جامعة السلطان قابوس
مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية

Sultan Qaboos University
Journal of Arts & Social Sciences

النَّسِيبُ الكِلاسيكيِّ: مِنْ إِصْغَاءِ الأَسْمَاعِ إلى بَلاغَةِ الإقْنَاعِ

عبد الفتّاح يوسف

أستاذ
كليّة الآداب
جامعة البحرين
a_fattah_youssef@hotmail.com

تاريخ الاستلام:
تاريخ القبول للنشر:

المجلد (١٥)، العدد (١)، أبريل ٢٠٢٤

النَّسِيبُ الكِلاسيكيِّ: مِنْ إِصْغَاءِ الأَسْمَاعِ إلى بَلاغَةِ الإِقْنَاعِ

عبد الفتّاح يوسف

الملخص

نسعى في هذه المقاربة لاختبار أسئلة إشكاليّة حول موضوع النسيب وتحوّلاته في الشّعر العربي القديم، بوصفه تعبيرًا عن إدراك العقل العربي لقضايا الوجود؛ ومن ثمّ الوعي بقضايا عقلانيّة أغفلتها الدراسات الأدبيّة؛ لأن إقصاء الخبرة المعرفيّة في الخطاب الإبداعيّ يُجرّده من وعي الذّات المنشئة له بذاتها وبالوجود. وبناءً على هذا سوف ننظر في خطاب الشّعر الجاهلي بوصفه مجالاً معرفيًّا يستوعب حركة الجدل بين وعي الذّات والذاكرة الجمعيّة القديم؛ لأن العمل الإبداعي يكتسب حيّويته واستمراريّته بفضل التأويلات التي يمكن أن نمنحها له. فتأويل العمل الإبداعي يعني حفظه من السقوط في طي النسيان. وامتدادًا لهذا الأفق المعرفي يمكننا النظر في هذا الخطاب بوصفه خطابًا مؤسِّسًا لمعارف جديدة تتجاوز حدود النسق الثقافي بفعل الذّات المتكلّمة؛ وذلك عندما تضع نفسها في موقف المتسائل عن جدوى معتقدها القديم ومدى صلاحيته، فتضع بديهيّات هذا المعتقد موضع الفحص والشّك والمراجعة في سياق إبداعي. اعتمدنا في هذه المقاربة المقدمة النسيبيّة في معلقة امرئ القيس بوصفها أنموذجًا ممثّلاً لبدايات الشّعر العربي.

الكلمات المفتاحية: النسيب الكلاسيكي؛ الخبرة المعرفيّة؛ الذّات المتكلّمة؛ الجدل العقلاني؛ المسارات العقلانيّة في الخطاب.

The Classic Naseeb:
From Listening to the Eloquence of Persuasion

Abdelfattah Youssef

Abstract

In this approach, we seek to test problematic questions about the subject of " Al- Naseeb" and its transformations in ancient Arabic poetry, as an expression of the Arabic mind's awareness of the issues of existence; as well as its awareness of rational issues overlooked by literary studies; because the exclusion of knowledge experience in creative discourse deprives it from the awareness of the self that creates it of itself and of existence. Accordingly, we will look at the pre- Islamic poetry as an area of knowledge that accommodates the controversy between self-awareness and ancient collective memory. Accordingly, we will consider this discourse as a competing discourse that opposes the old beliefs by reconstituting them into new intellectual formulas that disintegrate their hardness by the action of the speaking self. This is when it puts itself on the defensive position towards its old belief, and puts the axioms of this belief in question and criticism in a creative context. In this approach, we have adopted the "Naseebi" introduction in Mu'alaqat Imru' al-Qays' as representing the beginnings of Arabic poetry.

Keywords: classical Naseeb; cognitive experience; the speaking self; rational argument; Rational paths In the discourse.

مقدمة

اهتم النقّاد العرب القدامى بتقنين الظاهرة الشعريّة وتحديد قوانين نَظْمها، فقدّموا لنا تصوّرًا متكاملاً عن الشّعر العربي القديم قوامه أنّ الشّعّر هو جوهر العمليّة الأدبيّة، واعتبروه مثالاً للصياغة اللغويّة، هدفه الإبلاغ والتأثير. كانت غايتهم، من هذا التقنين، الوقوف على خصائص هذا الفن، فقدموا وصفًا لموضوعاته، ونظامه اللغويّ والبلاغيّ، وماهيّته، وشعريّته، واعتبر البلاغيّون القدامى علم البيان محرّكًا أساسيًّا لعمليّة الإنشاء الشّعري؛ لأنه العلم الذي يمدّه بالقوانين العامة التي تضمن له استمراريّته. ألقت هذه التصوّرات النقديّة بظلالها على كتابات المستشرقين والنقاد العرب المحدثين والمعاصرين على السواء، بل ومارست تأثيرها في الدراسات البنيويّة والأسلوبيّة الحديثة للشعر العربي القديم، فحاول أصحابها استقراء القوانين العامة للخطاب الشّعري القديم في ضوء ما توفّر لهم من آراء نقديّة طرحها النقاد العرب القدامى، فأعادوا إنتاج مقولات النقد العربي القديم بدلالات متعدّدة تتصل بنظامه الشكلي، من ناحية، وتشكيله الجمالي من ناحية ثانية، وتأثيراته التي يحدثها في المتلقي من ناحية ثالثة. وتغافلوا عن الجانب المعرفي الجوهري في الشعر. فالخطاب الشّعري ليس قالبًا شكليًّا، أو قولاً بليغًا، أو إيقاعًا منتظمًا فحسب، وإنما هو أيضًا فكرٌ متألّقٌ ووعيٌ متجدّد بالأشياء لذات فرديّة تصنع وجودًا متعاليًا في خطابها. إنه خطاب له نظامه المعرفي مثلما له نظامه الشّكلي. فالذّات ترغب في إدراك الحقائق على نحو مغاير، ووسيلتها في هذا اعتماد المعرفة الظنيّة وليس المعرفة اليقينيّة؛ حيث تُدركُ أن الشّكَ والارتياب هما اللذان يدفعانها لتكوين رؤى مختلفة عن السّائد والمعهود؛ ومن ثمّ الوصول إلى معارف جديدة عن الأشياء، وهذا ما ينزل أسئلة الشعر منزلتها من الوعي المتجدّد بالأشياء، ويفتح الأفق أمام الخطاب النقدي لبحث هويّة الخطاب الشعري المعرفيّة.

يتنزّل هذا البحث ضِمن سعي لاستشراف الآفاق المعرفيّة لموضوع النسيب في القصيدة العربيّة القديمة برِهانات عقليّة ونقديّة متجدّدة، تنظر في الخطاب الإبداعيّ بوصفه منظومةً فكريّةً أكثر من كونه مجموعة من البنى والأنظمة الشّكلانيّة المترابطة؛ لأن الذّات المنشئة للخطاب تتحرّك في خطابها بلا هوادة، وبشكل واعٍ مُنَظَّم بين مجالات معرفيّة وحضاريّة مختلفة، ونعتقد أنه يمكننا تقديم وجهة نظر قد تنسحب على توجّهات معرفيّة في تحليل الخطاب الشعري وتجيب عن الأسئلة التي سنطرحها لاحقًا؛ ولذا سوف نرصد حركة الذّات ونُحلّل أفكارها وهي تخوض رِهانات جديدة في كلّ خطاب من أجل صياغة معارف جديدة، أو تشكيل رؤى جديدة عن الأشياء والوجود؛ ومن ثمّ فإن دراسة الخطاب الإبداعيّ تتطلّب منّا الاهتمام بالأفكار الجديدة وجدلها مع الإطار الذّهني السّائد، أو النسق الذي يُقيّدُ حركتها، وكذا الوضع في الاعتبار أن استعمال الذّات للمفاهيم بشكل متجدّد، يُساعدها على عبور حدودها الثقافيّة إلى الفضاء الواسع للحضارة، وهي مغامرة نقديّة تجعلنا نُعَيّنُ موضوع الخطاب الإبداعيّ في فكر الذّات المنتجة له، متجاوزين - في رِهاننا- موضوع الخطاب في سياقه الشّكلاني المعروف؛ لأن الخطاب، ليس قالبًا شكليًّا أو لفظيًّا فحسب، بل هو أيضًا نظام معرفي وفكري يتجاوز حدود الظاهرة المؤقتة وتفسيراتها المرتهنة بحقبة زمنيّة بعينها، إلى نظام حياة مستمرّة؛ حيث تتجدّد حيويّته بضمان الحضارة والوعي النقديّ المتجدّد بتجدّد الأفكار وتطوّر الرؤى النقديّة، ويمكننا مناقشة أربع فرضيّات لتبرير رهاننا العلمي في هذه الدراسة:

١. أن كلَّ خطاب إبداعي يؤسّس لمعارف تتجاوز معارفنا، وله أنظمته الفكريّة والمعرفيّة مثلما له قوالبه الشّكلانيّة واللفظيّة؛ لذا سنضع في اعتبارنا وعي الذّات بالأنظمة الفكريّة والقوالب الشكليّة واللفظيّة.

٢. لم يعد من المسلّم به، ولاسيما في نظريّات تحليل الخطاب، أن الأدب تعبير وجداني أنتجته سياقات اجتماعيّة أو تاريخيّة أو نفسيّة ثم انتظم في قواعد بنيويّة وشكلانيّة تُحدّد هويّته فحسب، بل هو أيضًا نظامٌ معرفيٌّ أنتجته ذاتٌ متكلّمةٌ واعيةٌ، تجلّى في شكل أدبيٍّ اهتمت به الدراسات النقديّة الحديثة، وحان الوقت للاهتمام بنظامه المعرفي الذي يُحدّد هويّته الفكريّة الجديدة.

٣. أن الخطاب الإبداعي، ليس سلسلة من التراكمات، بل هو سلسلة من التحوّلات والإضافات وفائض المعنى، وهذه التحوّلات هي تحوّلات فكريّة بالدرجة الأولى، رغم النسق الشكلي الوهمي الذي يحكم الخطاب في كل عصر من العصور.

٤. أن الذّات المنتجة للخطاب ليست غارقة في نسقها الخاص، وإنّما هي مُفكّرة وواعية وهذا ما يجعلها متجاوزة للقيود الإيديولوجيّة والاجتماعيّة، فهي تستوعب الماضي والحاضر بموضوعيّة وتستشرف المستقبل بوعيها الفردي ورؤاها المتجدّدة عن الوجود.

تقتضي هذه الفرضيّات الإجابة عن الأسئلة الآتيّة:

- ما الإضافة المعرفيّة التي قدّمها الوعي الإبداعيّ لتغيير المعتقدات الجمعيّة؟
- ما الفائض المعرفي في نسيب القصيدة العربيّة القديمة؟ وكيف يمكننا تأويله؟
- كيف نُدركُ المفاهيم العقليّة في نسيب القصيدة العربيّة؟ وهل يُساعدنا هذا الإجراء في مراجعة التجربة الحسيّة التي اشتغلت بها الدراسات الأدبيّة التقليديّة؟
- كيف يمكننا دراسة النسيب في الشّعر العربي بوصفه مسارًا عقلانيًّا يكشف عن محدّدات العقل الإبداعيّ العربي؟

إشكاليّة النسيب في الخطاب النقدي

يمكننا النظر في موضوع النسيب من زاويتين:

الأولى تراثيّة: حيث تناول النقاد القدامى موضوع النسيب في القصيدة العربيّة ضمن نظام القصيدة العربيّة القديمة بوصفه مطلعًا مؤثرًا يجذب الأسماع، فاهتموا بتوصيف موضوعات

الشّعر العربي من ناحية، وأساليبه وجماليّاته من ناحية أخرى. برزت هذه النظرة، من الناحية الموضوعيّة، في تصوّر ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) عن نظام قصيدة البلاط، فقدّم لنا وصفًا تفصيليًّا لموضوع النسيب في القصيدة العربيّة التقليديّة. حافظ هذا التصوّر على الشكل التقليدي للقصيدة العربيّة القديمة، وذلك عندما ربط ابن قتيبة بين قواعد العمل الفنّي والمبادئ العامة والمفاهيم والتصوّرات الثقافيّة والاجتماعيّة المستمدّة من الوجود آنذاك. (ابن قتيبة، ١٩٦٦: ج ١، ٧٤،٧٥) واتفق ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) مع ابن قتيبة في تحديد نظام معيّن للخطاب الشّعري القديم. (ابن طباطبا، ١٩٥٥: ٧٠٥) فقدّم لنا تصوّرًا هو أقرب إلى الدراسة الجينيالوجيّة لنظام الإبداع العربي التقليدي، فأبرز في تصوّره التداخلات الوجوديّة والمادية والإبداعيّة في إنشاء الخطاب الشعري، ولفت الانتباه إلى مهارة الشاعر في التخلّص من موضوع للانتقال إلى موضوع آخر، وكأن نظام القصيدة العربيّة هو إعادة إنتاج لنظام الحياة العربيّة القائمة على الحلّ والترحال. وفي سياق آخر ارتبط نظام الشّعر العربي من الناحية الجماليّة بتصور المرزوقي (ت ٤٢١هـ) الذي قدّم لنا وصفًا لنظام القصيدة المعياري من الناحية الجماليّة البيانيّة والناحية اللغويّة والأسلوبيّة. وهو تصوّر خرج فيه على نظام القدامى في تحديد معنى الظاهرة الشعريّة؛ حيث الشّعر العربي ليس مقولة وجود، وإنما هو طريقة إدراك جمالي لهذا الوجود. أدرك المرزوقي أن المنعطف الجمالي (البياني) هو خير وسيلة للكشف عن ماهيّة الخطاب الشّعري القديم. (المرزوقي، ١٩٦٧: ٩) وضمن هذا الأفق المعرفي يمكننا الحديث عن تأثّر النظرية النقديّة العربيّة القديمة -إذا جاز التعبير- بالواقع أو بفرضيّات التقاليد الثقافيّة الكبرى؛ حيث النظر إلى التقاليد والوقائع الأمبريقيّة بوصفها كيانات ثقافيّة كبرى تؤطّر طرائق الحياة وأساليب الإبداع. ومن المعروف أن الوقائع الأمبريقيّة والتقاليد لا تتحدث عن نفسها وإنما من خلال إنتاج الدلالة وتشكيل شبكة من العلاقات الإيديولوجيّة التي تشكّل الواقع المعرفي. تتمثّل طرافة طرح المرزوقي في أنه وضع حدًّا لأفق العمل الإبداعي في ذاته، من حيث علاقته بإيديولوجياته وأنظمته الثقافيّة، والنظرة الجديدة للعالم من خلال أشكال التعبير الخطابي عن هذا العالم.

وهنا لا بدّ من بيان أنّ تصوّر المرزوقي لنظام الشّعر العربي يكشف عن وعي جديد بنظام الإبداع العربي بإدراجه ضمن دائرة التجربة الجماليّة المعاشة؛ وذلك باعتبار التجربة الجماليّة نشاطًا محفّزًا للعمليّة الإبداعيّة. لقد تحرّر المرزوقي من التصوّر التقليدي لنموذج الإبداع العربي؛ وذلك بالانتقال إلى فضاء جمالي اصطنعه، وهو فضاء شكلاني يتخطّى تفسير ابن قتيبة، وابن طباطبا؛ حيث إن البحث الجمالي الذي ينطلق من تصوّرات شكلانيّة وجماليّة، ينتقل بالفكر النقديّ من النظر إلى الخطاب الإبداعيّ من سياق علاقته بالواقع الاجتماعي والثقافي، إلى تأمّل الخطاب الإبداعيّ انطلاقًا من ذاته بوصفه شكلاً؛ وذلك للكشف عن أفق العمل الإبداعيّ في ذاته. ومن هذا المنطلق يمكننا القول: إنّ النقّاد العرب القدامى قدّموا توصيفًا نظريًّا لأشكال الخطاب الشعري وتوصّلوا إلى معايير نموذجيّة للجنس الأدبي/ الشعر، وربما تكون هذه التصوّرات هي التي فتحت الأفق أمام المستشرقين لدراسة الشعر العربي القديم.

الثانية استشراقيّة: تنوّعت فيها زوايا النظر في موضوع النسيب العربي من حيث أوليته وطرح وجهة نظر حول نشأته، وتبنّى هذه الوجهة كلّ من: المستشرق الألماني (جورج ياكوب) حيث قال: إن النسيب العربي نشأ عن أغاني الحداء الحزينة. (ربابعة، ١٩٩٩: ١٠) واتفق المستشرقان الألمانيّان غويدي (١٨٤٤- ١٩٣٥) على البدايات الدينيّة والوجدانيّة لموضوع النسيب، فغويدي يزعم أن النسيب له وظيفة مشابهة لدعاء الآلهة كما هو موجود في الملاحم اليونانيّة، كما تزعم لشتنشتيتر أن النسيب العربي يمكن أن يُقارن بشعر الحب المصري القديم (ربابعة، ١٩٩٩: ١١) وتأثّر عدد من النقاد والدارسين العرب للشعر الجاهلي بهذه التفسيرات، أُشير، على سبيل المثال لا الحصر، تأثر مصطفى الشورى بتفسير غويدي؛ حيث يذهب إلى أن المرأة في النسيب العربي هي إلهة الخصب والحب والجمال في ملحمة جلجامش. (الشوري، ١٩٩٦: ٩٥) كما تأثّر إبراهيم عبد الرحمن بمزاعم لشتنشتيتر عندما أشار في مقاله في مجلة فصول (التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي) إلى أن النسيب في الشّعر القديم له وظيفة مشابهة لدعاء الآلهة وزعم أن ذكر اسم (سُميّة) في عينيّة الحادرة شبيه بتراتيل السومريين الذين يتقرّبون إلى إلهة الخصب والحب عشتار فيقول: «إنها صورة للثريا ربّة الخصب ومانحة الغيث في الديانة الجاهليّة يناجيها الحادرة متخذًا إلى هذه المناجاة طريق التراتيل الدينيّة التي كان يتقرّب بها الوثنيون إلى آلهتهم حين يفزعون إليها كلّما ألمّ بديارهم جدب فيتملّقونها ويحرصون على تنزيه أنفسهم وتبرئتها من النواقص والخطايا، وهو ما يذكّر بتراتيل السومريين وغيرهم (عبد الرحمن، ١٩٨١: ١٣٧)

ولم يبتعد كثيرًا عن هذا المذهب أحمد كمال زكي، في مقاله أيضًا في مجلة فصول وفي العدد نفسه، (التفسير الأسطوري للشعر القديم) حيث يقول: «في إطار المقدمة الطلليّة ووصف الناقة- مع ربطها بالبقرة أو الثور الوحشي أو الحمار الآبد أو الظليم أحيانًا- إنما هو تقليد شعري له أصوله الميثولوجيّة، وليس تعبيرًا عن واقع، يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقنص والحرب، وفي ظنّي أن هذا التقليد يتحكّم في النظرة الاستاطيقيّة بوجه عام، ويفترض أن الشاعر يجب أن يلتزم قواعد أصول طقوسيّة ودينيّة». (زكي، ١٩٨١: ١٢٣).

أما المستشرق الألماني فالتر براونة ففسّر موضوع النسيب العربي تفسيرًا وجوديًّا في مقاله «الوجوديّة في الجاهليّة». فذهب إلى أن النسيب هو اختبار القضاء والفناء والتناهي.

إن بـــدّلت أهـلهـا وحـوشًـا وغـيّرت حـالهـا الخطـوبُ
أرضٌ تـــوارثـهـــا شـعـــوبٌ وكـــلّ مـن حلّها محـروبُ

وبرهن على مذهبه عندما طرح سؤالاً عند دراسته للمقدمة الطلليّة لدى الشّاعر عبيد بن الأبرص: هل هذه الأبيات لشاعر قديم، أو لأحد الشّعراء الوجوديين في وقتنا هذا؟ أما نعرف صوت

هذه الصّرخة في الشعر العصري حقيقة؟ غرض تلك الأبيات هو السؤال الذي يسأله إنسان اليوم والذي يسأله الإنسان في سالف الزمان، وهذا هو السؤال الدائم الذي يسأله الإنسان مهما نسيه وردّه عن وعيه، السؤال في اختيار الفضاء والفناء والتناهي. (فالتر براونة، ١٩٦٣: ١٥٩) وربما تأثّر عز الدين إسماعيل في مقاله الموسوم بـ (النسيب في مقدمة القصيدة الجاهليّة في ضوء التفسير النفسي ١٩٦٤م) برأي براونة في هذا المسار؛ حيث ذهب إلى أن النسيب في مقدمة القصيدة الجاهليّة كان تعبيرًا عن موقف الشاعر الجاهلي من الحياة والكون.(إسماعيل، ١٩٦٤: ٧)

وأخذ موضوع النسيب في الشّعر العربي منعطفًا جديدًا في دراسات ياروسلاف ستيتكيفيتش وزوجته سوزان ستيتكيفيتش التحليليّة؛ حيث انفتح موضوع النسيب في القصيدة العربيّة القديمة على مجال الأنثروبولوجيا (طقوس العبور) في دراسات سوزان ستيتكيفيتش ولا سيما في مقالها (القصيدة العربيّة وطقوس العبور) فقدّمت تحليلاً بنيويًّا لمعلقتي لبيد وامرئ القيس في ضوء طقوس العبور كما صاغها الأنثروبولوجي (فن جنب) (ستيتكيفيتش، ١٩٨٥: ٥٥- ٨٥). كما فتحت دراسة ياروسلاف ستيتكيفيتش في كتابه (صبا نجد: شعريّة الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي) (ي ستيتكيفيتش، ٢٠٠٤) أفق البحث في النسيب على البلاغة والخطابة الهيلينستيّة والشيشرونيّة والأوربيّة الوسيطة المبكرة للرسالة والخطبة والاستعانة أحياناً بملحوظات ابن سينا، وتركت هذه التحليلات المنهجيّة أثرها الواضح في دراسة القصيدة العربيّة القديمة لدى بعض من تلاميذهما من الدارسين للأدب العربي القديم. (أذكر على سبيل المثال لا الحصر: عز الدين، القاهرة ١٩٨٩م: ١٠٣- ١٣٦. عز الدين، القاهرة ١٩٩٣م. يوسف، ٢٠١٤م بيروت. يوسف، ٢٠١٦م.)

نسعى في هذا البحث لتقديم وجهة نظر تُضاف إلى وجهات النظر التي صاغها النقاد القدامى والمستشرقون حول موضوعات الشّعر العربي القديم؛ لأن أسئلة الذّات في الخطاب تأتي في شكل احتجاجات مجازيّة على الواقع الإيديولوجي. فأسئلة الشّعراء قديمًا وحديثًا تكشف عن احتجاجات مجازيّة، وجدل معرفي مع الطبيعة والثقافة والتقاليد والآخر؛ ومن ثم فإن استمرار العمل بالقواعد الأصوليّة والمعياريّة عن موضوع أدبي أو فنّي، ستؤدّي بنا، مع تطوّر المفاهيم واتساع الآفاق، إلى طريق مسدود وأجل محتوم يَحُولُ دون طرح أفكار جديدة عن القصيدة الكلاسيكيّة العربيّة، ونعني أيضًا أن نموّ المعرفة يعتمد بشكل أساس على اختلاف آفاقها وتنوّع مرجعيّاتها. نحاول أن نفهم شيئًا جديدًا عن الشّعر العربي القديم، فأغلب الأفكار الشّائعة عنه في الدراسات الأدبيّة احتكمت إلى قواعد وقوانين معياريّة حصرتها في أفق البحث في أدبيّته وخصائصه الشّكلانيّة. لقد وقعت المناهج النصيّة في شراك الشّكلانيين الروس وفخ الإجابة عن سؤال سارتر: ما هو الأدب؟ وأثمرت الإجابة عن هذا السؤال في انحصار الدراسات الأدبيّة في شكل الخطاب الأدبي والبحث في قواعده اللغويّة والبنيويّة والفنيّة؛ ومن ثمّ البحث في خصائصه الأدبيّة وما صاحبها من معايير نقديّة تمّ الترويج لها تحت ستار مدارس النقد الحديث ومناهجه. كما انحصرت البلاغة العربيّة القديمة في دائرة البيان وفصاحة القول، وفي مقابل ذلك تجاهل البلاغيون بلاغة الأفكار وبلاغة الرؤى المتجدّدة، فالبلاغة هي بالأساس ليست نشاطًا لغويًّا وجماليًّا فحسب، بل هي أيضًا نشاط عقلي؛ إذ ارتبطت في بداياتها مع البلاغة اليونانيّة بالجدل العقلي فأنتجت خطابًا عقلانيًّا أسهم في تطوّر حركة العقل اليوناني، أمّا البلاغة العربيّة فاهتمت بالفصاحة في جانبها الشّفاهي، وتزيين الخطاب في جانبها الكتابي، فأنتجت لنا خطابًا بلاغيًّا معياريًّا اهتمّ بالعناصر الشكليّة للخطاب أكثر من اهتمامه بمعارفه وقضاياه الفكريّة. أدّى هذا إلى تهميش دور العقل النقديّ وحبسه في دوائر معياريّة منغلقة تهتم برصد عناصر تزيين الخطاب بدلاً من الاهتمام بطرح أسئلة حول ماهيّة الخطاب المعرفيّة وهويّته الفكريّة. لا ننكر جهود العقل النقديّ في محاولاته المستمرّة لفهم المدوّنة الإبداعيّة، ولكن كان هذا الفهم يخضع إمّا لخبرة النّاقد، كما في المناهج السياقيّة، وإما لمعياريّة القواعد، كما في المناهج النصيّة؛ لأن النقّاد استجابوا إلى مسارات التخصص الفكري، وهذه المسارات لا تُقدّم فهمًا موضوعيًّا للعمل الإبداعيّ وإنّما تُقدّم فهمًا معياريًّا يستجيب لمعايير الذهنيّة النقديّة والاتجاه النقديّ الذي يحتكم إليه النُّقّاد. لكن العقلانيّة النّقديّة لا تكتفي – في صيرورتها- بالاحتكام إلى معايير صارمة؛ لفهم الأعمال الإبداعيّة المتحرّرة من القيود والمعايير.

مسألة النسيب في الشّعر الجاهلي: جدل العقلي مع الثقافي؟ أم نشاط ترانسندنتالي؟

لماذا يعيش الشاعر في نسيب القصيدة الجاهليّة ممزّقًا بين وضعه الوجودي ووضعه الرّوحاني؟ وهل يدفعه هذا التمزّق إلى صياغة عالم متخيّل جديد في الخطاب؟ وما دور الخيال في حلّ هذا الإشكال؟

يقول دولوز: « يجب الاعتراف بالخيال المُنتج، والنشاط (المتعالي) الترانسندنتالي هو الواقعة التجريبيّة. فالترانسندنتالي هو ما يجعل التعالي ماثلاً في شيء ما من الأشياء، سوف يتجاوز الخيال شيء ما في الذّهن من دون أن يتمكّن من الاستغناء عنه». (دولوز، ١٩٩٩: ١٧٩) بناءً على هذه المقولة، يمكننا البناء على المقولات السّابقة، أو ممارسة القطيعة المعرفيّة معها؛ لتقديم قفزة معرفيّة نحو فهم موضوع النسيب في القصيدة العربيّة؛ بوصفه منظومة من الأفكار والممارسات المتخيّلة والتي تستند إلى مرجعيّات الوعي الفردي أو الذّات المنشئة للخطاب، وبوصفه وعيًا فرديًّا متجدّدًا بالوجود والأشياء يتجاوز الوعي الجمعي. بداية نطرح فرضيّة مغايرة عن منطلقات النقد العربي أو النقد الاستشراقي حول النسيب في القصيدة العربيّة الكلاسيكيّة، وهي أن موضوع النسيب في أبيات معلّقة امرئ القيس هو تمثيلٌ ذهنيٌّ لحدث مادي، تحوّل في الخطاب إلى حدث متعالٍ بعد إعادة تشكيله في الوعي الفردي؛ ومن ثم فهو تجربة متعالية بالوجود في الخطاب؛ إذ تكشف هذه التجربة عن جدل الإنسان مع الطبيعة وجدل الإنسان مع الثقافة، وبما أن السؤال هو وسيلة الذّات إلى المعرفة، فإن أسئلة النسيب يمكن تأويلها في سياق رغبة الذّات في تغيير

الواقع من خلال اعتمادها على الانزياح الفكري الذي لا يتجلّى في خرق السائد والمعهود فحسب، بل أيضًا في إنتاج أبنية فكريّة ومعرفيّة جديدة تؤسّس لوعي جديد بالأشياء. وهذا يدعونا إلى القول: إنّ أسئلة الذّات في خطاب النسيب تأتي في شكل احتجاجات مجازيّة على الواقع الإيديولوجي. واستناد القصيدة العربيّة القديمة إلى هذه التجربة، أقصد تجربة الوعي تمنح الخطاب سلطته بوصفه عنصرًا فاعلاً في حياتنا، وعلى الشاعر أن يبدأ بتجربة عقليّة مُدرَكة. فالمكان والزّمان والأشخاص في النسيب عناصر تتجاوز المعايير المعروفة والمألوفة. فالديار فضاء شاسع ووراء هذا الفضاء فضاءات فكريّة وذهنيّة تحاول فهم هذا الفضاء المادي. والإنسان، ذلك الكائن الروحاني، مُتمثّلاً في الذّات المتكلّمة والرفيقين والمحبوبات. إن تقلّب العلاقات وتوترها بين الجميع، يرغمنا على طرح أسئلة حول ماهيّة هذه القوى الروحيّة وموقفها من الطبيعة بقوتها، والثقافة بتكلّسها الجمعي الذي يؤدي إلى غياب الفردي. فكلّ عنصر من عناصر النسيب مسبوق ومتبوع بلحظات ديمومة، فليس ثمّة مظهر من مظاهر النسيب لا يكشف في جوهره عن إحساس مضنٍ يحيط بالإنسان القديم. غير قابل لأن يوقظ فينا إحساسًا مضنيًا. يقول امرؤ القيس. (امرؤ القيس، ٢٠٠٥: ٢٣):

١- قِفَـــا نَبْكِ مِنْ ذِكْـــرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ
بِســـقْطِ اللِّوَى بَـــيْنَ الدَّخُـــولِ فَحَوْمَلِ

٢- فَتُوْضِـــحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْـــمُها
لِمَـــا نَسَـــجَتْهَا مِـــنْ جَنُوبٍ وشَـــمْأَلِ

٣- تَـــرَى بَعَـــرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَـــا
وَقِيْعَـــانِهَا كَأَنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ

٤- كَأَنِّـــي غَدَاةَ البَـــيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُـــوا
لَدَى سَـــمُرَاتِ الحَـــيِّ نَاقِـــفُ حَنْظَلِ

٥- وُقُوْفـــاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُـــمُ
يَقُوْلُـــوْنَ لاَ تَهْلِـــكْ أَسَىً وَتَجَمَّـــلِ

٦- وإِنَّ شِفَـــائِي عَبْـــرَةٌ مُهْرَاقَـــةٌ
فَهَلْ عِنْـــدَ رَسْـــمٍ دَارِسٍ مِـــنْ مُعَوَّلِ

٧- كَدَأْبِـــكَ مِـــنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَـــا
وَجَـــارَتِهَا أُمِّ الرَّبَـــابِ بِمَأْسَـــلِ

٨- إِذَا قَامَتَـــا تَضَوَّعَ المِسْـــكُ مِنْهُمَـــا
نَسِـــيْمَ الصَّبَا جَـــاءَتْ بِرَيَّـــا القَرَنْفُلِ

٩- فَفَاضَـــتْ دُمُوْعُ العَـــيْنِ مِنِّي صَبَابَةً
عَـــلَى النَّحْرِ حَتَّـــى بَلَّ دَمْعِـــي مِحْمَلِي

١٠- أَلاَ رُبَّ يَـــوْمٍ لَـــكَ مِنْهُنَّ صَالِـــحٍ
وَلاَ سِـــيَّمَا يَـــوْمٍ بِـــدَارَةِ جُلْجُـــلِ

١١- ويَوْمَ عَقَـــرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِـــي
فَيَـــا عَجَبـــاً مِـــنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّـــلِ

١٢- فَظَلَّ العَـــذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَـــا
وشَـــحْمٍ كَهُـــدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّـــلِ

١٣- ويَـــوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْـــزَةٍ
فَقَالَـــتْ لَـــكَ الوَيْـــلاَتُ إِنَّـــكَ مُرْجِلِي

١٤- تَقُـــولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعـــاً
عَقَرْتَ بَعِـــيْرِي يَا امْرأَ القَيْـــسِ فَانْزِلِ

١٥- فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـــهُ
ولاَ تُبْعِـــدِيْنِي مِـــنْ جَنَـــاكِ المُعَلَّـــلِ

١٦- فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِـــعٍ
فَأَلْهَيْتُهَـــا عَـــنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْـــوِلِ

١٧-إِذَا مَا بَكَى مِـــنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ
بِشَـــقٍّ وتَحْتِي شِـــقُّهَا لَمْ يُحَـــوَّلِ

١٨- ويَوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَـــذَّرَتْ
عَلَـــيَّ وَآلَـــتْ حَلْفَـــةً لم تَحَلَّـــلِ

١٩- أفاطِـــمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّـــلِ
وإِنْ كُنْـــتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِـــي فَأَجْمِلِي

٢٠- أَغَـرَّكِ مِنِّـــي أَنَّ حُبَّـــكِ قَاتِلِـــي
وأَنَّـــكِ مَهْمَا تَأْمُـــرِي القَلْبَ يَفْعَـــلِ

٢١- وإِنْ تَكُ قَدْ سَـــاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَـــةٌ
فَسُلِّـــي ثِيَـــابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُـــلِ

٢٢- وَمَا ذَرَفَـــتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِـــي
بِسَـــهْمَيْكِ فِي أَعْشَـــارِ قَلْـــبٍ مُقَتَّـــلِ

٢٣-وبَيْضَـــةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَـــا
تَمَتَّعْـــتُ مِنْ لَهْـــوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَـــلِ

٢٤-تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسـاً إِلَيْهَا وَمَعْشَـــراً
عَلَيَّ حِرَاصـاً لَوْ يُـــسِرُّوْنَ مَقْتَلِـــي

٢٥-إِذَا مَـــا الثُّرَيَّا فِي السَّـــمَاءِ تَعَرَّضَتْ
تَعَـــرُّضَ أَثْنَـــاءَ الوِشَـــاحِ المُفَصَّـــلِ

٢٦-فَجِئْتُ وَقَـــدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَـــا
لَـــدَى السِّـــتْرِ إلاَّ لِبْسَـــةَ المُتَفَضِّـــلِ

٢٧-فَقَالَـــتْ: يَمِيْنَ اللهِ مَا لَـــكَ حِيْلَةٌ
وَمَـــا إِنْ أَرَى عَنْـــكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِـــي

٢٨-خَرَجْتُ بِهَـــا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَـــا
عَلَـــى أَثَرَيْنَـــا ذَيْـــلَ مِرْطٍ مُرَحَّـــلِ

٢٩-فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَـــى
بِنَـــا بَطْنُ خَبْـــتٍ ذِي حِقَـــافٍ عَقَنْقَلِ

٣٠-هَصَرْتُ بِفَوْدَي رَأْسِهَا فَتَمَايَلَـــتْ
عَـــلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْـــحِ رَيَّا المُخَلْخَـــلِ

٣١-مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَـــاءُ غَيْرُ مُفَاضَـــةٍ
تَرَائِبُهَـــا مَصْقُولَـــةٌ كَالسَّجَنْجَـــلِ

٣٢-كَبِكْرِ المُقَـــانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْـــرَةٍ
غَـــذَاهَا نَمِـــيُّ المَـــاءِ غَيْرُ المُحَلَّـــلِ

٣٣-تَـــصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيْلٍ وَتَتَّقِـــي
بِـــنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِـــلِ

٣٤-وجِـــيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
إِذَا هِـــيَ نَصَّتْـــهُ وَلاَ بِمُعَطَّـــلِ

٣٥-وفَـــرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِـــمٍ
أَثِيْـــثٍ كَقِنْـــوِ النَّخْلَـــةِ المُتَعَثْكِـــلِ

٣٦-غَـــدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُـــلاَ
تَضِـــلُّ العِقَـــاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَـــلِ

٣٧-وكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّـــرٍ
وسَـــاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّـــقِيِّ المُذَلَّـــلِ

٣٨-وتُضْحِي فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَـــا
نَئُـــوْمُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّـــلِ

٣٩-وتَعْطُـــو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّـــهُ
أَسَـــارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَـــاوِيْكُ إِسْحِـــلِ

٤٠-تُضِـــيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّهَـــا
مَنَـــارَةُ مُمْـــسَى رَاهِـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ

٤١-إِلَى مِثْلِهَـــا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَـــةً
إِذَا مَـــا اسْـــبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْـــوَلِ

٤٢-تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرِّجَالِ عَنْ الصِّبَـــا
ولَيْـــسَ فُـــؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَـــلِ

٤٣-ألاَ رُبَّ خَصْـــمٍ فِيْكِ أَلْوَى رَدَدْتُـــهُ
نَصِيْـــحٍ عَـــلَى تَعْذَالِـــهِ غَـــيْرِ مُؤْتَلِ

يتشكّل المعنى في هذا الخطاب نتيجة تداخل عدد من المعارف العقليّة عمدت إليها الذّات المنشئة للخطاب لإنتاج معرفة جديدة بالوجود وإدراك جديد لأسراره، ويمكننا تصنيفها على النحو الآتي:

أولاً: المعرفة المجرّدة. وتتمثل في خبرة الذّات المعرفيّة ووعيها بالوجود والأشياء على نحو ما. وهي معرفة تتجلّى في ممارسات الذّات الفكريّة وتصوّراتها الخاصة عن الوجود في الخطاب.

ثانيًا: الحالة الشعوريّة. وتتوزّع في الخطاب على شعورين متناقضين: البكاء على الفقد المادي للمحبوبة، والاستمتاع باللهو معها في ذكرياته المتخيّلة عنها.

ثالثًا: التخييل وتمثيلاته. يتجلّى التخييل في صياغة العالم في الخطاب، وهو عالمٌ متعالٍ على الواقع المعيش، رغم أنه ينطلق من مكوّناته.

رابعًا: الإدراك، ويتجلّى في الأفكار والرؤى الخاصة بالوجود في الخطاب، والتي تشكّل وجودًا جديدًا متعاليًا خارج حدود الوجود المادي المعهود.

أولاً: المعرفة المجرّدة:

ترتهن التجربة في نسيب امرئ القيس بالانطباعات (Impressions) حسب تعبير (ديفيد هيوم)؛ حيث تحتل الانطباعات عنده منزلة أعلى من الأفكار، وتعني عنده «كل ما هو أكثر حياة في إدراكنا حين نسمع ونرى ونلمس ونحب ونكره ونرغب ونريد». (هيوم، ٢٠٠٨: ٣٨). ويقدّم (هيوم) الانطباعات على الأفكار فيعتبر أن الأفكار أقلّ قوّة وحيويّة من الانطباعات. فيقول: «وتتميّز الانطباعات من الأفكار التي هي ما هو أقلّ حياة في إدراكنا وما نعيه عندما نفكّر باي من الإحساسات والحركات». (هيوم، ٢٠٠٨: ٣٩.) ونستدعي أفكار (ديفيد هيوم) في هذا السياق؛ لأن ثمّة علاقة قويّة بين ما يطرحه خطاب النسيب في القصيدة العربيّة القديمة وما يطرحه (ديفيد هيوم) من أفكار حول الفكر البشري؛ إذ يقول: «لا شيء يبدو للوهلة الأولى أكثر حرّية من الفكر البشري الذي يفلت من كل مرجعيّة وكل سلطة بشريّة فحسب، بل لا تحتويه حتى حدود الطبيعة والواقع ففي حين ينحصر الجسم في كوكب واحد يجرجر نفسه بعناء فوقه وصعوبة، يمكن للفكر أن يحملنا في لحظة إلى أبعد الأماكن في العالم، بل إلى أبعد من العالم». (هيوم، ٢٠٠٨: ٣٩.) وهذا ما فعلته الذّات المنشئة للخطاب، فالمتأمّل في صورة الطبيعة بصمتها، والثقافة بجمودها، يدرك أن هاتين القوتين هما محور اهتمام الذّات المتكلّمة. فرغم أن الجسد يبدو خاضعًا للطبيعة؛ لأن المطر هو ما يسمح له بالحياة. والثقافة بجمودها هي ما تحول دون عيش امرئ القيس في إطار عائلي بعد أن طرده والده من القبيلة بسبب تصابيه ولهوه، إلا أن الطبيعة والثقافة تستثير الذّات لطرح الأسئلة؛ لأنها تريد أن تفهم أسرارها، كما تستثير الثقافة الذّات أيضًا لطرح أسئلتها؛ لأنها تريد معرفة أسباب إقصائها وطردها من جنّة القبيلة. كيف يمكننا الوعي بتجربة الذّات المعرفيّة في الخطاب؟ يفتح هذا السؤال المجال أمام البحث في علاقات جديدة تستوعب تصورات الذّات عن الوجود وموضوعها الذي سيكشف عن هذا التصوّر في موضوع النسيب. نعتمد هذا الإجراء التحليلي المعرفي بعد أن عزله السؤال الأدبي على حساب الاشتغال بقواعد البرهنة الشكليّة. إن عدم الاهتمام بجوهر الموضوع الأدبي، يعني أن نكفّ عن التفكير فيه. والاهتمام بجوهر الموضوع الأدبي لا ينفكّ عن الاهتمام بالمحسوس؛ لأن الاهتمام بالمحسوس « يعني إظهار العمل الفنّي بوصفه موضوعًا جماليًّا». (توفيق، ١٩٩٢: ٢٦٦) وهكذا يمنح المحسوس «الموضوع الأدبي أبعاده الجماليّة/ المعرفيّة، ويجعله يقول شيئًا غير الذي تقوله المعارف العلميّة والطبيعيّة؛ لأن المحسوسات، في سياقها المادي، تمنح القيمة، أي أن قيمة الأشياء تتحدّد بدرجة الإحساس بهذا الشيء، أما في سياقها الجمالي، فتمنحه المعنى، أي أن عمليّة إنتاج المعنى ترتبط بالسياق الجمالي الذي توضع فيه الأشياء». (يوسف، ٢٠١٦: ١٢٦.)

إن موضوع النسيب في الشّعر الجاهلي ليس تعبيرًا عن البؤس الواقعي للإنسان فحسب، بل هو أيضًا احتجاج على هذا البؤس الواقعي؛ لأنه شاهد على تمزّق الإنسان ولا سبيل إلى تجاوزه إلا بتجاوز حالة القصور التي حبسته في هذا السجن العاطفي، أو الروحي المسمى بالأطلال، لقد تخلّصت المحبوبة من هذا السجن بفعل الطبيعة (جفاف المطر) أو الحرب، كما يذهب صاحب الطيف والخيال في الشّعر العربي. (عز الدين، ١٩٩٣) ولكن الشاعر ما زال يعيش حالة القصور ولا يملك سوى البكاء! ولكن هل يبكي حزنًا على فراق المحبوبة؟ أم رثاءً لحاله؟ أم احتجاجًا على هذا البؤس الواقعي؟

إن الشفاء بالعَبَرَات في قوله:

وإنَّ شِفَـــائِي عَبْـــرَةٌ مُهْرَاقَـــةٌ
فَهَلْ عِنْـــدَ رَسْـــمٍ دَارِسٍ مِـــنْ مُعَوَّلِ

يشير إلى تعاظم حالة القصور لدى الشّاعر والعودة إليها مرّة أخرى في قوله:

فَفَاضَـــتْ دُمُـــوْعُ العَيْنِ مِنِّـــي صَبَابَةً
عَـــلَى النَّحْرِ حَتَّـــى بَلَّ دَمْعِـــي مِحْمَلِي

يؤكّد أنها، أي حالة القصور، أصبحت طبيعة لديه، بل إنه يتعلّق بها وصار عاجزًا عن وجود بديل لهذه الحالة وسؤاله في الشطر الثاني (فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ؟) يؤكد حالة العتمة التي تؤبّد حالة القصور لدى الشّاعر. إن ظعن المرأة يعني تحرّرها من هذا السجن الروحي (الديار) بحثًا عن حياتها؛ ومن ثمّ حرّيتها في مكان آخر، حتى ولو كانت بأوامر القبيلة، وإمعان الشاعر في الوصف المفصّل للمكان/ الديار يكشف عن غضب الطبيعة المتمثّل في جفاف المطر، وأن هذه الثورة لم تؤدِّ إلى إصلاح حقيقي لمسارات لتفكير الشّاعر، بل لجأ إلى الاعتماد على أحكام جديدة شأنها شأن الأحكام القديمة؛ لأن الإيديولوجيا تعمل على تضييق الخناق على الإنسان المحروم من التفكير، أو الذي يفكر بشكل نمطي، والدليل على هذا أن الشاعرَ لا يلجأ إلى الاستعمال العام للعقل، وإنما يلجأ إلى الاستعمال الخاص والنمطي والمنقاد إلى تقاليد الجماعة.

إن محاولات الشاعر الخروج من مأزق البكاء على الديار بالحديث عن المحبوبات، هو نوع من التمثيلات الفكريّة التي ترمي إلى تبرير وجود نظام قائم؛ لإثبات حضور الذّات وانفلاتها من قبضة الهيمنة التي تفرضها الثقافة عليها، إن الذّات هنا تبحث عن تحرّرها بالحديث عن المرأة التي تحرّرت من خلال فعل الظعن، رغم كونها حريّة منقوصة؛ لأنها مشروطة بشروط النسق الثقافي الذي يجرّد الفكرة من كل جوهر إنساني، لكنه فقط يبقي على الشكل ليتمكن من فرائسه. « على الرغم من أن فكرنا يبدو مالكًا لهذه الحرّية اللامحدودة، فإننا نجد عندما نتفحّصه عن كثب، أنه في الحقيقة محجور عليه في حدود ضيّقة، وأن كل قدرة الذّهن الخلاقة لا تتعدى ملكة التركيب والنقل والزيادة والإنقاص للمواد التي تزوّدنا بها الخبرة والحواس». (هيوم، ٢٠٠٨: ٣٩) وفي هذا السياق يمكننا فهم الجمل الوصفيّة التي تضمنها محور الحديث عن الصفات الجماليّة المتخيّلة للمرأة؛ ومن ثمّ تأويلها على أنها شكل من أشكال الرفض لهذا الواقع. فالواقع المأسوي الذي يعيشه الشاعر هو واقع منقوص؛ حيث تصبح الحريّة فيه متردّدة وقلقة بين الدلالة والحدث؛ إذ يشير الحدث إلى موقفٍ إيديولوجيّ ضدّ الذّات التي ترغب في التحرّر، كما أن الإغراق في العلاقات الصبيانيّة واللهو مع النساء في الأبيات، هو شكل من أشكال إصرار الذّات على تمزيق هذا الواقع، بعد أن عانت الذّات من التمزّق في موضوع البكاء على الديار. فالحدث المادي/ ظعن المحبوبة هو الوسيط بين الإنسان وحرّيته.

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُـوا
لَدَى سَـــمُرَاتِ الحَـــيِّ نَاقِـــفُ حَنْظَلِ

وحدث الظعن (رحيل المحبوبة) يزيد من بؤس الشاعر؛ لأنه يَحُولُ دون حصول المحبِّ على حقّ من حقوقه وهو رؤية محبوبه، وما يزيد الأمر بؤسًا إدراك الشاعر أن المحبوبة أُجبرت على الرحيل، فملفوظات الذّات في موقف الطلل والظعن تؤكّد إكراهات الثقافة على الأفراد، فالشاعر مُكْرَهٌ على هذا السجن المعنوي، والمحبوبة مُكْرهَةٌ على حريّة مفرّغة من جميع حقوق الذّات الإنسانيّة.

من هنا تبحث الذّات عن معنى جديد للعالم بعد أن فقد العالم معناه، وأصبح خاويًا وقفرًا ماديًّا، وسؤال الشاعر (فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ) يشير إلى أن الذّات تبحث عن تعويض لهذا العالم فاقد المعنى. ولكن ما الذي يعوّض الشاعر عن هذا الفقد؟ تحاول الذّات المتكلّمة الواعية صناعة عالم جديد، ينعم فيه الشاعر بحريّته ويحصل على جميع حقوقه التي حرمتها منه الطبيعة والثقافة. من خلال هذا السؤال تُدركُ الذّات المتكلّمة أن العالم الذي تعيش فيه ليس عالمها الخاص التي تحلم به، ليس هو العالم الذي تعنيه ويلتقي معها وتبحث فيه عن وجودها. إنه العالم البائس الذي تتجسّد فيه من خلال إخفاقاتها المتكرّرة. فليس ثمّة انسجام بين معنى الإنسان ووجوده؛ لأن القيم الثقافيّة جعلت الإنسان عاجزًا عن الانتماء إلى أي معنى حضاري.

إنّ تساؤلات الذّات، في موضوع الأطلال والظعائن، مصدره وعيها الخاصّ بهذا العالم، فهو عالم شمولي لا يفهم ولا يُدرك؛ لأنه عالم الصمت والاغتراب فتضطرّ الذّات إلى إنشاء عالم آخر في الخطاب يكون بديلاً عن هذا العالم، إنه العالم الذي تعود فيه المحبوبة متجسّدة في جسدها وأوصافها المتخيّلة التي ترتقي بها إلى منزلة القداسة. فالشعراء لا يتوقّفون أمام البديهيّات النسقيّة، وإنّما يقدمون رؤى متعالية وعميقة عن الأحداث بوصفها موقفًا من الوجود المادي؛ ومن ثم تحويله إلى وجود متعالٍ في الخطاب.

ثانيًا: الحالة الشعوريّة:

الشعور كما يعرّفه (أندريه لالاند) في موسوعته الفلسفيّة: (لا لاند، ٢٠٠١: ١٢٨٠). هو حَدْس الفكر لأحواله وأفعاله، والشعور مجموعة ظواهر عاطفيّة تفصح عن ملكة الإحساس بأحوال وإحداث ردود فعل ذات طابع عاطفي. إنها ملكة التلذّذ أو التوجع عمومًا. وإذا ما نظرنا في الحالة الشعوريّة في الخطاب وجدنا أنها تتوزّع في شعورين متناقضين:

الأول شعور بالألم، تقف وراءه الطبيعة والثقافة؛ حيث كانت الطبيعة سببًا في بكاء الشّاعر منذ البداية (قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ ...) فعبّرت الذّات عن ألمها وحزنها بالبكاء على الديار التي كانت تسكنها المحبوبة وآلت إلى الخراب بفعل الطبيعة بعد منعت الشّاعر والمحبوبة من حق الحياة بجفاف المطر. كما عبّرت الذّات عن ألمها وحزنها أيضًا بانهمار الدّموع في البيت التاسع حزنًا على فراق المحبوبة (فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً) حيث اشتركت الطبيعة والثقافة في استحالة التقاء الشّاعر بمحبوبته في علاقة اجتماعيّة ناضجة (الزواج). فقرّرت الذّات اللجوء إلى بناء عالم جديد موازٍ لهذا العالم، عالم تخترق فيه كل مظاهر قهر الطبيعة وقيود الثقافة؛ حيث حلّ شعور جديد مناقض للشعور الأول، الشعور بالمتعة في هذا العالم المتخيّل بدلاً من الشعور بالألم في العالم المادي. يقول الشّاعر في البيت الخامس عشر: (ولاَ تُبْعِـدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّـلِ) وفي البيت الثالث والعشرين: (تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَـلِ) وفي هذا العالم تجاوزت الذّات قوانين الطبيعة وأنساق الثقافة معلنةً تمرّدها على هذه القوانين والأنساق التي تَحُولُ دون حصول الإنسان على حقوقه. فتعدّد العلاقات مع النساء في القصيدة، يمكن تأويله، في هذا السياق، بوصفه تمرّدًا من الذّات على واقعها المؤلم بعد أن شعرت بالظلم والقهر معًا فقررت أن تصنع عالمًا مناقضًا لهذا العالم؛ حيث تتعدّد علاقات الشاعر بالنساء وهي علاقات كما تقول سوزان ستيتكيفيتش: «علاقات ينتهك فيها الشاعر ومحبوبته القواعد الأخلاقيّة والاجتماعيّة. فتنقطع بدفعة واحدة أسباب الزواج بين المرأة وزوجها وكذلك صلة الأمومة: أولاً بين الأم وطفلها الرضيع، وذلك باعتبار أن الممارسة الجنسية عند العرب خطيرة على الرضّع وثانيًا بين الأم والجنين» (ستيتكيفيتش، ١٩٨٥: ٧٥).

إنّ الحالة الشعوريّة تقوم بدور مهم في بناء المعنى في هذا الخطاب، فهي السبب المباشر لتمرّد الذّات على واقعها المادي؛ لأن مجتمعًا ساكنًا متجهًا نحو أنساقه القديمة، يكون أكثر انخراطًا في الجمود والتراجع، وأن التنظيمات القيميّة لم تعد موجّهة لخدمة الإنسان بل أصبحت موجهة للمحافظة على الأنساق ولو على حساب الإنسان، في هذا العالم، يكون الإنسان في خدمة الأنساق، يضحي من أجل بقائها واستمراريتها، وتمارس التقاليد الاجتماعيّة دورها في الهيمنة على كل وجوه الحياة الاجتماعيّة.

بناءً على هذا يمكننا القول: إن الشعور في هذا الخطاب نشأ نتيجة إقصاء المحبوبة وغيابها، فأدركت الذات أن حياتها تتأرجح بين مطرقة الطبيعة وسندان الثقافة، فلم تجد ملجأً يحميها من هذا التلاعب سوى الخيال والخطاب حتى تتمكن من الإفلات من هذه الهيمنة. إن تحطيم الذّات، في الخطاب، للقيود الاجتماعيّة ممارسة خطابيّة وإشارة إلى رغبتها في إفلات من المعايير السّائدة، والخطاب هو هذا العالم الافتراضي الذي سوف يستوعب شعورها وخيالها ومتعتها.

ومن الخصائص المائزة للحالة الشعوريّة في هذا الخطاب أنها أكثر ارتباطًا بالوعي الفردي منها بالوعي الجمعي؛ لأن الشعور أحد أفعال العقل، كما في فلسفة الفينومينولوجيا، ولأن الشعور هو المجال الذهني المميّز لحدْس الفكر لأحواله وأفعاله لتشكيل رؤية عقليّة عن العالم؛ ولذا لا ينبغي لنا النظر في الخطاب الإبداعيّ بوصفه مجالاً لإنتاج الفكر ومبادلاته فحسب، وإنّما أيضًا بوصفه نظامًا معرفيًّا يكشف عن تنظيم الذّات لحَدْسِها وأفعالها العقليّة وقدرة الذّات على مقاومة الواقع واستبداله بواقع آخر تشعر فيه بمتعتها التي تبحث عنها.

ثالثًا: التخييل وتمثيلاته:

يرى سعيد توفيق في كتابه الخبرة الجماليّة أن الخيال هو «عمليّة ينتقل من خلالها الإدراك الحسّي من مستوى الحضور إلى مستوى التمثّل؛ حيث يكون الإدراك في هذه المرحلة ميّالاً لتجسيد وتشكيل معطياته المحسوسة الأوليّة في شكل كيانات وأحداث مميّزة. وهذه المهمة يتكامل في أدائها كلّ من الخيال الظاهراتي والخيال التجريبي. ودوفرين – متفقًا مع تفسير هايدجر لكانط- يصف دور الخيال الظاهراتي باعتباره مسؤولاً عن الانبثاق المكاني والزماني كخلفيّة سابقة لحدوث الموضوعات والأحداث المتمثّلة، فكل صورة متخيّلة (متمثّلة) تمتلك خلفيّة مكانيّة. كذلك فإن حدوث التمثّل يقتضي أن ينتقل المرء نفسه إلى الماضي، كي يدرك الموضوع في مستقبله. فأنا أدرك فقط من الماضي وفي المستقبل، أما في الحاضر فأنا أفعل فقط. ولذلك فإن الخيال الظاهراتي ينأى بي عن الحاضر حيث أكون مفقودًا في غمار الأشياء وبذلك لا أصبح متوحّدًا مع الموضوع من خلال الحضور». (توفيق، ١٩٩٢: ٢٨٢- ٢٨٣). فالخيال، إذن، عنصر يربط بين العقل والجسد، حيث يمنح العقل القدرة على إنتاج الصور والأفكار عن الأشياء، وتكمن أهميّة الخيال، في دراستنا، في أنه يجعل الأفكار قابلة للتطبيق، وهو ما يساعد على ارتقاء الإنسان؛ وذلك عندما يحول أفكاره المخيّلة إلى واقع. فعمليّة التخييل في الخطاب الشعري، هي عمليّة فكريّة بامتياز؛ لأن الذّات فيها تمتلك القدرة على إنتاج الأفكار النوعيّة وغير المألوفة؛ ومن ثمّ يُعدّ الخيال طاقة عقلانيّة منتجة للفكر.

يقوم الخيال في خطاب امرئ القيس بدور مهم في الرّبط بين العقلاني والجسدي، أو بين المخزون المعرفي المتعالي عن الأشياء والوجود المادي؛ ومن ثمّ فالتماثل لا يكون تامًا بين الوجود في صورته الواقعيّة وصورته المتخيّلة والمتعالية في الخطاب. ومن المعروف أن الموضوعات تتشكّل في الخطاب بواسطة الذّات أو الوعي الفردي ولأهداف معرفيّة في الأساس؛ لأن الذّات تسعى لأن تجعل الوجود في الخطاب امتدادًا لرؤاها الفكريّة والمعرفيّة. فالمكان القفر في الأطلال، يجعل الذّات تبحث عن صنع عالم آخر في مخيّلتها يكون بديلاً عن العالم المادي الموحش، والثقافة المعطِّلة لحركة الفكر، ويتجاوزهما أملاً في تحويل هذا الخيال إلى واقع. في هذا السياق، يصبح الخيال أفقًا معرفيًّا جديدًا تتجاوز فيه الذّات معارفها السابقة لتصل إلى مرحلة تأمّل الوجود المادي، ثم تصنعه في مخيّلتها على نحو متعالٍ.

ألاَ رُبَّ يَـــوْمٍ لَـــكَ مِنْهُـــنَّ صَالِـــحٍ
وَلاَ سِـــيَّمَا يَـــوْمٍ بِـــدَارَةِ جُلْجُـــلِ
ويَـــوْمَ عَقَـــرْتُ لِلْعَـــذَارَى مَطِيَّتِـــي
فَيَـــا عَجَبـــاً مِـــنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّـــلِ
فَظَـــلَّ العَـــذَارَى يَرْتَمِـــيْنَ بِلَحْمِهَـــا
وشَـــحْمٍ كَهُـــدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّـــلِ
ويَـــوْمَ دَخَلْتُ الخِـــدْرَ خِدْرَ عُنَيْـــزَةٍ
فَقَالَـــتْ لَـــكَ الوَيْـــلاَتُ إِنَّـــكَ مُرْجِلِي
تَقُولُ وقَـــدْ مَـــالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعـــاً
عَقَرْتَ بَعِـــيْرِي يَا امْرأَ القَيْـــسِ فَانْزِلِ
فَقُلْـــتُ لَهَا سِـــيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـــهُ
ولاَ تُبْعِـــدِيْنِي مِـــنْ جَنَـــاكِ المُعَلَّـــلِ
فَمِثْلِـــكِ حُبْلَى قَـــدْ طَرَقْتُ ومُرْضِـــعٍ
فَأَلْهَيْتُهَـــا عَـــنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْـــوِلِ
إِذَا مَـــا بَكَى مِـــنْ خَلْفِهَـــا انْصَرَفَتْ لَهُ
بِشَـــقٍّ وتَحْتِي شِـــقُّهَا لَمْ يُحَـــوَّلِ
ويَوْمـــاً عَلَى ظَهْـــرِ الكَثِيْبِ تَعَـــذَّرَتْ
عَلَـــيَّ وَآلَـــتْ حَلْفَـــةً لم تَحَلَّـــلِ

فـ (يوم دارة جلجل) وما يتضمنه من أحداث ومغامرات، يُعد محور الزمن السردي في موضوع النسيب، كما يُعدّ أيضًا لحظة من لحظات تجاوز الذّات لمعهودها الثقافي النسقي؛ إذ اعتمدت على خبرتها السرديّة/ المعرفيّة في صناعة عالم جديد في الخطاب يكون بديلاً عن هذا العالم القفر الموحش. فالموضوع المتخيّل في الخطاب هنا، هو الممرّ الذي يمكن للذات، من خلاله، الانتقال من حالة الإمكان إلى حالة الفعل؛ حيث يحدث إنتاج الموضوع الفكري على النحو الذي يكون قادرًا فيه على تحقيق طموحات الذّات الواعية؛ ومن ثمّ يكون الموضوع قادرًا على إبراز وجهة نظر الذّات كاملة.

ومن الرؤى الدّاعمة لوجهة نظرنا أن السّرد التخييلي يقوم بدور مهم في خلق عالم متخيّل جديد يختلف عن العالم المادي الواقعي؛ وذلك لجعل موضوع الخطاب ناجعًا؛ لأن نجاعة الموضوع المتخيّل عن العالم، تُقاس بقدرته على إشباع الذّات معرفيًّا، وبناءً على هذا يمكننا فهم المتعة في هذه الأبيات بوصفها متعة معرفيّة تتعالى على المتعة الجنسيّة التي كشفت عنها المناهج السياقيّة (مثل المنهج النفسي) والمناهج النصيّة (مثل المنهج البنيوي) لأن الموضوع المعرفي لا يُشبع حاجات عضويّة جسديّة ماديّة، بل يُشبع العقل بأن يجعله يُحوّل أفكاره المتخيّلة إلى واقع؛ حيث يخلو عالم الخطاب من قيود الثقافة وهزائم الطبيعة. فإذا كان الفرد في هذا العالم المادي مستخدمًا لخدمتهما، فإن الفرد في هذا العالم المتخيّل بوصفه عقلاً يمتلك القدرة على إنتاج فائض القيمة.

يحكي السّرد التخييلي في الخطاب، على نحو استعاري، وضع الذّات وقدرتها على الخروج من دوائر الثقافة المغلقة والابتعاد عن جماعات إنسانيّة مُهيمن عليها، وهذا يشير إلى أن الذّات نجحت في إقصاء الذاكرة الجمعيّة التي تجرّد الوعي الفردي من خياله وأفعاله العقليّة، كما أن نجاح الذّات في تملّك ذاكرتها من جديد يُعدّ فعل تحرّر اجتماعي. فالأحداث السرديّة المصاحبة ليوم دارة جلجل والمُدعّمة بصور عقر الناقة للعذارى/ الصبايا وتقاذفهن اللحم، والحوار بينه وبين محبوبته عُنيزة، واتصالها بامرئ القيس وجنينها في الوقت نفسه، لا تُفلتُ من المحدّدات المكانيّة والزمانيّة لحياة اليقظة فحسب، بل أيضًا من قبضة الثقافة والسخرية منها عندما جمعت بين المقدّس (الرّضيع، رغم بكائه واستغاثته) والمدنّس (امرئ القيس) في عمليّة تواصل ترفضها الأنساق الثقافيّة آنذاك. فالذّات ليست مشدودة لمجموع الأفكار الجمعيّة التي تشكّل تصور الجماعة للعالم، وإنما هي مشدودة لأفكارها الخاصة عن هذا العالم، وتسعى من خلال هذه الأفكار إلى إنشاء عالم جديد في مخيلتها يعوضها عن مأساتها في العالم المادي.

إن الصور المصاحبة ليوم (دارة جلجل) في الخطاب لا تختلف عن الصور المصاحبة لأي يوم من أيام العرب في حروبهم ضد أعدائهم، فإذا كانت ساحات القتال هي ميدان الصراع والاقتتال بين القبائل بأدوات القتال التقليديّة آنذاك، فإن الخطاب هو مجال الجدل بين الذّات الفرديّة والوعي الجمعي بأدوات الخطاب. فالذّات عندما شكّلت يوم (دارة جلجل) هي تعي تمامًا طبيعة المعركة التي تخوضها، وهي معركة لا تقل أهمية عن يوم البسوس، أو يوم داحس والغبراء -مثلاً-؛ ولذا يمكننا القول إن يوم دارة جلجل هو يوم صراع الذّات الفرديّة مع الوعي الجمعي. إن عمل الذات في الخطاب يختلف عن عمل الوعي الجمعي في الواقع، إنه يقتضي كي تتوفّر حريّة للعيش للذّات الفرديّة، لابدّ من استنفار طاقاتها الفكريّة والمعرفيّة لمواجهة هذه التقاليد في معركة لا تقبل الخسارة فيها، مثلما يحدث القضاء على الخصوم في المعارك الحربيّة، والفوز يتحقق بهزيمة التقاليد والأنساق في مجال الخطاب المعرفي، وقد تحقق فوز الذّات في حدث (بُكاء الرضيع)؛ إذ يمكننا تأويل بُكاء الرضيع هنا بوصفه علامة على انتصار الذّات في معركتها ضدّ الثقافة؛ وذلك عندما تخلّت الأم عن رضيعها في مقابل إرضاء الشاعر. فالخطاب، هنا، هو مجال مخطّط الذّات العام واتجاهاتها الفكريّة الكبرى في رسم عالم جديد. إن الذّات عندما تسمح بتحديد ما تتخيّله عن عالمها الجديد وذلك بتجاوزها، في خطابها، الأطر الاجتماعيّة، فإنها تكشف لنا عن وجهة نظرها في ممارسات الوعي الجمعيّة؛ ولذا فإن هذا الخطاب يعدّ مجالاً لوجهات نظر الذّات المنشئة له في قضايا الوجود.

من المعروف أن الموضوع المعرفي هو موضوع مُدْرَكٌ، ويُدرَك عن طريق تحويل المحسوس إلى إدراك عقلي؛ ولذا إذا أردنا الوقوف على الأبعاد المعرفيّة للموضوع في الخطاب فلابدّ من مناقشة إشكاليّة العلاقة بين عقر ناقة صالح -عليه السلام- وعقر ناقة امرئ القيس. فهل كان عقر ناقة امرئ القيس مؤشّرًا على هلاك الثقافة الجمعيّة مثلما كان عقر ناقة صالح مؤشّرًا على هلاك قوم ثمود؟

وما العلاقة بين (عُنيزة بنت غنيم) (الحميري، ١٩٧٤: ٢٩-٣٢) في قصة نبي الله صالح و(عُنيزة) بطلة (يوم دارة جلجل)؟ إنّ إدراك الذات للحدث الثقافي يؤدي دورًا مهمًّا في تشكيل الموضوع المعرفي في الخطاب، فالذّات تُدرك الماضي بوعيّ عقلانيّ وصفيّ من أجل صناعة وجود جديد متعالٍ على الواقع الثقافي المأزوم.

إن الحدث المعرفي/ الديني في قصة صالح -عليه السلام-، هو موضوع الإدراك المعرفي؛ حيث تم إدراكه على نحو خاص من قبل الذّات من أجل اختراق الحواجز والأنساق الثقافيّة، واكتسب هذا الحدث أبعادًا معرفيّة جديدة في الخطاب من خلال الإشارة إلى يوم دارة جلجل، وعنيزة، وصالح، وتمثّلت في:

- إدراج معتقدات ثقافيّة جديدة اعتمادًا على الإطار الفكري القديم والذي تربى عليه العقل الجمعي.
- نسج الخطاب لفكر جديد يدرك فيه الأفكار القديمة ويكسبها خصائص جديدة؛ لأن التقاليد لن تظل كما هي دون تغيير على مر الزمن.
- قدرة الوعي الإبداعيّ على بث الحيويّة الفكريّة في خطابه انطلاقًا من مراجعة مرجعيّاته الثقافيّة والدينيّة.
- يتكفّل الخطاب بالإعلان عن الأفكار الجديدة دون تهديد تماسك المجتمع النسقي ووحدة ثقافته، وهذا ما يفسّر لنا تقبّل الذائقة العربيّة القديمة لكلّ ما يخالف معهودها الثقافي في الشّعر والحكي، ورفضه في الممارسات الحياتيّة.
- دور الخطاب الشّعري في إعادة التنشيط المستمر للذاكرة العربيّة، ودخول الوعي الجديد مع التراث في علاقة جدليّة تؤسّس لحقائق جديدة عن طريق إدراك جديد للمعهود القديم.

رابعًا: الإدراك:

ننظر في الدلالة اللغويّة بوصفها عنصرًا فاعلاً في عمليّة الإدراك، وجزءًا أساسيًّا من العمليّة المعرفيّة التي تفهم بها الذّات جمال المحبوبة؛ وذلك لأن التمثيلات اللغويّة التي كونتها الذّات المتكلّمة عن وصف المحبوبة وجمالها، هي تمثيلات ذهنيّة تتقاسم المعنى مع التعبيرات الوصفيّة، وهو ما يمكننا تسميته بالمنجز المعرفي عن الجمال في الخطاب، والذي يمكّننا من البحث في البنيّة الإدراكيّة للجمال في هذا الخطاب. لن نعتبر تصوّرات الشّاعر عن جمال المحبوبة مرتبطة مباشرة بالواقع المادي، وإنّما تحوّل هذا العالم المادي إلى رموز وتمثيلات لغويّة ومفهومية كما تتصوره الذّات المنشئة للخطاب، فالبنية التصوّريّة للذات في هذا الخطاب لا تتحدّد حدودها بالعالم الخارجي، وإنما استجابة لرؤاها المتعالية عن الجمال، فجمال المحبوبة كما هو في الأبيات ليس مظهرًا من مظاهر الواقع المطلق؛ ومن ثمّ علينا فهم المعطيات اللغويّة عن هذا الجمال، وهذا يُحيلنا بطبيعة الحال إلى الإجابة عن السؤال الآتي: كيف تُحيل اللغة على العالم؟ إن إحالة اللغة على عالم الجمال هنا هي إحالة على كيان الجمال كما تتصوّرها الذّات مستعملة اللغة. فالعبارات الواصفة لجمال المحبوبة لا تُحيل إلى عبارات معيّنة سابقة، وإنّما إلى رؤية الذّات المتعالية للجمال، أي الجمال الذي تنشده الذّات في مخيلتها

تُضِـــيءُ الظَّلامَ بِالعِشَـــاءِ كَأَنَّهَـــا
مَنَـــارَةُ مُمْـــسَى رَاهِـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ
إِلَى مِثْلِهَـــا يَرْنُـــو الحَلِيْمُ صَبَابَـــةً
إِذَا مَـــا اسْـــبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْـــوَلِ

إن إدراك الذّات للجمال في هذين البيتين، لا يُحيل الجمال إلى موضوع فحسب، بل أيضًا إلى حدث معرفي (تضيئ الظلام بالعشاء) و(يرنو الحليم صبابة) و(اسبكرّت بين درع ومجول) يشارك موضوع الجمال من خلال ربطه بمعرفة الرّاهب المعتكف الذي يبحث عن المعرفة، والحليم الزّاهد الذي يبحث عن الحكمة. فـ عبارة (تضيء الظلام بالعشاء) تُحيلُ إلى حدث معرفي للرّاهب الباحث عن المعرفة. وعبارة (إلى مثلها يرنو الحليم) تُحيل إلى حدث معرفي للحليم العاقل الباحث عن الحكمة. فالذّات تُدرك الجمال في هذين البيتين بوصفه عنصرًا رئيسًا في تشكل الحدث في الخطاب، وهو ما يمكن وصفه بفاعليّة الجمال في تشكيل الحدث في الخطاب. إن الجمال المدرَك في خطاب امرئ القيس يتجاوز القواعد العامة للجمال، إلى القواعد التصحيحيّة

يمكننا رصد نوعين من الجمال في هذا الخطاب: الجمال المادي والجمال الموضوعي، ولا يمكننا التمييز بين إشارات الجمال المادي وإشارات الجمال الموضوعي؛ لأن العبارات الدالة على الجمال المادي تتقاطع مع العبارات الدالة على الجمال الموضوعي. يقول امرؤ القيس:

أفاطِـــمَ مَهْـــلاً بَعْـــضَ هَذَا التَّدَلُّـــلِ
وإِنْ كُنْـــتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِـــي فَأَجْمِلِي
أَغَـــرَّكِ مِنِّـــي أَنَّ حُبَّـــكِ قَاتِلِـــي
وأَنَّـــكِ مَهْمَا تَأْمُـــرِي القَلْبَ يَفْعَـــلِ
وإِنْ تَـــكُ قَدْ سَـــاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَـــةٌ
فَسُلِّـــي ثِيَـــابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُـــلِ
وَمَا ذَرَفَـــتْ عَيْنَـــاكِ إِلاَّ لِتَضْرِبِـــي
بِسَـــهْمَيْكِ فِي أَعْشَـــارِ قَلْـــبٍ مُقَتَّـــلِ
وبَيْضَـــةِ خِـــدْرٍ لاَ يُـــرَامُ خِبَاؤُهَـــا
تَمَتَّعْـــتُ مِنْ لَهْـــوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَـــلِ
تَجَـــاوَزْتُ أَحْرَاسـًــا إِلَيْهَا وَمَعْشَـــراً
عَلَيَّ حِرَاصـًــا لَوْ يُـــسِرُّوْنَ مَقْتَلِـــي
إِذَا مَـــا الثُّرَيَّـــا فِي السَّـــمَاءِ تَعَرَّضَتْ
تَعَـــرُّضَ أَثْنَـــاءَ الوِشَـــاحِ المُفَصَّـــلِ
فَجِئْـــتُ وَقَـــدْ نَضَّـــتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَـــا
لَـــدَى السِّـــتْرِ إِلاَّ لِبْسَـــةَ المُتَفَضِّـــلِ
فَقَالَـــتْ: يَمِـــيْنَ اللـــهِ مَا لَـــكَ حِيْلَةٌ
وَمَـــا إِنْ أَرَى عَنْـــكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِـــي

خَرَجْـــتُ بِهَـــا أَمْـــشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَـــا
عَلَـــى أَثَرَيْنـــا ذَيْـــلَ مِرْطٍ مُرَحَّـــلِ
فَلَمَّـــا أَجَزْنَا سَـــاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَـــى
بِنَـــا بَطْنُ خَبْـــتٍ ذِي حِقَـــافٍ عَقَنْقَلِ
هَـــصَرْتُ بِفَوْدَي رَأْسِـــهَا فَتَمَايَلَـــتْ
عَـــلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْـــحِ رَيَّا المُخَلْخَـــلِ

يُعلنُ الحوارُ بين الشّاعر ومحبوبته عن قواعدّ جديدةٍ في إدراك الذّات المتكلّمة للجمال تسمح باشتقاق القيمة الدلاليّة للتعبيرات من القيمة الدلاليّة لمكونات الجمال الجديدة المتمثّلة في جماليّات الصّرم (أزمعت صرمي فأجملي). فالمكوّن الجمالي يسكن كل عبارة من عبارات الخطاب (مهلاً بعض هذا التدلّل) و(حبك قاتلي). و(تأمري القلب يفعل) و(تضربي بسهميك في أعشار قلب مقتّل) و(تمتعت من لهو بها غير معجل) فالمعنى في هذه التعبيرات يأتي من مكوّنها الجمالي الذي ترسمه الذّات المتكلّمة وكذلك من الطريقة التي جمعت هذه التركيبات اللغويّة وترتيبها بشكل يشي بحدث سردي للجمال، وهذا ما جعل الشاعر يتجاوز (أَحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعْشَـراً) أي يتجاوز قيود التقاليد التي تضع صاحبة الجمال تحت الحراسة المشدّدة والرقباء الذين يحفظون للمجتمع شَرَفَهُ. إن تجاوز الشاعر لهذه الأحراس هو ما يمنح الجزء التالي من الأبيات دلالته المعرفيّة في تجاوز المألوف والمعهود من الثقافة والتقاليد.

بناءً على هذا لا يمكننا النظر في موضوع الجمال نظرة حسيّة؛ لأن هذه النظرة سوف تحصر معناه في أفق ضيّق يفصله عن دلالته المعرفيّة، بقدر انجذابه إلى دلالته الأخلاقيّة بمرجعيّاتها الإيديولوجيّة. وإنما سوف نرتفع بالجمال إلى مستواه المعرفي الواسع، ليتسنى لنا دراسة حالاته، ومميّزاته، وصوره المقوليّة؛ ولذا يمكننا القول: إن حصر العلاقة بين الشاعر ومحبوبته في الجزء الأخير من الأبيات في علاقات جنسيّة لا يقبلها المجتمع، سوف يفرض علينا صعوبات تتعلّق بانغلاق الدلالة على معنى بعينه يستجيب لإدراك الوعي الجمعي؛ ومن ثمّ لا يُخبرنا بمحتوى التمثيلات الذهنيّة للذّات في تشكيل موضوعها في الخطاب، الأمر الذي يؤدي إلى حجب الأفكار والمفاهيم والرؤى الجديدة حول موضوعات الوجود. فالحدث في الخطاب الإبداعيّ هو حدث مجازي تصنعه الذّات لتشكّل موضوعها في الخطاب برؤيتها الخاصة، فالخارطة الفكريّة للذّات في الخطاب تختلف عن الخارطة الفكريّة للذّات الجمعيّة، رغم انخراطها في المجتمع، إلا أنها في الخطاب تكون أكثر تحرّرًا من القيود الاجتماعيّة.

إن الوعي بالجمال هنا في الأبيات هو وعي تمثيلي قائم بذاته، أي أنه غير منمذج مع نماذج ثقافيّة مطابقة؛ حيث لا يرتبط بموضوع مماثل، والجمال، على نحو ما هو موجود في هذه الأبيات، هو مواصلة للحياة بوسائل أخرى بعد أن تقطّعت أسباب الحياة في الجزء الخاص بالطلل، والجمال في هذا الخطاب لن يجد معناه إلا في تجاوزاته لمعايير الجمال المعهودة في الثقافة، ولعل هذا ما ينزل الجمال منزلته من المعرفة؛ لأنه أداة الذّات في البحث عن سُبلٍ جديدة للحياة من ناحية، والقدرة على مواجهة الثقافة من ناحيةٍ أخرى. فمفاهيم (التدلّل، والصرم، والغرور، والحب، والقتل، والتجاوز، والحرّاس، والحيلة، والغواية) على الرغم مما يبدو عليها من عدم تجانسها على المستوى الشّكلاني، إلا أن تجانسها، على المستوى المعرفي، أمر لا شكّ فيه؛ لأنها منخرطة انخراطًا تامًا في عملية تشكل المعنى المعرفي لهذا الجمال الذي يروق للذّات؛ ولأنها تستمد دلالتها المعرفيّة من علاقتها بالمتخيّل في وعي الذّات بهذا الوجود الجديد في الخطاب، وهو وجود موازٍ للوجود المادي في الواقع. فالجميل يتمظهر في المختلف وليس في المألوف. فكل مختلف جميل، والجمال، في هذا الخطاب، هو سلب وجودي للقبيح الثقافي، وما يبرهن على وجهة نظرنا مجموعة الأوصاف الجماليّة للمرأة في هذا الخطاب، والتي اكتفى معظم النقّاد بمدلولاتها الحسيّة.

مُهَفْهَفَـــةٌ بَيْضَـــاءُ غَيْرُ مُفَاضَـــةٍ
تَرَائِبُهَـــا مَصْقُولَـــةٌ كَالسَّجَنْجَـــلِ
كَبِكْـــرِ المُقَـــانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْـــرَةٍ
غَـــذَاهَا نَمِـــيُّ المَـــاءِ غَيْرُ المُحَلَّـــلِ
تَـــصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِـــيْلٍ وَتَتَّقِـــي
بِـــنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِـــلِ
وجِـــيْدٍ كَجِيْـــدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِـــشٍ
إِذَا هِـــيَ نَصَّتْـــهُ وَلاَ بِمُعَطَّـــلِ
وفَـــرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أَسْـــوَدَ فَاحِـــمٍ
أَثِيْـــثٍ كَقِنْـــوِ النَّخْلَـــةِ المُتَعَثْكِـــلِ
غَـــدَائِرُهُ مُسْتَشْـــزِرَاتٌ إِلَى العُـــلاَ
تَضِـــلُّ العِقَـــاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَـــلِ
وكَشْـــحٍ لَطِيـــفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّـــرٍ
وسَـــاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّـــقِيِّ المُذَلَّـــلِ
وتُضْحِي فَتِيْتُ المِسْـــكِ فَوْقَ فِرَاشِهَـــا
نَئُـــوْمُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّـــلِ
وتَعْطُـــو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَـــثْنٍ كَأَنَّـــهُ
أَسَـــارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَـــاوِيْكُ إِسْحِـــلِ
تُضِـــيءُ الظَّلامَ بِالعِشَـــاءِ كَأَنَّهَـــا
مَنَـــارَةُ مُمْـــسَى رَاهِـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ
إِلَى مِثْلِهَـــا يَرْنُـــو الحَلِيْمُ صَبَابَـــةً
إِذَا مَـــا اسْـــبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْـــوَلِ
تَسَـــلَّتْ عَمَايَـــاتُ الرِّجَالِ عَنْ الصِّبَـــا
ولَيْـــسَ فُـــؤَادِي عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَـــلِ
ألاَ رُبَّ خَصْـــمٍ فِيْـــكِ أَلْـــوَى رَدَدْتُـــهُ
نَصِيْـــحٍ عَـــلَى تَعْذَالِـــهِ غَـــيْرِ مُؤْتَلِ

يمكننا النظر هنا في موضوع جسد المرأة بوصفه تقديرًا ثقافيًّا من قِبَل الذّات المتكلّمة حين تجتهد من أجل الاعتراف بالجسد في شكل تعويض عن الحرمان الذي تعانيه بسبب الثقافة، فالخصائص الجماليّة للمحبوبة، هي خصائص متخيّلة ومن صنع الذّات ورؤيتها المتعالية لما ينبغي أن يكون جمال المرأة؛ لأنها، أي الذّات، تُثبت في خطابها ما تفتقر إليه في الواقع بهدف بث الحيويّة في الحياة وتزيينها بعد قَفْر الطبيعة وجَدْبها، فالجمال في الأبيات يتشكّل من بنية جسديّة: لون الوجه الأبيض المشوب بصفرة، والترائب المصقولة كالمرآة، والعيون الجميلة، والخدّ والجيد الجميلين، والشَّعْر الأسود الفاحم، والكشح اللطيف، والأصابع الرفيعة، إنها بنية أنتجها العقل؛ ومن ثم تمنح الذّات المتعة والرضى؛ لأن الجمال هنا هو استجابة ممتعة لتصوّرات الذّات عن المرأة.

وبناءً على هذا لا يمكننا الاكتفاء بالمدلولات الحسيّة للجمال. فالجمال لا معنى له دون مغزى معرفي لا ينفصل عن المعرفة المتضمّنة في نسيب القصيدة العربيّة، فتجربة الجمال في هذا الخطاب لا تنفصل عن تجربة الحريّة، أقصد التحرّر من قيود التقاليد، وعندما أتحدّث عن علاقة الجمال بالحريّة أقصد الجمال المُفكّر فيه والحريّة المُفكّر فيها أيضًا. يقول دولوز: «ليست ضرورةُ فعلٍ، كما يتصوّرها الفهم، صفة للفعل أو الفاعل، إنها صفة للكائن المفكّر الذي يتأملها.» (دولوز، ١٩٩٩: ٨٤) فالتشبيهات والأوصاف الجماليّة للمحبوبة هي أحكام تصدر عن الذّات، وهي أحكام منعتقة من قيود الواقع؛ ومن ثمّ فجمال المحبوبة ليس مجرّد مظهر لحريتها أو تمثيلاً لهذه الحريّة فحسب، وإنما أيضًا هو توضيح لماهيّة هذه الحريّة (نؤوم الضحى – لم تنطق عن تفضّل – تضوّع المسك منهما) فماهيّة الجمال في هذه الأبيات، ليس محاكاة للطبيعة، أو نتاجًا لها، وإنما هو تعبيرٌ حسّيٌّ عن حريّة الروح وجمالها. فالجمال في الأبيات لا ينحصر في الشكل فحسب (بيضاء – غير مفاضة – ترائبها مصقولة كالسّجنجل – جيد ليس بفاحش – كشح لطيف – ساق كأنبوب السّقي) بل أيضًا في المعنى (نؤوم الضحى- يرنو الحليم إليها – تضيء الظلام بالعشاء – منارة ممسى راهب متبتّل) فالشكل في الجمال ليس استعاريًّا لمعنى يسكن خلف هذا الشكل، وإنّما هو تعبير عن حرّية الرّوح في استدعائها للجمال، ولذا فالجمال رغم أنه شكل مرئي محسوس، إلا أنه يتحوّل في هذا الخطاب ليصبح تجسيدًا مرئيًّا لحريّة الذّات في تشكيلها لهذا الجمال. إن الذّات تعي ذاتها في جمال المحبوبة، ومهمة الفن الرئيسة هي تمثيل الجمال بالتركيز على قوام المرأة المحسوس والروحاني، وهذا التجسيد الحسّي والروحاني هو الأكثر ملاءمة للعقل، وبتعبير أكثر عقلانيّة، يتمثّل دور الخطاب هنا في استحضار هذه الحقائق عن أنفسنا وعن تجاربنا مع الطبيعة والثقافة والتي طمستها التقاليد والأنساق، يظهر الخطاب، في النسيب، جماليّة الرّوح المتحرّرة من قيود التقاليد.

إن إدراك الجمال في هذه الأبيات هو إدراك مجرّد بامتياز. فالأفكار المجرّدة عن الجمال في الخطاب، ليست مرتهنة بمكان أو بزمان محددين، وإنّما مرتهنة بفكر الذّات المجرّد عن الجمال، وكيف يكون. فهذه المحبوبة، ليست مجرّد شكل جمالي صامت لا ينطق، وإنما جسدها ونومها وحركاتها مفعمة بالحركة والحيويّة والحياة. مثل هذا الجمال المثالي يكشف عن تعالي إدراك الذّات وقناعتها بالجمال المتحرّر من قيود التقاليد. إنه نشاط إنساني عقلاني مفعم بالحرية والحيوية والجوانب الإيجابية في النفس الإنسانيّة، وليس مفعمًا بنواقصها وسلبيّاتها. وإذا كانت الذّات تُدرك جيدًا أن الخطاب هو وسيلتها المثالية للتعبير المجرّد عن الجمال، فهي تُدرك أيضًا أهميّة النُّقلة من الحسّي إلى الروحي. يعني هذا أن الذّات تسعى إلى تجاوز الجمال المعياري إلى الجمال الإنساني، وهو ما يمنح خطابها فائض المعرفة عن الجمال؛ حيث يستوعب الخطاب التعبيرات الحسيّة عن الجمال إلى جانب التعبيرات الروحيّة في مواجهة عالم مادي يخضع لتقاليد وأنساق ثقافيّة. فالذّات بوعيها تواجه عالمًا هو إمّا نتاج لروح لا تعي حرّيتها، وإمّا نتاج لأنساق ثقافيّة لديها تصوّرات عن حرّتها الخاصة؛ من أجل التأسيس لصور جديدة من الجمال الرّوحي تنضاف إلى الجمال الحسّي المألوف.

ومن الرؤى الدّاعمة لذلك أن أسلوب التشبيه الذي اعتمدته الذّات في إدراكها للجمال في الأبيات (كالسّجنجل- كبكر المقاناة- كجيد الرئم- كقنو النّخلة المتعثكل- كالجديل- كأنّه أساريع ظبي- كأنّها منارة ممسى) لا يضفي طابعًا حيويًّا على موضوع الجمال في الأبيات فحسب، بل يمنح عناصر التشبيه المختلفة تناغمًا وتناسقًا مع الأفكار والمعارف الجديدة عن الجمال في الخطاب؛ وبذلك لا تحوّل بلاغة الخطاب معانيه إلى تعبيرات حسيّة مرتهنة بتاريخ الخطاب، وإنّما تحوّله إلى مجال معرفي إبداعيّ يحيط بالتعبير عن الجمال الروحيّ والحسيّ؛ حيث تحقّق الذّات مبتغاها وغايتها في الخطاب، عندما تبتكر ملاذًا آمنًا للجمال ينسجم فيه الحسيّ مع الجمالي ويتجاوران معًا في مجال الخطاب. ليس الجمال في خطاب امرئ القيس مجرّد تماثل صوري وانسجام أسلوبي، أو مجرّد تزيين بلاغي للخطاب، وإنّما هو إدراكٌ حسّيٌّ لحريّة الذّات وحياتها المتعالية في الخطاب. فالعالم المادي حرم الذّات من ممارسة حقها في الحياة، عندما أجدبت الطبيعة على الشاعر في الطلل، وحرمته الثقافة بتقاليدها وأنساقها من التواصل مع محبوبته تحت ذريعة مخالفة شرائعها.

إن الجمال في هذه الأبيات هو نتاج لوعيٍّ فرديٍّ للذّات بالجمال يتجاوز الأطر المعياريّة للجمال المادي، ويفرض علينا تحديدات معرفيّة معيّنة لما يمكن أن نعتبره جمالاً معرفيًّا. فالذّات المنشئة للخطاب، تُدرك تمامًا أن الجمال ليس تزيينيًّا للخطاب أو ترويجًا لأهداف أخلاقيّة أو ثقافيّة بعينها، وإنّما هو استكشاف في أعماق الاغتراب الإنساني أمام كل من الطبيعة والثقافة، والأحداث المصاحبة لموضوعات الخطاب، هي أحداث بسيطة وغير منتظمة تكشف عن قلق الإنسان إزاء مصيره في الحياة، لكن الذّات العارفة في الخطاب تُدرك أن الخطاب (الشفاهي آنذاك) هو المجال المعرفي الذي سيمنحها الشعور بالجمال؛ ومن ثمّ حق التجاوز وحق التعبير عن الحريّة.

الخاتمة

أجبنا في هذه الدراسة عن سؤال: ماذا لو تجاوزنا ارتهان المعنى في الخطاب بقوالبه الشكلانيّة واللفظيّة وفتحنا المجال أمام فكرة الاختلاف المرجَّئ التي طرحها دريدا في تفكيكيّته لدراسة موضوع النسيب العربي؟ وأوضحنا أن التقليل من شأن الاهتمام بالأفكار المركزيّة والفرعيّة يُقلّل من قيمة الخطاب الإبداعي؛ لأن دراسة الخطاب الإبداعيّ في سياقه المعرفي سوف يُساعد بلا شكّ على تقدير أفضل للأدب. نتحدّث هنا عن ممارسة نقديّة وليس عن نظريّة في النقد الأدبي. لم نشكّك في الدراسات النقديّة حول النسيب في القصيدة العربيّة، وإنّما قدمنا زاوية نظر عقلانيّة جديدة لموضوع النسيب العربي في معلقة امرئ القيس، وتوصّلنا إلى عدد من النتائج التي يمكن أن تُضاف إلى ما أنتجه الخطاب النقديّ العربي القديم، وما أنتجته الدراسات الشّكلانيّة الحديثة، ولعلّ أبرز النتائج التي توصلنا إليها ما يأتي:

- يتشكّل موضوع النسيب في الشّعر العربي القديم من أفكار مثلما يتشكّل من موضوعات (موتيفات قصيرة) وتجاهلنا لدراسة هذه الأفكار سيؤثّر بالسلب على موضوعيّة الدرس النقدي.
- يمكن تأويل أسئلة الذّات في خطاب النسيب العربي بوصفها احتجاجات مجازيّة على الواقع الإيديولوجي.
- أثبت البحث أن محاولات الشاعر تجاوز محنة النسيب هي تمثيلات فكريّة تُبرهن على وجود نظام نسقي معياري قائم فرضه الموروث الثقافي اكتسب قدسيّته بحكم الزمن؛ وذلك لإثبات فاعلية الذّات وانفلاتها من قبضة الهيمنة التي فرضتها الحالة الذهنيّة للجماعة عليها.
- برهن البحث على أن خطاب النسيب نظامٌ معرفيٌّ يكشف عن تنظيم الذّات لحَدْسها وأفعالها العقليّة وقدرتها على مساءلة الواقع المادي من أجل إنتاج واقع جديد متعالٍ يتجاوز أنساق الواقع المادي.
- كشفت العبارات الإحاليّة الوصفيّة عن قوّة العلاقة بين المعطى اللغوي والأفكار في الخطاب.
- أكّد البحث أنّ تجربة الجمال في خطاب النسيب هي تجربة معرفيّة لا تنفصل عن تجربة الذّات الفرديّة مع الحريّة. فعندما نتحدّث عن علاقة الجمال بالحريّة نقصد الجمال المُفكّر فيه والحريّة المُفكّر فيها.

المراجع

ابن طباطبا (١٩٥٥). عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى.

ابن قتيبة (١٩٦٤). الشّعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف.

إسماعيل، عز الدين (١٩٦٤). النسيب في مقدمة القصيدة الجاهليـــة في ضوء التفسير النفسي، مجلة شعر (٢)، ٣-١٤.

امرؤ القيس (٢٠٠٥). المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، للشيخ أحمد الأمين الشنقيطي، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، بيروت، المكتبة العصرية.

براونة، فالتر براونة (١٩٦٣م). الوجوديّة في الجاهليّة، مجلة المعرفة، دمشق، ٤.

توفيق، سعيد (١٩٩٢). الخبرة الجماليّة: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيّة، بيروت، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

الجاحظ (١٩٩٨). البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السم هارون، ط٧، القاهرة، مكتبة الخانجي.

الحميري، نشوان بن سعيد (١٩٧٤). خلاصة السّير الجامعة لعجائب أخبار الملوك التبابعة، تحقيق علي بن إسماعيل المؤيّد وإسماعيل بن أحمد الجرافي، بيروت، دار العودة.

دوركهايم، إميل (٢٠١٩). الأشكال الأوليّة للحياة الدينيّة: المنظومة الطوطميّة في أستراليا، ترجمة رندة بعث، ط١، بيروت، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

دولوز، جيل (١٩٩٩). التجريبيّة والذّاتيّة: بحث في الطبيعة البشريّة وفقًا لهيوم، تعريب اسامة الحاج، ط ١، بيروت، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

ربابعة، موسى (١٩٩). الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، إربد، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية.

زكي، أحمد كمال (١٩٨١). التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب ١ (٣)، ٩١-١٠٦.

ستيتكيفيتش، سوزان (١٩٨٥). القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجيّة، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ٦٠ ج ١، ٥٥- ٨٥.

ستيتكيفيتش، ياروسلاف (٢٠٠٤). صبا نجد: شعريّة الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، ترجمة حسن البنا عز الدين، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة.

الشورى، مصطفى (١٩٩٦). الشّعر الجاهلي، تفسير أسطوري، القاهرة، الشركة العالمية للنشر- لونجمان.

عبد الرحمن، إبراهيم (١٩٨١). التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١(٣)، ١٢٧- ١٤٠.

عز الدين، حسن البنا (١٩٩٣). الطيف والخيال في الشّعر العربي القديم، القاهرة، دار الحضارة.

عز الدين، حسن البنا (١٩٨٩). الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشّعر الجاهلي، دراسة نقديّة، بيروت، دار المناهل.

عز الدين، حسن البنا (١٩٨٩). جماليّات الزمن في الشعر، نموذج النسيب في القصيدة الجاهليّة: مدخل مقارن، الجامعة الأمريكيّة بالقاهرة، ألف مجلة البلاغة المقارنة، ٩، ١٠٣- ١٣٦.