمية خاصة للمكوّن التركيبي في أبحاثه، وركز فيه على القواعد الأساس والقواعد التحويلية"<sup>(٢)</sup>، وذلك لدراسة علاقات الأدلة فيما بينها، وما ينتج عنها من مدلولات، من حيث التركيز على الترابطات الفعلية والاسمية معاً، ذلك أن التركيب الباطن للجمل قد يكون الأساس لدلالة الألفاظ، كما أن الأشكال النحوية المختلفة قد تكون مترادفة المعنى، " فالأساليب المختلفة إنما يحددها النحو، والقواعد هي من تحدد المعنى، وتصحح مختلف البنى القاعدية، وتتصل صور التركيب بالنحو كنظام الكلمات مثلاً، وتتصل صور الكلمات أو المجازات اللفظية بتغيرات المعنى"<sup>(٣)</sup>.

(١) لغوي أمريكي، من أصل روسي، هو صاحب نظرية النحو التوليدي التحويلي، منذ كتابه (البنيات التركيبية، ١٩٩٠م)، انظر السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، مجموعة مؤلفين، ترجمة رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص ٢٦٩. ولقد سبق العلامة عبد القاهر الجرجاني في نظريته "النظم" ماجاء به تشومسكي في نظريته في التحويل والتوليد، وقد عقد كريم زكي حسام الدين ممانلة بين النظريتين أثبت أنهما تعتمدان الأساس نفسه، وذلك في كتابه "أصول تراثية في علم اللغة".

(٢) اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دراسات تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، حافظ إسماعيلي علوي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٢٦٤.

(٣) الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، ط ٢، ١٩٩٤م، ص ٢٥ - ٢٦ بتصرف.

وبناء على ذلك ستكون البداية بالمستوى النحوي، ثم المستوى الدلالي، لتبيان التركيب الفعلي، والتركيب الاسمي، في كلا المستويين، عبر ثنائية السلب والإيجاب، وذلك من خلال جداول.

أ - المتتالية الأولى:

أولاً : المستوى النحوي:

- ترابط اسمي :

+	-	التراطات
		النصوص
كلانا من الثوب المورد لابس	غير أننا	ن ١
هي ترعوي	لا	ن ٣

- ترابط فعلي :

+	-	التراطات
		النصوص
حتى يعلو الرأس رامس	لست بناسٍ	ن ١
نقضي اللهو	ما نلت	
تبدي مواعيد	لا تبدي إباء	ن ٣

## ثانيا : المستوى الدلالي:

## - ترابط اسمي:

-	+	الترابطات
		النصوص
دجنته	قمرأوه	ن ١
محرم	نجيين	
الفجر	ليلتهن	ن ٣

## - ترابط فعلي:

-	+	الترابطات
		النصوص
تمحضت	بدت	ن ١
تبخلا	ترعوي لجود	ن ٣
استفقن	عكفن	ن ٤

يتضح من خلال هذه الجداول وجود صراع داخلي في علاقات الأدلة ودلالاتها بينها وبين بعضها، صراعات البذل والمنع، صراعات ما يراد وما ينبغي أن يكون. هكذا استطاع الشاعر أن يوظف الأدلة توظيفاً يوصل مراده سواء على المستوى النحوي أو على المستوى الدلالي، وما الفصل بين هذين المستويين في الجداول السابقة إلا للتوضيح عن طريق التجزيء، وإلا فهما متداخلان، لا يمكن قراءة أحدهما دون الآخر، فالنحو من اللغة كالقلب من الجسم، يقول عبد القاهر الجرجاني "لا معنى للنظم غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، .... وأنك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها بعضاً من غير أن تتوخى فيها معاني النحو لم تكن صنعت شيئاً تدعى به مؤلفاً"<sup>(١)</sup>.

وقد ظهر التقابل الثنائي بين السلب والإيجاب ممثلاً في نقطتي الوصل والمنع، وصراع الشاعر والمرأة في التعاطي معهما، وهو صراع بين الرغبة والمبدأ المؤمن به، فهما نجيان، غير ألاً حرام يرتكب، وهي تعطي، لكنها تكثر من مواعيد المني التي تعلق الشاعر بها. هذا الصراع يهرب منه الشاعر لوصف المجلس \_ المكان \_ وكيف كانت رحابه تعطي هدوءاً نسبياً لكلا الطرفين يخرج بهما من دائرة التوتر التي يعيشانها.

وعلى المستوى النحوي بدا أن التركيب الأفقي أدى وظيفته في تنظيم الألفاظ المعجمية المختلفة، وفي إظهار المعنى وتوضيح الصورة.

وعلى المستوى الدلالي فإن الترابط بالتقابل الثنائي قد أدى وظيفتين أساسيتين :  
الوظيفة الأولى: دلالية، تحددت في تأكيد المعنى وتبليغه،

الوظيفة الثانية: جمالية، وتتمثل في أن التقابل بين الوحدات المعجمية يحدث أثراً في شعور الشاعر، وفي نفس المتلقي، والعلاقة بين الوظيفتين جدلية ومتداخلة.

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للنشر والتوزيع، بيروت،

ويمكن ترتيب مضمون الصراع من خلال الجداول السابقة على النحو التالي:

تجود ↔ تبخل

لا تبدي إباء ↔ تبدي مواعيد المنى

نقضي اللهو ↔ في غير محرم

إن هذه الوحدات اللغوية، حين دخلت مضمون النص، قد فقدت معناها المجرد وحملت دلالات أخرى يريدتها الشاعر، وذلك من خلال ذوبانها في السياق، لأن "جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي، بموجبه تنزاح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلاً عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى، وجملة ما ينتج عن ذلك أن أي دال في لغة ما، لا بد أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر، وكذلك أي صورة ذهنية مدلول عليها لا بد أن لها واحدة أكثر من دال في نسيج نفس اللغة المعنية"<sup>(١)</sup>.

ومجمل الترابطات في هذه المتتالية تفضي لدلالة الوصل وتحييد دلالة المنع، رغم تقابل الداليتين، ويسوغ الشاعر لدلالة الوصل بدلالة أخرى هي دلالة "في غير محرم"، وذلك ليجد الحل لصراع نشأ نتيجة فرض دلالة الوصل على هذه المتتالية، والصراع الناشئ هو صراع الرغبة في الوصل مع المبدأ الأيديولوجي الذي يعتنقه كل من الشاعر والمرأة، فكان الخروج من هذا الصراع بدلالة ثانوية هي دلالة عدم ارتكاب المحرم في معتقدهما.

(١) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط٣، ص٥٨.

ب - المتتالية الثانية :  
أولا : المستوى النحوي:

- ترابط فعلي:

+	-	الترابطات
		النصوص
فأومأت إلي	لم تسطع كلاما	٣ ن
اتركي رقيبا	لا تعجلي	

ثانيا : المستوى الدلالي:

- ترابط اسمي:

-	+	الترابطات
		النصوص
مستبطننا للحي	مع الجري	٤ ن
على رقبة متغفلا	زائرا آتيكما	٣ ن

## - ترابط فعلي:

-	+	الترابطات
		النصوص
حلق النسر	نام الرقيب	ن ٤
دسسن إلي	طرقتهن	
ترى	غفلت العيون	ن ٥

ليس من داعٍ لإعادة ما قيل سابقاً حول هذه الثنائيات، فقد سبق توضيحه في المتتالية الأولى، وستكون هنا محاولة مباشرة للإشارة إلى الصراع الدائر في هذه المتتالية، وهو صراع أقطابه ثلاثة:

## الشاعر ، المرأة ، الرقيب

ودائرة الصراع هي الخوف والانتظار، فتحين الفرصة مع غفلة الرقيب هي الفكرة الأساسية لهذه المتتالية، وحوها يتمحور الصراع، ولو رغب بترتيب مضمون هذا الصراع كما حدث في المتتالية الأولى، لوجد أن دلالاته الثنائية تشير للآتي:

العجلة ↔ الانتظار

الرغبة في الموعد ↔ عدم استطاعة الكلام

الخروج للموعد ↔ الاستتار من عين الرقيب

وهنا لا توجد غلبة لعنصر على آخر كما حدث في المتتالية الأولى، فالدلالات هنا متداخلة، متساوية. فبقدر الرغبة في الموعد، يظهر الإحساس بالترقب وعدم

الاستعجال في نيل الطلب، الخوف مسيطر منذ لحظة القرار الأولى بضرب الموعد،  
مرورا بلحظة الخروج للموعد وحتى الوصول إليه.  
ويمكن اختصار دلالات هذه المتتالية بهذا المثال المأخوذ من الجدول:

### زائرُ آتٍ ↔ على رِقبَةٍ ، متغفلا للعيون

فالشعور المتوتر يتردد بين: الإقدام، والترقب، ولم يستطع أحدهما فرض هيمنته  
على الآخر، فالإقدام صنعته الرغبة في تحديد الموعد، والترقب أوجدته هيبية المجتمع في  
نفس كلِّ من الشاعر والمرأة.



## نَحْوَ عَلاَقَةِ مَقْلُوبَةٍ / بَيْنَ الْحُبِّ وَالْكَبْرِيَاءِ

ما سبق وتمت ملاحظته من تطور في العلاقة بين الرجل والمرأة، بحيث أصبحت تواصل وتبذل، لم يكن هو التطور الأكثر لفتا للنظر في تلك العلاقة، بل برزت إلى جانبه علاقة يمكن تسميتها بالمقلوبة أو المعكوسة، فقد انقلب الحال بين الرجل والمرأة، وصار الرجل معشوقا والمرأة عاشقة، وهو مطلوب وهي طالبة.

وبدأ خضوع الرجل في حبه يختفي من بعض النصوص، ويتحول إلى كبرياء يأنف من الخضوع للمرأة من أجل الحب، بينما الكبرياء المعهود عند المرأة تتخلى عنه في سبيل أن تواصل من تحب.

وهذا خرق جديد للعرف السائد عند العرب، فالرجل لا يجد بأسا في التذلل لمن يحب، "والحب مبني على الذل ولا يأنف العزيز الذي لا يذل لشيء من ذلة المحبوب، ولا يعده نقصا ولا عيبا بل كثير منهم يعد ذله عزا"<sup>(١)</sup>، بينما تبقى المرأة عزيزة ذات كبرياء، مطلوبة لا طالبة.

لكن ما حدث من تغير في هذه المعاني المعهودة في النص الغزلي القديم يعني أن بنية جديدة بدأت تحل شيئا فشيئا لتأخذ مكانها في العلاقة بين الرجل والمرأة، بنية تقوم على العاطفة المتبادلة بين الرجل والمرأة، فقد يتذلل هو وقد تتذلل هي، وقد تأنف هي وقد يصد هو، وكلها أمور تحددها طبيعة التجربة العاطفية، فمن الطبيعي أن توفر كل تجربة قوانين خاصة بها، تميزها عما سواها.

وسيعرض فيما يلي بعض النماذج الشعرية التي تبرز هذه العلاقة الجديدة بين الرجل والمرأة، وذلك في محاولة لفهم التغيير الطارئ على بنيتها.

(١) روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ابن قيم الجوزية، تحقيق سمير مصطفى رباب، المكتبة العصرية للطباعة

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

أَرْسَلَتْ هِنْدُ الْيَنَّا رَسُولًا عَاتِبًا أَنْ مَالَنَا لَنَا نَرَاكَ  
فِيمَ قَدْ أَجْمَعْتَ عَنَّا صُدُودًا أَرَدْتَ الصَّرْمَ<sup>(٢)</sup> أَمْ مَا عَدَاكَ  
إِنْ تَكُنْ حَاوَلْتَ غَيْظِي بِهِجْرِي فَلَقَدْ أَدْرَكْتَ مَا قَدْ كَفَاكَ  
كَادِبًا قَدْ يَعْلَمُ اللَّهُ رَبِّي أَنِّي لَمْ أَحْنِ مَا كُنْتُه ذَاكَ  
وَأَلْبِي دَاعِيًا إِنْ دَعَانِي وَتَصَامَمَ عَامِدًا إِنْ دَعَاكَ  
وَأَكْذَبُ كَاشِحًا<sup>(٣)</sup> إِنْ أَتَانِي وَتُصَدِّقُ كَاشِحًا إِنْ أَتَاكَ  
إِنَّ فِي الْأَرْضِ مَسَاحًا عَرِيضًا وَمَنَادِيحَ كَثِيرًا سِوَاكَ  
غَيْرَ أَنِّي فَاغْلَمَنْ ذَاكَ حَقًّا لَأُرَى النَّعْمَةَ حَتَّى أَرَاكَ

نموذج (٢) - الأحوص<sup>(٤)</sup>:

أَقُولُ لَمَّا التَّقِينَا وَهِيَ صَادِفَةٌ عَنِّي لِيَهْنِكَ مَنْ تُدْنِينَهُ دُونِي  
إِنِّي سَأَمْنُحُكَ الْهَجْرَانَ مُعْتَزِمًا مِنْ غَيْرِ بَعْضٍ لَعَلَّ الْهَجْرَ يُسَلِّبُنِي  
وَمُثْنِيًا رَجَعَ أَيَّامٍ لَنَا سَلَفَتْ سَقِيًا وَرَعِيًا لِذَاكَ الدِّينِ مِنْ دِينِ

نموذج (٣) - العرجي<sup>(٥)</sup>:

نَظَرْتُ يَوْمَ فَرَعٍ لَفَتِ الْيَنَّا نَظَرًا كَانَ رَجَعَهُ الْإِيْمَاضُ<sup>(٦)</sup>

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٥٦.

(٢) الصَّرْمُ: القطيعة، انظر المعجم الوسيط، ص ٥١٤.

(٣) الكَاشِحُ: العدو الملبغض، انظر المعجم الوسيط، ص ٧٨٨.

(٤) ديوان الأحوص، ص ٢١١.

(٥) ديوان العرجي، ص ٢٥٥.

(٦) أَوْمَضَتْ المرأة بعينها: سارقت النظر.

ثُمَّ قَالَتْ لِمَوْكِبٍ كَمَهَا الرَّمْمُ — لِي أَطَاعَتْ لَهُ النَّبَاتَ الرِّيَاضُ  
عُجْنٌ<sup>(١)</sup> نَعْهَدُ إِلَى الْفَتَى وَنُخَبِّرُ هُ بِمَا تَكْتُمُ الْقُلُوبُ الْمِرَاضُ  
وَيُخَبِّرُ بِمَا تَضَمَّنَ مِنَّا إِذْ خَلَا الْيَوْمَ لِلْمَسِيرِ الْمِرَاضُ  
وَلَقَدْ كَانَ فِيَّ عَنِ تَبَعِ اللَّهِ — وَإِذَا أَعْرَضَ الْمُجِبُّ اعْتِرَاضُ

نموذج (٤) — ابن قيس الرقيات<sup>(٢)</sup>:

نَادَيْتُكَ وَالْعَيْسُ سِرَاعُ بِنَا مَهْمُ بِطِ ذِي دَوْرَانَ فَالْقِوَاعُ  
قَالَتْ وَعَيْنَاهَا تَجُودَانِهَا صُوحِبْتَ وَاللَّهُ هُوَ الرَّاعِي  
يَا ابْنَ شُرَيْحٍ<sup>(٣)</sup> لَا تُضِغْ سِرَّنَا قَدْ كُنْتَ عِنْدِي غَيْرَ مَضْيَاعِ

نموذج (٥) — أبو دهب الجمحي<sup>(٤)</sup>:

أَعْرَفْتُ رَسْمًا بِالنَّجِيرِ عَفَا لِرَيْنَبٍ أَوْ لِسَارَةَ  
وَمَحَاهُ جَوْنِي الذُّرَى وَصَبًا أَتَارَتْهُ إِثَارَةَ  
لِعَزِيْزَةٍ مِنْ حَضْرَمَوْتَ عَلَى مُحْيَاهَا التَّضَارَةَ  
سَمِعْتُ بِرِحْلَةِ عَاشِقٍ صَبٌّ فَقَامَتْ مُسْتَطَارَةَ<sup>(٥)</sup>  
تُذْرِي الدُّمُوعَ غَزِيْرَةَ سَقِيًّا لَوَجْهِكَ خَيْرَ جَارَةَ  
وَلَقَدْ بَدَا لِي حُزْنُهَا فِي الطِّيفِ مِنْهَا وَالْإِشَارَةَ

(١) عُجْنٌ: مِلْنٌ، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٧٨.

(٢) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، ص ١٦١.

(٣) الشاعر نفسه.

(٤) ديوان أبي دهب الجمحي، ص ٤٩.

(٥) مُسْتَطَارَةٌ: مدعورة مفزوعة، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٧٤.

نموذج (٦) - الأحوص<sup>(١)</sup>:

فَإِنْ تَشْبَعِي مِنِّي وَتَرَوِي مَلَالَةً فَإِنِّي وَرَبِّي مِنْكَ أَرْوَى وَأَشْبَعُ

نموذج (٧) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

ذَكَرَ الرَّبَابَ وَكَانَ قَدْ هَجَرَ ذِكْرِي قُرَيْبَةً أَحَدْتِ وَطَرَا

وَلَهَا بِأَعْلَى الْخَيْفِ مَنْزِلَةً هَاجَتْ لَهُ شَوْفًا فَمَا صَبْرًا

وَالْبُرْدُ بَيْنَ الْحُلَّتَيْنِ بِهِ تَجْتَنُّ مِمَّنْ طَافَ أَوْ نَظَرَ

قَالَتْ لِتَرِيْبَيْهَا بِعَمْرِ كَمَا هَلْ تَطْمَعَانِ بِأَنْ أَرَى عُمَرَا

إِنِّي كَأَنَّ النَّفْسَ مُوجِسَةً وَلِذَاكَ أَطْمَعُ أَنَّهُ حَضَرَ

فَأَجَابَتَاهَا فِي مُهَازَلَةٍ وَأَسْرَتَا مِنْ قَوْلِهَا سَخِرَا

إِنَّا لَعَمْرُكَ مَا نَخَافُ وَمَا نَرْجُو زِيَارَةَ زَائِرٍ ظُهُرَا

لَوْ كَانَ يَأْتِينَا مُجَاهِرَةً فِي مَنْ تَرِينِ إِذَا لَقَدْ شُهِرَا

قَالَتْ لَهَا الصُّغْرَى وَقَدْ حَلَفْتُ بِاللَّهِ لَأَيُّتِيكُمَا شَهْرَا

فَتَنَفَّسَتْ صَاعِدًا لِحِلْفَتَيْهَا وَهَوَتْ فَشَقَّتْ جِيْبَهَا فَطُرَا

وَجَارَتْ مَا قَيْهَهَا بِأَدْمُعَيْهَا جَزَعًا وَقَالَتْ حُبٌّ مَنْ ذُكِرَا

يَارَبِّ إِنِّي قَدْ شَغِفْتُ بِهِ أَعْقِبْ فُوَادِي مِنْهُمْ صَبْرَا

نموذج (٨) - الأحوص<sup>(٣)</sup>:

فَإِنْ تَصِلِي أَصْلِكَ وَإِنْ تَبِينِي بِصَرْمِكَ قَبْلَ وَصْلِكَ لَأُبَالِي

(١) ديوان الأحوص، ص ١١٨.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٧٠.

(٣) ديوان الأحوص، ص ١٨٤.

وَلَا أُلْفَى كَمَنْ إِنْ سِيمَ صَرْمًا تَعَرَّضَ كَيْ يُرَدَّ إِلَى الْوِصَالِ  
وَأُنِّي لِلْمَوَدَّةِ ذُو حِفَاظٍ أُوَاصِلُ مَنْ يَهْشُ إِلَى وَصَالِي  
وَأَقْطَعُ حَبْلَ ذِي مَلَقٍ كَذُوبٍ سَرِيعٍ فِي الْخُطُوبِ إِلَى انْتِقَالِ

كل نص من هذه النصوص له تجربته الشعورية وخصوصيته الشعرية، كما لكل منها أدلته ودلالاته التي أدت إلى خلق بلاغته، وذلك بانتظام الأدلة وترابطها فيما بينها حسب القواعد النظمية والدلالية، فكما حافظ الشاعر على قانون النظم حافظ كذلك على قانون الدلالة، كونه لا حدود فاصلة بين البنية النظمية والبنية الدلالية.

### تَجَارِبُ مُتَعَدِّدَةٌ تُكَوِّنُ الْبُنْيَةَ الْجَدِيدَةَ

إن المتأمل لهذه النصوص، يكتشف أنها لا تتضمن تجربة واحدة مُستَلَّة من علاقة معكوسة بين الرجل والمرأة، وإنما هي تجارب متداخلة فيما بينها، تتجمع وتتآلف في بنى جزئية لتكون البنية الكبرى لهذه العلاقة الجديدة، ولا غرابة في اختلاف التجارب واختلاف المضامين الشعورية تبعاً لها، " فالحبون ثلاثة أقسام: منهم من يريد من المحبوب، ومنهم من يريد المحبوب، ومنهم من يريد مراد المحبوب مع إرادته للمحبوب"<sup>(١)</sup>.

وقد وُظِّفت الجمل في تشكيلات لغوية مختلفة، طغت فيها الجملة الخبرية على الجملة الإنشائية، فالشاعر مُخْبِرٌ، وقاص، يسرد مشاعره ومشاعر الأنثى في قالب حكائي يتفرد بانعكاسات من الجو الأنثوي، هذا الجو الجديد على النص الغزلي، والذي لم يعرفه من قبل.

وقد اعتمد الشاعر على أسلوبيين للتعبير:

(١) روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ابن قيم الجوزية، ص ١٧٣.

أسلوب خبري: فالشاعر إضافة لتعبيره عن عاطفته الشخصية، قد أعلن نفسه سفيراً لمشاعر المرأة يصور أحاسيسها وأحلامها وأشواقها، ويرسم دموعها وحنينها، و زفرتها عند الهجر أو الفراق،

أسلوب إنشائي: ومنه يعلن خطته العاطفية، فالوصل يقابله الوصل، والهجر يقابله الهجر، " فإن تصلي أصلك ، وإن تبيني لا أبالي".

وهنا محاولة لتوضيح تلك التجارب الشعورية ودلالاتها في النصوص السابقة، من خلال الجدول التالي:

## التجارب العاطفية ودلالاتها:

النص	نوع التجربة العاطفية	دلالة التجربة على العلاقة
١ ن	رجل معشوق يعاتب على المهجر.	علاقة مقلوبة
٢ ن	محبوبة استبدلت الحبيب بآخر، ومحب أنف يظهر كبرياؤه في إنهاء الوصل.	علاقة صدّ متبادلة
٣ ن	رجل معشوق يصغي لمشاعر أنثى تعشقه، ويعلن أنه لا يبقى على ود من أعرضت عنه.	علاقة مقلوبة
٤ ن	رجل ظاعن راحل، وامرأة عاشقة تودعه بوصية حفظ الوداد.	علاقة مقلوبة
٥ ن	رجل عاشق ظاعن، وامرأة عاشقة تودعه بحزن ودموع.	علاقة ودّ متبادلة
٦ ن	رجل أنف، لا يبقى الوصل مع الصد.	علاقة صدّ متبادلة
٧ ن	رجل عاشق ومعشوق في آن واحد.	علاقة ودّ متبادلة
٨ ن	إعلان موقف رجل عالي الكبرياء، يقابل الوصل بالوصل، والصدّ بالصدّ.	علاقة متبادلة في الودّ والصدّ

## يُستنتج من الجدول السابق ما يلي:

- العاشق الحضري لا يقبل أن يكون حبه من طرفه هو فقط.
- المرأة الحضرية استطاعت أن تعبر عن مشاعرها تجاه الرجل وتجاوز الحظر الاجتماعي الرفض لذلك.
- لم تعد المرأة وحدها من تظعن وترحل تاركة قلب عاشق نازف، بل أصبح الرجل يظعن في مشهد يمزق مشاعر المرأة المحبة له.

فقدما كان المشهد بهذا الشكل:

امرأة ظاعنة ← رجل يودع المشهد بحزن ومرارة

ثم أصبح المشهد مقلوبا بهذا الشكل :

رجل ظاعن ← امرأة تودع المشهد بمرارة ودموع ووصية

## مُعْجَمُ النُّصُوصِ

لقد حاول الشاعر الحضري أن يختار أدلة قادرة على إظهار عمق التجربة التي عاشت بين خلاياه الشعورية، دون تفكير بالثقل الاجتماعي الذي يتخطاه. وهو بطبيعة الحال لا يعتمد إلى ذلك ولا يختاره، لكنه التزامه مع نفسه بأن تخرج تجربته كما ولدت دون أن يمحو بعض معالمها أو يُجري لها عمليات تهجين، "والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . . . . . واللفظ يعبر عن



الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه. وهي دلالته اللغوية ودلالته الإيقاعية ودلالته التصويرية. ونقص أي من هذه الدلالات الثلاث في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها، ويغض من قوة الإيحاء إلى نفوس الآخرين"<sup>(١)</sup>.

ونجح الشاعر الحضري في أن يكون معجماً وجدانياً ملائماً لتجاربه العاطفية الجديدة، يمكن أخذها من النصوص السابقة وعرضها في الجدول التالي:

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ط٥، ١٩٨٣م، ص٧٠.

## معجم عاطفي وجداني:

النصوص	أدلة العلاقة المقلوبة
١ ن	عاتبا - صدودا - غيظي - هجري - ألبي .
٢ ن	صادفة - ليهنك - تدنيه - سأمحك الهجران.
٣ ن	نظرت - نعهد - نخبره - القلوب المراض - يخبر - أعرض - اعتراض.
٤ ن	نادتك - العيس سراع - عيناها تجودانها - لا تضع سرنا - غير مضياع.
٥ ن	عزيزة - رحلة عاشق - صب - مستطارة - تذري الدموع - بدا حزنها.
٦ ن	تشبعي - تروي - ملالة - أروي - أشبع.
٧ ن	هجرا - شوقا - أرى - النفس موجسة - أطمع - زائر - مجاهرة - تنفست صعدا - شقت جيها - جرت مآقيها - أدمعها - جزعا - حب - شغفت - صبرا.
٨ ن	تصلي - أصلك - تبيني - لا أبالي - لا ألقى - تعرض - الوصال - مودة - ذو حفاظ - أواصل - أقطع - ذي ملق - كذوب - سريع إلى انتقال.

هذا الحقل الدلالي مثلَّ عالم التجربة المطلقة للشاعر وأبرز ذاتيتها، ويُلاحظ أن المعجم في حقيقته يؤكد التوجه نحو التمرد على التقاليد الشعرية المتمثلة في خضوع الرجل وأنفة المرأة، ويسير في اتجاه جديد، حاملاً تجارباً فريدة غير معتادة. ومع أنه يلاحظ تشابه على المستوى الدلالي بين كل النصوص السابقة إلا أنه كان لكل شاعر طريقته في التعبير عن تجربته الخاصة، وكان لكل تجربة دورها في اكتمال هذه البنية الجديدة في العلاقة بين الرجل والمرأة .

وقد يوجد تشابه طفيف بين الألفاظ، كالوصل، والهجر، والصبابة، وجريان المآقي، إلا أن تركيب تلك الألفاظ جعل لها أنساقاً جديدة توحى بتجارب مختلفة، يقول عبدالقاهر الجرجاني: "والألفاظ لاتفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"<sup>(١)</sup>، ويخبر عن الاتفاق الدلالي بين بين الشعراء بقوله: "اعلم أن الشعراء إذا اتفقا، لم يخل ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغرض"<sup>(٢)</sup>، وهذا يعني ألا غضاضة على الشعراء إن جاء الحديث عن تشابه في الدلالة في أشعارهم، كونهم يتجهون اتجاهها واحداً وهو إما إعلان الكبرياء، أو إعلان أن الشاعر أصبح معشوقاً مُفْتَنّاً به.

## الأسلوبُ الحكائيُّ

حين الوقوف في مواجهة نص أدبي فإن أول ما يلفت النظر هو الأسلوب الذي انتقاه المنشئ ليكون سمة القالب الذي أنشأ عليه نصه، فالأسلوب هو "محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"<sup>(٣)</sup>.

(١) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط ١، ١٩٩١ م، ص ٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣٨.

(٣) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨ م، ص ١٣٢.

أو هو "اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة"<sup>(١)</sup>، وهذا يقتضي من المبدع معرفة بأنواع التعبير وخصائصه، وذلك بالقدر الذي يتيح له الاختيار والانتقاء عن مقدرة وإتقان.

وبهذه المقدرة، استطاع الشاعر الحجازي أن ينوع في نصوصه بين الأساليب، ويغايير بينها بمتغيرات شكلية وتركيبية وصرفية وصوتية ودلالية. فتشكلت بنية النص الغزلي الذي يصف العلاقة بين الرجل والمرأة بشكل يتخذ من الأسلوب الحكائي طابعا له، وهو الأسلوب الذي يعد - إلى حد ما - جديدا على النص الشعري، وإن كانت قد ظهرت بعض ملامحه عند امرئ القيس في العصر الجاهلي، لكنه بحق لم يكتمل فنيا إلا في نص الغزل الحضري في العصر الأموي.

فالاسترسال في القصيدة لم يكن سمة معهودة في القصيدة العربية القائمة على وحدة البيت الشعري، وهذا ما يجعل القارئ يشعر بالالتحام "الداخلي الشديد بين أبيات النص الشعري، وهذا الالتحام هو القوة الداخلية التي تخلق بين مختلف عناصر المحكي تبادلات متعددة، كما أنه هو القوة الخارجية التي تجذب بعض عناصر العالم وبعض المدلولات والمفاهيم لتشيد حول النص فضاء ثقافيا جديدا. وهذا الالتحام الداخلي... ناتج عن حوار التغيرات في ما بينها"<sup>(٢)</sup>، وهي التغيرات التي طرأت على النص الغزلي في عهده الحضري الجديد.

## تَحْطِيمُ وَحْدَةِ الْبَيْتِ الشُّعْرِيِّ

سبق الحديث عن وحدة البيت الشعري واستقلالته الدلالية عما قبله وما بعده، لكن هذا لا ينطبق على البيت الشعري في القصيدة السردية ذات الدلالات الملتحمة

(١) في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩١م، ص٣٠.

(٢) مقال المحكي الشعري، عبدالرحمن كلموني، بتصرف.

والمترابطة في أجزائها، فكل بيت شعري يدفع للذي بعده ليشاركه في إكمال المغزى والوظيفة الكلية للقصيدة.

إنه ليس تحطيماً لوحدة البيت الشعري فحسب، بل هو التحام في بنية القصيدة وتراص لدلالاتها بالقدر الذي يُعجز معه عن فصل بيت منها عما قبله أو بعده، و يمكن القول "كما قال كلود بريمون: إن أي نوع من أنواع الرسالة السردية (وليس فقط الحكايات الشعبية)، وبصرف النظر عن أسلوب التعبير الذي تستخدمه، إنما تكشف عن المستوى نفسه بالطريقة نفسها، ويغرينا هذا في ضوء العنصر الحكائي القوي في هذه النصوص، بأن نزع أن (الرسالة السردية) لها دلالة مستقلة، وأن الدلالة نفسها تعزى إلى عناصر سردية بعينها وذلك نتيجة ظهورها المتكرر في نص الغزل الحضري"<sup>(١)</sup>.

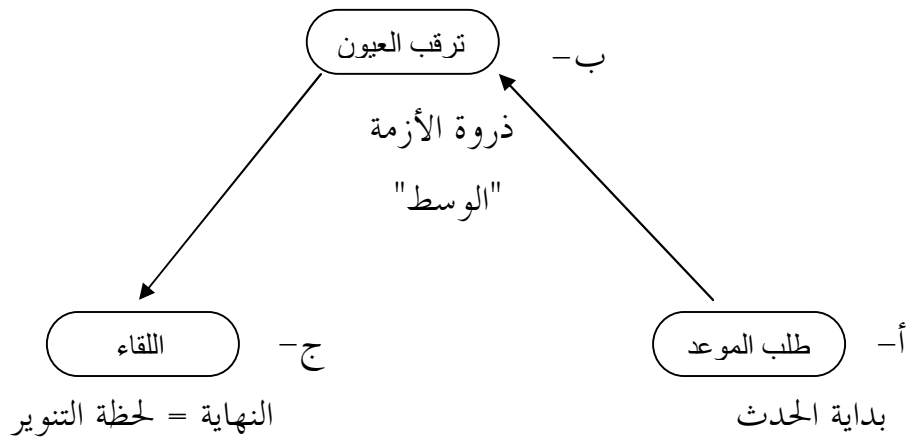
وهذه الرسالة السردية المسترسلة متنامية تصاعدياً<sup>(٢)</sup>، وذات دلالة تنمو شيئاً فشيئاً حتى تكتمل في نهاية النص، ولكونها جاءت في قالب شعري، فهي تبقى مقيدةً بالإيقاع والوقف العروضية، لذا كان لجوء الشاعر إلى اللغة السهلة أو لغة الحياة اليومية أمراً حتمياً، مع النزوع نحو الكثافة الصوتية والقوة المجازية.

(١) الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبوديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦م، ص ١٤٣، بتصرف.

(٢) يُعرّف النص على أنه متوالية متنامية من الجمل المترابطة فيما بينها نحوياً وتؤدي دلالة سياقية واضحة وغير ملتبسة. وخصوصية النصوص السردية...التوالي الحدثي والتسلسل المنطقي، بحيث تختار لها بداية واضحة تكون المنطلق المتحكم في سير الأحداث، انظر النص السردى العربي، الصيغ والمقومات، محمد معتمد، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ١٠٦.

## الْبُنْيَةُ السَّرْدِيَّةُ

إن الحديث عن تسلسل دلالات النص الشعري وترايط أجزائه، يقود لفهم معنى السردية التي تُلمح في بعض متتالياته التي يتكون منها، فالسرد "خطاب يقدم أحداثاً متسلسلة غير متناقضة أو متعارضة عبر راوٍ أو مخبر. يأخذ على عاتقه مهمة ترتيب هذه الأحداث ترتيباً منطقياً"<sup>(١)</sup>، وقد تمثل الشاعر في بنائه السردية للنص الشكل الهرمي لحكاية الحدث، وهو القالب التقليدي للقصة أو الحدث المسرحي، وهذا ما يمكن توضيحه بالشكل التالي:



ويمكن الإفصاح عن وجود مكونات سردية كامنة في النص الغزلي سبق أن لُمحت وتمت الإشارة إليها في العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة، من المكان الذي يلتقيان فيه، إلى حدث اللقاء نفسه، وما بين هذين الملمحين من شخصيات تقوم بتمثيل الحدث الدرامي نفسه، والراوي الذي يقوم بحكاية الحدث بصيغة الماضي - وهو الشاعر - ، هذه هي مكونات السرد الكامنة في المتتاليات النصية لبنية النص الغزلي

(١) الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمنة، دراسة بنيوية، إدريس كريم محمد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٢٨-٢٩.

حين يعرض للحديث عن قيام علاقة من أي نوع للشاعر مع المرأة، سواء كانت تلك العلاقة التي تكون فيها المرأة مطلوبة أكثر منها طالبة، أو العلاقة التي يظهر فيها الرجل مطلوباً وراغباً أو متمنعاً.

### وقد تكونت بنية السرد من:

أ- الوصف السردى، وهو الذي يظهر فيه الشاعر كراوٍ يحكي مسيرة الحدث ويصف حركة الشخصيات، كمثل قول الشاعر<sup>(١)</sup>:

وَلَيْلَةَ ذِي دَوْرَانَ جَشَمْتَنِي السُّرَى وَقَدْ يَجْشَمُ الْهَوْلَ الْمَجِبُ الْمُعَرَّرُ  
فَبِتُّ رَقِيْبًا لِلرَّفَاقِ عَلَى شَفَا أَحَاذِرُ مِنْهُمْ مَنْ يَطُوفُ وَأَنْظُرُ  
إِلَيْهِمْ مَتَى يَسْتَمَكِنُ النَّوْمُ مِنْهُمْ وَلِي مَجْلِسٌ لَوْلَا اللَّبَانَةُ أَوْعَرُ  
وَبَاتَتْ قَلُوصِي بِالْعَرَاءِ وَرَحْلَهَا لِطَارِقٍ لَيْلٍ أَوْ لِمَنْ جَاءَ مُعَوَّرُ

ب- الحوار مع الآخر: وهو الحوار الذي يدور بين الشاعر والمرأة، أو بين المرأة وأترابها، كمثل قول الشاعر<sup>(٢)</sup>:

وَقَالَتْ وَعَضَّتْ بِالْبَنَانِ فَضَحْتَنِي وَأَنْتَ امْرُؤٌ مَيْسُورٌ أَمْرِكُ أَعْسَرُ  
أَرَيْتُكَ إِذْ هُنَا عَلَيْكَ أَلَمْ تَخَفْ وَوَقَيْتَ وَحَوْلِي مِنْ عَدُوِّكَ حُضْرُ  
فَوَاللَّهِ مَا أَدْرِي أَتَعْجِيلُ حَاجَةً سَرَتْ بِكَ أَمْ قَدْ نَامَ مَنْ كُنْتَ تَحْذَرُ  
فَقُلْتُ لَهَا بَلْ قَادَنِي الشُّوقُ وَالْهَوَىٰ إِلَيْكَ وَمَا نَفْسٌ مِنَ النَّاسِ تَشْعُرُ  
فَقَالَتْ وَقَدْ لَأَنْتِ وَأَفْرَخَ رَوْعَهَا كَلَّاكَ بِحِفْظِ رَبُّكَ الْمُتَكَبِّرُ  
فَأَنْتِ أَبَا الْخَطَّابِ غَيْرَ مُدَافِعٍ عَلَيَّ أَمِيرُ مَا مَكَّثْتَ مُؤَمَّرُ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٢٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٥-١٢٦.

ج- الحوار مع النفس، ويبدو هذا حين يناجي الشاعر نفسه، أو يغوص في أعماق المرأة ويجعلها تتحدث عن نفسها، وتصف شعورها، كمثل قول الشاعر<sup>(١)</sup>:  
وبت أناجي النفس أين خباؤها وكيف لما آت من الأمر مصدر  
فدل عليها القلب ربا عرفتها لها وهوى النفس الذي كاد يظهر  
أو قوله<sup>(٢)</sup>:

خَبْرُوهَا بِأَنْنِي تَزَوَّجْتُ فَظَلَّتْ تُكَاثِمُ الْغَيْظَ سِرًّا  
وَأَشَارَتْ إِلَى نِسَاءٍ لَدَيْهَا لَا تَرَى دُونَهُنَّ لِلْسَّرِّ سِرًّا  
مَا لِقَلْبِي كَأَنَّهُ لَيْسَ مِنِّي وَعِظَامِي أَحَالُ فِيهِنَّ فَتَرَا  
مِنْ حَدِيثِ نَمَى إِلَيَّ فَظِيْعٌ خَلْتُ فِي الْقَلْبِ مِنْ تَلْظِيْهِ جَمْرًا

فهل يعني احتواء النص الشعري على بعض مستويات السردية تلاشي الفواصل بينه وبين الحكاية الثرية؟

إن النص الشعري وإن أوغل في فضاء السردية يبقى بناءً عروضياً محكماً، محتفظاً بكوامنه الشعرية وصوره الفنية وديناميته الإيقاعية، وهذا ما يجعله في مأمن من الوقوع في السردية المحضة، أو من جعله مجرد حكاية موزونة أو قصة مجازية، ومهما استخدم الشاعر من أدوات سردية فإن البناء العروضي المحكم للقصيدة يحيطها بهالة شعرية تخدم بناءها الفني والدلالي.

وأخيراً يمكن القول إن النص الغزلي حين يتحدث عن علاقة المرأة بالرجل، حمل متاليتين حكايتين متداخلتين، تشتركان معا في عنصر الرغبة، وهذا العنصر هو المهيمن على السطح. لكنه في المتتالية الأولى يفعل ذلك بحذرٍ يخضع للمبدأ الأيديولوجي، بينما في المتتالية الثانية فهو يفعل ذلك بحذرٍ يخضع للمجتمع. كما أن

(١) المرجع السابق، ص ١٢٥.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٩٢.



المرأة لعبت دور الرجل أحياناً بحيث أصبحت طالبة له باحثة عنه، بينما ظهر هو في بعض التجارب يجفو بكبرياء لم يعهده الرجل العربي في علاقته مع المرأة.

## الفصل الثاني

بَيْنَ الْبُنْيَةِ الْجَمَالِيَّةِ وَالْبُنْيَةِ الثَّقَافِيَّةِ

المبحث الأول: البنية النصية ودلالاتها على

البنية الثقافية

المبحث الثاني: من التزامن إلى التطور

( الظاهرة الحضريّة )

## تهيد

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة آلية أو انعكاسية أو علاقة سببية دائماً، بل إن كل انعكاس ستم ملاحظته لن يكون إلا محاكاة لا يقبلها منهج هذا البحث، ولا يعدها إلا استنساخاً وتصويراً جافاً للواقع، وانعداماً تاماً لروح التخيل والإبداع والجمال. فالعلاقة بين المجتمع والأدب علاقة ذات تفاعل متبادل، إذ أنه مع تطور البنيات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية تتطور الأشكال الأدبية فيحدث التماثل بين بنائهما، ويعني هذا أن هناك تناظراً وتماثلاً بين البنية الجمالية، والبنية الثقافية، والبنية الاجتماعية، بطريقة غير مباشرة ولا شعورية.

وهذا الفصل معني بدراسة تكوين النص الغزلي بفعل ما طرأ على المجتمع الحجازي من تطورات اقتصادية وسياسية وثقافية وحضارية رافقها تغير وتطور في وضع المرأة \_موضوع الغزل\_ وفي بنيات الكون الشعري الغزلي مضموناً لا شكلاً. فالغزل لم يعد مقدمة تفتتح بها القصائد، بل أصبح هو موضوع القصيدة وهدف الشاعر. وقد رافق هذا الانتقال من البنية الشعرية القديمة إلى بنية الشعر الأموي تغيراً في الدور المنوط بالمرأة والرجل والجو المحيط بكل منهما، وما الدواوين الغزلية التي خلفها لنا شعراء هذا العصر إلا دلالة على تغير كبير حاد في وضع المرأة ومنزلتها الاجتماعية، وعلى تناظر قائم بين اللحظة الثقافية والتاريخية والاجتماعية واللحظة الإبداعية، فهناك تماثل دائم في كل عمل إبداعي، بين واقعه وموضوعه، و بين بنياته الشكلية الظاهرة، وبنياته الموضوعية العميقة.

وفي دراسة البنية الثقافية من خلال البنية النصية، سيقتصر على مجالين هما: النص الغائب، وعناصر تطور البنية الحضرية في النص الغزلي، وما رافقها من حركة نقدية. والاقتران على هذين المجالين ليس له سبب إلا أنهما تمثلان البنى الثقافية الجديدة على الغزل الحضري في الحجاز.

## المبحث الأول

البنية النصية ودلالاتها على البنية الثقافية

في الفصل الأول تمت دراسة الأبنية التركيبية المتشكلة على سطح النص، مع عمل التجزئة النصية المطلوبة لاستقصاء القراءة الداخلية للنص، وهي المرحلة الأساسية لأي قراءة موضوعية للنص الأدبي.

أما في هذا المبحث فسيكون النص ككل هو الهدف، وليس الجملة أو أجزاء النص أو المتواليات الجمالية. فقد تم اجتياز مرحلة الفهم إلى مرحلة التفسير النصي، وسيكون الانطلاق في هذه المرحلة من تعريف النص، الذي هو نظامٌ من المعاني يبدو في شكل كلمات وجمل تنتظم مع بعضها في بني ذات علاقات داخلية وخارجية تشكل الطبيعة البنائية للمنتج الذهني (النص).

وسيتم عرض تعريفات للنص يمكن تبنيها في هذه الدراسة والعمل وفق مقتضاها، كتعريف سوينسكي، إذ يرى أن النصوص: "إبداعات لغوية يستدعيها واقع معين أو وجهة نظر فعلية معينة، ويجب أن تدرك في إطار هذه الخاصية على أنها أبنية للمعنى، ويتركز الاهتمام على مضمون هذه النصوص"<sup>(١)</sup>، وهذا التعريف يلفت إلى العوامل الخارجية التي أدت إلى تشكل البنية النصية، من بني ثقافية وواقع تاريخي واجتماعي. ويقول يوري لوتمان: "إنه يصعب إعطاء تعريف لتصور النص"<sup>(٢)</sup>، لكنه مع هذا يعرفه بقوله: إن "النص يتميز بعناصر ثلاثة: هي التعبير، وتعيين الحدود، والخصيصة الثقافية"<sup>(٣)</sup>، وهذا التعريف يعد تعريفا عاما لا يختص بالنص الشعري وحده، فقد قسم لوتمان النص: "إلى بنية نصية فنية وأخرى غير فنية"<sup>(٤)</sup>، فهو حين يعرف النص يعرفه بمفهومه العام، إلا أنه على الأقل بهذا التعريف يُمكن من وضع سياق حول الحقل التنظيري لهذه الدراسة.

(١) علم لغة النص، سعيد بحيري، ص ٩٧.

(٢) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، ج ١، ص ٦٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٤) أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، محمد زبادة و حبيبة مسعودي، دار غريب

إذن فالنص: "نظام لغوي يحوي دلالة معينة ذات ضرب خاص من الصياغة ، .... وهو بنية لغوية نصية مغلقة وتوالدية ، ..... وبنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية ...، ترد على منهج معين من البيانات النسقية المشكلة للوحدة الدلالية"<sup>(١)</sup>.

## النَّصِيَّةُ الثَّقَافِيَّةُ فِي بُنْيَةِ النَّصِّ الْغَزَلِيِّ

بعد هذا التعريف للنص، يأتي دور استكشاف البنية الثقافية والتي تشكل البنية الخارجية للنص الغزلي في الحجاز، وقد اتضح سابقا كيف كانت الصورة الساكنة والمتحركة للمرأة في النص الغزلي، وعلى أي كيفية كانت علاقتها بالرجل، وتمت دراسة البنى الداخلية شكلا ومضمونا. حتى تم الوصول الآن إلى مرحلة التعرف على كيفية نشوء تلك الصورة التي رسمها شاعر الحجاز للمرأة، وهذا يحتاج إلى قراءة للبنية الثقافية كبنية خارجية ساهمت في تكوين تلك الصورة أو تلك العلاقة بالشكل الذي ظهرت عليه، ومؤكداً أن البنية الثقافية قادرة - إلى حد ما - على الإمداد بتفسير تقريبي لهذه الظاهره.

وستكون قراءة البنية الثقافية التي رسمت صورة المرأة المثال، وصوّرت علاقتها بالرجل، في شعر الغزل الحجازي من خلال هذا المحور الأساسي:

(١) أدبية البنية النصية، محمد زبادية وحبيبة مسعودي، ص ٢٤.

## النصُّ الغائبُ

يتكون النص الشعري - كبنية لغوية - من شبكة معقدة من العلاقات اللغوية التي تكون نسيجه البنيوي، وتخلق تميزه اللغوي وبنيته المنفردة بين النصوص الشعرية المعاصرة له والسابقة عليه.

ولكن هذا بطبيعة الحال لا ينفي علاقته بغيره من النصوص، بل قد يكون وحدة التقاء لنصوص مختلفة تم اختزالها وامتصاصها ليخلق منها تفرد.

وقد لاحظ الشاعر القديم ذلك فقال<sup>(١)</sup>:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيْعًا<sup>(٢)</sup>      وَ مَعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورًا

فيتكرر الدال والمدلول، لكن يبقى النسق الشعري منفردا بخصائصه التي تجعله قطعة مختلفة عن النصوص الشعرية سواه، وإن امتص نصا آخر أو قبل هجرته إليه. ذلك أن "النص - مهما كان - فهو شبكة من التفاعلات الذهنية ونسق من المصادر المضمره والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات مثل: المعرفة الخلقية، وترسبات الذاكرة، والخطاطات النصية، والسيناريوهات التصورية، والتداخل النصي"<sup>(٣)</sup>.

وتعرّف جوليا كريستيفا النص بأنه: "ترحال للنصوص، وترحال نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"<sup>(٤)</sup>، وبمعنى آخر فكل نص هو امتصاص لنصوص أخرى.

(١) ديوان كعب بن زهير، ص ٦٦.

(٢) رجيعاً: قولاً مردوداً، انظر المعجم الوسيط، ص ٣٣١.

(٣) مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، جميل حمداوي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ٢٠٠٩م، ص ٤٨-٤٩.

.٤٩

(٤) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٧م،

وما نشأت فكرة التناص<sup>(١)</sup> إلا من خلال فكرة أن النص الأدبي لا يوجد مستقلاً بذاته، بل وجد بتداخل عناصر أدبية مختلفة من الماضي والحاضر معاً، ويشمل التناص عدة مستويات، منها: السياق، أو التعالق النصي، أو الوجود اللغوي.

ولعل بعض النقاد قديماً - في مرحلة ما قبل القاضي الجرجاني<sup>(٢)</sup> - نظر لهذا التداخل النصي بقلة وعي أحياناً، واعتبر أن تداخل المعاني والألفاظ في النصوص سرقة من التالي للأول، فكان أن أُتهم بعض الشعراء بالسرقات الأدبية<sup>(٣)</sup>. مع أن الشاعر لا

ص ٢١.

(١) التناص بمعناه البسيط يعني التداخل النصي، ويشير إلى وجود علاقة جدلية بين النص وغيره من النصوص، كما يشير إلى علاقة بين النص وسياق المجتمع الذي ينشأ فيه. وقد ظهر مصطلح التناص على يد الكاتبة الفرنسية جوليا كريستيفا بين عامي ١٩٦٦م، و١٩٦٧م، والتي نظرت للنص باعتباره نتاجاً لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حوارية، وهذا ما يكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة "مركزية" النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره "بنية" مكتفية بذاتها، وذلك عندما نشرت عدة أبحاث عن الرواية والتحليل السيميائي للأدب في مجلتي "tel Quel" و "Critique"، انظر نحو تحديد المصطلحات، التناص.. الأدب المقارن.. السرقات الأدبية، إبراهيم نمر موسى، مقالة في دورية علامات في النقد المصطلح النقدي، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٦، ج ٦٤، ص ٦٤-٦٥-٦٧.

(٢) سبق الجرجاني جوليا كريستيفا بفكرة التناص وإن اختلف المسمى عنده، فهو يعرف أحد مصطلحات السرقة "القلب" بأنه عبارة عن نقض المعنى، حيث أدرك عملية التعالق النصي التي تفضي إلى إنتاج نص آخر من خلال نص سابق، وهذا ما تحدثت عنه جوليا كريستيفا تحت عنوان "النفى الكلي"، انظر مصطلح السرقات الأدبية والتناص، بحث في أولية التنظير، رامي أبو شهاب، مقالة في دورية علامات في النقد، المصطلح النقدي، ص ٢٤٠-٢٤١.

(٣) استخدم النقاد العرب في معالجتهم لظاهرة "السرقات" مسميات متباينة تدل على موضوعية الناقد، أو تحيزه، أو رؤيته النقدية، فسمّاها كل من "أبي هلال العسكري" و "ابن رشيق" "الأخذ"، وسمّاها "الأمدي" "السرقات"، وكان "عبدالقاهر الجرجاني" أكثر توفيقاً ممن سبقه فسمّاها "الاحتذاء"، ويتضح من هذا المصطلح دلالات، أولها: السير على نهج الآخرين، وثانيها: الابتكار، وثالثها: تقاسم الأشياء مع الآخرين. ويتضح من هذه الدلالات أن شخصية المحتذي لا تدوب في شخصية المحتذى به، بل له شخصيته المستقلة التي تشربت نصوصاً سابقة، تضافرت في إنتاجها ذاكرته الخاصة والعامة، ومخزونه الثقافي، فتخلق القصيدة وفقاً لذلك سياقها الشعري المستقل عن غيرها، وإن استمدت منه وجودها وحياتها. كما وضع الجرجاني بعض المصطلحات والقواعد الفلسفية في التعامل مع ظاهرة السرقات، فتحدث عن "الاتفاق في عموم الغرض" وهو ما لا تدخله السرقة لاشترك الجميع فيه، و "الاتفاق في وجه الدلالة" وقسمه إلى قسمين: قسم يشترك فيه الناس ولا تدخله السرقة، وقسم يعد معنى خاص بالشاعر وهو من صياغته، وهذا ما تدخله السرقة، انظر نحو تحديد المصطلحات، التناص.. الأدب المقارن.. السرقات الأدبية، إبراهيم نمر موسى، ص ٨٨-٨٩-٩٣-٩٤.



يستطيع عزل ذاكرته الشعرية وثقافته الأدبية عما ينظمه ويلقيه، ولا بد أن يظهر نصه متأثراً بما علق بذاكرته من نصوص قد يكون نسيها وبقيت معانيها حاضرة في ذهنه لتظهر في نص جديد، هو مجموعة من النصوص المتقاطعة والمتفاعلة فيما بينها.

و حين يكون الحديث عن صدى النص في الغزل الحضري الحجازي سيظهر أن الاطلاع الثقافي للشاعر الحجازي كان محدوداً إلى حد ما، فاطلاعه على الآداب - فيما يظهر - لم يتجاوز أدب بيئته، وما تركه له تراثه من الشعر الجاهلي، وما جدّ في حياة مجتمعه من الدين الجديد الذي حمل كتابه ثورة لغوية وبلاغية معجزة بهرت كل من قرأه.

لذا ستكون قراءة النص الغائب في شعر الغزل الحضري الحجازي - فيما يخص صورة المرأة وعلاقتها بالرجل - بين عنصرين:

- الذاكرة الشعرية،
- القرآن الكريم.

## أ- الذَّاكِرَةُ الشُّعْرِيَّة

الشاعر ما هو إلا عصارة تجاربه وخبراته، ولا يمكنه عزل تجاربه جانبا حين يقول الشعر، بل لابد وأن يلتصق بشعره شيء مما علق بذاكرته. وقد كان الشعر الجاهلي هو المقياس المثال الذي يحتديه كل شاعر عربي في ذلك العصر، فسار شاعر الحجاز على تقاليد سلفه من الشعراء وترسم خطاهم، وظهر أثر ذلك في معانيه وتشبيهاه.

وقد سبقت الإشارة إلى أن صورة المرأة المادية بقيت كما كانت عليه في الشعر الجاهلي، وقد يعلل ذلك بالتصاق صورتها التي رسمها شعراء العصر الجاهلي بذاكرة الشاعر الحجازي.

بيد أنه قد لا يكون هذا هو السبب الوحيد لأن تكون صورة المرأة في قصائد الغزل الحجازية هي ذاتها صورة المرأة في العصر الجاهلي، فهذا "سلوك متوقع مادام الشاعر الأموي يستطيع أن يغادر غموض الرمز إلى صراحة الوصف دون أن يخشى عقوبة أو يشعر بأنه تعدى حدود حرمان أو آداب يجلها هو نفسه، أو تجلها البيئة، وترفض احتياز أسوارها المقدسة، إذ لم يكن أمامه غير هذا التراث الجاهلي، يستمدده أو يحاكيه"<sup>(١)</sup>.

فهل كان الشاعر الحجازي عاجزا عن الابتكار؟، أم أن الذوق العام في رؤية الرجل للمرأة لم تتغير؟، وهنا يكون الشاعر يصدر عن ذائقته وواقعه، وعن خياله الذي يرسم المرأة كمثل، وإن لم تكن كذلك على أرض الواقع.

(١) صورة المرأة في الشعر الأموي، محمد حسن عبدالله، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٧م، ص١٠١.

هل كانت صورة المرأة التي قرئت في نصوص الغزل الحجازي هي صورة ذهنية أملتها الجماعة الحجازية على شعرائها؟

إن ما ظهر هو أن علاقة المرأة بالرجل تكاد تتكرر رغم ما اعترها من تغيير، كما أن صورة المرأة هي ذاتها تتكرر في كل أشعارهم وإن كان بأسماء مختلفة، فهل هذا يعني أن نساء عصرهم كن على مرتبة واحدة من الصفات والجمال؟، هذا أمر يستحيل تصوره، والواقع يقول أن كل ما قرئ من صور في أشعارهم ليس إلا صورة ذهنية لامرأة مثال يتمنى الشاعر وجودها على أرض الواقع، وأن الأسماء المختلفة في القصائد، ما هي إلا مسميات مبهمه لامرأة خيالية لم يجدها الشاعر في واقعه فرسمها في أحلامه.

لكن من رسم للشاعر هذا الحلم بهذه الصورة؟

لقد تقرر الاعتماد على النص والنص فقط لقراءة البنية الثقافية والذوق العام السائد في عصرهم، لذا سيكون الاعتماد هنا فقط على النص الشعري لشعراء هذا العصر ومنها سيتم استنتاج الذوق العام المؤثر في صورة المرأة الحلم والمثال.

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

وَحَدُّ أَسِيلٍ كَالْوَذِيلَةِ<sup>(٢)</sup> نَاعِمٍ مَتَى يَرَهُ رَأْيٌ يَهْلٍ وَيُسْحَرِ

وَعَيْنِي مَهَاةٍ فِي الْخَمِيلَةِ<sup>(٣)</sup> مُطْفِلٍ مُكْحَلَةٍ تَبْغِي مَرَادًا لِحُؤْذِرِ

إن هذه الصورة المرسومة في هذين البيتين هي ذاتها الصورة الواردة في بيت الشاعر الجاهلي امرئ القيس<sup>(٤)</sup>:

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٢٩.

(٢) الوذيلة: السبيكة من الفضة المحلوة، انظر المعجم الوسيط، ١٠٢٣.

(٣) الخميطة: كل موضع كثر فيه الشجر - والأرض السهلة الطيبة يشبه نبتها خمل القطيفة، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٥٧.

(٤) ديوان امرئ القيس، ص ٣٣.

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنِّ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي ۖ      بِنَاطِرَةٍ مِّنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُّطْفِلِ

نموذج (٢) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

مِنَ الْبَيْضِ مَكْسَالُ الضُّحَىٰ بَخْتَرِيَّةٍ<sup>(٢)</sup>      ثِقَالٌ مَّتَى تَنْهَضُ إِلَى الشَّيْءِ تَنْقَرِ  
بَيْتٌ<sup>(٣)</sup>

تكاد تكون هذه الصورة في هذا النص الحجازي صدىً لصورة امرئ القيس في هذا البيت<sup>(٣)</sup>:

وَتُضْحِي فَتَيْتُ الْمِسْكَ فَوْقَ فِرَاشِهَا      نَوْوُمُ الضُّحَىٰ لَمْ تَنْتَطِقْ عَنِّ تَفْضُلِ

نموذج (٣) - العرجي<sup>(٤)</sup>:

مَمْكُورَةُ السَّاقِ رَابٍ مَا أَحَاطَ بِهِ      فِي نَاصِعِ اللَّوْنِ تَحْتَ الرِّيطِ كَاللَّبَنِ

تبدو هذه الصورة في بيت العرجي هي ذاتها الصورة التي بدت في بيت امرئ القيس<sup>(٥)</sup>:

وَكَشْحٍ<sup>(٦)</sup> لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مُخَصَّرٍ      وَسَاقٍ كَأَنْبُوبِ السَّقِيِّ الْمُنْذَلِّ

ويلاحظ من هذه النماذج أن الصور فيها أخذت جميعها من أبيات امرئ

القيس، فهل كان ذلك لأن امرأ القيس سبق فلم يترك لمن بعده مجالاً لخلق الصور؟

يرى ابن سلام في سبب تقديم امرئ القيس أنه سبق لا ابتداءً أمور لم تعرف قبله،

وكان ابن قتيبة يقدم هذين البيتين لامرئ القيس<sup>(٧)</sup>:

كَأَنَّ الْمُدَامَ وَصَوْبَ الْعَمَامِ      وَرِيحَ الْخَزَامَىٰ وَنَشْرَ الْقَطْرِ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٣٠.

(٢) بخترية: من تمشي مشية المعجب بنفسه، انظر المعجم الوسيط، ص ٤١.

(٣) ديوان امرئ القيس، ص ٣٦.

(٤) ديوان العرجي، ص ٣٣٤.

(٥) ديوان امرئ القيس، ص ٣٥.

(٦) الكشْحُ: ما بين الخاصرة والضلع، انظر المعجم الوسيط، ص ٧٨٨.

(٧) ديوان امرئ القيس، ص ١٧٨ - ١٧٩.

يُعَلُّ بِهِ بَرْدُ أَنْيَابِهَا إِذَا طَرَّبَ الطَّائِرُ الْمُسْتَحِرُّ  
فيقول: "وكل ما قيل في هذا المعنى فمنه أُخِذ"<sup>(١)</sup>.

وكان النص الجاهلي حاضرا في النص الحجازي فيما يخص العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة كذلك، وهنا عرض لشيء من النصوص التي تبين هذا:

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

وَقَالَتْ وَعَضَّتْ بِالْبَنَانِ فَضَحَّتَنِي وَأَنْتَ امْرُؤٌ مَيْسُورٌ أَمْرِكُ أَعْسَرُ  
فَوَاللَّهِ مَا أَدْرِي أَتَعْجِيلُ حَاجَةَ سَرْتِ بِكِ أَمْ قَدْ نَامَ مَنْ كُنْتَ تَحْذَرُ

هذا الترقب والخوف من الفضيحة ينسجم مع ما جاء في نص امرئ القيس<sup>(٣)</sup>:  
فَقَالَتْ سَبَّكَ اللَّهُ إِنَّكَ فَاضِحِي أَلَسْتَ تَرَى السُّمَارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِي  
حَلَفْتُ لَهَا بِاللَّهِ حِلْفَةَ فَاجِرٍ لَنَامُوا فَمَا إِنْ مِنْ حَدِيثٍ وَلَا صَالٍ

نموذج (٢) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(٤)</sup>:

عُلِّقْتُهَا نَاشِئًا وَعُلِّقْتَ رَجُلًا غَيْرِي غَضَّ الشَّبَابِ كَالْعُصْنِ  
وَعُلِّقْتَنِي أُخْرَى وَعُلِّقَهَا نَاشٍ<sup>(٥)</sup> يَصِيدُ الْقُلُوبَ كَالشَّطْنِ<sup>(٦)</sup>

(١) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج ١، دار المكتبات العامة، الرياض، ط ٣، ١٩٧٠م، ص ١١٩.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٢٥.

(٣) ديوان امرئ القيس، ص ٢٥٣-٢٥٤.

(٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٨٥.

(٥) ناش: (الناشئ) حذف همزته، وهو الغلام جاوز حد الصغر وشب، انظر المعجم الوسيط، ص ٩٢٠.

(٦) الشَّطْن: الحبل الطويل يستقى به من البئر، انظر المعجم الوسيط، ص ٤٨٣.

هذه العلاقة المتخالفة وُجدت في نص الأعشى الجاهلي<sup>(١)</sup>:  
عُلِّقْتُهَا عَرَضًا وَعُلِّقْتُ رَجُلًا غَيْرِي وَعُلِّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ

إن شعراء العصر الأموي قد استوحوا لغة امرئ القيس وتشبيهاته، وصوره، وقيمه الجمالية، ولعل في ذلك ما ينفي بعض عناصر التمييز والتفارق بين العصرين على مستوى المتخيل الفني، ويبرز سؤالاً:  
هل حقاً عاش الشاعر الحجازي التجربة على الواقع؟ أم أنه يعتني فقط برسم رمز ومثال للجمال الأنثوي؟

ما وُجد في هذه النصوص يُري أن الشاعر الحجازي أخذ صورة المرأة وشيئاً من علاقتها بالرجل من نصوص الغزل الجاهلي، وساقها في تركيب جديد مختلف، حيث ابتعدت - إلى حدٍ ما - تركيباً، عن النص القديم، وبقيت الدلالة حاضرة تشهد على النص الغائب.

## ب- القرآن الكريم

تأثر الشاعر الحجازي بمعاني القرآن الكريم، كيف لا وهو الذي ولد في الإسلام ونُشئ في صباه على حفظ ما تيسر منه، لقد "نشأ مع النص القرآني على الصعيد الإنساني، إنسان جديد، ونشأ معه على الصعيد الأدبي الخالص قارئ جديد... إنه نموذج من الكتابة تتداخل فيه مختلف أنواع المعرفة... وتتداخل فيه مختلف أنواع الكتابة... وفي هذا ما يتيح للكاتب أن يعيد النظر في رؤياه للإنسان والعالم والكتابة، ولن تكون هذه الرؤيا إلا كونية وإنسانية...، ولن يكون فيها فرق بين الإنسان والإنسان إلا في عمق التعبير عن هذه الرؤيا، وفي غناه وفرادته. إنه نص - دعوة إلى

(١) ديوان الأعشى، ص ١٤٥.

كتابة جديدة برؤيا جديدة<sup>(١)</sup>، فكان بدهياً أن يظهر صداه في دقات شعره، وأن تمتصه ذاكرته فيعيد كتابة معانيه في شعره.

وقد ظهرت صورة المرأة في القرآن الكريم في شخص "الخور العين"، اللواتي جعلهن الله ثواباً للمؤمنين في جنانه، فكان من وَصَفِهِنَّ (البياض، ورقة البشرة، وحوَر العيون مع اتساعها)، هذه الصورة للخور العين قرأها الشاعر الحجازي وفُتِنَ بها وببلاغة تصويرها، فأعاد كتابتها في شعره، ومن ذلك هذه النصوص:

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

تَلْكَ الَّتِي قَالَتْ لِحَارَاتِ لَهَا حُورِ الْعُيُونِ كَوَاعِبِ أَنْرَابِ

وهذا البيت هو امتصاص أو اقتباس لآيتين قرآنيتين وهما:

قوله تعالى:

﴿ وَحُورٌ عِينٌ ﴾<sup>(٣)</sup>، وقوله تعالى:

﴿ وَكَوَاعِبَ أَنْرَابًا ﴾<sup>(٤)</sup>.

نموذج (٢) - الأحموص<sup>(٥)</sup>:

حَمْسٌ دَسَسَنَ إِلَيَّ فِي لَطْفٍ حُورُ الْعُيُونِ نَوَاعِمِ زُهْرٍ

والنص اقتبس المعنى من الآية الكريمة السابقة من سورة الواقعة.

والخور العين وصف قرآني لنساء الجنة، وقد رأيناه يتكرر في غزل الحجازيين مما يدل على أن انبهارهم بكلام الله المعجز الذي جعلهم يتأملون صورته ويحملونها

(١) النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ص ٣٥-٣٦.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٦٠.

(٣) سورة الواقعة، الآية ٢٢.

(٤) سورة النبأ، الآية ٣٣.

(٥) ديوان الأحموص، ص ٧٨.

أشعارهم، فيجددون في شعرهم ويخرجون عن نمط الصورة الجاهلية التي امتلأت  
أشعارهم بها.

ليس هذا فحسب، فلم تكن صورة المرأة هي النص الوحيد المهاجر إلى  
نصوصهم، بل تعداها إلى أخذ بعض الأحكام الشرعية الواردة في القرآن الكريم، ثم  
إسقاطها على العلاقة بين الشاعر والمرأة، ومن تلك النصوص:

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

أُقْتُلِيهِ قَتْلًا سَرِيحًا مُرِيحًا لَأَتَكُونِي عَلَيْهِ سَوَاطِعَ عَذَابِ  
أَوْ أَفِيدِي فَإِنَّمَا النَّفْسُ بِالنَّفْسِ — سِ قَضَاءٌ مُفَصَّلًا فِي الْكِتَابِ

هذه المعاني في البيتين السابقين، هي أثر تفاعل نصي مع الآيتين القرآنيتين

الكريمتين:

قوله تعالى:

﴿ فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوَاطِعَ عَذَابٍ ﴾<sup>(٢)</sup>

وقوله تعالى:

﴿ وَكُنَّا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنْ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ

بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ ﴾<sup>(٣)</sup>.

نموذج (٢) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(٤)</sup>:

وَاللَّهُ قَدْ أَنْزَلَ فِي وَحْيِهِ مُبَيِّنًا فِي آيِهِ الْمُحْكَمِ  
مَنْ يَقْتُلِ النَّفْسَ كَذَا ظَالِمًا وَلَمْ يُقِدْهَا نَفْسَهُ يُظْلَمِ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٦١.

(٢) سورة الفجر، الآية ١٣.

(٣) سورة المائدة، الآية ٤٥.

(٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٥١.



وهذه المعاني أُخِذت من الآية الكريمة:

﴿ وَمَنْ يَقْتُلْ مُؤْمِنًا مُتَعَمِّدًا فَجَزَاؤُهُ جَهَنَّمُ خَالِدًا فِيهَا  
وَعَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَلَعَنَهُ وَأَعَدَّ لَهُ عَذَابًا عَظِيمًا ﴾<sup>(١)</sup>.

وأخيراً يمكن القول بأن النص يمثل سلسلة من العلاقات التفاعلية مع نصوص أخرى، يتفاعل معها ويأخذ منها، وأحياناً يتماهى معها ويدوب فيها، وهو عصاره من التفاعلات والعلائق النصية بكل مستوياتها من دلالية وشكلية، ذلك أن النص له طبيعة لغوية ذات دلالات متداخلة ومتشعبة، يخرج التناسل من مركزته وأحاديته، ويجعله منفتحاً على أفاق نصية سابقة أو معاصرة، ويكشف لنا عن بنيته النصية. وأن التناسل هو ذلك التداخل النصي الذي ينصهر ويتماهى مع النص سواء بطريقة واعية أو لا واعية .

(١) سورة النساء، الآية ٩٣ .

## المبحث الثاني

من التزامن إلى التطور

( الظاهرة الحضريّة )

من خلال قراءة سابقة للنص الغزلي لوحظ التطور في الكثير من بنياته سواء السطحية أو الداخلية، ومعلوم أن هذا التطور الذي صاحبه قد حدث من داخل البنية الشعرية ذاتها. فهذا التغيير في البنيات الداخلية للنص الغزلي لم يكن بسبب وجود مرحلة انقطاع بين النص الجاهلي والنص الغزلي في الحجاز، بل إن هذا التغيير كان مرحلة تطور حضري نشأت من داخل النص الغزلي بتأثير خارجي. لذا فلا يمكن إغفال العامل الخارجي الذي مارس تأثيراً أولياً ومهماً في تكوين بنية النص الغزلي، ألا وهو العامل الثقافي.

لقد كان إقليم الحجاز يتطور ويتحضر، ويستثمر عوامل الحضارة التي تهيات له أفضل استثمار، هذه العوامل التي تمثلت بوفرة المال، وكثرة الرقيق، ووفرة العناصر البشرية الأجنبية التي تدفقت على حواضر الحجاز، حاملة معها ثقافتها وحضارتها المتنوعة بين فارس، والروم، ومصر، والشام، وهي الحضارات التي كانت تفوق بكثير ما عرفته البيئة العربية من حضارة، وبهذه العوامل مشتركة تخلصت مدن الحجاز من الطابع البدوي إلى حد ما، وراحت تحت الخطى نحو زمن حضاري، وتأخذ قسطاً وافراً منه، مع الاحتفاظ بأصولها العربية ومبادئها وقيمها الدينية، ولم يطل التغيير والتطور إلا بعض الأمور الحياتية التي لا تمس الدين والمبدأ والعقيدة.

وكان بدهياً أن يرافق هذا التغيير في البنية التحتية تغيير وتطور في البنية الفوقية، الآداب والفنون جزء منها، إذ "يلعب الأدب دوراً في المجتمع، فهو يعيش فيه ويتأثر به، وينتجع بما يدور حوله من أحداث،..... وإذا حدث نوع من التغيير في الأدب من حيث الشكل والموضوع فيرجع هذا إلى أسباب اجتماعية،... فالذوق العام عند البدو غيره عند الحضرة، لما بين البيئتين من فوارق مادية ومعنوية، تطبع عناصر الذوق بطابعها في كليهما،.... وانتقال الإنسان من عصر إلى آخر في درجات الرقي من شأنه أن يفيد في مقومات حياته، فتزداد معارفه، وتعمق معانيه، وترقى فنونه، ويتأثر

بغيره من الأمم، ويظهر على ثقافات أجنبية عديدة الجوانب"<sup>(١)</sup>، وهذا ما سبق ملاحظته من تطور في بنية النص الغزلي في الحجاز، حيث بدأ يتجه من نص متعدد الموضوعات إلى نص موحد الموضوع، المرأة ألفه وياؤه، وتحدت أبياته في مقطوعات قصيرة في البعض منها، موحدة الفكرة، بعد أن كانت النصوص طويلة بأفكار متعددة.

هذا التطور الكبير في التخلص من القديم، دون أن يكون هناك مرحلة انقطاع بين النص الجديد والنص القديم، يدلنا على انقلاب حضاري وثقافي أحدث نقلة كبيرة في المجتمع، فالبنية النصية "بفعل التطور الحضاري والاجتماعي الذي طرأ على العرب بعد الإسلام، ونقلهم من البادية إلى الحاضرة، وتغير طبائعهم، وعاداتهم، وتقاليدهم، وتطور بعض عناصر البناء الفني للشعر، وتطور الذوق العام. قد ظهر أثر ذلك واضحا في بنيتها الفنية"<sup>(٢)</sup>.

ظهر هذا التطور في عدة بُنى سبقت الإشارة لها في الفصل الأول عند دراسة صورة المرأة وعلاقتها بالرجل، وذكر كيف وُجدت رسائل ومواعيد بين الشاعر والمرأة، وكيف أصبح الشاعر يصف قصر المحبوبة ولا يقف على أطلالها، فهي لم تعد أعرابية تحل وترحل. كما عُني بمشاعرها وأعطاهم مساحة من شعره، بل جعل النص مناصفة بينه وبينها.

إن هذا النص الغزلي المتطور ما هو إلا حصيلة تطور حضري لمجتمع توفرت له بعض أسباب الحضارة، وهذا يدعو لقراءة عناصر تكوين بنية النص الحضري، وما يقابلها في البنية الثقافية للمجتمع في الحجاز.

(١) الأدب والمجتمع، حسين رشوان، ص ٦٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٢١٢، بتصرف.

## أولاً: تَرَاجُعُ مُقَدِّمَاتِ الْوُقُوفِ عَلَى الْأَطْلَالِ

على الرغم من إكثار شعراء هذا العصر من المطالع التقليدية في قصائدهم، إلا أن بعض نصوص الغزل الحضري في الحجاز قد خلت من الوقوف على الأطلال وذكر الديار، ولم يكن ذلك من خلال ثورة عامة، أو دعوة صريحة، بل اتجاههم هذا النحو كان اتجاهها صامتاً، يتوافقون عليه في نصوصهم. وهو إما لاتفاق في اتجاهاتهم، كونهم يعايشون ذات العوامل الحياتية، والأسباب الحضارية نفسها، أو لربما أن بعضهم قَلَدَ بعضاً، فساروا في الاتجاه نفسه.

والتغيير الحاصل في النص لم يكن على المستوى الإيقاعي والبصري، إنه فقط تطور حاصل في المضمون على المستوى الموضوعي، هو التغيير في البنية التي كانت ساكنة لعصر آفل، فتزحزحت ليحل بدلا منها بنية جديدة تتواءم مع حياة القصور في العهد الحضري الجديد، فبدأ ذكر الديار والوقوف عليها يحتفي شيئاً فشيئاً من أشعارهم، بانتهاء عهد الخيام و الترحال من مكان إلى آخر، ويحل محله شكوى الحب ولوعة الفراق بانتقال الحبيبة من قصر إلى آخر تبعاً للظروف المناخية المناسبة لها.

إنه الصدق الفني والتماثل بين بنية الشعر والواقع الحضري الذي يحياه الشاعر، "فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل"<sup>(١)</sup>.

وسيعرض هنا شيء من نصوصهم ذات البنية الجديدة والتي حل فيها ذكر الفراق وشكوى الحب بدلا من الوقوف على أطلال الحبيبة.

(١) العمدة في ذكر محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ١، ص ٢٢٦.

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

طَالَ لَيْلِي لِسُرَى طَيْفِ أَلَمٍ فَفَنَفَى النَّوْمَ وَأَجْدَانِي السَّقَمَ  
 طَيْفُ رَيْمٍ شَطَّةٌ أَوْطَانُهُ فَهِيَ لَمْ تَدُنْ وَلَيْسَتْ بِأَمَمٍ  
 مَنْ رَسُولٌ نَاصِحٌ يُخْبِرُنَا عَنْ مُحِبِّ مُسْتَهَامٍ قَدْ كَتَمَ  
 حُبَّهُ حَتَّى تَبَلَّى جِسْمُهُ وَبَرَاهُ طُؤُلُ أَحْزَانٍ وَهَمٍ  
 ذَاكَ مَنْ يَخْلُ عَنِّي بِالَّذِي لَوْ بِهِ جَادَ شَفَانِي مِنْ سَقَمٍ  
 كُلَّمَا سَاءَلْتُهُ خَيْرًا أَبِي وَبَلَاءَ شَدَّ ظَهْرًا وَاعْتَصَمَ

نموذج (٢) - عروة بن أذينة<sup>(٢)</sup>:

وَكُلُّ هَوَى دَانَ عَنِّي زَمَانًا لَهُ مِنْ بَعْدِ مِيعَتِهِ تَحَلِّي  
 كَأَنِّي لَمْ أَكُنْ مِنْ بَعْدِ الْإِفِّ عَذَلْتُ النَّفْسَ قَبْلُ عَلَى هَوَى لِي  
 فَإِنْ أَقْصِرُ فَقَدْ أَجْرَيْتُ عَصْرًا وَبَلَانِي الْهَوَى فِيمَنْ يُبَلِّي

نموذج (٣) - العرجي<sup>(٣)</sup>:

أَلَا قَاتَلَ اللَّهُ الْهَوَى كَيْفَ أَخْلَقَا<sup>(٤)</sup> وَلَمْ تَلْقَهُ إِلَّا مَشُوبًا مُمَدَّقًا<sup>(٥)</sup>  
 وَمَا مِنْ حَيْبٍ يَسْتَزِيدُ حَبِيْبُهُ يُعَابِتُهُ فِي الْوَدِّ إِلَّا تَفَرَّقَا  
 أَمْرٌ وَصَالُ الْعَانِيَاتِ فَأَصْبَحَتْ فَظَاعَتُهَا يَشْجَى بِهَا مَنْ تَمَطَّقَا<sup>(٦)</sup>

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٣٩-٣٤٠.

(٢) شعر عروة بن أذينة، ص ٣٥٣-٣٥٤.

(٣) ديوان العرجي، ص ٢٦٨.

(٤) أَخْلَقَ: بَلَّى، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٥٢.

(٥) مُمَدَّقًا: لم يخلص الود، انظر المعجم الوسيط، ص ٨٥٩.

(٦) تَمَطَّقَ: ضم إحدى شفثيه على الأخرى وأحدث بلسانه وغاره الأعلى صوتا يدل على استطابة طعم

تَعَلَّقَ هَذَا الْقَلْبَ لِلْحَيْنِ مُعَلَّقًا غَزَالًا تَحَلَّى عِقْدَ دُرٍّ وَيَارِقًا<sup>(١)</sup>

نموذج (٤) - الحارث بن خالد<sup>(٢)</sup>:

لَعَمْرِي لَئِنْ لَمْ يَجْمَعْ اللَّهُ بَيْنَنَا بِمَا شَاءَ لَأَنْزِدَادُ إِلَّا تَنَائِيَا  
أَعْدُ اللَّيَالِي إِذْ نَأَيْتِ وَلَمْ أَكُنْ بِمَا زَلَّ مِنْ عَيْشِي أَعْدُ اللَّيَالِيَا  
أَخَافُ انْقِطَاعَ الْعَيْشِ دُونَ لِقَائِكُمْ بِأَرْضٍ وَلَوْ مَنَيْتُ نَفْسِي الْأَمَانِيَا  
إِذَا مَا بَكَى ذُو الشَّجْوِ أَصْغَيْتُ وَأَسَيْتُهُ<sup>(٣)</sup> بِالشَّجْوِ مَا دَامَ بَاكِيَا

نموذج (٥) - ابن قيس الرقيات<sup>(٤)</sup>:

هَلْ بَادَكَارِ الْحَيِّبِ مِنْ حَرَجٍ أَمْ هَلْ لَهُمَّ الْفُؤَادِ مِنْ فَرَجٍ  
أَمْ كَيْفَ أَنْسَى مَسِيرَنَا حُرْمًا يَوْمَ حَلَلْنَا بِالنَّخْلِ مِنْ أَمْجٍ  
يَوْمَ يَقُولُ الرَّسُولُ قَدْ أَذْنَتْ فَآتِ عَلَيَّ غَيْرِ رِقْبَةٍ فَلِجٍ

هكذا هجر الشاعر الحضري الأطلال والوقوف عليها لبعدها عن بيئته الحضرية، وفر منها إلى تصوير معاناته مع الحب وفراق الحبيبة، حتى اقترب من أحاسيس العذريين وشكواهم من البعد والفراق، وحتى تشابهت صورة العاشق الحضري مع صورة العاشق البدوي، ولا غرابة، فإن كليهما كان يعتنق مبدأً أيديولوجياً واحداً،

شيء، انظر المعجم الوسيط، ص ٨٧٦.

(١) اليارق: ضرب من الأسورة، وهو الدسْتَبْنَدُ العريض، أي المنبسط غير الملوَّى، انظر المعجم الوسيط، ص ١٠٦٤.

(٢) شعر الحارث بن خالد المخزومي، ص ١٠٨-١٠٩.

(٣) آسَيْتُهُ: عَزَيْتُهُ وَسَلَيْتُهُ، انظر المعجم الوسيط، ص ١٨.

(٤) ديوان عبيدالله ابن قيس الرقيات، ص ٧٨.

ويعيش في مجتمع له نفس السمة المحافظة، والفارق فقط في أن أحدهما يعيش في بيئة حضرية والآخر في بيئة بدوية.

وقد افتتح النص ببث الحنين، لكنه حنين لا يبث لأطلال غدت بالية بعد رحيل المحبوبة وقومها، بل شكوى تبث للمحبوبة ذاتها. وهو لا يخبر عن طلل بالي بل عن جسد بلي من طول الحنين وبعد اللقاء، ويبث الذكرى يتسلى بها حين سمحت إحدى فرص الماضي بلقاء. يتعلل بهذه الذكرى، ويتمنى رسولا يسعى بينه وبين من يحب، في إشارة إلى مظهر آخر من مظاهر التحضر الحجازي، وهو مظهر الرسائل والرسول.

## ثانياً: المراسلات والرسائل

من آثار الحضارة في الحجاز التخلص من الأمية، وتعلم الكتابة والقراءة من أفراد هذا المجتمع، سواء في ذلك الرجال والنساء، فيتبادلون الرسائل والمكاتبات بينهم، هذه السمة الثقافية لم تغفلها نصوصهم الغزلية، بل وجد أن الشاعر ينظم قصيدته على طريقة كتاب الرسائل (من فلان إلى فلان)، وهذه الظاهرة لم تكن معروفة في العهد البدوي السابق على العصر الأموي، مما يثبت أن انقلاباً حضرياً واسعاً حدث للحجاز في وقت قصير.

وقد استغل الشاعر الرسائل للتواصل مع محبوبته، فيرسل لها مكتوباً تقرأه وترد عليه، وأحياناً لا تكون المراسلة عن طريق الرسائل المكتوبة، بل تكون عن طريق الرسل، فيرسل لها رسولا وترسل له كذلك، وقد يكون الرسول إحدى جواريه أو إحدى جواريتها، أو من خدمهم، أو من عجائز الحي.

هذه السمة الحضرية، وليدة التمدن الذي كان يعيشه الشاعر الحجازي، عبر عنها في نصوصه الغزلية، ومنها هذه النماذج:



نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

مِنْ عَاشِقٍ كَلَفِ الْفُؤَادِ مُتَيْمٌ يُهْدِي السَّلَامَ إِلَى الْمَلِيحَةِ كَلْتَمِ  
 وَيُؤْوِحُ بِالسَّرِّ الْمَصُونِ وَبِالْهُدَى يَدْرِي لِيُعْلَمَهَا بِمَا لَمْ تَعْلَمِ  
 كَيْ لَا تَشْكُ عَلَى التَّحْتِيبِ أَنَّهَا عِنْدِي بِمَنْزِلَةِ الْمُحِبِّ الْمُكْرَمِ  
 أَخَذَتْ مِنَ الْقَلْبِ الْعَمِيدَ بِقُوَّةٍ وَمِنَ الْوِصَالِ بِمِثْنِ حَبْلِ مُبْرَمِ  
 وَتَمَكَّنَتْ فِي النَّفْسِ حَيْثُ تَمَكَّنْتَ نَفْسُ الْحَبِيبِ مِنَ الْمُحِبِّ الْمُعْرَمِ  
 وَلَقَدْ قَرَأْتُ كِتَابَهَا فَفَهَّمْتُهَا لَوْ كَانَ غَيْرَ كِتَابِهَا لَمْ أَفْهَمِ  
 عَجَمَت<sup>(٢)</sup> عَلَيْهِ بِكَفِّهَا وَبَنَانِهَا مِنْ مَاءِ مُقْلَتِهَا بِغَيْرِ الْمُعْجَمِ  
 وَمَشَى الرَّسُولُ بِحَاجَةٍ مَكْتُومَةٍ لَوْلَا مَلَا حَةَ بَعْضِهَا لَمْ تُكْتَمِ  
 فِي غَفْلَةٍ مِمَّنْ نُحَاذِرُ قَوْلَهُ وَسَوَادِ لَيْلٍ ذِي دَوَاجٍ مُظْلَمِ

نموذج (٢) - ابن قيس الرقيات<sup>(٣)</sup>:

قَدْ أَتَانَا مِنْ آلِ سُعْدَى رَسُولٌ حَبَّذَا مَا تَقُولُ لِي وَأَقُولُ  
 مِنْ فَتَاةٍ كَأَنَّهَا قَرْنُ شَمْسٍ ضَاقَ عَنْهَا دَمَالِجٌ وَحُجُولُ<sup>(٤)</sup>  
 حَبَّذَا لَيْلَتِي بِمِزَّةِ كَلْبٍ غَالٍ عَنِّي فِيهَا الْكَوَانِينُ غَوْلُ

نموذج (٣) - العرجي<sup>(٥)</sup>:

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣١٣.

(٢) عَجَمَت: (عَجَمَ) الحرف والكتاب - عَجَمًا: أزال إمامه بالنَّقْطِ والشَّكْلِ، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٨٦.

(٣) ديوان عبيدالله ابن قيس الرقيات، ص ١٤٤.

(٤) حُجُول: جمع (حَجَل) وهو الخللخال، انظر المعجم الوسيط، ص ١٥٨.

(٥) ديوان العرجي، ص ٢٠٥.

لَقَدْ أُرْسِلَتْ فِي السَّرِّ لَيْلَى تُلُومِنِي وَتَزَعُمْنِي ذَا مَلَّةٍ طَرْفًا جَلْدًا  
تُقُولُ لَقَدْ أَخْلَفْتَنَا مَا وَعَدْتَنَا وَوَاللَّهِ مَا أَخْلَفْتَهَا طَائِعًا وَعَدَا  
فَقُلْتُ مَرُوعًا لِلرَّسُولِ الَّذِي أَتَى ثَرَاهُ لَكَ الْوَيْلَاتُ مِنْ نَفْسِهَا جِدًّا  
إِذَا جِئْتَهَا فَاقْرِ السَّلَامَ وَقُلْ لَهَا دَعِيَ الْجَوْرَ لَيْلَى وَأَنْهَجِي مَنْهَجًا قَصْدًا

نموذج (٤) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

أَتَانِي كِتَابٌ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ أَمِدَّ بِكَافُورٍ وَمِسْكَ وَعَنْبَرٍ  
كِتَابٌ بِسْكَ حَالِكٍ وَبِصُفْرَةٍ وَمِسْكَ صُهَايٍ<sup>(٢)</sup> يُعَلُّ بِمَجْمَرٍ  
وَقُرْطَاسُهُ قُوْهِيَّةٌ<sup>(٣)</sup> وَرِبَاطُهُ بِعَقْدٍ مِنَ الْيَاقُوتِ صَافٍ وَجَوْهَرٍ  
عَلَى تَبْرَةٍ مَسْبُوكَةٍ هِيَ طِينُهُ وَفِي نَقْشِهِ تَفْدِيكَ نَفْسِي وَمَعْشَرِي  
وَفِي جَوْفِهِ مَنِّي إِلَيْكَ تَحِيَّةٌ فَقَدْ طَالَ تَهْيَامِي بِكُمْ وَتَذَكْرِي  
وَعَنْوَانُهُ مِنْ مُسْتَهَامٍ فُؤَادُهُ إِلَى هَائِمٍ صَبٌّ مِنَ الْوَجْدِ مُشْعِرٍ

نموذج (٥) - الأحوص<sup>(٤)</sup>:

مَا تُذَكِّرُ الدَّهْرَ لِي سُعْدَى وَإِنْ إِلَّا تَرَقَّرَقَ مَاءُ الْعَيْنِ فَاطْرَدَا  
وَلَا قَرَأْتُ كِتَابًا مِنْكَ يَبْلُغُنِي إِلَّا تَنَفَّسْتُ مِنْ وَجْدٍ بِكُمْ صَعْدَا  
وَقَدْ بَدَتْ لِي مِنْ سُعْدَى مُعَابَبَةٌ أَمْسَى وَأَضْحَى بِهَا جَدِّي<sup>(٥)</sup> وَمَا سَعْدَا

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٩٧ - ١٩٨.

(٢) صُهَايٍ: أصفر يضرب إلى الحمرة، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٢٦.

(٣) القوهي: ضرب من الثياب بيض، انظر المعجم الوسيط، ص ٧٦٨.

(٤) ديوان الأحوص، ص ٦٠ - ٦١.

(٥) الجدُّ: الخط، انظر المعجم الوسيط، ص ١١٠.

وَلَوْ أُعَاتِبُ ذَا حِقْدٍ قَتَلْتُ لَهُ نَفْسًا مُعَاتَبَتِي إِيَّاكَ مَا حَقَّادًا

في النموذج الأول ظهرت معالم كتابة الرسائل على النص، فقد نظمه الشاعر على طريقة ( من فلان إلى فلان )، فيقول: (من عاشق .. إلى كلثم)، وقد أرسل رسالته خفية بواسطة رسول وتم الرد عليه من المرسل إليها أيضا برسالة، وقد ختمت عليها ببصمة من كفها ودمع عينيها.

ولعل هنا ملمح بأن المرأة كانت تجيد القراءة والكتابة في هذا المجتمع الحضري، وأنها لو لم تحض بقيمة ومكانة في مجتمعا ما اعتنوا بتعليمها.

أما النموذج الثاني والثالث فالرسالة فيهما كانت شفوية لا كتابية، وكانت عن طريق رسول هو الوسيط بين الشاعر والمرأة. وفي النموذج الرابع يحكي النص مدى أناقة تلك الرسالة التي أرسلتها محبوبه الشاعر، وكيف ضمخت الرسالة بالطيب، وزينتها بعقود الياقوت والجوهر، مما يدل على ترفها و ثرائها وتحضرها، وقد كتبت رسالتها بطريقة كتاب الرسل أيضا (من فلانة إلى فلان). كتبتها "بمداد عطري جمع بين الكافور والمسك والعنبر والبخور، ونقشت كلماتها على تيرة مسبوكة وضعت في قطعة من القماش الأبيض، وربطت بعقد من الياقوت الخالص، وزينت بأنواع مختلفة من الحلي والجواهر. إنها رسالة غرامية بكل معنى الكلمة قلبا وقالبا، فعنوان هذه الرسالة يشير إلى أنها مرسله من محب إلى حبيب والذي بداخلها أجمل وأحلى كلمات قيلت في الحب، وأجمل وأرق عتاب يدور بين المحبين، فالمرأة تتفنن في رسائلها ..، وتبدع في شكلها ومضمونها على نحو لم نعهد مثيلاً له من قبل"<sup>(١)</sup>.

أما النموذج الخامس فحمل مفهوما حضاريا جديدا لمهمة الرسائل، فهي قد حلت محل الأطلال في استثارة ألم الشاعر وإطلاقه لزفرات الحنين، فهو يتألم كلما مسَّ

(١) صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، خليل محمد عودة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م،

رسالة من محبوبته أو قرأها، وبعد سفرها وفراقها لم يبقَ له منها إلا الرسائل تجدد حنينه وذكرياته معها.

وبذلك أصبحت الرسائل في العالم الحضري بديلاً للأطلال في العالم البدوي كمثير للبكاء والحزن والذكرى.

### ثالثاً: تعدُّ الأسماء والنساء

تعددت الأسماء والكنى النسائية في نص الغزل الحضري للشاعر الواحد، فلم يوجد الشاعر الذي يتعلق بامرأة واحدة، أو يقفُ حياته على محبوبةٍ بعينها، بل هو يقطف من كل بستانٍ زهرةً، فلا تشبع نفسه ولا يقنع حسه، فلكل نص شعري اسم جديد لامرأة، فتارةً هنداء، وتارةً نَعْمَى، وأخرى سلامة، وأحياناً تجتمع المسميات في نص واحد، ويُلمح " هذا التكثر في القصيدة الواحدة، إخوة أو أتراباً أو لدات أو جيراناً أو مناصف وأتباعاً"<sup>(١)</sup>، مما يفصح عما طبع به المجتمع من تعدد في النساء من عربيات وأعجميات.

فإن "من ميزات هذا الغزل عدم ثبات الشعراء على امرأة واحدة، بل كانوا دائمي النقلة كالنحلة من زهرة إلى أخرى، مما دعا إلى كثرة الأسماء عندهم"<sup>(٢)</sup>، ويظهر أن دافع هذا التنقل هو ما عجت به أرض الحجاز من الجوّاري على اختلاف أجناسهن، إذ لم تكن ثقافة المجتمع تبني على وجود امرأة واحدة فقط لكل رجل، بل إنه يعدّد في الزواج، ويتسرى من الإماء بعدد لا حدّ له، فتماشت البنية النصية مع الثقافة التعددية للمجتمع.

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ص٤٧٢.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف بكار، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،

ولربما اندفع النص نحو هذه التعددية بسبب نفس الشاعر المولدة الطامحة للوصول لصورة المرأة المثال، والتي رسمها لها في شعره. "ولعل هذا التنقل بين النساء، والسعي الدائب إلى المغامرة، لم يكن إلا تعبيراً من نوع آخر عن القلق الذي يعتمل في نفس العربي حينذاك، في تلك المرحلة الحضارية الخطيرة التي كان يقف فيها العربي مشدوداً بين نمطين من أنماط الحضارة والسلوك، .... وما أشد صلة الملل بالنفس الرومنسية القلقة التي لا تكاد تظفر بما كانت تظنه غاية مطمئنها حتى تنصرف عنه باحثة عن مطمح جديد"<sup>(١)</sup>.

وفيما يلي بعض نماذج تحمل تعددية الأسماء داخل النص الواحد:

نموذج (١) - عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

صَرَمْتُ حَبْلَكَ الْبُعُومُ وَصَدَّتْ عَنْكَ مِنْ غَيْرِ رِيَّةٍ أَسْمَاءُ  
حَبَّذَا أَنْتِ يَا بُعُومُ وَأَسْمَاءُ وَعِيسُ<sup>(٣)</sup> يُكِنُّنَا وَخَلَاءُ  
لَيْتَ شِعْرِي وَهَلْ يَرُدُّنَّ لَيْتُ هَلْ لِهَذَا عِنْدَ الرَّبِّابِ جَزَاءُ  
كُلُّ خَلْقٍ وَإِنْ دَنَا لِيُوصَالَ أَوْ نَأَى فَهُوَ لِلرَّبِّابِ الْفِدَاءُ  
فَعِدِّي نَائِلًا وَإِنْ لَمْ تُنِيلِي إِمَّا يَنْفَعُ الْمُحِبَّ الرَّجَاءُ

نموذج (٢) - ابن قيس الرقيات<sup>(٤)</sup>:

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، عبدالقادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٨٥.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٦.

(٣) العيسُ: الشجر الكثير المتلف، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٤٠.

(٤) ديوان عبيدالله ابن قيس الرقيات، ص ٢٦-٢٧.

طَرَبْتُ لِتَغْرِيدِ الْحَمَامِ وَرَبَّمَا صَبَوْتُ وَقَدْ يَهْفُو الْكَرِيمُ فَيَطْرَبُ  
 أَلَا إِنَّمَا لَيْلَى مَهَاءُ غَرِيرَةٍ وَسَعْدَةٌ فِي أَثْرَابِهَا الْبَيْضِ رَبْرَبُ  
 وَسَلَامَةُ الْكُبْرَى غَدِيرٌ وَرَوْضَةٌ وَسَلَامَةُ الصُّغْرَى غَزَالٌ مُرَبَّبُ

### نموذج (٣) العرجي<sup>(١)</sup>:

وَمَجْلِسِ أَرْبَعٍ يَشْكِينُ لَيْلًا إِلَيَّ مِنَ الصَّبَابَةِ مَا لَقِينَا  
 فَأَبْدَيْتُ الْحَدِيثَ حَدِيثَ نَفْسِي وَمَا قَدْ كُنْتُ قَدْ أَضْمَرْتُ حِينَا  
 مَنْ الشَّوْقِ الْمُبْرَحِ إِنَّ شَوْقِي لَهُنَّ يَكُونُ أَهْوُونُهُ رَصِينَا  
 خَرَائِدُ<sup>(٢)</sup> مَا خَرَجْنَا إِلَيَّ حَتَّى جَعَلْنَا لِمَنْ يَخْفَنَ بِنَا عِيُونَنَا  
 فَأَخْفَيْنَ الَّذِي أَجْمَعُنَ لَمَّا أَرَدْنَا لُقِينَا حَتَّى خَفِينَا  
 كَأَنَّ دَلِيلَهُنَّ بِهِنَّ يَهْدِي جَوَازِيَّ مِنْ نَعَاجِ الرَّمْلِ<sup>(٣)</sup> عَيْنَا  
 رَوَائِمُ<sup>(٤)</sup> لِي عَكْفَنَ عَلَيَّ لَيْلَا عُكُوفَ الْعُودِ قَدْ رَمَمْتُ جَنِينَا  
 إِذَا مَا كَاعِبٌ حَلَفْتُ يَمِينًا عَلَى حُبِّي حَلَفْتُ لَهَا يَمِينَا  
 مُنَاجَاةً لَأَنْتِ أَحَبُّ شَيْءٍ وَأَمْلَحُ مَا نَكُونُ إِذَا اتَّجَعِينَا

### نموذج (٤) - عروة بن أذينة<sup>(٥)</sup>:

بَيْضٌ نَوَاعِمُ مَا هَمَمْنَا بِرِيَّةٍ كَطِبَاءِ مَكَّةَ صَايِدُهُنَّ حَرَامُ

(١) ديوان العرجي، ص ٣٣١-٣٣٢.

(٢) خرائد: جمع خريدة، وهي الفتاة العذراء، انظر المعجم الوسيط، ص ٢٢٥.

(٣) نعاج: مفرداها نعجة وهي البقرة الوحشية، و نساء كنعاج الرمل: جميلات واسعات الأعين، انظر المعجم الوسيط، ص ٩٣٣.

(٤) روائم: جمع رائمة وهي المحبة والعطوفة والملازمة، انظر المعجم الوسيط، ص ٣٢٠.

(٥) شعر عروة بن أذينة، ص ٣٧٤-٣٧٥.

يُحْسَبَنَّ مِنْ لَيْنِ الْكَلَامِ زَوَانِيًا وَيَصُودُهُنَّ عَنِ الْخَنَاءِ الْإِسْلَامُ

هذه التعددية لا يوجد لها أثر في الغزل البدوي الذي نشأ في بادية الحجاز، بل أن كل شاعر منهم قد قصر نفسه على امرأة واحدة يذكرها في شعره، لا يعدوها إلى غيرها من النساء، مما يوضح أثر البيئة الحضرية وثقافتها المترفة في نشوء هذه التعددية في شعر الغزل الحضري التي تجعلنا نشك في صدق عاطفة الشاعر.

كما أن المرأة قلَّ أن تبدو وحدها في نصوص الغزل الحضري، "وإنما تبدو بين أتراب لها، أو بين أخوات، أو بين جارات،.. يبثنها الهوى وتبثهن"<sup>(١)</sup>، وهذا المشهد النصي للنسوة في اجتماعهن لعل له ما يقابله في مجتمع محافظ لا يميز الخلوة بالمرأة، إضافة إلى أنها امرأة يقوم عليها أترابها من الجواري فلا تسير إلا بموكب نسائي يحفُّ بها، ولا تنتحي مجلسا، أو تنتجع متنزها، لترويح ومتعة، إلا ومعها أنيسات لها.

ولربما ما كان يستطيع الشاعر الحضري تحقيق الإشباع العاطفي إلا بهذه الطريقة، التي ينوع فيها بين أسماء النساء في شعره، أو يذكرهن مجتمعات فيشملهن جميعا بوصفه قبل أن يخص إحداهن، فهو نشأ على أن التعددية هي الأصل، فلم يكن لينحو شعره منحى مخالفا لأعراف مجتمعه، إذ يبقى التماثل بين بنية النص والبنى الذهنية، دلالة على عدم النشاط والشطط الفكري للفرد في مجتمعه .

رَابِعًا: رَهَافَةُ الْحِسِّ مَعَ الْآخِرِ

(١) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، ص ٤٤٦.

اعتنى الشاعر الحجازي بمشاعر المرأة، وصور في شعره أحاسيسها حين تحب،  
و حين تحن وتشتاق لمن تحب، و حديثها مع أحوالها ورفيقاتها أو حوارها عمن تحب،  
و رسم معاناتها مع هذا الحب، و كلفها بمن تحب و كلفه هو بغيرها، كما أحسن تصوير  
رضائها و غضبها، و بين وسائل إرضائها و ما الذي يدعوها للغضب، و شرح نفسياتها  
شرح العارف بها، المتطلع لفهمها، الساعي للقرب منها برغبتها هي، لا لأنه هو يريد  
ذلك فقط.

هذه البادرة الحضرية من الشاعر الحجازي نفت عنه أنانية الشاعر الأول، الذي  
كانت مشاعره هو وحده تستأثر بالنص من أوله إلى آخره، دون أن يفسح المجال  
للمرأة للتعبير عما تشعر به.

و اتخذ الشاعر قالب القص و الحوار وسيلة له عند حديثه عن مشاعر و أحاسيس  
الآخر. فهذه "النزعة التحليلية لمشاعر الحب عند المرأة، يمتاز بها الغزل الحضري  
الحجازي، فيما يمتاز به، و يزيد من قيمتها و جاذبيتها ما تصطنعه كثيرا من أسلوب  
يأخذ طابع القص و الحوار"<sup>(١)</sup>.

هذه القوالب القصصية بمراياها العاكسة لنفس المرأة و أحاسيسها، لم تولد إلا في ظل  
حضارة إسلامية وضعت المرأة في منزلة أعلى مما كانت عليه في عصور مضت. هي  
حضارة معنوية جعلت للمرأة مكانتها العالية في المجتمع، مع حضارة مادية مكتسبة مما  
قدم على مدن الحجاز بفضل الفتوح الإسلامية، كل هذا جعل المرأة ذات حضوة بين  
عشيرتها، تمتلك الرقيق و القصور، كما تمتلك الأمر و النهي.

بل كان لبعض النساء موقفها السياسي الراض أو المؤيد للحكم، و قد كانت  
بعض العشائر توفد نساءها إلى الخليفة الأموي لرفع الظلامة عنهم أو المطالبة لهم بأمر

(١) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، صلاح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦م،



يطلبونه، هذه الأمور جعلت للمرأة مكانتها في المجتمع، وبالتالي عند الشاعر، بالإضافة إلى ما يكسبه التحضر لنفس البشر من لين ورقة تجعله يشعر بالآخر ويرق له، هذا كله سمح لمشاعر المرأة أن تلقي الحجاب، وأن ترى النور على يد الشاعر عبر وسيلة هي النص.

وهنا عرض لنصوصٍ من شعرهم أعطت الأحاسيس الأثوية نصيباً وافراً من المعاني:

نموذج (١) عمر بن أبي ربيعة<sup>(١)</sup>:

قَالَتْ عَلِي رِقْبَةٍ يَوْمًا لِجَارَتِهَا مَا تَأْمُرِينَ فَإِنَّ الْقَلْبَ قَدْ شُغِلَا  
فَجَاوَبَتْهَا حَصَانٌ غَيْرُ فَاحِشَةٍ بَرَجِعَ قَوْلٍ وَأَمْرٍ لَمْ يَكُنْ حَطَلَا  
اِقْتَنِي حَيَاءُكَ فِي سِتْرٍ وَفِي كَرَمٍ فَلَسْتُ أَوَّلَ أُتَى عُلِّقْتَ رَجُلَا  
لَا تُظْهِرِي حُبَّهُ حَتَّى أُرَاجِعَهُ إِنِّي سَأَكْفِيكَهُ إِنْ لَمْ أُمْتَ عَجَلَا  
صَدَّتْ بَعَادًا وَقَالَتْ لِلَّتِي مَعَهَا بِاللَّهِ لَوْمِيهِ فِي بَعْضِ الَّذِي فَعَلَا  
وَحَدِيثِهِ بِمَا حُدِّثْتَ وَاسْتَمِعِي مَاذَا يَقُولُ وَلَا تَعْنِي بِهِ جَدَلَا  
حَتَّى يَرَى أَنَّ مَا قَالَ الْوُشَاةُ لَهُ فِينَا لَدَيْهِ إِلَيْنَا كُلُّهُ نَقَلَا  
وَعَرَّفِيهِ بِهِمْ كَالْهَزْلِ وَاحْتَفَظِي فِي غَيْرِ مَعْتَبَةٍ أَنْ تُغْضِبِي الرَّجُلَا  
فَإِنَّ عَهْدِي بِهِ وَاللَّهُ يَحْفَظُهُ وَإِنْ أَتَى الذَّنْبَ يَكْرَهُ الْعَذَلَا

نموذج (٢) - العرجي<sup>(٢)</sup>:

فَمَا أُنْسَ مِلَأَشْيَاءٍ لَأَ أُنْسَ مَجْلِسًا لَنَا وَلَهَا بِالسَّفْحِ دُونَ تَبِيرِ  
وَلَا قَوْلَهَا وَهَنَا وَقَدْ بَلَّ نَحْرَهَا سَوَابِقُ دَمْعٍ مَا يَجِفُّ غَزِيرِ

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٨٦.

(٢) ديوان العرجي، ص ٢٣٧-٢٣٨.

أَأْتِ الَّذِي حُدَّتْ أُنْكَ رَاحِلٌ غَدَاةَ غَدٍ أَوْ رَائِحٌ بِهِجِيرِ  
فَقُلْتُ يَسِيرٌ بَعْضُ يَوْمٍ أَغْيِيَهُ وَمَا بَعْضُ يَوْمٍ غَيْتَهُ بِيَسِيرِ  
أَحِينَ عَصَيْتُ الْعَاذِلِينَ إِلَيْكُمْ وَنَازَعَ حَيْلِي فِي هَوَاكَ أَمِيرِي  
وَأَنْهَمَنِي<sup>(١)</sup> فِيكَ الْأَقَارِبُ كُلُّهُمْ وَبَاحَ بِمَا يُخْفِي الْفَوَادُ ضَمِيرِي  
فَقُلْتُ لَهَا قَوْلَ امْرِئٍ شَفَّهَ الْهَوَىٰ إِلَيْهَا وَلَوْ طَالَ الزَّمَانُ فَقِيرِ  
وَيُخْفِي بِهَا وَجَدًا شَدِيدًا وَقَلْبُهُ إِلَيْهَا كَمَشْدُودِ الْوَثَاقِ أَسِيرِ  
وَمَا أَنَا إِنْ شَطَطَ بِي الدَّارُ أَوْ دَنَّتْ بِي الدَّارُ عَنْكُمْ فَاعْلَمِي بِصَبُورِ  
أَشَارَتْ لِتَرْبِيئِهَا إِلَيَّ وَأَوْمَضَتْ فَأَحْبَبَ بِهَا مِنْ مُومِضٍ وَمُشِيرِ  
فَلَمَّا تَجَلَّى لَيْلُنَا وَبَدَتْ لَنَا كَوَاكِبُ فَجَرٍ بَعْدَ ذَاكَ مُنِيرِ  
وَقُلْنَ انْطَلِقْ لَأَ كَانَ آخِرَ عَهْدِنَا بِمَلَقَاكَ فِي سِثْرِ سُرْتِ سَتِيرِ

نموذج (٣) - الحارث المخزومي<sup>(٢)</sup>:

زَعَمُوا بِأَنَّ الْبَيْنَ بَعْدَ غَدٍ فَالْقَلْبُ مِمَّا أَحْدَثُوا يَجِفُ  
وَالْعَيْنُ مِنْذُ أَجَدَّ يَيْنُهُمْ مِثْلُ الْجَمَانِ دُمُوعُهَا تَكِفُ  
وَمَقَالُهَا وَدُمُوعُهَا سَجَمٌ<sup>(٣)</sup> أَقْلِلْ حَيْنَكَ حِينَ تَنْصَرِفُ  
تَشْكُو وَتَشْكُو مَا أَشْتِ<sup>(٤)</sup> بِنَا كُلُّ بَوْشِكِ الْبَيْنِ مُعْتَرِفُ

هذه العناية بمشاعر الآخر، الشريك في العاطفة، تنفي من الذهن النظرة المادية البحتة للمرأة، والتي كانت تبدو واضحة في غزل الشاعر الجاهلي. فالمرأة لم تعد مجرد

(١) نَهَمَ: زجر، انظر المعجم الوسيط، ص ٩٥٩.

(٢) شعر الحارث المخزومي، ص ٧٠-٧١.

(٣) سَجَمَ الدمع: سال قليلا أو كثيرا، انظر المعجم الوسيط، ص ٤١٨.

(٤) أَشْتَى: فَرَّقَ، انظر المعجم الوسيط، ص ٤٧٢.

جسد يتغنى بجماله الرجل، بل هي الطرف الآخر في العاطفة المشتركة بينهما، ولها مكانتها من قلبه، كما له مكانته من قلبها، والعواطف متبادلة بينهما، تحب هي كما يجب هو، وتحرص على رضاه كما يحرص على رضاها، تشده عاطفتها نحوه أكثر مما يشده جمالها الأثوي.

هذا كله ما كان ليحدث لولا الانقلاب الثقافي والحضاري الذي جعل للمرأة شأنًا آخر، ومكانة أعلى، فهي تعبر عن رأيها بحرية، بل لربما تستشار في بعض الأمور، مما جعل لها وضعًا مختلفًا عند الشاعر، ونظرة أخرى منه حين يدور حديثه عنها، بالإضافة إلى رقة الحياة الحضرية التي عاشها الشاعر الحجازي، والتي جعلت أحاسيسه المرهفة تنفوس عالم المرأة، وترسم لوحة لمشاعرها وكأن المرأة هي الراسمة لتلك اللوحة.

### خامساً: لغة الحياة اليومية

ظهرت لغة الحياة اليومية للمجتمع الحجازي بوضوح في النص الغزلي، فقد جاءت النصوص بألفاظ عذبة سائغة، ومعانٍ واضحة بينة، لا تحتاج إلى كثير شرح وتبيان، تنفذ معانيها إلى النفس وتنشر روعتها وسلاستها دون وسيط.

فمن أهم مميزات لغة النصوص الغزلية في حضر الحجاز أنها مألوفة للسامع والقارئ، وهذا يدل على أن الشاعر الحجازي كان يستخدم لغة الحياة اليومية في عصره، ولا يلجأ للمعجم اللغوي القديم ليقحم بعض مفرداته بين نصوصه.

كما أنه من المعلوم أن الغزل يتطلب لغة رقيقة، وألفاظاً لطيفة دمثة، تناسب ما يعبر عنه من أحاسيس مرهفة، وعاطفة جياشة، ذلك أن "المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدمائة، وهو مما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة،

مقبولة غير مستكرهة، فإذا كانت جاسية كان ذلك عيباً... وكان أحق المواضع فيها عيباً الغزل لمنافرتة تلك الأحوال وتباعده منها"<sup>(١)</sup>.

ولقد طبع النص الغزلي بطابع قصصي، مما جعل الشاعر يعتمد إلى استخدام لغة الحياة اليومية لمجتمعهم، أو لغة الترسل، فذلك أيسر له في القص، وأسرع وصولاً إلى المتلقي، مما جعل النص جزءاً من ثقافة المجتمع، لا غربة بينه وبينهم، ولا يعتمد شاعره أن يلزم برجا بعيداً عن تناول المجتمع الذي يعيش في وسطه.

أضف إلى ذلك أن هذه الليونة والسهولة والحلاوة في لفظ النص الحضري، ما كانت لتظهر بما ظهرت عليه، لولا أن الشاعر الحجازي نشأ على تلاوة النص القرآني، فتأثر بلفظه ومعانيه، وتشبهه ببلاغته واقتبس من رونقه، فظهر الفرق واضحاً بين ألفاظهم ومعانيهم وألفاظ ومعاني من سبقهم من شعراء العصر الجاهلي. وليس لذلك من سبب إلا أن "هؤلاء الذين سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث، اللذين عجز البشر عن الإتيان بمثلتهما، لكونها ولجت في قلوبهم ونشأت على أساليبها نفوسهم، فنهضت طباعهم وارتقت ملكاتهم في البلاغة عن ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية، ممن لم يسمع هذه الطبقة ولا نشأ عليها، فكان كلامهم في نظمهم ونثرهم أحسن ديباجة وأصفى رونقا من أولئك، وأرصف مبني وأعدل تثقيفاً بما استفادوه من الكلام العالي الطبقة"<sup>(٢)</sup>.

ومع هذه اللغة القريبة في تعابيرها، لا تكاد تقع على لفظ خشن مغرق في البداوة إلا ما ندر، ولا تجد معاناة في كشف معنى لتعبير معقد، فقد أكسبهم لين الحياة لينا في الألفاظ، وأعطتهم رقة الحضارة رقة الأساليب، ومكنتهم بلاغة القرآن، وأحاديث نبيهم من ملكة القول الجامع، والمعنى المحبب سهل الوصول إلى المتلقي.

(١) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، ص ١٩١.

(٢) مقدمة ابن خلدون، ص ٤٩٧.

وأخيراً يُستنتج بأن هذه العلامات والرموز الثقافية التي حملها النص الغزلي كانت مشحونة بالمعاني والدلالات المختلفة لعالم حضري، سار فيه النظام اللساني وفقاً للنظام الثقافي، فالنص الغزلي الحضري هو حدث لساني لغوي، وحدث ثقافي كذلك، والأنظمة الثقافية تهدف دائماً إلى التعبير عن مظاهر الواقع المادي والاجتماعي، وتعبّر عنها عبر وسائط رمزية، ووفق سياقات خاضعة لمجموعة القيم التي يعتمدها المجتمع ويقرها.

ودائماً ما يُكتشف أن بين النظام اللساني والنظام الثقافي تبادلاً وحواراً وتوصلاً، فالبنية النصية ليست إلا تمظهر خطابي لأنساق منظمة ضمن البنية اللسانية والبنية الثقافية.

## حَرَائِكُ نَقْدِيٍّ مُوَازٍ

كل حراك أدبي أو فني لا بد وأن يرافقه حراك نقدي، فلا يمكن للنقد أن يغيب مع وجود ظاهرٍ ومثيرٍ للأدب والفن، ولم يذع صيت مدرسة أدبية أو فنية إلا ورافقتها

سلاح نقدي، إما محللاً ومفسراً، أو مؤيداً، أو معارضاً، أو منظرًا للعمل الأدبي أو الفني الذي تقوم به تلك المدرسة.

وإن كان بالإمكان اعتبار أن شعراء الغزل الحضري في الحجاز في حقبة العصر الأموي قد أسسوا مدرسة أدبية رائدة في شعر الغزل، فلا محالة أن هذه المدرسة الفتية المتطورة قد رافقتها في كل مراحل تطورها حركة نقدية أخذت في التطور تزامناً مع تطور تلك المدرسة.

وسيتم تناول النقد الذي رافق الحركة الشعرية في الحجاز، وذلك لتلمس تأثيره الثقافي على النص الغزليّ.

## وضعية نقد الشعر

رافقت الحركة الشعرية في الحجاز حركة نقدية إلى حد ما تعد متطورة، مقارنة بالنقد القديم الذي عرف قبل العصر الأموي، والذي كان على شكل أحكام انطباعية وذوقية، وموازانات ذات أحكام تأثرية مبنية على الاستنتاجات الذاتية غير المبررة.

وقد دارت صراعات نقدية بين القديم والجديد، ساهم فيها الشعراء أنفسهم فضلاً عن النقاد. فقد كانت مهمة أنصار القديم هي مهمة شارحة ومفسرة للشعر الجاهلي أكثر منها ناقدة. فقد كان شرح الشعر الجاهلي وتأويله بغرض وضعه كنموذج أمام المحدثين ليقتدوا به، ويجعلوه النموذج الأوحى الذي عليهم تلمس خطاه واقتفاء أثره.

وكان الأساس الذي يقوم عليه النقد هو مدى قيام الشعر بالوظيفة المنوطة به، إذ لم يكن الشعر عند العرب مجرد نشاط ترفيهي بلا قيمة، بل كان هو أرقى علومهم، وحافظ أخبارهم، وأيامهم ومكمن فخرهم، وموضع تقديس لغتهم. ويلفت نظرنا

اهتمامهم بالوظيفة الخلقية للشعر والتي نادى بها أفلاطون قبلهم دون أن يكون لهم أي اطلاع على فلسفته وكتبه.

وخير تفصيل لوظيفة الشعر عند العرب ما قاله ابن قتيبة: "وللعرب الشعر الذي أقامه الله تعالى مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعاً، ولآدابها حافظاً، ولأنسابها مقيداً، ولأخبارها ديواناً، لا يرث على الدهر، ولا يبید على مر الزمان"<sup>(١)</sup>، وقول العلوي: "إن الشعراء يحضون على الأفعال الجميلة، وينهون عن الخلائق الذميمة، وإنهم سنوا سبيل المكارم لطلابها، ودلوا بناة المحامد على أبوابها"<sup>(٢)</sup>.

فإن كان الشعر ذو وظيفة نبيلة في العصر الجاهلي، فما أحراه بهذه الوظيفة بعد مجيء الإسلام، ومع إيمان العرب بالآية الكريمة:

﴿ مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ ﴾<sup>(٣)</sup>، فالكلمة مُحصى، واللفظ إما منج أو مهلك. وبذا تعمقت الوظيفة الخلقية للشعر بعد الإسلام، فضلاً عما كلف به الشعر سابقاً من حفظ العلوم، ومداراة العُرف والتقاليد.

ويمكن تقسيم الحركة النقدية في الحجاز إلى قسمين:

- نقد النقاد

- نقد الشعراء

## ١ - نَقْدُ النُّقَادِ

(١) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣ م، ص ١٧-١٨.

(٢) نصره الإغريض في نصره القريض، للمظفر بن الفضل العلوي، تحقيق نهي عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٦ م، ص ٣٥٨.

(٣) سورة ق، الآية ١٨.

عرف الحجاز شخصيات وآراء نقدية أثرت النقد ودفعت مسيرته، وغيرت الكثير من مفاهيمه. ولم يكن النقد وهو في بداياته متخصصاً، بل ساهم فيه كل العارفين بالشعر والأدب من الرجال والنساء، وكان من أبرز تلك الشخصيات الناقدة شخصية ابن أبي عتيق<sup>(١)</sup>، والذي كان يعتمد في نقده على ذائقة مرهفة وبصيرة نافذة، وثقافة محيطية بعلوم عصره وآدابها، مما مكنه لأن يعطي آراءه النقدية، فتكون ذات احترام وهيبة من قبل شعراء عصره في حاضرة الحجاز.

## ٢ - نَقْدُ الشُّعْرَاءِ

وهو لا يقلُّ أهمية عن نقد النقاد، ويصب في ذات الاتجاه النقدي الذي سار عليه النقاد، من محافظة على التقاليد الشعرية المرتبطة بالبيئة والعرف، بل قد يكون الشعراء أكثر بصراً ودراية بألة الشعر من العلماء كما يقول ابن رشيق. و"يقول أرشيبالد مكليش الشاعر والناقد الأمريكي: والمرء في ميدان الشعر بحاجة إلى رائد ثقة، رجل رأى واستبان، ثم عاد، ولن يكون هذا الرائد إلا شاعراً. أما النقاد، فهم كمن يصنع خرائط لجبال العالم يروودونه، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط"<sup>(٢)</sup>.

وهذا لا يعني حصر نقد الشعر في الشعراء، لكنه فقط للتدليل على قدرة الشاعر على فحص الشعر وفرز جيده من رديئه، كونه خيره، واعتلى شواهقه، كما استبطن وديانه. وعلى الرغم مما ظهر من محافظة شعراء الحضر على تقاليد الشعر الموروثة، إلا

(١) ابن أبي عتيق هو عبدالله بن أبي عتيق ابن عبدالرحمن بن أبي بكر الصديق بن أبي قحافة، وهو من نساك قريش وظرفائهم، وله أخبار نقدية كثيرة، انظر الكامل في اللغة والأدب، ابو العباس المبرد، مؤسسة المعارف، بيروت، ج١، ص٣٧٨.

(٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف بكار، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م، ص٣٥-٣٦.



أنه لا يُنكر أن شعراء البادية كانوا أكثر حفاظا على تلك التقاليد الشعرية، وأنهم كانوا أكثر من أثرت عنهم آراء نقدية تجاه مضامين نصوص شعراء الحاضرة.

وأما مجالات النقد في الحجاز فيمكن تحديدها فيما يلي:

## ١ - نَقْدُ التَّجْدِيدِ

للشعر تقاليد عند العرب، وهي تقاليد مرتبطة بالعرف والبيئة، وبعمود الشعر القائم على أحكام العروض، وقد التزم الشاعر القديم بهذه التقاليد حتى أصبح مثالا يحتذى في نظر النقاد، فأصبح أي شاعر جديد يحاول الخروج على تلك التقاليد يجابه عمله بالرفض.

وقد التزم الشاعر الحجازي بعمود الشعر، ولم نشهد له أي محاولة للخروج عليه، لكنه حاول التجديد في المضمون، وهذه المحاولة للتجديد هي التي أشارت لها نقادات النقاد.

ولتوضيح الموقف النقدي من المضامين الجديدة في نص الغزل الحضري، يُذكر النقد الذي وجهه كثيرٌ عزة للأحوص حين قال له: "خبرني عن قولك"<sup>(١)</sup>:  
فَإِنْ تَصَلِّيَ أَصْلَكَ وَإِنْ تَبَيَّنِي بِهَجْرٍ بَعْدَ وَصْلِكَ لَأُبَالِي  
أما والله لو كنت من فحول الشعر لباليت"<sup>(٢)</sup>.

وكما هو ملاحظ أن هذه الرؤية النقدية هي لشاعر بدوي، عدَّ ظهور نغمة الكبرياء لدى الحضري في شعره خروجاً على ما أثر عندهم من أنه لا كبرياء في الحب، والرجل في كل أحواله طالب، راغب، مهما لقي من صدود.

(١) ديوان الأحوص، ص ١٨٤.

(٢) الكامل في اللغة والأدب، ج ١، ص ٣٣٣.

لقد كانت هذه التقاليد الشعرية تشكل حجر عثرة أمام الشاعر الحضري الراغب في التجديد، فقد "كانت هذه التقاليد الشعرية وراء نقد الناقد، وكانت كذلك وراء انكسار المنقود، فقد كان لهذه التقاليد سلطاتها عليهم جميعا، ولو قد أتيح لهؤلاء الشعراء أن يتحرروا من سلطان التقاليد .. لربما أمكن أن يروا أن لكل تجربة شعورية أبعادها الخاصة التي تختلف باختلاف الشعراء واختلاف أحوال نفوسهم في لحظات الإبداع، فقد تعبر التجربة - فيما تعبر عنه - عن إحساس الشاعر بذاته على سبيل اللهو كما فعل عمر، أو على سبيل الشعور بالكرامة حتى في المواقف العاطفية كما فعل الأحوص، ومن قال أن الحب كله تهالك، وتشاك، وبكاء؟"<sup>(١)</sup>.

## ٢ - نَقْدُ أَخْلَاقِيٍّ

حدد النقاد الحجازيون القيم الخلقية التي لا مجال للشعر بأن يجيد عنها، ومن ذلك تكريس مفهوم العفة، والحياء والتمنع لدى المرأة، وصدق العاطفة لدى الشاعر، وعدم الخروج بعاطفته إلى مرحلة المبالغة والغلو غير الواقعي. حيث إنه إن شاب عاطفته غلو، أو صورها بصورة خارجة عن المؤلف، صار نصه ممجوجا عندهم وموضع استخفاف. وقد تتضح الصورة أكثر بالمثال التالي:

قال عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

وَمَنْ كَانَ مَحْزُونًا بِإِهْرَاقِ عِبْرَةٍ وَهِيَ غَرْبُهُا<sup>(٣)</sup> فَلْيَأْتِنَا نَبْكَهَ غَدًا  
نُعْنُهُ عَلَى الْإِثْكَالِ إِنْ كَانَ ثَاكِلاً وَإِنْ كَانَ مَحْزُونًا وَإِنْ كَانَ مُقْصِداً  
"فلما أصبح ابن أبي عتيق أخذ معه خالد الخريت وقال له: قم بنا إلى عمر، فمضيا إليه، فقال ابن أبي عتيق: قد جئناك لموعدك، قال: وأي موعد بيننا، قال:

(١) دراسات في النقد الأبي القديم، السيد أحمد عمارة، مكتبة الرشد، بيروت، ص ١٠٢.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١١٧.

(٣) الغرْبُ: مسيل الدمع، انظر المعجم الوسيط، ص ٦٤٧.

قولك: "فليأتنا نَبِكِهَ غَدًا". قد جئناك و الله لا نبرح أو تبكي إن كنت صادقاً في قولك، أو نصرف على أنك غير صادق، ثم مضى وتركه<sup>(١)</sup>.  
ومن آرائهم النقدية المتعلقة بالقيم الخلقية التي ينبغي تقديسها عند المرأة، هذا الموقف النقدي:

ضمَّ أحد المجالس في المدينة مجموعة من الشعراء، منهم كثيرٌ عزة وعمر بن أبي ربيعة، فقال كثيرٌ لعمر:

يا أخا قريش والله لقد قلت فأحسنت في كثيرٍ من شعرك، ولكن خبرني عن قولك<sup>(٢)</sup>:

ثُمَّ اسْتَطِيرَتْ تَشْتَدُّ فِي أَثْرِي تَسْأَلُ أَهْلَ الطَّوَافِ عَنِّ عُمَرَ  
والله لو قد قلت هذا في هرة أهلك ما عدا أن تنسب بها فنسبت بنفسك، وهكذا يقال للمرأة؟ إنما توصف بالخفر وأنها مطلوبة ممتعة<sup>(٣)</sup>.

هكذا لم يكن للشاعر الحضري أن يخرج على تقاليد الشعر المقدسة عند قومه إلا في حركة تمردية يمكن اعتبارها انقلاباً على الفكر القديم، وإحلال فكر جديد محله، فكر يتواءم مع الحياة الحضرية العصرية التي يجيهاها كل من الشاعر والمرأة ويتمثل معها.

هذا الموقف النقدي المتمسك بالتراث والمقدس له، هو أحد الأسباب التي جعلت الشاعر الحجازي لا يجدد في الصورة المادية للمرأة، وهو ما جعله حريصاً كل الحرص على أن يتشابه شعره مع شعر من سبقه، فكان في صراع بين هيبة الخروج عن تراثه الشعري وبين رغبته القوية في التماشي مع متغيرات عصره.

(١) الأغاني، ج ١، ص ١٥٤ .

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٩٨ .

(٣) الكامل في اللغة والأدب، ج ١، ٣٣٢-٣٣٣ .

يُستنتج من ذلك أن النقد كان عملية موازية لإنتاج شعري موجود، فهو يوجّه، يؤيد، يعارض، لكن مساهمته في التطوير كانت هامشيّة إلى حدّ ما، فقد كان تمسكه بالقديم أكبر من أن يتفهم حاجة الشعر إلى التغيير مع تغيُّر الظروف الحياتية للمجتمع.

## الفصل الثالث

جدلية الصراع بين الوعي القائم والوعي الممكن

المبحث الأول: نظرية المنهج

المبحث الثاني: إشكاليات النص الغزلي ورؤيته

للعالم

المبحث الثالث: العلاقة بين الأبداء الذاتي

والوعي الجمعي

المبحث الرابع: القصص الغزلي والعلاقة بين النص

والواقع

## تهيد

في الفصل السابق تمت قراءة بعض الجوانب الثقافية التي ساهمت نسبياً في تكوين بنية النص الغزلي في حاضرة الحجاز، وكان ذلك انطلاقة من مبدأ الدراسة والذي لا يتوقف عند حد فهم البنية الداخلية للنص بل يتعداها إلى فهم أعمق على الصعيد الثقافي والشعري.

ولكون القراءة الثقافية تبقى قاصرة ما لم تتم إحاطتها بتفسير اجتماعي وتاريخي يمكن من الوصول إلى جوهر هذه الظاهرة الشعرية، فإنه يتحتم الولوج إلى عالم المجال الاجتماعي والتاريخي كما يتطلب منهج الدراسة.

ومن المعلوم أن كل مجموعة من الأفراد تعيش وعياً آتياً لحظياً وفعالاً لظروفها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والإيديولوجية، وهذا ما يطلق عليه "الوعي القائم". وهذا الوعي الآني واللحظي قد يفرض تصورات لتطورات وتغيرات مستقبلية ممكنة تحلم تلك الجماعة بتحقيقها، وهذا هو المقصود بـ "الوعي الممكن" أو رؤية العالم لدى تلك الجماعة.

وسيكون هذا الفصل محاولة لتحديد المجال الاجتماعي والتاريخي وتبيين دلالاته، كون هذا المجال هو الأساس في وجود هذه الظاهرة الغزلية. مع دراسة للموروث الفكري والاجتماعي والأيديولوجي لدى المجتمع الحجازي، ووضع كل من الرجل والمرأة في المجتمع "الوعي القائم"، وما جدّ على ذلك الموروث بفعل حياتهم الجديدة وما استحدثت فيها من تغيرات خلقت تصوراً وأفكاراً جديدة حلم بتحقيقها كل من الرجل والمرأة "الوعي الممكن".

# المَبْحَثُ الأوَّلُ

نَظَرِيَّةُ المَنْهَاجِ

إن اتخاذ البنيوية التكوينية كمنهج مرشد في قراءة النص الغزلي في حاضرة الحجاز، يجعل هذه الدراسة أمام منهجية ونشاط وقراءة وتصوير فلسفي لا يقصي الخارج والتاريخ الثقافي والاجتماعي، بل يستقرىء الدوال الداخلية للنص وينفتح على الظروف السياقية الخارجية التي قد تكون أفرزت هذا النص وساهمت في وجوده. وهذا يعني أن المنهجية التي سار عليها هذا البحث لا تتعارض مع المناهج الخارجية كالمناهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج التاريخي، وهي المناهج المنفتحة على المرجع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والتاريخي من خلال ثنائية الفهم والتفسير، قصد تحديد البنية الدالة والرؤية للعالم.

إذن فهي دراسة اجتماعية للأدب، تعترف بأن "القيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي، بل هي قائمة بالذات على هذا الواقع مع محاولة إدخال الحد الأقصى من التضامن الإنساني وروح العشيرة إليه"<sup>(١)</sup>، وهذا يعني قبولنا "بعمليتين متلازمتين:

- اكتشاف المقومات الأساسية التي تعطي العمل الفني وحدته، أي بنيته الدلالية. وتقوم هذه الوحدة على دراسة مختلف العناصر التي تؤلف هذا العمل، بحيث تكون دراسة زاوية من زواياه أو منحى من مناحيه منقوصة لأنها لا تعطي فكرة شمولية عنه. وهذا التفاعل القائم بين جزئيات العمل الفني ومختلف نقاطه لا يتم إلا داخل الرؤية التي يعبر الكاتب المجيد فيها عن المسائل الأساسية التي تطرحها الحياة الاجتماعية في مرحلة تاريخية معينة.

- إقامة صلة مستمرة بين البنية الدلالية من جهة ورؤى العالم وفق منظور الطبقات الاجتماعية والبنية الذهنية وإطارها الاجتماعي الاقتصادي في فترة تاريخية

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة للوسيان غولدمان (المادية الجدلية والتاريخ)، ص ١٣.



معينة، من جهة أخرى"<sup>(١)</sup>. فهاتان العمليتان تحددان كل الخطوات العملية التي على الباحث في المنهج البنيوي التكويني انتهاجها.

ولكون العمل السوسولوجي يتطلب تكوين بنية محددة يمكن للبحث فيها أن يوصل لنتائج مفيدة، فقد تم في الفصل الأول تحديد المادة المكونة للبنية الداخلية وقراءتها وتحليلها، ثم كانت هناك محاولة في الفصل الثاني لقراءة هذه البنية في إطارها الخارجي الثقافي، وذلك في محاولة لتحديد العلاقة الجدلية الموجودة بين القراءة الداخلية والقراءة الخارجية للبنية التي تم تحديدها في الفصل الأول.

وحيث تم إكمال مرحلتين من متطلبات المنهج في الدراسة فهنا إلزام بإكمال المرحلة الثالثة وإلا كان ما قيم به سابقا من عمل يعد ناقصا، فالنص لم يولد في إطار مجال شعري وثقافي فحسب، بل هو وليد مرحلة تاريخية محددة زمنياً، ونتاج واقع اجتماعي محصور مكانياً، وهذا يعني إلزاماً بإتمام المرحلة الأخيرة من الدراسة المتعلقة بالواقع الاجتماعي للبنية الدالة، والتي بدورها ستتولى إكمال المرحلة التفسيرية التي ينشدها هذا البحث.

إن الأدب في نظر البنيوية التكوينية ما هو إلا ظاهرة اجتماعية تاريخية، وبناء على هذه الرؤية فإن "كل سلوك إنساني هو محاولة لتقديم جواب دال على وضعية مطروحة، ومحاولة من خلال ذلك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل"<sup>(٢)</sup>. وهذا يجعل الباحث أمام ثلاث بنى، هي:

- البنية الداخلية للنص،
- البنية الثقافية للنص،
- البنية التاريخية و الاجتماعية للنص الغزلي.

(١) في البنيوية التركيبية، جمال شحيد، ص ٤٦-٤٧.

(٢) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة لبون باسكادي (البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان)، ترجمة محمد

هي إذن ثلاث بنيات للنص الغزلي، ولقراءتها والخروج بنتائج مثمرة، لا بد من مرحلتين من القراءة:

- مرحلة الفهم، وقد تمت في الفصل الأول من خلال قراءة البنية الدالة وتحديدها،

- ومرحلة التفسير، وقد بدأت في الفصل الثاني، وهاهي الآن على وشك الإتمام في هذا الفصل، والذي سيقراً البنية الاجتماعية ووعيتها الذي أفرز رؤية النص الغزلي للعالم.

إن البنية الاجتماعية هي البنية التي من خلالها تُمتلك المفاتيح اللازمة لتفسير رؤية النص، ذلك أن للنص الشعري وظيفته التي يحددها دوره في المجتمع، كما أن له أيديولوجيته الممارسة من قبل الفئة الاجتماعية التي يمثلها، وهنا تجدر إثارة الانتباه إلى واقع " أن غولدمان عندما يتحدث عن مجموعة، عن طبقة اجتماعية، وعن الرؤية التي يلقياها على العالم، فهو لا ينفي بتاتا أن هذه تتحقق بواسطة ومن خلال فرد معين، بصورة خاصة، فهو يكتفي بالتأكيد بأن الفرد يتصرف (على وجه العموم) انطلاقاً من نفس البنيات الذهنية التي تسود الجماعة"<sup>(١)</sup>.

وقيام النص بوظيفته الاجتماعية والأيديولوجية تنفي أن يكون الفن للفن، أو أن يكون الفن فوق مستوى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فمقولة أن الفن للفن لا تعترف بها البنيوية التكوينية، ولا يرى غولدمان أن الفن يمكنه أن يكمن في شكل يستقل عن المضمون، أو أن يبقى قويا رغم ابتعاده عن الحياة الواقعية والصراعات الاجتماعية، ولكنه مع هذا لا ينسخ الواقع بل يبدع عالماً مماثلاً لعالم الحياة اليومية التي يحياها.

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة لبون باسكادي (البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان)، ص ٤٥.

وقد حظيت نظرية (الإلهام) باهتمام من أنصار التفسير الميتافيزيقي للعمل الأدبي، واعتمد عليها النقد في بعض مراحلها، حيث يعزون للإلهام تلك الدفقات الشعورية التي تنتهي بولادة النص الأدبي، فيرون أن "تناسق التعبير مع الشعور، وتطابق الانفعال مع شحنات الألفاظ، واستنفاد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية، هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الإلهام"<sup>(١)</sup>، وذلك منذ عهد أفلاطون الذي كان يرى أن الفن مصدره الإلهام، وأن الفنان مُلهَم.

ويعد الشاعر الفرنسي لامرتين<sup>(٢)</sup> أحد المؤمنين بنظرية الإلهام والقائلين بأن الشاعر لا يفكر، وأن أفكاره هي التي تملئ عليه إبداعاته، وقد تبنت الرومنسية هذه النظرية ورفضت أن يكون للمجتمع علاقة بإبداعات الشاعر.

لكن هذا ما يرفضه غولدمان تماماً، بل وينقد هذه النظرية نقداً شديداً من خلال منهجه البنيوي التكويني، إذ يقول في هذا الصدد: "إن المنظور الذي أتناول ضمنه الإبداع الأدبي لا يعتبر هذا الإبداع كظاهرة عقلانية وغيبية، نتيجة الإلهام لعبقرية مبعدة عن الناس الآخرين، وعن الحياة اليومية، ولكن على النقيض من ذلك كتعبير، له خاصية محددة ومتجانسة عن المشاكل التي تطرح على الناس العاديين في حياتهم اليومية، وعن الطريقة التي يتبعونها لحل هذه المشاكل"<sup>(٣)</sup>، إذن لا مجال للفردية أو العبقرية في توصيف العمل الأدبي، فهو عمل جماعي لا فردي، وهو واقعي اجتماعي لا مثالي.

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، ص ٣٩.

(٢) كان لامرتين يدعي أن قصيدته "البحيرة" جاءت "دفعةً واحدةً في لحظة إشراق مُلهَم"، وبعد وفاته وجد الباحثون بين أوراقه سبع كتابات مختلفة ذات تنقيحات كثيرة لتلك القصيدة، انظر مصادر الإلهام في الشعر، هنري زغيب، مقال في صحيفة النهار، بيروت، ١٥ آب، ٢٠٠٩م.

(٣) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص ٣٣٥.

إن الاقتناع بجدوى دراسة المنهج البنيوي التكويني في استخلاص رؤية النص الغزلي في الحجاز، يعني الإيمان بأن هذا النص لم يكن عملاً فردياً مهماً بلغ صاحبه من أوج العبقرية، ويعني اعتبار أن هذا النص هو عملٌ جماعي للمجتمع الحجازي، بكل ما يحمله من فكر وعقيدة، فقد وحد النص الغزلي في الحجاز بين شعرائه فكراً، وجعلهم يقفون ضمن التجربة الشعرية ذاتها، والتي بدورها شكلت سياجاً يمنعهم من الذوبان في تجارب مغايرة للاتجاه الشعري الذي يتبنونه.

إن صبغة العمل المحافظ المتقدم، والتي اصطبغ بها النص الغزلي في الحجاز تؤكد أنه لم يكن نتاج وعي فردي، بل هو حتماً نتاج وعي طبقي، لمجتمع محافظ متحضر كمجتمع الحجاز، فالنص يلي رغبة في التطور والتحضر، دون مساس بالثوابت التي تميز هذا المجتمع، في عصر يعلي من شأن الفكر الأيديولوجي ويسمح له بأن يكون أساس انطلاق أي عمل وأي فكر.

ومعلوم أن فترات التحولات الاجتماعية العميقة هي ميدان ثرّ، وبيئة خصبة لنشوء الأعمال الكبرى في الفن والأدب، ذلك أنها تستطيع أن تمنح الفنان أو الأديب أو الشاعر تجارب ثرية تعمل على توسيع أفقه الوجداني والثقافي، وهذا ما توفر للنص الغزلي في حضرة الحجاز، حيث إنه ظهر في وقت تحول اجتماعي كبير من البداوة إلى الحضارة، ومن العشوائية إلى التنظيم والترتيب في أنظمة الحياة بشكل عام، إضافة إلى التحول الأيديولوجي الكبير الذي فرض هيمنته على كل مناحي الحياة.

والأعمال الكبرى في الأدب - حسب رؤية غولدمان - هي وحدها التي تستطيع أن تُحيل إلى رؤى للعالم، ولولا هذه الأعمال لظلت تلك الرؤى بلا فهم، وفي الوقت الذي تكون فيه هذه الرؤى متكونة بواسطة مجموعة اجتماعية من قبل أن يتمثلها الأديب في أعماله، فإنه لا يستطيع فرد بمفرده أن يصنع لنفسه رؤية للعالم لولا أنه يحمل رؤى لجماعته.

وهذا يعني أن الأعمال البسيطة أو الثانوية لا يستخلص منها رؤية، ولا يمكنها أن تحمل فكراً جماعياً، وهي مستثناة من العمل السوسولوجي. وهذا ما عارضه علماء الاجتماع، فعلى أي أساس يتم تخصيص الأعمال الكبرى للتفسير السوسولوجي؟، وهم الذين اعتادوا العمل على كل ما يصدر من الوقائع الاجتماعية أياً كان شكلها. ولربما جاء تساؤلهم بسبب عدم فهم لرؤية غولدمان، فالأعمال الكبرى تمثل البنية الممتازة الصالحة للبقاء والاستمرار، بينما الأعمال البسيطة فهي سريعة الاختفاء ولا يمكن الاعتماد عليها.

وكما أن الوعي الاجتماعي يحدد طبيعة العمل الأدبي، ويوحد فكره وتوجهاته، كذلك فإن الأديب أو الشاعر يوحد بين توجهات جمهوره من خلال النص الذي يوجهه لهم، وقد يكون يرسم لهم أهدافهم ونوع سلوكياتهم، فهناك تفاعل بين الفكر والفعل يتبادلان التأثير فيما بينهما، ولا غرابة في أن يكون لأي تيار فلسفي أو فني تأثيره على سلوكيات الفئة الاجتماعية التي يمثلها.

ومثلما أن لكل فئة اجتماعية وعيها الآني اللحظي الموجود في حاضرها، فكذلك لها وعيها الممكن، والذي هو "وعي أيديولوجي مستقبلي يجاوز جدلاً الوعي القائم والوعي الزائف المغلوط، .... وهو وعي التغيير والتطوير، ويصبح الوعي الممكن في كلية العمل الأدبي المنسجم رؤية للعالم وتصوراً فلسفياً وأيديولوجياً للطبقة الاجتماعية"<sup>(١)</sup>.

ولأن النص الغزلي الحضري في الحجاز يعد عملاً أدبياً متكاملًا ومتجانسًا، فهو بالتأكيد يحمل وعياً متغيراً وتطويرياً له رؤياه المتفردة للعالم، يقول غولدمان: "يتضمن كل عمل أدبي عظيم - وقد قلنا هذا سابقاً ووضحنا في مناسبة أخرى ضمن مؤلفات

(١) مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، جميل حمداوي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ٢٠٠٩م، ص ٢٣٣-

عديدة - رؤية للعالم موحدة، تنظم جملة معانيه، ومن أجل أن يكون هذا العمل عظيماً حتماً، فإن من الضروري أن نقدر على أن نجد داخله أنواع الوعي بالقيم الأخرى المرفوضة، بل والمقهورة من طرف الرؤية التي تؤسس وحدة العمل نفسه والتضحيات الإنسانية التي تستتبع رفض وقمع هذه القيم، ... وكل رؤية للعالم لها طابع وظيفي بالنسبة لبعض الفئات الاجتماعية ذات الامتياز، وهي تعرض كوسيلة لمساعدة هذه الفئات على العيش والتحكم في المشاكل التي تفرضها عليها علاقتها مع الفئات الاجتماعية الأخرى ومع الطبيعة"<sup>(١)</sup>.

والتأويل الموضوعي للرؤية يتوقف على مدى تمثيلها للواقع الموضوعي للفئة الاجتماعية ومدى أدائها لدورها الوظيفي، وكذلك مدى إسهامها في وضع حلول للمشاكل الاجتماعية التي يعيشها المجتمع، واحتفاظها ببعدها الأيديولوجي الذي يمثل استقلاليتها وتميزها عن أية رؤية أخرى لمجتمع مغاير.

إن المعيار الأساسي لقيمة الإنتاج عند غولدمان هو مقدار تمثيله لرؤية متناسقة للعالم، ومفهوم الإنتاج يتعلق بالقيم الروحية والفكرية على اختلاف نوعياتها، وهذا يعني أن عملية التفسير لا تنفصل عن إبراز القيمة الجمالية والفلسفية والأيديولوجية للعمل المنتج، ومن ثم استنتاج الرؤية التي يعبر عنها وتأويلها تأويلاً موضوعياً.

وختاماً يمكن القول أن البنيوية التكوينية تهدف إلى تحقيق الوحدة بين الشكل والمضمون، وتسعى لإقامة توازن بين الفهم والتفسير، وبين الغايات والاحتميات. وهي وإن لم تستطع تحقيق مساعيها أو الوصول لأهدافها، إلا أن منهجيتها في التعامل مع الأدب والمجتمع مقنعة إلى حد ما، بل قد مكنت - إلى حد ما - من القبض على مفاتيح مجدية لفهم العلاقة الجدلية بين الأدب والمجتمع.

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص ٣٣٩.

## المَبْحَثُ الثَّانِي

إِشْكَالِيَّاتُ النَّصِّ الْغَزَلِيِّ وَرُؤْيَيْتُهُ  
لِلْعَالَمِ

يحمل كل نص أدبي رؤية أو رسالة فلسفية تنظر بها فئة اجتماعية إلى العالم والوجود والإنسان والقيم، وبالطبع لن تكون تلك الفلسفة أو الرؤية مطابقة لرؤية أخرى عند فئة اجتماعية أخرى، فلكل طبقة أو فئة اجتماعية رؤاها وأحلامها وأفكارها التي تحياها بعيدا عن تطلعات الآخرين، والأديب أو الشاعر هو من يحمل تلك الرؤى والأفكار في أدبه وشعره ويعبر عنها.

إنها الرؤى والتطلعات المنبثقة عن الممكن بغض النظر عن الوضع القائم الذي يعيشه الشاعر، ويقدر وعيه الممكن، وبحسب الشكل الذي يتكيف معه وعيه تكون رؤيته للحياة، و"أما عن المنظور الذي يكتب منه الفنان عمله، فإن رؤيته للعالم هي التي تحدده. وبمقدار ما تكون هذه الرؤية آرسقراطية أو بورجوازية...، بقدر ما يكون فنه آرسقراطياً أو بورجوازياً"<sup>(١)</sup>.

وفي الفصل الأول ظهر كيف سار الشاعر بالنص الغزلي وفق قوانين محددة، فهو في بنية الزمان والمكان كان تقليدياً محافظاً، لكنه في المضامين الشعرية زواج بين التقليدية والتجديد.

لقد التزم الشاعر بالموصفات التقليدية للبنية الشكلية للنص الغزلي، وقدسها وسار فيها على القانون التقليدي المقدس في عصره، لكنه في الوقت ذاته اتخذ مسارا مختلفا تجاه المضامين الشعرية التي حملها شعره، فقد ترك المجال لتجربته الشعرية لتتطرق برؤيته معلنا أن لكل تجربة شعرية أحداثها وتصوراتها التي لا تخضع لتقليد شعري مفروض، ومصرحا بمولد رؤى لا تقتبس ولا تمتص من تجارب الشاعر القديم.

إن القانون الذي سار عليه الشاعر الحضري في البنية الزمانية والمكانية كان قانون الاتباع والتقليدية، أما القانون الذي سار عليه وهو يرسم صورة المرأة في شعره فقد

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة للوسيان غولدمان (المادية الجدلية وتاريخ الأدب)، ص ٢٤.



كان بين الاتباع والتجديد، ويمكن تسميته قانون "التجريب"، بينما كان القانون الذي تم استخلاصه من وصفه لعلاقته بالمرأة قانوناً ثائراً متحرراً من أي تقليد، ظهر ذلك على المستوى البلاغي في الوضوح الذي طبع سردية النص.

فالشاعر وهو يرسم صورة المرأة يحاول الإبقاء على بنية تقليدية مع تركيب بنية جديدة، فلا يستقر على صورة واحدة، إذ هو حتى في محاولته تركيب بنية جديدة لا يستقر على صورة واحدة، فهو أحياناً يرسم للمرأة صورةً لأعرابية تحل وتظعن ويقف هو بين ديارها، وحيناً يجعلها حضرية تنتقل بين القصور وترفل بالترف بين الخدم.

وليس مفهوماً ما إذا كان هذا التردد والتجريب حدث بسبب أن المجتمع لم يكن بعد قد استقر على التمدن وترك البداوة، أم أن هذا التردد بين الصورتين كان بدافع التقديس للصورة الأولى ودخوله في صراع مع الروح الجريئة المبادرة والراغبة في التغيير.

والشاعر حين بدأ يحدد العلاقة بينه وبين المرأة كان في حالة تمرد وتجديد، فهو في العلاقة الطبيعية أوجد بنية جديدة تقوم العلاقة فيها في المتتالية الأولى على المبادرة والخضوع، ومبادرته كانت بدافع من الرغبة في كسر حاجز التقليد، لكنه في الآن ذاته يعلن خضوعه لإيمانه فلا يجاوز الحد في التمرد. وهو في المتتالية الثانية أيضاً يتمرد ويخضع، لكنه هذه المرة يعلن خضوعه للمجتمع.

وفرق كبير بين خضوعه في المتتالية الأولى وخضوعه في المتتالية الثانية، ذلك أنه في المتتالية الأولى وإن بادر فهو لا يعلن التحدي بل يجاهر بخضوعه بدافع من ولاءه الأيديولوجي، لكنه في المتتالية الثانية يعلن تمرده مقروناً بالتحدي، كون الطرف الذي يخضع له ويتمرد عليه هو المجتمع وليس إيمانه أو أيديولوجيته التي أعلن الولاء لها.

وهو في العلاقة المعكوسة بينه وبين المرأة لا يخضع لأي تقليد، بل يتمرد ويحدد ويبنى لم تكن موجودة دون ترقب أو تجريب، ويعلن إصراره على الماضي بهذه العلاقة الجديدة دون التفات لما يعترضها من عقبات. وحين تحدث عن تلك العلاقة اتجه بلاغيا نحو السردية الواضحة كل الوضوح، وحاول أن يتعد عن أي تعقيد أو غموض، ولم يركز على تلك الصور البلاغية الغارقة في الخيال والمعروفة في البلاغة العربية.

هذا الوضوح الذي أضفاه الشاعر على لغته وسرده، أفصح عن إخلاصه لتجربته ولولائه الأيديولوجي، فهو يرغب بأن يعيش التجربة في الضوء لا في الظلام، ومن وجهة نظره هو لا ينتهك محظورا ولا يخالف عقيدته الإيمانية، بل ويصرح أنه لم يرتكب الحرام ولم يقاربه.

مما سبق يظهر أن النص الغزلي خضع لأربعة قوانين :  
التقليد - التجريب - المبادرة والتمرد - الوضوح

وهذه القوانين العامة تلتقي وتتمازج في النص الغزلي الحضري، وتتفاعل فيما بينها بتناسق وإحكام، والتأمل في هذه القوانين التي تحكم النص الغزلي يرشدنا على الرابط بينها، فهذه القوانين الأربعة تبقى جميعا تحت مظلة التقليد والتمرد، فجميع البنى تفصح عن هذا القانون العام وإن كان ليس بالقدر الذي أفصحت عنه بنية الزمان والمكان وبنية العلاقة، وهذا أمر طبيعي لأن لكل بنية مميزاتها وتركيبها الخاص.

لقد تم استخلاص كل قانون من هذه القوانين من بنية محددة من بنى النص، وكان هناك اضطرار للتفكيك بغرض التحليل، وقاد التحليل لاستخلاص هذه القوانين والتي بدورها تشكل الوعي والرؤية للعالم.

وفيما يلي سيعرض جدول يحدد البنى النصية، ودلالاتها، وأشكالها، والوعي المنبثق منها، وحيثياتها الإشكالية، ومن ثم طريقة رؤيتها للعالم:

### جدول يبين قوانين النص الغزلي الحضري ووعيه ورؤيته للعالم:

الرؤية إلى العالم	التفسير		الفهم		البنية
	الحيثيات المرجعية	نمط الوعي	الشكل	الدلالة	
رؤية محافظة تقليدية	بيئة عربية في بداية اختلاطها بالعرق الأجنبي	وعي ملتزم تقليدي	بناء تقليدي على غرار القصيدة القديمة	التزام وتبعية للقديم	البنية الزمانية والمكانية
رؤية محافظة متحضرة	مرحلة انتقالية من البداوة إلى الحضارة	وعي محافظ تقليدي متحضر	الحفاظ على الصورة الكلاسيكية التقليدية والتجديد في مضامين الوصف بين البداوة والحضارة	تبعية وتجديد (تجريب)	صورة المرأة

العلاقة بين المرأة والرجل	ثورة وتجديد	بناء ثوري متمرد	وعي ثوري يخضع أيديولوجيا ويتمرد اجتماعيا	حياة حضرية متكاملة	رؤية محافظة أيديولوجيا ثائرة اجتماعيا
السرد القصصي	وضوح	بناء تطويري جديد وتكثيف في لغة السرد وفضائاته وشخصه	وعي ديني واجتماعي	هيمنة المفهوم الأيديولوجي على مفهوم المجتمع	رؤية أيديولوجية واضحة ومهيمنة

من هذا الجدول يظهر أن ما تم استنتاجه سابقا من أن القوانين العامة للغزل الحضري تخضع لقانون عام هو التقليدية والتمرد كان استنتاجا موقفا، فقد لوحظ هنا أن التقليدية كقانون مستخلص من بنية الزمان والمكان هي إعلان خضوع من الشاعر لبنية الإيقاع التقليدية عند العرب في عصره، وكذلك التجريب في رسم الشاعر للصورة المادية للمرأة كان خضوعا للذوق السائد في عصره وتبعية للتقليد الشعري، وفي الوقت ذاته بداية لتحرره من قيود التقليدية والنمطية في وصف ظروف الحياة والبيئة.

أما قانون الثورة والتجديد والمستخلص من بنية العلاقة بين المرأة والرجل فهو قد خضع لأيديولوجية الشاعر رغم التمرد الظاهر فيها، وفي الآن نفسه تَمَرَّد على بعض التقاليد مُطَوِّراً محاور تلك العلاقة، ومجددا لكل جزء من بنيتها.

وليس مثيراً للعجب أن تتسم رؤية الشاعر الحجازي للعالم بالمحافظة، خاصة إن كان معلوماً أن رؤية العالم هي مفهوم مرادف لمفهوم الأيديولوجية، فكأن الحديث عنها هو حديث عن فكر الشاعر الأيديولوجي، و"مالا يجب أن يغيب عن البال أن الأثر الأدبي حامل.. للأيديولوجية، فلا وجود لعمل أدبي بريء"<sup>(١)</sup>. ولا يمكن للأديب أو الشاعر أن يخلِّص إنتاجه من فكره ومعتقده، ولا بد أن يُعثر على دلالات بناه الذهنية المشتركة بينه وبين جماعته في ثنايا نصه، حتى ولو لم يولى لنوايا الكاتب الشعورية أدنى أهمية.

لقد تعامل الشاعر الحضري مع الإيقاع التقليدي والصورة التقليدية للمرأة بتقديس تام، وكذلك فعل مع ما يمس معتقده الأيديولوجي في علاقته مع المرأة، لكنه تجاسر في التمرد على ما لا يمس البنية الشكلية للنص بأي نقص أو خلل، وكذلك تجرأ في الخروج على بعض التقاليد الشعرية في علاقته بالمرأة، والتي لم يكن يراها مبنية على أساس أيديولوجي يقده، وهذا ما دفعه لأن يعلن رؤيته للعالم، المنبثقة من وعيه الأيديولوجي المحافظ، ووعيه الحضري المتحرر.

(١) الأدب من الداخل، جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٦٨، ص ٣٩.

## المبحث الثالث

العلاقة بين الأبداع الذاتي والوعي  
الجمعي

## تمهيد

لكل عمل أدبي بعدان، أحدهما اجتماعي واقعي والآخر فردي مصدره خيال الأديب، وكما سبق ذكره فإن التطلعات والأحلام الممكنة والمستقبلية لأي زمرة اجتماعية يشكلها خيال الأديب وتوجد لها دلالات في بنية العمل الأدبي. وتلك التطلعات والأحلام هي الرؤية للعالم التي تتبناها تلك الزمرة الاجتماعية أو المجموعة من الأفراد.

وسيكون في هذا المبحث محاولة لتحديد العصر الأموي تاريخياً وثقافياً، ورصد الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشاعر والذي قام بإعلان رؤية المجتمع الحجازي للعالم، وقراءة كيفية تفاعل الرجل والمرأة مع حياتهما الجديدة، وفي علاقتهما ببعضهما البعض.

وكذلك محاولة لرصد تطلع الرجل لتعويض ما فقده بفعل ظروفه الآنية، و تطلع المرأة العربية الحرة لتكون في الصدارة وحديث المجتمع بعد أن نافستها فئة الجوّاري وزاحتها وكادت تتغلب عليها.

## تَحْدِيدُ تَارِيخِيِّ لِلْعَصْرِ الْأُمَوِيِّ

الغزل الذي يُقرأ هنا يقع بين الفترتين ٤١هـ - ١٣٢هـ، وهي فترة بدأت بعام تم الاصطلاح على تسميته بعام الجماعة، لاستقرار المسلمين فيه على الخليفة الأموي معاوية رضي الله عنه بعد فترة حروب واختلاف، وفي العام نفسه خلت الحجاز من مقر الحاكم الذي اعتاد المسلمون أن يكون موجودا في الحجاز، وذلك بانتقال الحكم إلى الشام مقر الخلافة الأموية.

فهذه الفترة إذن قد بدأت بفترة استقرار سياسي، وفي الآن ذاته خلو سياسي لمنطقة الحجاز. وقد مرت هذه الفترة التاريخية والتي تمتد إلى ٩١ عاما بظهور للأحزاب المختلفة، وبدء صراعات حزبية وحروب كان أبطالها أحيانا من أهل الحجاز الراغبين في عودة الحكم إليهم.

وقد تورط في هذه الصراعات الحزبية بعض شعراء الغزل المناصرين للحزب الحجازي كابن قيس الرقيات، والذي كان من أنصار مصعب بن الزبير أحد الذين خاضوا حروبا ضد الدولة الأموية، "ويبرز عبيدالله بن قيس الرقيات بروزا ظاهرا في هذا الجانب، ولكنه يختلف عن أولئك الشعراء الذين انقطعوا لمذاهبهم وأحزابهم، فهو شاعر يتسم بالولاء للزبيريين من منطلق وفائه لقريش كلها. ويتسم بالوفاء للحجاز الذي هجره بنو أمية إلى الشام، ولقريش التي مزقتها الفتن، وفرقتها مطامع الحكم والسعي إلى الولاية آنذاك"<sup>(١)</sup>.

وهذه المناصرة من الشعراء أقحمت الشعر والغزل خاصة في هذه الحروب، حتى ظهر لنا بسبب هذه النزاعات ما يسمى بالغزل السياسي و الغزل الكيدي. فبظهور

(١) رؤية جديدة في شعر ابن قيس الرقيات، عبدالله عبدالكريم العبادي، نادي الطائف الأدبي، ١٩٩٠م،



"هذه الأحزاب، وظهور خلافة في الشام، وخلافة في الحجاز والعراق، وظهور الخوارج وغيرهم، ظهر الشعر السياسي الذي لم يكن تعدده مألوفاً قبل مقتل عثمان رضي الله عنه، وتنازع الأمويين والهاشميين على الخلافة، وما تبع ذلك من ظهور الزبيريين، فظهر هذا الشعر وعرف كثير من الشعراء بولائهم لحزب أو لآخر"<sup>(١)</sup>.

وفي هذه الفترة التاريخية تلاشت أغراض الشعر الأخرى غير الغزل من أرض الحجاز، ففن المدح لم يجد له سوقاً بين شعراء الحجاز، إلا ما كان من مدح لقادة الأحزاب الحجازية التي يناصرونها، ولا يُعلم هل هذا بسبب نقمة حجازية على الحكم الأموي، أم بسبب ترفع حجازي عن مدح حكام انتزعوا الحكم من قادة حجازيين كانوا يرون أنهم الأحق بالحكم من بني أمية.

أياً كانت الأسباب، فالذي يهمّ هنا هو أن هذه الفترة - والتي يمكن تسميتها بفترة الأحزاب السياسية - كان للشعراء في الحجاز نصيبهم منها في التأييد أو الرفض، وإيمانهم الراسخ بحقهم المشروع في إعلان موقفهم السياسي.

## تَحْدِيدُ ثَقَافِيٍّ

العصر الأموي هو امتداد لعصر الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته رضي الله عنهم، وهو عصر ظهور دين الإسلام على الأديان الأخرى، فلا غرابة والحالة هذه أن توجد عاطفة دينية متأججة تمثلت في انصهار تام وتمام بين العربي ودينه الإسلامي، إذ لم يعد الانتماء لحكم القبيلة بل للجماعة الدينية ذات القيم الإسلامية.

وعصر بني أمية كان عصر الفتوحات الإسلامية، وكل بلد يفتح، وكل نصر يتحقق، كانت تأتي معه الغنائم للمسلمين، وكل بلد من بلاد الإسلام نالها نصيبها من

(١) رؤية جديدة في شعر ابن قيس الرقيات، عبدالله عبدالكريم العبادي، ص ٥٣-٥٤.

تلك الغنائم، ومن ضمنها أرض الحجاز، وهذه الغنائم لم تكن أموالاً فحسب، بل كان مع الأموال رقيق وسبي، وقد بدأت وفود الرقيق تدخل أرض الحجاز منذ عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ومنذ دخول أول وفد من وفود الرقيق للحجاز بدأت التركيبة السكانية ومن ثم البنية الاجتماعية و الثقافية في التغير، فقد تشكلت البنية الاجتماعية من فئات ثلاث، هم:

- العرب، وهم في أعلى السلم الاجتماعي للمجتمع الحجازي،

- والموالي: وهم الأعاجم الذين دخلوا الإسلام، فمنهم من كان من أسرى الحرب واسترق ثم أُعتق، ومنهم من كان من أهل البلدان المفتوحة، ثم انضم للعرب بعد إسلامه وصار مولى بالحلف، وهذه الفئة تقع في المرتبة الثانية في السلم الاجتماعي،

- والرقيق: وهم أسرى الحروب وسباياها، وكانوا يفدون من شتى الأقطار التي فتحها المسلمون، كبلاد فارس، والروم، وبعض بلاد أفريقيا، وتقع هذه الفئة في أسفل السلم الاجتماعي للمجتمع الحجازي. ومن هذه الفئات المختلفة تشكلت البنية الثقافية في الحجاز<sup>(١)</sup>.

لقد شهد هذا العصر تغيراً ثقافياً يعد نقلة كبيرة للعرب في الجزيرة، حيث توالى الهجرات على أثر الفتوح الإسلامية، وتكونت مجتمعات جديدة في البلدان المفتوحة، و نتج عن هذا اختلاط بأهل تلك الأراضي والبلدان، ومن ثم حدث تبادل ثقافي في كل

(١) يقول ليفي ستروس: "كل ثقافة يمكن اعتبارها مجموعة الأنساق الرمزية يأتي في طبيعتها اللغة وقواعد الزواج والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين. وكل هذه الأنساق ترمي إلى التعبير عن بعض مظاهر الحقيقة المادية والحقيقة الاجتماعية، وأكثر من ذلك تعبر عن العلاقات القائمة بين هذين النوعين من الحقيقة أو بين الأنساق الرمزية ذاتها" ويقول: "تبدو الثقافة إذن شبكة معقدة من الرموز الناطمة لحمل الحياة اليومية،... لا وصفة مطبخية ولا لياقة أو تهذيب، ولا آلة موسيقية تخرج عن نطاق نظام الرموز" انظر كلود ليفي ستروس، كاترين كليمان، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،

النواحي، سواء على المستوى الفكري أو المادي. إذ سرعان ما بدأ العرب يرتقون سُلّم الحضارة في البيئات الجديدة التي عاشوا فيها، فقد كان لديهم استعداد فطري لتقبل هذه الحضارة والتعايش معها، كما كان حتمياً أن يختلط العرب بغيرهم من عناصر السكان الأصليين، فاختلطوا مع الفلاحين و أرباب المهن المختلفة، وكذلك اختلطوا معهم في الجيش حيث كان على بعض هذه العناصر الأجنبية أن تقوم بإنشاء الطرق وإقامة الخيام، وأكثر ما كان الاختلاط عن طريق السبي، ذلك أن العرب أقبلوا على امتلاك الجواري والإماء، واللاتي بدورهن نقلن قسطاً كبيراً من ثقافات وحضارة مواطنهن الأصلية.

بيد أنه ينبغي التنبيه إلى نقطة على درجة عالية من الأهمية، وهي أن العرب وإن كانوا قد اقتبسوا بعض معالم الحضارة عن الفرس والروم، إلا أنهم قد استقلوا بشعرهم وآدابهم وتشريعاتهم، بل وفرضوا لغتهم العربية على جميع الشعوب الداخلة تحت حكمهم، وأضعفوا بذلك اللغات الفارسية واليونانية واللاتينية.

وكان للفتوحات الإسلامية دورها الاقتصادي في حياة العرب، فهم الفاتحون وهم الدعاة لهذا الدين الجديد، وهذا يعطيهم امتيازاً أكبر من غيرهم في الحصول على الثروة، وإن كان الورع يجعل البعض منهم يحجم عن الإثراء، وهناك نماذج كثيرة للتورّع من الثراء تتمثل في بقية الصحابة وأبنائهم. لكن ليس الكل يزهد ويتورع، فقد أصبح الكثير من العرب ذوي ثروة كبيرة، بل لم يختص الإثراء بالعرب أو بالفاتحين وحدهم في هذا العصر، وإنما كان لموالي المسلمين حظّهم من هذا الإثراء، ذلك أن من مبادئ الدين الحنيف بث روح التكافل الاجتماعي بين أفرادهم، فلم يكن المال دولة بين طبقة معينة، بل كان يخرج من الأغنياء إلى غيرهم من ذوي الحاجة حتى لم يعد في البلاد فقير معوز.

لقد هدأت الفتوح الإسلامية في هذا العصر، وبدأت روح الاستقرار تدب بين الناس، وبدأوا ينصرفون إلى حياتهم العادية بما توفر لهم من ثروات الفتوحات، وبدأ

البعض منهم يعود إلى بلاده حاملاً معه إضافة للمال المحصول الثقافي الجديد، الذي توفر له بمخالطة أقوام لهم حضاراتهم المختلفة تماماً عما اعتاده العرب في حياتهم.

إن هذا الاختلاط البشري، والتلاقح الفكري الذي حصل بين العرب وسواهم من الأمم قد أفرز ظهور تعبير فكري عقديّ لدى بعض المسلمين، وساهم في ظهور فرق دينية تشدّد عما كان عليه الإسلام أول أمره، وكان هذا الاختلاط العقدي في العراق والشام أكثر وضوحاً، وسيأتي الحديث عن هذا الأمر لاحقاً.

أما في الحجاز فكان التماهي مع الدين هو الأبرز والأكثر وضوحاً، هذا على الرغم من كثرة من كان يصلها من الأعاجم، لكن اللسان كان عربياً خالصاً، والدين هو الإسلام النقي من شوائب البدع. و كان من قدم إليهم من رقيق يتعلم لغتهم ويتحدث بها، كما أن كثيراً من الموالي قد ولدوا في الحجاز أو نشأوا بها، وبذلك أصبحوا من أهلها، ويتحدثون باللسان العربي، ويدينون بدين الإسلام.

و أيديولوجية المجتمع الحجازي تقوم على التناسق بين الدين والدنيا، إذ لا حاجة للتعارض والتضاد والتصارع، مع إمكانية الجمع بينهما في الدين الإسلامي. لذا كان التمدن سمة من سمات هذا العصر، وظهر بشكل أكثر وضوحاً في بيئة الحجاز، ذلك أن الفاتحين حين آثروا العودة إلى بلدانهم، اصطحبوا معهم ما رأوه من حضارة في البلاد المفتوحة، و تجلت مظاهر هذه الحضارة في التطور الاجتماعي للحجازيين، وفي مظاهر التحضر في مناحي الحياة من مآكل وملبس وعمران، فبنوا الدور والقصور، وأحاطوها بالبساتين والخضرة، واتخذوا الألبسة المتنوعة بين الديباج والإستبرق. وكان لنسائهم الماشطات اللواتي يعنين بزینتهن وعطورهن وألبستهن، كما تعددت مسميات الطعام التي أخذوها عن خالطوهم من الفرس والروم، وتفننوا في صنع تلك الأطعمة، وعاشوا شيئاً من الحياة اللينة الرغدة.

بيد أن أي مجتمع لا يمكنه أن يكون طبقة واحدة متساوية في الثراء وفي المستوى الفكري، لذا لا يمكن أن يقال أن الطابع العام للحجازيين هو الثراء والتطور المعيشي، بل لابد من الإشارة إلى أن من أفراد المجتمع الحجازي من كان يعيش على ما يوجد به أغنياء الحجاز، ومنهم من كان يُقطع عطاؤه من الدولة الأموية بسبب مناصرته لعدو من أعدائها، وذلك كما حدث مع الشاعر ابن قيس الرقيات حين ناصر الزبيريين فأغضب الخليفة الأموي فقطع عنه ما يرده من أموال الدولة .

كما أن أعطيات الدولة للحجازيين لم تكن بالتساوي بينهم بل كانت تخص ولا تعم، وذلك بحسب المكانة الاجتماعية للشخص المعطى، كما لا يمكن إغفال أن الصحابة وأبناءهم كابن عمر رضي الله عنه، لم يكونوا يقبلون حياة الترف ولا إبقاء المال لديهم، بل كانوا فور استلامهم للمال من الدولة يتم تفريقه بين فقراء الحجاز.

إذن لا مناص من الاعتراف بوجود التفاوت المادي الذي كان عليه المجتمع الحجازي، فقد كان هناك أثرياء، وفقراء إ اختياريًا، وفقراء إجباريًا، والمقصود بالفقر الاختياري أصحاب الزهد من الصحابة وأبنائهم، أما الفقر الإجباري فهم أولئك المحرومون من أعطيات الدولة سواء لعدم وجود مكانة اجتماعية لهم، أو لتوجهاتهم السياسية المناهضة للدولة.

وخلاصة القول إن رياح التغيير الثقافي هبت على أرض الحجاز، لكنها لم تستطع أن تغير المعالم دفعة واحدة، ولم تمس كافة طبقات المجتمع، بل يمكن تشبيهها بالظاهرة الفيزيائية المعروفة، والتي تقول إن طبقات الكتلة المائية المتحركة لا تسير بنفس السرعة، لأن الاحتكاك يحد من سرعة بعض طبقات تلك الكتلة المائية أكثر مما يحد من سرعة بعض طبقاتها الأخرى، وهكذا كان التغيير الثقافي في المجتمع الحجازي، فهو يصل الذروة في التطور عند بعض الفئات، بينما لم يحدث أي تغيير يذكر عند فئات أخرى.

## الشُّعْرَاءُ وَطَبَقَتُهُمُ الاجْتِمَاعِيَّةُ

إن النصوص الغزلية التي سبقت قراءتها قد نُظمت من قبل مجموعة من الشعراء، لم يوجد أي تباين أو اختلاف في رؤيتهم للعالم، بل وُجدت رؤية متجانسة فيما بينهم، وهذا الأمر يقود إلى معرفة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها هؤلاء الشعراء، والفترات التاريخية التي وجدوا فيها، ذلك أن "المعرفة الفاهمة والمفسرة لوقائع الوعي، ولدرجة تلاؤمها، أو عدم تلاؤمها، ودرجة حقيقتها أو خطئها، لا يمكن الوصول إليها إلا بإدراجها ضمن كليات اجتماعية أكثر اتساعاً نسبياً، وهذا الإدراج وحده يسمح بفهم دلالة تلك المعرفة وضرورتها"<sup>(١)</sup>.

وسيتبين ذلك من خلال الجدول التالي:

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة للوسيان غولدمان (الوعي القائم والوعي الممكن)، ترجمة محمد

جدول يوضح الفئة الاجتماعية التي ينتمي لها كل شاعر من شعراء الحجاز والفترة التاريخية التي عاش فيها:

الشاعر	الفئة الاجتماعية	الفترة التاريخية
عمر بن أبي ربيعة	عربيّ قرشيّ ذو نسب رفيع	٢٣هـ - ٩٣هـ
العرجي	عربيّ قرشيّ ذو نسب رفيع	٧٥هـ - ١٢٠هـ
الأحوص	عربيّ أنصاريّ ذو نسب رفيع	٤٠هـ - ١٠٦هـ
ابن قيس الرقيات	عربيّ قرشيّ ذو نسب رفيع	١٣هـ - ٨٥هـ
الحارث المخزومي	عربيّ قرشيّ ذو نسب رفيع	٨٠هـ - ت
أبو دهب الجمحي	عربيّ قرشيّ ذو نسب رفيع	٢٠هـ - ١٢٦هـ
عروة بن أذينة	عربيّ خزاعيّ ذو نسب رفيع	١٣٠هـ - ت

من الجدول السابق يتضح أنّ الشعراء موضع الدراسة وعددهم سبعة هم من طبقة اجتماعية واحدة، وهي الطبقة العربية التي تقع في أعلى الهرم الاجتماعي في العصر الأموي.

وقد كان من الصعب تحديد فترة وجودهم تاريخياً، لعدم وجود تاريخ محدد لوقت ميلاد كل منهم أو وقت وفاته، لكنه تاريخ تقريبي يعتمد على الأحداث التاريخية التي تم ذكرهم فيها، أو تاريخ قصائدهم وأشعارهم المرتبطة ببعض الأحداث التاريخية المعروفة، لذا لم يمكن تحديد تاريخ ميلاد بعضهم واكتفي بتاريخ تقريبي لوفاته، وهو كاف إلى حد ما للاطلاع على الفترة التي عاصرها الشاعر.

ومن خلال هذه التواريخ يتضح أن الشعراء السبعة توالى معاصرتهم للدولة الأموية منذ بدايتها وحتى ما قبل نهايتها بعامين، باعتبار تاريخ وفاة آخر شاعر توفي منهم.

إن انتماء الشعراء إلى الطبقة ذات السيادة في المجتمع الحجازي يجعلها داخل الصراع الأساسي في المجتمع، ذلك أن كل مجتمع طبقي يحوي طبقات أساسية وأخرى غير أساسية، أما الأساسية فهي التي تعود إليها الملكية، وأما الطبقة الأخرى في الجانب المضاد فهي طبقة العبيد المملوكين بالرق، وبين هاتين الطبقتين الأساسيتين يدور الصراع الطبقي، ومن خلالهما يمكن حدوث عملية التغيير الاجتماعي.

وقبل الحديث عن عرب الحجاز وهم الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشعراء، سيتم التعرّيج على الفئة التي شاركت العرب في تكوين المجتمع الحجازي.

### فئة الرقيق / الواقع الاجتماعي والنسق الفكري

كما ذكر آنفاً فإنه في المجتمعات المتناحرة توجد طبقات أساسية وأخرى غير أساسية، وتعدُّ الطبقات الأساسية هي الممثلة للصراع داخل المجتمع، أما الطبقات غير الأساسية فتبقى خارج هذا الصراع الدائر فيه، وفي المجتمع الحجازي كمجتمع وُجد



فيه الرّق فإن الصراع الطبقي سيكون بين فئة الملاك وفئة الرقيق، و يفترض أن تبقى فئة الموالي طبقة غير أساسية وخارج منطقة الصراع.

ومع هذا فإن الواقع الاجتماعي في هذا العصر لا ينبئ بذلك أبداً، ذلك أن الأجناس المنتمي لها أفراد مجموعة الموالي، هي ذاتها الأجناس التي تنتمي لها فئة الرقيق. هذا مع اعتبار أن النعرة العرقية لم تبرز قوية في هذا العصر مقارنة بما بعده من عصور. إلا أنه لا يمكن تهميش التصنيف العرقي لأي مجتمع يقوم على الأجناس المتعددة، خاصة مع وجود اعتقاد موروث لدى الطبقة العليا في هذا المجتمع والتي يمثلها العرب، بأنهم الجنس الأسمى والعرق الأكثر أصالة بين الشعوب، رغم أن حدة هذا الاعتقاد قد خبت شيئاً ما مع اعتناقهم للدين الإسلامي.

من ذلك يمكن الفهم أن المجتمع الحجازي تكوّن من فئات اجتماعية لا يتحقق بينها التجانس، وهي وليدة مجتمع يبيع الرّق كموروث اجتماعي، مع وجود معطيات أيديولوجية لرفع الرّق، والسعي إلى محو طبقة الرقيق من المجتمع. ولعل هذه المعطيات الأيديولوجية كانت من الأمور التي ساهمت في تكوّن النسق الفكري لدى فئة الرقيق، ومعلوم أن الطابع الانتقالي هو أول ما يميز النسق الفكري لدى الفئة التي تصنف في آخر درجات السلم الاجتماعي، كما أن هذه الفئة إن رغبت في التغيير والارتقاء في السلم الاجتماعي فليس أمامها إلا طريق التوحّد الفكري مع الفئة المالكة.

وقد تميز المجتمع الحجازي بالتوحد الفكري الأيديولوجي، فالدين الذي تنتمي إليه جميع فئاته هو الدين الإسلامي، وقد ساهم هذا كثيراً في تخفيف الهوة العميقة بين طبقاته مختلفة الأجناس، خاصة وأن من المبادئ التي يقوم عليها معتقدتهم الديني مبدأ المساواة بين المالك والمملوك، وفي ظلّ انعدام التفاوت الديني والاختلاف الفكري بين العرب ومواليهم، فقد توحدت الأديان وأصبحت ديناً واحداً هو الإسلام، وهذا بحدّ ذاته كفيل بأن يخفف حدة الصراع الطبقي الذي يمكن له أن ينشأ في مجتمع لا زال الرّق يضرب بأطنابه في جنباته.

## العرب في العصر الأموي

شكل العرب اللبنة الأولى والأساسية من لبنات المجتمعات الأموية، و إليهم كانت تعود مقاليد الحكم دون إشراك لبقية الأجناس من رعايا الدولة كما حدث في العصر العباسي، وكان للعرب الغلبة على بقية الفئات الأخرى، كما كان هناك الاعتقاد السائد بتفوق العنصر العربي على غيره، وهو التفوق الذي يعتمد على النسب والمولد، وقد تمثل في عرب المهاجرين والأنصار، وأشرف القبائل اليمانية والقيسية، وغيرهم من القبائل العربية، التي كان يُعزى تفوقها واعتلاؤها الهرم الاجتماعي إلى الحسب والنسب العربي الأصيل.

شكل أبناء المهاجرين والأنصار في الحجاز الطبقة العليا للمجتمع الحجازي، لقد سموا بشرف النسب، بغض النظر ملكوا المال أم لم يملكوه، وقد ملك المال البعض منهم، حيث "كانوا قد حازوا غنائم خيبر وبني النضير وبني قينقاع، وكذلك إقطاعات الصوافي، وغنائم الفتوح، فضلا عن العقلية التجارية للمكيين خاصة، واهتمام الأنصار وأهل الطائف بالزراعة واتجاههم نحو اقتناء الأرضين في الحجاز وخارجه"<sup>(١)</sup>، فقد كان العرب يسيطرون على الاقتصاد فضلا عن إمساكهم بمقاليد الحكم الذي كان حكماً عربياً خالصاً.

وفي المقابل كان هناك نوع آخر من التفوق والسبق، وهو التفوق الديني، الذي لا يعتمد على النسب العربي، بل على الأسبقية في دخول الإسلام وصحبة الرسول ﷺ، سواء من العرب أو العجم، وهذا التفوق الديني كان له اعتبارات اقتصادية من حيث طبيعة الفروض والعطاءات التي تفرضها الدولة الأموية لهم، فإذا أُضيف لها التفوق في النسب، كانت إضافة تقترب من الكمال، الذي توفر لفئة العرب في مجتمع الحجاز،

(١) الحياة الاقتصادية وأثرها في الشعر الأموي، إنعام موسى رواقه، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،

والذي كان أكثر أفراده من الصحابة وأبناء الصحابة من عرب المهاجرين والأنصار.

هذه الإطلالة التاريخية، وهذا التحديد الاجتماعي الملموس لفئة العرب في الحجاز، قد يفيد - ولو جزئياً- في التعرف على الظروف الموضوعية، التي أحاطت بهذه الفئة من المجتمع الحجازي، وبالتأكيد سيفاد منها في قراءة متكاملة للنص الغزلي في حاضرة الحجاز.

## النسق الفكري لعرب الحجاز

في العصر الأموي لم يوجد في الحجاز بشكل عام وبين عرب الحجاز بشكل خاص دين آخر غير الإسلام، ولا ظهرت فرق بدعية بينهم. وقد كان من الحجازيين من له السبق في دخول الإسلام، إضافة إلى من دخل الإسلام بعد الفتح، و بقي من عهد رسول الله ﷺ اثنا عشر ألفاً من الصحابة، بقي في الحجاز منهم عشرة آلاف صحابي، ولم يخرجوا من الحجاز حتى توفوا.

هؤلاء الصحابة رضي الله عنهم، كانوا بمثابة الإشعاع الروحي الذي يغذي أرواح الحجازيين، ويجعلهم بمنأى عن تكوّن فرق دينية مختلفة عن الدين الصحيح الذي تركهم نبيهم ﷺ وهم عليه، وكانوا يستقون تعاليم دينهم من هؤلاء الصحابة ومن تبعهم وعاصروهم.

وهذا يعني أن الحجاز كان المصدر الذي خرج منه التشريع الإسلامي في القرن الأول، وأن عرب الحجاز هم بذور الحركة العلمية الإسلامية، التي عمت أقطار الدولة الإسلامية في عهد بني أمية. فقد قامت في الحجاز أكبر حركة علمية في علوم الدين الإسلامي من حديث وفقه وتفسير، كما أن "الحركة العلمية في الحجاز فاقت مثيلاتها في الأقطار الأخرى، وأصبح طلبة العلم يتوافدون عليه من مختلف الأقطار. بينما كان

طلبة العلم في الحجاز قلما يرحلون إلى الأقطار الأخرى لطلب العلم"<sup>(١)</sup>، وما حاجتهم إلى الرحيل والصحابة رضي الله عنهم بينهم وبلادهم قبلة أهل العلم.

وقد أدت هذه الحركة العلمية إلى نشوء أولى المحاولات لتدوين العلوم وتصنيف الكتب في الحجاز، سواء كان ذلك التدوين في الحديث، أو الفقه، أو علم السيرة و المغازي.

لقد نشأت أحزاب سياسية كما ذكر سابقاً تعارض حكم بني أمية، وهدف هذه الأحزاب إدارة دفة الحكم، وهذه الغاية كانت قائمة في أذهان الكثير من زعماء ومؤسسي الفرق الدينية والحركات السياسية في ذلك العصر، فالحركة كانت تبدأ سياسية ثم تتحول إلى دينية كحزب الشيعة مثلاً. وهذا التحول الديني كان هدفه استثارة المشاعر والعواطف وجمع الناس حول الحزب السياسي المطالب بالحكم.

وقد سلمت الحجاز من وجود مثل هذه الفرق الدينية ذات المطامع السياسية، فإن كانت لها مطالباتها السياسية فهي لم تجعل الدين ثمناً لتلك المطامع، بل بقي الصراع الدائر والذي ساندته شعراء الحجاز صراعاً سياسياً لا دينياً، وكان لعلماء الحجاز دورهم في النصح والتحذير من الانجراف مع الانحرافات الدينية، التي بدأت تظهر في الأقاليم الأخرى، كالعراق الذي ظهرت فيه غالب الفرق البدعيّة، فلربما "ساعدت العدوى الفكرية على انتقال النزاع إلى المسلمين فيما بينهم، فقد دخل في الإسلام من أبناء الملل الأخرى يهود ونصارى ومجوس، وأثاروا بين المسلمين شبهات حول القدر ومسائل الجبر والاختيار، والآيات المتشابهة في صفات الله وذات الله"<sup>(٢)</sup>.

(١) مجتمع الحجاز في العصر الأموي، عبدالله الخلف، ص ١٧٨.

(٢) النظم الإسلامية نشأتها وتطورها، صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٨، ١٩٩٠م، ص ٧١.

لكن المدينة النبوية خاصة والحجاز عامة خلت من ذلك، يقول ابن تيمية: "فأما الأعصار الثلاثة المفضلة فلم يكن فيها بالمدينة النبوية بدعة ظاهرة البتة، ولا خرج منها بدعة في أصول الدين البتة كما خرج من سائر الأمصار"<sup>(١)</sup>.

إذن قد كانت عقيدة عرب الحجاز هي العقيدة الصحيحة الصافية من كل شائبة، وكان مواليهم أتباعاً لهم في ذلك، فموالي العلماء كانوا يروون العلم عنهم كنافع مولى ابن عمر رضي الله عنهما. ورغم الاختلاط الفكري بين العرب وبين الموالي الذين كانوا على دين آخر قبل دخولهم للإسلام، إلا أنه لم يستطع أحد من العرب أو العجم أن يظهر بدعة في الحجاز وإن أضمر ذلك، يقول ابن تيمية: "وأما المدينة النبوية فكانت سليمة من ظهور هذه البدع، وإن كان بها من هو مضمّر لذلك فكان عندهم مهاناً مذموماً، إذ كان بها قوم من القدرية وغيرهم، ولكن كانوا مذمومين مقهورين. بخلاف التشيع والإرجاء بالكوفة، والاعتزال وبدع النساك بالبصرة، والنصب بالشام فإنه كان ظاهراً"<sup>(٢)</sup>.

ومما سبق يمكن حصر الأسس الأيديولوجية التي قام عليها التّسّوق الفكري الحجازي:

- ١- المعتقد هو الدين الإسلامي الصحيح،
- ٢- الاختلاط الحضاري مع الموالي، دون أدلجة فكرية تؤثر على العقيدة الإسلامية،
- ٣- الحركة العلمية للعلماء وتلاميذهم،
- ٤- تدوين العلوم وبداية تصنيف الكتب ذات الطابع الديني،
- ٥- الأصالة الفكرية وقمع كل بدعة في مهدها.

(١) مجموع الفتاوى، ابن تيمية، تحقيق عامر الجزار وأنور الباز، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط٢، ٢٠٠١م، ج٢٠، ص١٦٦.

(٢) المرجع السابق، ص١٦٧.

هذه الأسس الخمسة المكوّنة لأهم مرتكزات الفكر العربي في الحجاز، كانت أهم رافد لاستمرار أصالة ذلك الفكر، وسلامته من التغيير، فالتغيير كان يطال أدوات الحياة، وأساليب المعيشة، لكنه لا يمس الفكر العقدي أبداً، وبذلك بقي الحجاز منارة لطالب العلم من أصوله النقيّة.

## الْوَضِيعَةُ الاجْتِمَاعِيَّةُ الْعَامَّةُ لِعَرَبِ الْحِجَازِ

تعدّ قبائل الحجاز العربية من القبائل الحضريّة قبل الإسلام، فقريش في مكة، والأوس والخزرج في المدينة، و ثقيف في الطائف، كانوا قبائل حضرية مقيمة، تسكن الدور لا الخيام، وكانت مصادر الاقتصاد تقوم على التجارة والزراعة، فالحضارة ليست أمراً غريباً عليهم، لذا كانوا أسرع تطوراً وتحضراً من غيرهم في العهد الإسلامي.

وإذا أُريد الحديث عن التشكيل الطبقي للهرم الاجتماعي لعرب الحجاز، فقد يكون هذا العمل عديم الجدوى، ذلك أن من أهم "الآثار الاجتماعية التي ترتبت على قيام الحكومة النبوية في المدينة تحطيم فوارق الطبقات، والتدرج في محاربة الرق، ورفع مستوى المرأة،... فمنذ حل رسول الله ﷺ بمدينة الأنصار طفق بأقواله وأعماله يقضي على التمييز العنصري، ويهدم قواعد الكبرياء، ويضع الموازين القسط لأسس المساواة الحقيقية بين الناس أجمعين"<sup>(١)</sup>، لذا فمن العسير الحديث عن تمايز طبقي داخل الكون العربي في الحجاز، فإن كان الإسلام قد ألغى الفوارق بين العرب ومواليهم من العجم، فكيف به بين العرب أنفسهم؟.

تمايز النسب ألغاه الإسلام، ولم يبق إلا تمايز الأسبقية الدينية، فالتمييز كان للأسبق دخولاً في الإسلام، والرفعة التي يمكن التوكؤ عليها في هذا المجال، هي الرفعة

(١) النظم الإسلامية نشأتها وتطورها، صبحي الصالح، ص ٦٥ - ٦٦.

الدينية والتي لم يختص بها العرب وحدهم، بل تعدتهم إلى مواليهم أيضا. وكان عرب الحجاز متمسكين بالتعاليم الدينية التي تنفر من أي تمييز يقوم على النسب، ولم تسر بينهم العصبية القبلية التي بدأت تعلق في العراق، وقد يكون هذا سببا في ضعف شعر الفخر في الحجاز.

لكن يمكن الحديث عن طبقة المجتمع من حيث الوضع الاقتصادي لكل فئة، فهناك:

- طبقة الحكام، ويُقصد بها الولاة والقضاة الذين تولوا حكم الحجاز وقضائه، لأن الخلافة لم يكن مقرها الحجاز،
- طبقة العلماء من الصحابة وأبنائهم، والتجار. والعلماء يعدون هم صفوة المجتمع، وكان أكثر علماء الدولة الأموية يقيمون في الحجاز،
- طبقة عامة الشعب، وهم الذين يحتلون قاعدة الهرم الاجتماعي.

وكان شرف الأعطيات من الدولة يتبع الشرف الديني، إذ "نلمح في شرف العطاء ملمحا اجتماعيا إلى جانب ملامحه الاقتصادية، فكان لا يفرض في البدء إلا لمن كان من أهل البلاء، وأصحاب السبق إلى الإسلام. وهذا تميز سياسي وديني معا. وبعد أن مات معظم الصحابة، شَعَرَ (شرف العطاء) وأصبح من حقوق السلطان الجديد الخاصة، فكانوا يعطونه لمن يرون أنه يستحقه، ولمن كان من أهل القتال وحسن البلاء. مما يجعل.... حق منح شرف العطاء لمن يبلي بلاء حسنا في الدفاع عن البيت الأموي. ومن هنا فالعلاقة وطيدة بين الفئة الاجتماعية، وشرف العطاء، والاتجاه السياسي"<sup>(١)</sup>، وحيث لم يكن أهل الحجاز على رأي واحد في الولاء لحكم بني أمية، بل خرج من بينهم بعض الثائرين، والموالين لأولئك الثوار، فقد تباينت طبقاتهم الاجتماعية تبعا لذلك.

(١) الحياة الاقتصادية وأثرها في الشعر، إنعام موسى رواق، ص ٩٨.

هذه المؤثرات والظواهر الاجتماعية هل لعبت دوراً في تلاشي الأغراض الأخرى غير الغزل؟

لقد كان غالب الشعراء من الموسرين، فعمرو بن أبي ربيعة كان من أسرة لها باع في التجارة، كما أن غالب الشعراء كانوا من مكة، ومن قريش التي عرفت بالتجارة منذ عهد ما قبل الإسلام، ولهذا الأمر تأثيره الواضح في ضعف فن المدح في الحجاز، فالمدح يقوم على التكسب، وشعراء الحجاز لم يكونوا بحاجة للتكسب بشعرهم، كما أن منطقة الحجاز بعيدة عن مركز الخلافة، فلم يقدّم للمدح سوق في الحجاز كما هو الحال في الشام والعراق.

وللحجاز مكانته الدينية التي تكونت بإقامة كثير من العلماء فيه، وهذا يعني أن الهجاء لن يكون مقبولاً من المجتمع الإسلامي، بل وكان الولاة يعاقبون عليه، وكذلك الفخر بالقبيلة لم يعد أحد يحفل به، لأن الإسلام ألغى الطبقة الاستعلائية القائمة على النسب. وهكذا كان حتمياً أن يخبو فن الفخر والهجاء. لكن الفخر ظهر نسبياً في الغزل من خلال أنفة الرجل واستعلائته على الحب، وهو فخر فرديّ يتجه إلى الذات وليس إلى القبيلة والنسب، لذا كان النقد الموجه إليه باعتباره خروج على التقليد الشعري في الغزل وليس باعتباره خروجاً على التقاليد الإسلامية الراضية لعودة العصبية القبلية.

والتهميش السياسي - إن جاز التعبير - مثل جانباً أساسياً من الوعي التجري لهذه الفئة الاجتماعية، وتم التعبير عن هذا الوعي في موقف جماعي يصفه الشعر، الرجل في الأنفة، والمرأة في المدح، والمقصود بمدح المرأة هنا (قول الغزل بها)، فإنما الغزل مدح للمرأة، وذلك قياساً على ما جاء في مقولة عمرو بن أبي ربيعة حين قال له الخليفة الأموي سليمان بن عبد الملك: "ما يمنعك من مدحنا؟ فقال: إني لا أمدح الرجال إنما أمدح النساء"<sup>(١)</sup>.



لقد عدَّ ابن أبي ربيعة غزله بالنساء مدحاً لهن ورفعاً لشأهن، ولهذا "كانت المرأة الشريفة في المدينة لا تجد حرجاً في أن تُذكر في الشعر، وأن يتغنى الشعراء بها، لأن في هذا اعترافاً بجمالها، وكما قيل الغواني يغرهن الثناء، وأي ثناء أوقع في روع المرأة من الثناء على جمالها وحسنها البارع. وكأن المرأة... كانت ترى في ذكر الشعراء لها ما يعبر عن هذا الثناء، وعمّا تحظى به من جمال، ولم تكن ترفض ذلك إلا أن يخرج الشاعر عن وقاره إلى نوع من الحرية والإباحية"<sup>(١)</sup>. وهذا يقود إلى محاولة التعرف على فئات النساء في الحجاز في هذا العصر.

## وَضْعُ الْمَرْأَةِ الْعَرَبِيَّةِ

أجرى الإسلام تعديلاً كبيراً في وضع المرأة، إذ كانت تعاليمه تركّز على تكريم الإنسان من حيث هو إنسان بغض النظر عن جنسه، أو عنصره الذي ينتمي إليه، "وانسجاماً مع هذه التعاليم التي تكرم الإنسان، ولا تفرق بين أجناسه وعناصره، أقر الإسلام للمرأة بأهليتها في الحقوق المدنية والمالية، وجعلها مساوية للرجل في المجال الديني والإنساني والاجتماعي"<sup>(٢)</sup>. فتغير وضع المرأة تغيراً جذرياً بمجيء الإسلام، وقد كان رسول الله ﷺ قدوة للمسلمين في تعامله مع المرأة وتعاليمه التي تنص على إكرامها ومنحها كامل حقوقها الإنسانية.

وقد حظيت المرأة الحجازية في ظل العهد الأموي بكامل استقلاليتها المادية، وكانت تملك من المال والرقيق كما يملك الرجل. ونساء الحجاز كن فئتين: فئة الحرائر، وفئة الجوارى، والحرائر كن ثلاث فئات رئيسة حسب نسبهن:

- القرشيات،

- والأنصاريات،

(١) الشعر والغناء، شوقي ضيف، ص ٩٨.

(٢) النظم الإسلامية نشأتها وتطورها، صبحي الصالح، ص ٦٦.

- ونساء سائر القبائل.

ولعل القرشيات كن الأكثر نسبة بين أعداد النساء العربيات في الحجاز، وكن أكثر من يمثل الرقي والتحضّر بينهن، وقد تأثرن بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي مرت على الحجاز شأنهن في ذلك شأن رجال الطبقة المتميزات إليها.

ولكون المرأة والشاعر كلاهما كانا تقريبا من الطبقة الراقية، فكلاهما كان يتوق للمدح، فمدح الشاعر المرأة بجمالها وعلو نسبها وشرف حسبها، ولم ينسَ حظه من المدح والفخر، فمدح نفسه وأعلن عن كبريائه وتعلق المرأة به، إذ كان مما يرضي غروره أن يقول أن فلانة وهي من هي من الرفعة والحسب، ومحط الأنظار، ومهوى القلوب، تعشقي وتتبع أثري، وليس صحيحا أن الخضوع كان من سمات المرأة الحجازية، كما يقول خليل عطوي ومن قبله بلاشير: "ولا ريب أن موقف الخضوع هو الذي يميز على العموم المرأة الحجازية .. ويستنتج بلاشير أن موقف الخضوع من جانب المرأة، كان من شأنه أن يضيف إلى مواقف الحبيب موقف الزهو والمباهاة الضارب الجذور في الفخر، إذ كان يرى في ذلك إحدى سمات انتصاره كعاشق جذاب"<sup>(١)</sup>، فليس خضوع المرأة هو من ألهم الشاعر الحجازي، بل حبه للفخر بنفسه الذي حل محل الفخر بالقبيلة هو ما جعله يصور المرأة في موقف خاضع لحبه. وفي موقف عائشة بنت طلحة مع عمر بن أبي ربيعة حين أقسمت أنه لم يُعِنّها بحبه طرفة عين خير شاهد على أن هذا الفخر لم يكن مبرره الخضوع من جانب المرأة أبداً.

وبما أن المتغزل بمن حرائر عربيات، فهذا ما يحتم على الشعر أن يسمو بوصفهن، كما أنه يجعل الشاعر في حرج من ذكر مغامرة عاطفية جريئة قد يكون لها وقعها المؤسف عند المتغزل بها، وعند عشيرتها، وهذا لا يحدث إلا في شعر النكاية، أو ما يسمى بالغزل السياسي أو الكيدي. فالمرأة العربية قد تقبل إطراء جمالها وذكر رفعة

(١) صورة المرأة في شعر الغزل الأموي، رفيق خليل عطوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٦م،

نسبها، وقد تعتبر هذا مدحاً لا ضمير منه، لكنها في المقابل ترفض أن يشير الشاعر إلى وجود علاقة بينه وبينها، يدل على هذا موقف عائشة بنت طلحة حين رآها عمر بن أبي ربيعة في الطواف، "بعثت إليه بجارية لها وقالت: قولي له: اتق الله ولا تقل هجراً،.... فقال للجارية: أقرئها السلام وقولي لها: ابن عمك لا يقول إلا خيراً"<sup>(١)</sup>، وفي رده عليها إشارة إلى أنه يحترم قداسة اسمها وعفتها، وأنه لن يُعرض بها، أو يقحمها في علاقة غير مأمونة النتائج.

ومتصفح دواوين الشعراء الحضريين، يرى الشاعر إن صرح بحوض مغامرة عاطفية تقوم على علاقة متبادلة، لا يصرح باسم امرأة أبداً، بل يكتفي بأي اسم غير معروف، وذلك احتراماً لاسم المرأة، وتقديساً للأعراف، وخوفاً من سطوة عشيرتها، يقول عمر بن أبي ربيعة<sup>(٢)</sup>:

أَسْمِيَّهَا لِنُكْتَمَ بِاسْمِ نَعْمٍ وَيُؤَدِّي الْقَلْبُ عَنْ شَخْصٍ حَيْبٍ  
وَأَكْتُمُ مَا أَسْمِيَّهَا وَتَبْدُو شَوَاكِلُهُ لِذِي اللَّبِّ الْأَرِيْبِ

إن ترتيب طبقات المجتمع ينعكس على ترتيب ذوقه، فعندما تنحط مقاييس الطبقات العليا تنعكس الحركة أحياناً على تذوقه للشعر، وحيث قد ارتبط الغزل بأعلى طبقة من طبقات المجتمع العربي، فهو مخوّل بديهة بالتعبير عن ذوقها وما تقبله منه، ووصف امرأة هي في أعلى قمة الهرم الاجتماعي، لن يتساوى مع وصف غيرها ممن ينتمين إلى طبقة اجتماعية أقل كالجواري مثلاً، لذا كان الشاعر حين يصف نساء البلاط يتأدب كثيراً معهن، ويأتي بالوصف الذي يرضيهن، وتقبله أذواقهن وأذواق عشائرهن، يقول عمر بن أبي ربيعة<sup>(٣)</sup>:

وَبِنَفْسِي ذَوَاتُ خَلْقٍ عَمِيمٍ هُنَّ أَهْلُ الْبَهَاءِ وَأَهْلُ الْحَيَاءِ

(١) الأغاني، ج ١، ص ١٩٠.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٤٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٥.

قَاطَنَاتُ دُورِ الْبَلَاطِ كِرَامٌ لَسْنَ مِمَّنْ يَزُورُ فِي الظَّلْمَاءِ

وقد تتضح الذائقة الشعرية في هذا الحوار الذي دار بين إحدى حرائر قریش التي نالت نصيباً وافراً من نصوص الغزل، والمقصود عائشة بنت طلحة، والشاعر النميري، فإنه لما أتى النميري إلى عائشة بنت طلحة "قالت له أنشدني من شعرك في زينب، فقال لها: أو أنشدك من شعر الحارث بن خالد فيك؟ فوثب مواليها إليه، فقالت: دعوه فإنه أراد أن يستقيد لبنت عمه، هات مما قال الحارث في، فأنشدها:

ظَعَنَ الْأَمِيرُ بِأَحْسَنِ الْخَلْقِ وَعَدُوا بِلَيْكِ مَطْلَعَ الشَّرْقِ

فقالت والله ما ذكر إلا جميلاً، ذكر أي إذا صبحت زوجاً بوجهي غدا بكواكب الطلق<sup>(١)</sup>، وإني غدوت مع أمير تزوجني إلى الشرق، وإني أحسن الخلق في البيت ذي الحسب الرفيع، أعطوه ألف درهم واكسوه حلتين، ولا تعد لإتياننا بعد هذا يا نميري"<sup>(٢)</sup>.

لقد أراد الشاعر استفزاز المرأة بتذكيرها بتشبيب شاعر بها، وهذا يعني أن التشبيب مما يُستكره إن خصص امرأة بعينها، لكن معانيه وإيجاءاته تحدد إمكانية قبوله من رفضه. وقد تبين من رد عائشة إلى أي مدى كان تقبل المرأة الحجازية لقول الغزل بها، فقد أثنت على قوله بأنه جميل، حيث امتدح نسبها وجمالها دون أن يتطرق لعلاقة عابثة، وهذا هو المستوى الذوقي لعرب الحجاز.

إن مدح الجمال لم يكن من خصوصيات النساء اللواتي لازلن على قيد الحياة، بل قد توفر في رثاء الأموات من النساء، رغم أن الميتة لا تغري بغزل ولا تشبيب، لكن ذكر الجمال من خصوصيات مدح النساء، والذي تُطرى به حية وميتة، يقول عمر بن أبي ربيعة<sup>(٣)</sup>:

(١) الطَّلُق: أي المشرق، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٦٣.

(٢) الأغاني، ج ٦، ص ١٩٣.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٥٦-٣٥٧، وهو من الشعر المنسوب إليه.

يَارَا كِبَاءَ نَحْوِ الْمَدِينَةِ جَسْرَةَ أُجْدًا ثَلَاثِ عَشْرَةَ حَلْقَةً وَزِمَامًا  
 أَقْرَأَ عَلَى أَهْلِ الْبُقَيْعِ مِنْ أَمْرِي كَمَدٍ عَلَى أَهْلِ الْبُقَيْعِ سَلَامًا  
 كَمْ غَيَّبُوا فِيهِ كَرِيمًا مَاجِدًا شَهْمًا وَمُقْتَبِلَ الشَّبَابِ غُلَامًا  
 وَنَفِيسَةً فِي أَهْلِهَا مَرْجُوَّةً جَمَعَتْ صَبَاحَةَ صُورَةٍ وَتَمَامًا

هكذا امتدح الشاعر الأموات من الرجال بالكرم والشهامة، وامتدح الميتة من النساء بالصباحة والجمال، ورفع الشأن بين أهلها.

حين يوصل إلى هذا، يُكتشف أن الغزل لم يكن إلا نوعاً من أنواع المدح الراقبي، اختص به الحجاز مركز الحضارة قبل الإسلام وبعده، إنه مدح يليق بنساء الطبقة الراقية، "وكان عمر بن أبي ربيعة أسبق من بعض معاصريه في فهم هذه الروح الجديدة عند نساء الطبقة الممتازة، اللاتي يدور غزله حولهن، لا يتجاوزهن، وهي طبقة جمعت من عراقية الأصل، وثراء المال، ورقة الذوق، وترف الحياة، مثل ما جمع عمر، من أمثال سكينه بنت الحسين، وعائشة بنت طلحة، والثريا بنت عبدالله من بني أمية الأصغر، وفاطمة بنت عبد الملك بن مروان، وزينب بنت موسى الجمحية، وهند بنت الحارث المريية، وابنة لمروان بن الحكم... وغيرهن من المنتسبات إلى كبار البيوتات، اللاتي تطلعن إلى إبراز مكانتهن في مجتمعهن بالاتصال بالحركة الفنية فيه، عن طريق أعلامها من الشعراء...، دون خوف من اتهامهن بريبة، وهن ينتمين إلى هذه البيوتات، ويعطين حق العفة والدين، ويعطين مع ذلك حق النعمة والحضارة والجمال"<sup>(١)</sup>.

و لا يكون من المبالغة اعتبار هذا الغزل ليس فقط مدحاً للمرأة، بل هو مدح لذويها، وبعلاها أيضاً، ذلك أن الغزل هو استظهار لمحاسن المرأة وفضائلها التي فاقت بها النساء، ومن ثم فإن من يظفر بهذه الحسناء الفاضلة فهو مثيل لها في الفضل وجدير بها، وليس أدل على ذلك من تسخير ابن قيس الرقيات لغزله بسكينه بنت الحسين لإظهار

(١) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، صلاح الدين الهادي، ص ٣٨٣.

ولائه لمصعب بن الزبير زوجها، إذ "كان همه من ذلك إظهار فضلها ومكانتها، والحديث عن جمالها، ليكيد الأمويين الذين لم يظفروا بها. وإنما ظفروا بها من هو أحق منهم، وهو الأمير الزبيري، كما كان ابن قيس الرقيات يسعى لإرضاء مصعب بهذا الثناء على سكينته، ولعل قريشا كلها تعرف فضلها ومكانتها فهي ابنة الحسين بن علي رضي الله عنهما، وهي من أحب بناته إليه"<sup>(١)</sup>.

ولو لم يكن غزل ابن الرقيات بزوجة مصعب بن الزبير مما يدخل في باب المدح، ما اعتبره الشاعر أحد ألوية الطاعة التي يقدمها لهذا الزعيم الذي أحبه وتبعه، ولا كان قبل ابن الزبير من أحد مؤاليه وتابعيه ومؤيديه أن يذكر زوجته في شعره.

وأخيراً يُستنتج أن مجتمع الحجاز العربي إن كانت اعترته الطبقة، فهي لم تجاوز الطبقة الدينية، والثراء إن كان عرف طريقه إليهم فإن الترف لم يكن مقروناً به، ولا كان أحد لوازمه، بل كانت الثروة والورع يتصافحان في بعض البيوت. كما أن فشو الغزل في هذا المجتمع لم يكن دليلاً على انحلال خلقي، بل كان استعاضة فنية لبعض الأغراض المهمشة، وأداة سياسية واجتماعية ترفع بعض البيوت وتعلن فضلها بين الناس. كما أن قبول المرأة العربية للتشبيب بها لم يكن دلالة تهتك وانحلال بقدر ما هو دلالة اعتزاز وتطلع أنثوي للبروز.

(١) رؤية جديدة في شعر ابن قيس الرقيات، عبدالله عبدالكريم العبادي، ص ٩١-٩٢.

## المَبْحَثُ الرَّابِعُ

حَقِيقَةُ الْقَصَصِ الْغَزَلِيِّ  
وَ الْعَلَاقَةُ  
بَيْنَ النَّصِّ وَالْوَاقِعِ

## تهيد

إن خيال الشاعر يرسم تطلعاتٍ وأحلاماً لزمرته الاجتماعية التي ينتمي إليها، وكل تجربة أدبية هي بطاقة سجلت عليها رؤية للعالم صممتها بين ذهنية مشتركة بين الأديب وزمرته الاجتماعية.

وقد عبرت معاني الغزل في العصر الأموي عن تطور وتغير حادث في علاقة الرجل بالمرأة، حتى حكّت لنا قصائده كيف كانت المرأة تبادر، بل وتطلب الزيارة. كما حكّت لنا كيف أصبح الرجل معشوقاً ومتمنعا، وبعد أن كان الرجل لا يجد غضاضة في الإلحاح بحبه، أصبح يأنف بكبرياء إن لم يجد تجاوبا. فهل كانت هذه الحكايات حقيقة أم شعراً؟

هذا التساؤل لا يمكن الزعم أن هذا البحث ممثلاً بهذا المبحث سيجد إجابة حاسمة عليه، لكن حسبه أن يضع الإجابات الممكنة، و يلاحظ العلاقة بين التجربة الأدبية للشاعر وبين الوعي الجماعي للمجتمع الحجازي.



اتضح من خلال ما تقدم من تحليل للنصوص، ومن خلال قراءة الواقع الاجتماعي لعرب الحجاز أن هناك بنية تتحكم بها وتسيطر عليها، إنها بنية المحافظة والتجديد، وهي البنية التي ظهرت بعد القراءة الداخلية للنص، وهي نفسها التي تم تحديدها كرؤية للعالم من الشاعر الحجازي، وقد تساوت مع البنية التي تم تحديدها بأنها تحكم المجتمع الحجازي.

إن قرأ الأدب غير المدربين قد يأخذون الأدب مأخذا ساذجا، وينظرون له على أنه نسخٌ عن الحياة بدلا من أن يكون تفسيراً لها. ويمكن اعتبار أن النقد الماركسي كان في أفضل حالاته حين جعل من مهامه أن يعرض المرامي الاجتماعية الكامنة أو الضمنية في عمل الكاتب، فالأدب إذا استعمل كوثيقة اجتماعية يمكنه أن يقوم بترشيح الخطوط العامة لتاريخ المجتمع، لا أن يكون مرآة للمجتمع بكل بساطة، إذ أن من المفترض أن يُحدد ما هو موقع الصورة من الحقيقة الاجتماعية، هل هي واقعية في غرضها؟ أم أنها في نواحٍ معينة هجائية هازلة أو مثالية رومانسية؟<sup>(١)</sup>.

ينبغي تفهّم أن العلاقة الثنائية بين الجنسين كما ظهرت في النصوص الغزلية هي دلالة حضارية لتغيرات حادثة، لكنها لا تعني واقعا ملموسا، كما أن وجود العفة لا يعني عدم الرغبة في إقامة مثل تلك العلاقة، بل قد تكون الرغبة موجودة لكنها تبقى في صراع داخلي مع العفة. إنه صراع داخلي لا يمكنه أن يظهر على السطح إلا من خلال نص شعري فقط، أما على أرض الواقع فطابع العفة هو الحقيقة الوحيدة التي لا تقبل ثنائيا معها في مجتمع محافظ.

كما أنه من المعلوم أن "العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني، بل تتعلق فقط بالبنيات الذهنية،

(١) انظر نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات

أي بهذه المقولات التي تنظم في نفس الوقت الوعي التجري لمجموعة اجتماعية والعالم المتخيل المبدع من طرف الكاتب. ليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو بالمضمون، أو بالنوايا الشعورية ولا تتعلق بأيدولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يرى، بما يحس<sup>(١)</sup>، وبما يتخيله، والمقصود بالخيال هنا ما هو مضاد للحقيقة، ويعني الإشباع الوهمي للربغبات المكبوتة التي حُرم الشاعر من إشباعها في الواقع، يقول غولدمان: "إن العالم الخيالي بعيد كل البعد في مظهره عن التجربة الملموسة"<sup>(٢)</sup>، بل قد يكون هذا الخيال تعبيراً عن سلطة مضمرة مرادفة للسلطة والنفوذ والهيمنة، وكأنه يلخص الوضع الاجتماعي والاقتصادي المميز الذي بلغته جماعة الشاعر، وهنا تكون المرأة التي ظهرت كشيء يسهل الوصول إليه من الشاعر، ما هي إلا رمز للتملك والقدرة عليه.

إن هاهنا حكاية لأحد شعراء الحجاز مع امرأة أكثر من التشبيب بها، وذكر اسمها في شعره، والحكاية تبين إلى أي مدى يمكن اعتبار ما قرئ من نصوص مجرد خيال لا يرقى لأن يصبح تجربة ملموسة في الواقع، فقد ورد "أن أم جعفر لما أكثر الأحوص في ذكرها جاءت منتقبة، فوفقت عليه في مجلس قومه ولا يعرفها، وكانت امرأة عفيفة، فقالت له: اقضِ ثمن الغنم التي ابتعتها مني، فقال: ما ابتعت منك شيئاً. فأظهرت كتاباً قد وضعته عليه، وبكت وشكت حاجة وضرا وفاقة، وقالت: يا قوم، كلموه. فلامه قومه وقالوا: اقض المرأة حقها، فجعل يحلف أنه ما رآها قط ولا يعرفها. فكشفت وجهها وقالت ويحك! أما تعرفني! فجعل يحلف مجتهداً أنه ما يعرفها ولا رآها قط..... ثم أقبلت عليه وقالت: يا عدو الله! صدقت، والله مالي عليك حق ولا تعرفني، وقد حلفت على ذلك وأنت صادق، وأنا أم جعفر، وأنت تقول: قلت لأم جعفر وقالت لي أم جعفر في شعرك! فحجل الأحوص وانكسر عن ذلك وبرئت عندهم"<sup>(٣)</sup>.

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة لبون باسكادي (البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان)، ص ٤٥.

(٢) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص ٣٣٩.

(٣) الأغاني، ج ٦، ص ٢٤٤.

هذه الحادثة تظهر إلى أي حد كانت مبالغة الشاعر العربي في شعره، كما بينت الحد الذي تسمح فيه المرأة الحجازية بذكرها في الشعر، فهي لا تقبل أن يذكر حوار على لسانها يثبت أن حديثاً دار بينها وبين رجل أجنبي عنها، ولا تلتزم الصمت حين يتداول اسمها الشعراء، بل تبادر للنفي كما فعلت هنا أم جعفر، فالمرأة الحجازية "ما كان لها أن تنزلق في مهاوي الجحون والانحلال الخلقى، كما تصوّر بعض الرواة، ومن جاراهم، وخُدع برواياهم من الباحثين، وإنما أوقع هؤلاء الرواة في هذا الوهم، أنهم تصوروا شعر الشعراء الغزليين بالحجاز يحكي كله واقعاً، عبّر عنه الشعراء، وفهموا أن كل ما قالوه إنما هو انعكاس حقيقي لسلوك في حياتهم، ولم يفتنوا إلى أن الشعراء كانوا يستوحون الخيال، ويعبرون عن تجارب متخيلة، أكثر مما يعبرون عن تجارب واقعة"<sup>(١)</sup>.

إن الحديث هنا هو عن مجتمع انفصاليٍّ في الواقع، يفصل بين الذكور والإناث، ولا يسمح بوجود أي اجتماع، إلا فيما تفرضه الشعائر الدينية في الطواف والسعي، أو الاجتماع في منى للحج، وقد تطرّق الشعراء كثيراً إلى هذه الشعائر في أشعارهم، بل وصرحوا بأن الرؤية لا تكون إلا سنوية في موسم الحج وعلى عجل.

وفي هذا ما يجيب على التساؤل الذي سبق وأن طُرح عند دراسة صورة المرأة في الغزل الحجازي، فقد لوحظ أن جميع النساء في ذلك العصر كن على صورة واحدة، هي ذاتها الصورة التقليدية التي خلّفها امرؤ القيس، فإذا كان معلوماً أن الشاعر الحجازي لم يكن يرى المرأة دون حجاب، ولا يعرف ما هي عليه صورتها الحقيقية، عُرف سرّ رسمه للصورة المثل التي كان يصور المرأة عليها.

فالشاعر حين رسم صورة المرأة في شعره، لم يكن يعرف إلا الصفات العامة الموروثة للمرأة، لعدم اختلاطه بها، "فقد كان هذا المجتمع - كما هو معروف -

(١) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، صلاح الدين الهادي، ص ٣٥٤.

مجتمعاً انفصالياً لا مجال فيه للقاء بين الرجل والمرأة إلا في داخل الأسرة، أو في مناسبات قصيرة عارضة قد تسوقها المصادفة ..... وفي مثل هذا المجتمع، لا بد أن يكون تصور الرجل لجمال المرأة مقصوراً - في الأغلب - على المظهر المادي وحده، وأن يتخذ هذا المظهر صورةً نمطية لا تتلون باختلاف الشخصيات والأحوال"<sup>(١)</sup>.

يضاف إلى ذلك أن الشاعر كان أحياناً يستمع لوصف امرأة فيتغزل بها دون أن يراها أو تراه، وهذا ما قاله عمر بن أبي ربيعة في شعره<sup>(٢)</sup>:

وَدَعَانِي مَاقَالَ فِيهَا عَتِيقٌ<sup>(٣)</sup> وَهُوَ بِالْحُسْنِ عَالِمٌ يَبْطَارُ<sup>(٤)</sup>  
 قَوْلَ نِسْوَانِهَا إِذَا حَفَلَ النَّسْ — وَأَنْ فِي مَجْلِسٍ وَقَلَّ الْأَمَارُ  
 أَنَّهَُا عَفَّةٌ عَنِ الْخُلُقِ الْوَا ضِعِ وَالطُّعْمَةِ الَّتِي هِيَ عَارُ  
 نَعْتُوهَا فَأَحْسَنُوا النَّعْتَ حَتَّى كِدْتُ مِنْ حُسْنِ نَعْتِهَا أُسْتَطَارُ  
 فَتَشَائِي عَلَيْكَ خَيْرُ ثَنَاءٍ إِنْ تَقَرَّبْتِ أَوْ نَأَتْ بِكَ دَارُ

فالرؤية لم تكن وحدها المبرر للتشبيب، بل مجرد السماع عن امرأة عفيفة تستحق أن تمتدح بالشعر، هو كافٍ لجعل الشاعر يتجه إليها بغزله. وهاهو في النص السابق لم يذكر صفات مادية، بل معنوية تصف العفة والبعد عما يصم بالعار، ولعل ذلك لأن الوصف الذي أتاه لم يتطرق إلا للصفات المعنوية لتلك المرأة موضع التشبيب.

في خضم ذلك يُلمس كثير من التقارب بين الغزل الحضري في الحجاز، والغزل البدوي في نجد وبادية الحجاز، أو ما يسمى بالغزل العذري، ولا عجب في ذلك، فإن كانت الحضارة فاصلاً بين المجتمعين، فإن الدين والقيم العربية المحافظة تمثل قاسماً

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، عبدالقادر القط، ص ١٨٣.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٤٩-١٥٠.

(٣) يقصد ابن أبي عتيق.

(٤) بيطار: خبير حاذق، انظر المعجم الوسيط، ص ٧٩.

مشاركاً بين المجتمعين، كما أن "الرجعة إلى وضعية المدرستين وعوامل نشوئهما لا تكاد تترك في نفوسنا مجالاً لنفي هذا الالتقاء، إن لم تحتم علينا قبوله وافتراضه، إذ أن الإسلام بجواده كان النافذة الواسعة التي نفذ منها النور والرؤية إلى هاتين المدرستين، إلا أن هذه النافذة المفتوحة تطل على الصحراء من أحد جوانبها بينما تطل على حواضر العالم العربي ومن أحصها الحجاز من جانبها الآخر"<sup>(١)</sup>، ولئن كان جميل بثينة بثينة يقول<sup>(٢)</sup>:

وَكَانَ التَّفَرُّقُ عِنْدَ الصَّبَاحِ وَعَنْ مِثْلِ رَائِحَةِ الْعَنْبَرِ  
خَلِيلَانِ لَمْ يَقْرَبَا رِيَّةً وَلَمْ يَسْتَخِفَّا إِلَى مُنْكَرِ  
فإن عمر بن أبي ربيعة يقول<sup>(٣)</sup>:

فَهِيَ لَنَا خُلَّةٌ نُوَاصِلُهَا مِنْ غَيْرِ مَا مَحْرَمٍ وَكَارِيِبٍ  
مِثْلُ غَزَالٍ يَهْزُ مِشْيَتُهُ أَحْوَى عَلَيْهِ قَلَائِدُ الذَّهَبِ  
وأيضاً الحارث المخزومي<sup>(٤)</sup>:

إِذَا اجْتَمَعْنَا هَجَرْنَا كُلَّ فَاحِشَةٍ عِنْدَ اللَّقَاءِ وَذَاكُم مَجْلِسٌ لَبِينٌ<sup>(٥)</sup>

و قد وُجد في الغزل العذري ما يعبر عن وصف حسي للمرأة، وهو ذاته ما أخذ على الغزل الحضري وجعل البعض يصفه بالإباحي. وفي ذات الوقت تُلمس لحظات كُموُن في الغزل الحضري، واستلهاً للعالم العذري، "ويأتي التداخل بين شعر شعراء المدرستين من التداخل الملحوظ بين المدرستين، ومن تقارب الشعور بين شعرائهما، فقد يتولاه الشاعر الحضري ويخلص لبعض ملهّماته كل الإخلاص، وما يبرئ الشاعر

(١) أحاديث غزلة (في الغزلين العذري والعمري وامتداداتهما في الأدب العربي)، محمد سعيد الدغلي، مكتبة مكتبة أسامة، دمشق، ط ١، ١٩٨٥م، ص ٤١٦ - ٤١٧.

(٢) ديوان جميل بثينة، ص ١٠٩.

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٧٢.

(٤) شعر الحارث المخزومي، ص ١٠٥.

(٥) اللبّانة: الحاجة من غير فاقه، ولكن من نُهمة، انظر المعجم الوسيط، ص ٨١٤، وأراد أنه مجلس لقضاء حاجات القلب.

العذري نفسه من أن يلم بما يلم به الحضريون أحيانا من ترخص<sup>(١)</sup>، وليس في ذلك تناقض أو تصدّع، لكنها طبيعة الشعر حين يتردد بين الوعي القائم والوعي الممكن.

إن هذا السؤال المطروح عن مدى واقعية الغزل الحضري لم يكن وليد اللحظة، بل هي قضية مطروحة منذ أن وُجد هذا الغزل، فهاهو ابن أبي عتيق يشدّ الرحال من المدينة إلى مكة متسائلاً حين وردته أبيات عمر بن أبي ربيعة التي يقول فيها<sup>(٢)</sup>:

فَمَا نَلْتُ مِنْهَا مَحْرَمًا غَيْرَ أَنَّنَا كِلَانَا مِنَ الثُّوبِ الْمُوَرَّدِ لَابِسُ

"فقال: أبنا يلعب ابن أبي ربيعة، فأبي محرم بقي؟ فركب بغلته متوجهاً إلى مكة، فلما دخل أنصاب الحرم قيل له: أحرم. قال: إن ذا الحاجة لا يحرم، فلقني ابن أبي ربيعة فقال: أما زعمت أنك لم تترك حراماً قط؟، قال: بلى. قال: فما قولك: كلانا من الثوب المطرف لابس. فقال له: إذاً أخبرك.. خرجتُ بعلّة المسجد، فصرنا إلى بعض الشعاب، فأخذتنا السماء، فأمرتُ بمطرفي فسترنا الغلمان به لئلا يروا بها بلة، فيقولوا: هلا استترت بسقائف المسجد؟"<sup>(٣)</sup>.

إن اقتناع ابن أبي عتيق بإجابة الشاعر، واهتمام الشاعر بسؤال ابن أبي عتيق وشرحه لتفاصيل الحادثة سبب نظم الأبيات، يظهر إلى أي مدى كان مجتمع الحجاز مهتماً بأن لا يجاوز هذا الشعر خيال الشاعر، كما يبين أن الشاعر كان يتحرّى أدب المجتمع ويتحرج في الخروج عليه، ولا يمكن إغفال اعتماد الشاعر في رواية شعره على إعجاب المجتمع بما يقول وتناقله له كصحافة تنشر هذا الشعر وتسير به، وإن خرج شعره على الحدود التي وضعها هذا المجتمع للهوه فإن شعره سيُرفض ولن تسير به الرُّكبان، وهذا هو "التشبيء" الذي عالج مسألته لوكاتش وأخذه عنه غولدمان، وهي مسألة وضع الأديب والشاعر اعتبار الذوق الأدبي للمتلقى والسير وفق ما يريده وما يقبل عليه.

(١) أحاديث غزلة، محمد سعيد الدغلي، ص ٣٩٢-٣٩٣، بتصرف.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٠١.

(٣) الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرد، ج ١، ص ٣٧٩.

والسؤال الذي أقلق العامة كان يقلق ذوي الشعراء أيضا، يدل على ذلك ما دار بين عمر بن أبي ربيعة وأخيه حين حضرت عمرا الوفاة، فحين "مرض عمر مرضه الذي مات فيه جزع أخوه الحارث جزعا شديدا، فقال له عمر: أحسبك إنما تجزع لما تظنه بي، والله ما أعلم أبي ركبت فاحشة قط! فقال: ما كنت أشفق عليك إلا من ذلك وقد سلّيت عني"<sup>(١)</sup>. فهاهو الشاعر يعلن أنه ما فعل شيئا مما قد يكون لمح له في شعره وإن لم يذكره صراحة، وهو يعلن براءته من ركوب المحرمات، ولو تم التأكد من صحة هذه الرواية لصح الجزم بأن هذا الشعر لم يكن له أي صلة بحقيقة الواقع.

وقد شهدت الثريا لعمر بالعفة، وهي التي أكثر من التشبيب بها، وذلك حين وفدت على الخليفة الوليد بن عبد الملك، فقال لها: "أتروين من شعر عمر بن أبي ربيعة شيئا؟ قالت: نعم، أما إنه يرحمه الله كان عفيفا عفي الشعر"<sup>(٢)</sup>، وقد نعجب إن علمنا أن عمر بن أبي ربيعة الذي ملأ شعره بقول "قلت لها وقالت لي"، نظر يوما "إلى رجل يكلم امرأة في الطواف فعاب ذلك عليه وأنكره"<sup>(٣)</sup>!

أليس في هذا ما يوحي بأن الشاعر في غزله كان متنقلا باتجاهين بين الواقعي

### والخيالي؟

يحق أن يُقال بلى إن كان معلوماً أن العلاقة بين حياة المجتمع وبين الخيال الأدبي لا تقوم على المضامين لهذين القطاعين، بل العلاقة بينهما متصلة بالبنى الذهنية، والأبنية العقلية المشكلة للوعي التجري للمجتمع، والعالم التخيلي للأديب أو الشاعر، ذلك أن "العلاقة بين وعي المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبي) تؤسس في الحالات المرغوبة من الباحث، تماثلا دقيقا ينطوي على علاقة دالة بسيطة... إن عالما خياليا واضحا في تباعده التام عن أي تجربة متعينة، كما يحدث في الحكاية الخرافية، يمكن أن يتماثل في بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها، أو يرتبط على أقل تقدير بهذه

(١) الأغاني، ج ١، ص ٨٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٤٨.

التجربة ارتباطا دالا. وليس هناك والأمر كذلك أي تعارض في وجود علاقة محكمة، بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية، وقوة الخلق التخيلي من ناحية أخرى"<sup>(١)</sup>.

ويمكن تبني رأي عائشة بنت عبد الرحمن حين تقول: "وإنما الذي يصح عندنا أن غزليات عمر وأمثاله كانت هزلاً لاشيء من الجد فيه، وأن مغامراته وقصصه الغرامية كانت من نسج الخيال، وليست من الواقع في شيء"<sup>(٢)</sup>. وفي الوقت نفسه لن ننكر كل حديث دار في تلك القصص الغزلية.

فالشعراء تربطهم قرابات مع النساء المتغزل بهن، وقد تجمعهم بعض الأماكن وبعض المناسبات، فيدور حديث يبدأه أحدهما بيا ابن العم، أو يا ابنة العم، دون أن يكونا موضع ريبة من أحد، أو أن يقوم حديثهما على منكر. وهذا الأمر لم يكن مستتبشعا في ذلك العهد، ولا الفصل الذي قام عليه المجتمع الحجازي يحرم الحديث العابر بين رجل وامرأة هما في نهاية المطاف يعدان أبناء عمومة، كما أن العفة التي انطوى عليها خلق المجتمع ككل، تجعل الريبة معدومة من حديث عابر بين رجل وامرأة.

وختاماً يمكن القول بأن بنية النص الغزلي جاءت محكمة ببنية تكوين المجتمع الحجازي من حيث أن بناهما تقوم على الالتزام بالعادات والتقاليد والثوابت التي لا مجال للتغيير فيها، لكن هذه البنى جاءت مختلفة في المضامين غير المتصلة بالبنى الذهنية الجامعة بينهما، وهذا ما لا تنفيه البنيوية التكوينية، بل إن هذا أحد الأسس التي تقوم عليها. ومن ثم فإن لم يوجد أي تعارض بين هذا المنهج وبين النتائج التي تم التوصل إليها، بل كانت البنيوية التكوينية معنا جيدا للوصول إلى نتائج يمكن القول عنها أنها

(١) أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٨٠.

(٢) سوكينة بنت الحسين، عائشة عبدالرحمن، دار الهلال، القاهرة، ص ١٥٦.



مقبولة نوعا ما بالنظر إلى طبيعة المجتمع الحجازي الذي لم يكن مكشوفاً لعصرنا تماماً، في ظل ما اعترى سيرته من الخلط وأحيانا التزييف، مما جعل الكثير من النقاد المنصفين ينظرون لتلك السيرة بحذر شديد.

## خاتمة

الحمد لله الذي بفضلله وبمَنَّه تتم الصالحات.. وبعد..

فقد تناول هذا البحث شعر الغزل في الحجاز، وكانت هناك محاولة جادة لتحليل نصوصه لاستكشاف بنيتها الداخلية، وربطها بالبنى الخارجية التي تحيط بالنص وتساهم في إيجاده، وقد تمَّ ذلك من خلال ثلاث خطوات عملية، الأولى قامت بالتشريح الداخلي، والثانية تناولت البنية الثقافية التي تركت بصماتها على النص الغزلي، والثالثة درست الفئة الاجتماعية التي إليها ينتمي صنّاع شعر الغزل في الحجاز.

واستطاعت قراءة النص الغزلي أن تستظهر القوانين العامة التي التزمها النص الغزلي وسار عليها، ومن خلالها ظهرت رؤيته للعالم، هذه الرؤية التي تميزت بالمحافظة والتجديد في آن واحد. فقد انتهج الشاعر الحجازي نهج أسلافه والتزم قيم مجتمعه واحترمها، وفي الآن ذاته عاش متغيرات عصره وحضارته القادمة بعهد جديد.

وقد أوقفتني هذه المحاولة لقراءة النص الغزلي في حضرة الحجاز على بعض النتائج التي يمكن إجمالها فيما يلي:

١- أن الأدباء والنقاد قد استخدموا هذه الكلمات الثلاث: (الغزل والتشبيب والنسيب) كمترادفات بمعنى واحد، ولم يظهر أي فارق دلالي بين هذه الكلمات في مؤلفاتهم.

٢- الغزل الحضري لم يكن امتداداً للغزل في العصر الجاهلي المتمثل في غزل امرئ القيس والأعشى، ومن الظلم إطلاق هذا القول دون استقراء لمعانيه التي حمل كثير منها إشارات خلقية عربية عفة، ذات تأثير إسلامي واضح.

٣- المجتمع الحجازي هو مجتمع حضري منذ عهد ما قبل الإسلام، ولذا كان أكثر مجتمعات العصر الأموي اندماجا مع التغيرات الحضرية القادمة إليه من أنحاء الدولة.

٤- نص الغزل الحضري ليس منقطعا عما سبقه من نصوص أو ما تزامن معه، بل هو امتداد لها، ويشترك معها على المستوى الإيقاعي والنحوي والدلالي والبلاغي، وإن استقل عنها بتشكيل بعض البنى الجديدة عليه. وقد تميز الشاعر الحجازي بمحافظته على موروته الشعري، وحرصه على الالتزام التام بالبحور الشعرية التي كان يلتزمها أسلافه، والتي تثبت مقدرته الشعرية التي تتيح له أن ينظم على الأوزان الطويلة. كما تقيد أيضا بالقافية التي كان يستعملها أسلافه، وهي الأكثر شيوعا عند العرب، وكان خروجه عن التقليد بما لا يمس الأصول التي تعد من مقدسات الشعر عند العرب.

٥- الصورة المادية التقليدية للمرأة بقيت كما هي منذ العصر الجاهلي، ولم يحدث فيها شاعر الغزل الحضري تغييرا يذكر، والتشبيهات بما حوته البيئة بقيت كما هي. لكن صورة الحياة والمعيشة للمرأة تغيرت، فبعد أن كانت المرأة أعرابية تسكن الخيام، أصبحت حضرية تسكن القصور، ورحيلها ونزولها ليس طلبا للمرعى، بل ترقبا للجو الملائم لها صيفا وشتاء.

٦- حمل النص الغزلي الحضري بنيات جديدة على مستوى العلاقة بين الشاعر والمرأة، فظهرت المرأة الباذلة لا المتبذلة، كما ظهر الرجل المعشوق، وذلك في بنيات سردية كانت لها بذورها في عصر سابق، لكنها أخذت اكتمال بنائها الفني على يد الشاعر الحضري في الحجاز.

٧- كان النص الغائب حاضرا بقوة في النص الغزلي الحضري، وقد استدعت ذاكرة الشاعر الحضري كثيرا من دلالات القرآن الكريم، ودلالات النص الجاهلي.

٨- ارتبط النص الغزلي ببنيته الثقافية، وتآلف معها، وظهرت فيه آثار التطور الحادث فيها، وتبادل معها الحوار من خلال أبنيتها الجديدة كإغفال ذكر الأطلال، وتبادل الرسائل بين الشاعر والمرأة، كما برز الحس الأنثوي وإيثار الشاعر لمشاعر المرأة في مشاركته نصه، فلم يعد الشاعر مستأثرا بالنص وحده، بل أعطى المرأة مساحة عريضة لتظهر من خلاله مشاعرها وأحاسيسها تجاهه. وأوصل كل هذا للمتلقي بلغة بسيطة واضحة متداولة، هي لغة تميز النص السردي الغزلي.

٩- سار النقد الأدبي في الحجاز في خط موازٍ للشعر، يوجهه ويؤيده ويعارضه، دون أن يترك بصمات تطويرية واضحة في بنياته الجديدة.

١٠- خضع النص الغزلي في حاضرة الحجاز لأربعة قوانين هي: (التقليد - والتجريب - والمبادرة والتمرد - والوضوح)، فهو في بنية الزمان والمكان كان تقليديا، وفي صورة المرأة وعلاقتها بالرجل كان بين التقليدي والتجريب، والمبادرة والتمرد، كما خضعت بنية السرد للوضوح. ومن خلال خضوع النصوص لهذه القوانين، ظهرت رؤية الشاعر للعالم المتمثلة في المحافظة والتجديد.

١١- شعراء الغزل الحضري جلّهم من الطبقة الأرستقراطية العربية، ونصوصهم حملت الرؤية للعالم من الطبقة الاجتماعية التي يمثلونها. على أن المجتمع الحجازي بحكم خلفيته الدينية لم تنفخ فيه طبقة النسب، وانحصرت

الطبقية فيه على طبقية الدين والأسبقية للإسلام، وطبقية المال والتي لم تكن حادة الظهور لوجود التكافل الاجتماعي.

١٢- لم يكن هناك تلازم بين الثراء والترف في المجتمع الحجازي، وقد كان الترف والورع يتوزعان بالتساوي تقريبا على مستوى البيوتات الحجازية.

١٣- المرأة العربية قبلت أحيانا ذكرها في الغزل، لكنها رفضت تماما أي إشارة شعرية إلى وجود علاقة حية بينها وبين الشاعر.

١٤- فشو الغزل في الحجاز في العصر الأموي لم يكن نتيجة حتمية للانحلال أو الترف، بل كان تعويضا طبيعيا لتلاشي الأغراض الشعرية الأخرى التي لا يميزها الإسلام، كالفخر والهجاء.

١٥- تماثلت بنية النص الغزلي في حاضرة الحجاز مع البنية الثقافية والاجتماعية التي تمثلها، وذلك في الرؤية العامة، واختلفت معها في المضامين التي لا تتصل بالبنى الذهنية الجامعة بينهما.

١٦- كشف هذا البحث عن إمكانية استثمار المناهج النقدية الحديثة في دراسة تراثنا الأدبي، وأن ذلك سوف يضيء جوانب لم تحظ باهتمام الدارسين من قبل.

## ملخص الرسالة

يتكون هذا البحث من مقدمة ومدخل وثلاثة فصول. أما المقدمة فاحتوت على تعريف بالموضوع وأهميته وأسباب اختياره وتعريف بمنهج الدراسة وخطة البحث والصعوبات التي واجهتني أثناء الدراسة. ثم بدأت الدراسة بتمهيد كان بعنوان:

### **الغزل عند العرب وموروث الوعي الجمعي**

وفيه تم تناول معنى الغزل ومصطلحاته الثلاثة (الغزل، والتشبيب، والنسيب) واختلافات اللغويين والأدباء حولها، كما تناول التمهيد الغزل عند العرب كيف كان، وكيف كانت نظرهم للحدود التي يجب على الشاعر أن يقف عندها ولا يتجاوزها، ونظرهم للمرأة والصورة التي ينبغي للشاعر أن يصورها عليها. وأشار للغزل في الحجاز، وشعرائه الذين مثلوه، غير أن هذا البحث ليس معنيا بالتراجم للأعلام المعروفين وخاصة شعراء الحجاز والذين تمتلئ الكتب بالترجمة لهم.

ثم جاءت فصول الدراسة الثلاثة كالتالي:

**الفصل الأول: البنية الدلالية في قصيدة الغزل الحضري،** وقد تم تقسيمه إلى مبحثين:

- الأول خاص بدراسة صورة المرأة في الغزل الحضري، سواء صورتها الحسية أم ظروفها المعيشية في بيئتها القديمة والحديثة، ومن خلال هذا المبحث تمت قراءة البنية الداخلية للنص وتحليلاتها في بنية الزمان والمكان.

- والثاني قام على قراءة العلاقة بين الرجل والمرأة كما ظهرت في النص الغزلي، وتفكيك النص لقراءة متتالياته بمستوياتها المختلفة، ومن ثم الوصول إلى تحديد للبنية العامة.

**الفصل الثاني: بين البنية الثقافية والبنية الجمالية،** وفيه ترتفع القراءة من داخل النص

إلى خارجه، وقد قام على مبحثين:

- الأول هو: البنية النصية ودلالاتها على البنية الثقافية، ومن خلاله تم تسليط الضوء على الظواهر الثقافية التي تركت أثراً في البنية النصية للنص الغزلي، وذلك بقراءة التأثير الثقافي في ألفاظ ومعاني النص الغزلي من خلال النص الغائب.

- الثاني وهو: من التزامن إلى التطور "الظاهرة الحضرية"، وهو مكمل للمبحث الأول، وفيه تمت قراءة الظواهر الحضارية التي أحاطت بالنص الغزلي وساهمت في التطور الذي صاحبه، مع قراءة للحركة النقدية التي رافقتها.

### الفصل الثالث: الغزل الحضري وجدلية الصراع بين الوعي القائم والوعي

الممكن، وفيه تم إدخال كل من البنيتين الداخلية والخارجية الثقافية والشعرية في بنيه أكثر اتساعاً هي البنية التاريخية والاجتماعية، وقد تم تقسيمه إلى أربعة مباحث:

- الأول: نظرية المنهج، وهو مالا بد منه لتبيان بعض النظريات، وتعيين نقاط القراءة المهمة وتفسيرها، قبل الولوج إلى آخر فصل في هذه الدراسة.

- الثاني: إشكاليات النص الغزلي ورؤيته للعالم، وقد عُرض فيه لكيفية رؤية النص للعالم، وتم تبيانها بشرح وإجمال.

- الثالث: العلاقة بين الإبداع الذاتي والوعي الجمعي، وهو المبحث الذي يتناول الفئة الاجتماعية التي ينتمي لها الشعراء، ومن خلاله تمت قراءة الواقع الاجتماعي والتاريخي لطبقتهم الاجتماعية.

- الرابع: حقيقة القصص الغزلي والعلاقة بين النص والواقع، وفيه تمت المقارنة بين قراءة النص للواقع وبين الواقع نفسه.

والحاصل أن الفصل الأول كان خاصاً بمحاولة الفهم، بينما كان الفصلان الثاني والثالث دائبين في محاولة البحث عن تفسير للبنيات الداخلية التي تم رصدتها في الفصل الأول، مع إبراز بعض الأسئلة التي لا يمكن الزعم بإيجاد أجوبة حاسمة لها. ثم جاءت الخاتمة والتي احتوت على أهم النتائج التي توصل لها هذا البحث ومنها:

- ١- الغزل الحضري لم يكن امتداداً للغزل في العصر الجاهلي المتمثل في غزل امرئ القيس والأعشى، ومن الظلم إطلاق هذا القول دون استقراء لمعانيه التي
- ٢- حمل كثير منها إشارات خلقية عربية عفة، ذات تأثير إسلامي واضح.
- ٣- المجتمع الحجازي هو مجتمع حضري منذ عهد ما قبل الإسلام، ولذا كان أكثر مجتمعات العصر الأموي اندماجا مع التغيرات الحضرية القادمة إليه من أنحاء الدولة.
- ٤- نص الغزل الحضري ليس منقطعاً عما سبقه من نصوص أو ما تزامن معه، بل هو امتداد لها، ويشترك معها على المستوى الإيقاعي والنحوي والدلالي والبلاغي، وإن استقل عنها بتشكيل بعض البنى الجديدة عليه.
- ٥- الصورة المادية التقليدية للمرأة بقيت كما هي منذ العصر الجاهلي، ولم يحدث فيها شاعر الغزل الحضري تغييراً يذكر.
- ٦- حمل النص الغزلي الحضري بنيات جديدة على مستوى العلاقة بين الشاعر والمرأة.
- ٧- ارتبط النص الغزلي ببنية ثقافية، وتآلف معها، وظهرت فيه آثار التطور الحادث فيها، وتبادل معها الحوار من خلال أبنية الجديدة.
- ٨- خضع النص الغزلي في حاضرة الحجاز لأربعة قوانين هي: (التقليد - والتجريب - والمبادرة والتمرد - والوضوح).
- ٩- كشف هذا البحث عن إمكانية استثمار المناهج النقدية الحديثة في دراسة تراثنا الأدبي، وأن ذلك سوف يضيء جوانب لم تحظ باهتمام الدارسين من قبل.



وبعد الخاتمة فهرسان: أحدهما للمراجع والثاني لموضوعات البحث.

## فهرس المصادر والمراجع

- ١) القرآن الكريم.
- ٢) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، صلاح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١٩٨٦، م١.
- ٣) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف بكار، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٩ م.
- ٤) أحاديث غزلة في الغزلين العذري والعمري وامتداداتهما في الأدب العربي، محمد سعيد الدغلي، مكتبة أسامة، دمشق، ط١، ١٩٨٥ م.
- ٥) أخبار النساء، ابن القيم الجوزية، الطبعة المصرية، القاهرة، ١٣٠١ هـ.
- ٦) الأدب من الداخل، جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٦٨ م.
- ٧) الأدب والمجتمع دراسة في علم اجتماع الأدب، حسين رشوان، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٥ م.
- ٨) أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، محمد زبادية وحبيبة مسعودي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩ م.
- ٩) أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢ م.
- ١٠) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١ م.
- ١١) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا.
- ١٢) الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، ط٢، ١٩٩٤ م.
- ١٣) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت.

- ١٤) البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٥م.
- ١٥) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف بكار، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٩م.
- ١٦) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، إشراف الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦م.
- ١٧) التأثير النفسي للإسلام في الشعر ودوره في عهد النبوة، عبدالرحيم زلط، دار اللواء، الرياض، ط ١، ١٩٨٣م.
- ١٨) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهيتي، دار الثقافة، ١٩٨٢م.
- ١٩) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهيتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.
- ٢٠) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣م.
- ٢١) تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، ثناء أنس الوجود، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠م.
- ٢٢) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٤.
- ٢٣) الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبداللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٠م.
- ٢٤) حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط ١٤.
- ٢٥) الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، محمد خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠م.
- ٢٦) الحياة الاقتصادية وأثرها في الشعر الأموي، إنعام موسى رواقه، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠٥م.

- (٢٧) دراسات في أدب ونصوص العصر الأموي، محمد عبدالقادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٨٢ م .
- (٢٨) دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة.
- (٢٩) دراسات في النقد الأبي القديم، السيد أحمد عمارة، مكتبة الرشد، بيروت.
- (٣٠) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٨ م.
- (٣١) ديوان أبي دهب الجمحي، تحقيق عبدالعظيم عبدالمحسن، مطبعة القضاء، النجف.
- (٣٢) ديوان الأحوص، تحقيق سعدي ضناوي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨ م.
- (٣٣) ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت.
- (٣٤) ديوان العرجي، تحقيق سجع الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨ م.
- (٣٥) ديوان امرئ القيس، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨ م.
- (٣٦) ديوان جميل بثينة، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨ م.
- (٣٧) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، مطبعة الدولة التونسية، تونس.
- (٣٨) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣ م.
- (٣٩) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠ م.
- (٤٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤ م.
- (٤١) ديوان عنتر، المكتبة الجامعة، بيروت، ١٨٩٣ م.
- (٤٢) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.

- (٤٣) ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، شرح ودراسة مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، ط ١، ١٩٨٩ م.
- (٤٤) روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ابن قيم الجوزية، تحقيق سمير مصطفى رباب، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ٢٠٠٣ م.
- (٤٥) الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبوديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦ م.
- (٤٦) رؤية جديدة في شعر ابن قيس الرقيات، عبدالله عبدالكريم العبادي، نادي الطائف الأدبي، ١٩٩٠ م.
- (٤٧) سكينه بنت الحسين، عائشة عبدالرحمن، دار الهلال، القاهرة.
- (٤٨) سوسولوجيا الغزل العذري، الشعر العذري نموذجاً، الطاهر لبيب، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الطليعة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧ م.
- (٤٩) السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، مجموعة مؤلفين، ترجمة رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- (٥٠) شرح المعلقات السبع، تحقيق بدرالدين حاضري، دارالشرق العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩١ م.
- (٥١) شرح ديوان الحماسة، للإمام أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، عالم الكتب، بيروت.
- (٥٢) الشعر الأموي، محمد فتوح أحمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٨ م.
- (٥٣) شعر الحارث بن خالد المخزومي، تحقيق يحيى الجبوري، مطبعة النعمان، النجف، ط ١، ١٩٧٢ م، ص ٩٠ - ٩١.
- (٥٤) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩ م.
- (٥٥) شعر عروة بن أذينة، تحقيق يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط ٢، ١٩٨١ م.
- (٥٦) الشعر في حضرة اليمامة حتى نهاية العصر الأموي، عبدالرحمن الدباسي، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض، ط ١، ١٩٩٦ م.

- ٥٧) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المكتبات العامة، الرياض، ط ٣، ١٩٧٧م.
- ٥٨) الشعر الأموي بين الفن والسلطان، عبدالمجيد زراقت، دار الباحث، بيروت، ط ١، ١٩٨٣م.
- ٥٩) صورة المرأة في الشعر الأموي، محمد حسن عبدالله، ذات السلاسل، الكويت، ط ١، ١٩٨٧م.
- ٦٠) صورة المرأة في شعر الغزل الأموي، رفيق خليل عطوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٨٦م.
- ٦١) صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، خليل محمد عودة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٨م.
- ٦٢) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- ٦٣) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩م.
- ٦٤) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م.
- ٦٥) علم الدلالة عند العرب، فخر الدين الرازي نموذجاً، محيي الدين محسب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨م.
- ٦٦) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٧م.
- ٦٧) علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٤م.
- ٦٨) العمدة في ذكر محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محيي الدين عبدالحמיד، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط ٤.
- ٦٩) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، دار العلوم للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٥م.

- (٧٠) الغزل في العصر الأموي، عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧م.
- (٧١) الغزل في العصر الجاهلي، أحمد الحوفي، دار القلم، بيروت، ١٩٦١م.
- (٧٢) في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، جمال شحيد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.
- (٧٣) في الشعر الإسلامي والأموي، عبدالقادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
- (٧٤) في القصيدة الجاهلية والأموية، عبدالله التطاوي، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.
- (٧٥) في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط ١، ١٩٩١م.
- (٧٦) في تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، دارغريب، القاهرة.
- (٧٧) في عروض الشعر العربي، قضايا ومناقشات، محمد عبدالمجيد الطويل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- (٧٨) القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، علي النجدي ناصف، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- (٧٩) الكامل في اللغة والأدب، ابو العباس المبرد، مؤسسة المعارف، بيروت.
- (٨٠) كلود ليفي ستروس، كاترين كليمان، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨م.
- (٨١) لسان العرب المحيط، ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت.
- (٨٢) اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دراسات تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، حافظ إسماعيلي علوي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١، ٢٠٠٩م.
- (٨٣) اللغة العربية، معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

- ٨٤) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ٨٥) مجتمع الحجاز في العصر الأموي، بين الآثار الأدبية والمصادر التاريخية، عبدالله الخلف، مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة، ط ١، ٢٠٠١م.
- ٨٦) المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، نشأتها، مقوماتها، تطورها اللغوي والأدبي، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٩٨١، ٥٥م.
- ٨٧) مجموع الفتاوى، ابن تيمية، تحقيق عامر الجزار وأنور الباز، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط ٢، ٢٠٠١م.
- ٨٨) المختار من أخبار النساء، ابن قيم الجوزية، تعليق مني الخراط، دار ابن حزم، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.
- ٨٩) المخصص، ابن سيده المرسي، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، مصر، ١٣١٧هـ.
- ٩٠) المدارس المعجمية، دراسة في البنية التركيبية، عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠١٠م.
- ٩١) مدخل إلى أدب العصر الأموي، ثريا ملحس، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط ١، ١٩٨٩م.
- ٩٢) المرأة في الأدب الجاهلي، عصام السيوفي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٩١م.
- ٩٣) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط ٤.
- ٩٤) المفضليات، المفضل الضبي، تقديم وشرح وتعليق محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.
- ٩٥) مقدمة ابن خلدون، عبدالرحمن بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ٩٦) مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، جميل حمداوي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ٢٠٠٩م.
- ١٠٠) النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي-الدلالي، محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٦م.



- ١٠١) النص السردي العربي، الصيغ والمقومات، محمد معتصم، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٤م.
- ١٠٢) النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس، دار الآداب، بيروت.
- ١٠٣) نصرّة الإغريض في نصرّة القرريض: للمظفر بن الفضل العلوي، تحقيق نهي عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٦م.
- ١٠٤) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
- ١٠٥) النظم الإسلامية نشأتها وتطورها، صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٨، ١٩٩٠م.
- ١٠٦) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ط ٥، ١٩٨٣م.
- ١٠٧) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ١٠٨) الوحدات السردية في حكايات كلية ودمنة، دراسة بنيوية، إدريس كريم محمد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠٩م.
- ١٠٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر.
- ١١٠) الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام حتى القرن الخامس الهجري، مصطفى عبدالواحد، نادي مكة الثقافي، ط ١، ١٩٨٣م.

## المقالات المنشورة في الدوريات

- ١) تشومسكي والثورة اللغوية ، جون سيرل ، مقال في مجلة الفكر العربي،  
العدد ٨-٩، ١٩٧٩م.
- ٢) المحكي الشعري، عبدالرحمن كلموني ، مقال في صحيفة المنار ، العدد ٦٣١،  
١-٥-٢٠٠٩م.
- ٣) مصادر الإلهام في الشعر، هنري زغيب، مقال في صحيفة النهار، بيروت،  
١٥ آب، ٢٠٠٩م.
- ٤) مصطلح السرقات الأدبية والتناص، بحث في أولية التنظير، رامي أبو شهاب،  
مقال في دورية علامات في النقد، المصطلح النقدي، النادي الأدبي الثقافي  
بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٦، ج ٦٤.
- ٥) نحو تحديد المصطلحات، التناص..الأدب المقارن..السرقات الأدبية، إبراهيم نمر  
موسى، مقال في دورية علامات في النقد، المصطلح النقدي، النادي الأدبي  
الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٦، ج ٦٤.

SpinningHijaziurbanUmayyad  
Requesting: Fatima Abdullah Al Shammari

### **Abstract message**

This message contains: Introduction and the entrance of the three chapters and a conclusion and indexes.

The introduction viable include the importance of the topic and the reasons for his choice and write the curriculum and study plan and the difficulties I faced during the study of this subject and a word of thanks and appreciation.

Then I started to boot the study was entitled:

Spinning when the Arabs and the legacy of the collective consciousness:

And included: the meaning of yarn, and the pleasures of the desert, and introductions Ghazlip, and Arab poet and a new era.

Then came the three classes as follows:

Chapter I: semantic structure in a poem spinning urban, has been divided into two sections:

- First: the image of women in spinning urban, II: the relationship between men and women.

Chapter II: the structure of cultural and aesthetic structure, in which the high reading of the text inside, outside, has two sections:

- I: structure and significance of the text on the cultural structure, and the second: From synchronization to develop, "urbanism."

Chapter III: spinning urban and dialectical conflict between existing awareness and awareness of the possible, has been divided into four sections:

- I: Curriculum Theory, II: Problems of the text and courtly vision of the world, III: the relationship between creativity and self-awareness of the collective, IV: the fact that the stories of courtly and the relationship between text and reality.

Conclusion whale and then the most important results reached by the study.

One of the indexes and references, and secondly, for research topics.