قراءة ثقافية في لغة الحوار عند العذريين

يوسف محمود عليمات
محمود الحلحولي

قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب
الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن

الملخص

تحاول هذه الدراسة أن تقدم تصوراً جديداً للشعر العذري من خلال القراءة الثقافية الفاحصة للغة الحوار عند العذريين، وما تضمره هذه اللغة من أنساق Categories فاعلة تسهم في الكشف عن موقف الشاعر العذري من الكون والمجتمع والحياة.

وقد أوضحت القراءة الثقافية للنصوص الشعرية المنمذجة في هذه الدراسة ما أن المرأة وظفت في الشعر العذري ليس بوصفها معطى جمالياً أنثوياً فحسب، وإنما أخذت بعداً آخر مهماً يتصل بالموقف الأيدلوجي المنفعل الذي تبناه الشاعر العذري، إضمارياً، في صراعه مع أعراف مجتمعه السائدة.

وقد أضاءت الدراسة أهمية هذا الموقف تنظيراً وإجراء من خلال المحاور الآتية:

أ – التنظير: أولاً: في مفهوم القراءة الثقافية ثانياً: في مفهوم النسق

ب – الإجراء: أولاً: حوار الشاعر مع الإنسان، ويشمل: الحوار مع الذات: مخاطبة القلب، والعين، والنفس، والحب والحوار مع الإنساني العاقل: مخاطبة المحبوبة، والعذال

ثانياً: حوار الشاعر مع المكان ثالثاً: حوار الشاعر مع الزمان: الموت، والهجر

رابعاً: الحوار مع الحيوان، والطير، والطبيعة.

أولاً – في مفهوم مصطلحات الدراسة (القراء الثقافية، والنسق، والحوار)

الخطاب الأدبي في منظور الدراسات الثقافية Cultural Studies ليس مجرد بنية لغوية مشحونة بالشيفرات الجمالية، والمحمولات الدلالية، والقيم الاستعارية الناجزة، كما تجلى ذلك في أعراف جلّ المدرسّيات والنظريات النقدية، وإنما أصبح الخطاب الأدبي يشكل حادثة ثقافية ذات معطيات فكرية، وخلفيات معرفية وتاريخية ومؤسساتية، قادرة على استيعاب الأنساق الثقافية المضمرة، والمسكوتات الخطابية الدالّة في البنى النصية. وبذلك يصبح "النص الأدبي جزءاً من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وموازنات قوى وما إلى ذلك"[1].

وتأسيساً على هذا التصور، فإنّ القراءة الثقافية Cultural Reading للنّص، تمثل منهجية جديدة في الإجراء النقدي، ترتهن في تحصّلها على إمكانات الفحص القرائي للمضمرات النسقية المتوارية خلف ستار الاستاطيقي (الجمالي) وتشكلاته الممكنة. فهي قراءة، كما يقول Stephen Greenblatt، تهتم بشكل خاص "بالظروف الطارئة، والذوات النمطية، والتمثيل وفقاً للأحكام المنتجة وصراعات الثقافة المفترضة. وهذه الذوات تكون مكيّفة بفعل التوقعات المتعلقة بطبيعتها، وجنسها، وديانتها، وسلالتها، وهويتها القومية، وهي دائماً مؤثرة في مسار التاريخ"[2]. ويرى غرينبلات أن القراءة الفاحصة Critique تسعى إلى "استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي؛ لأن ذلك النص على عكس النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي تمّ إنتاجه من خلاله..."[3]. و يخلص غرينبلات إلى أنّ "مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة (العلاقة المتبادلة بين النصّ والسياق التاريخي) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النّص الأدبي، والحضور الاجتماعي للعالم في النصّ الأدبي"[4].

واشتقاقاً من أعمال النقاد رايموند ويليامز Raymand Williams، وريتشارد هوقرت Richard Hoggert، وإي. ب. ثومبسون E.P.Thompson، وفوكو Focault،

ولوي آلتوسير Louis Althusser، فإنّ القراءة المادية الثقافية تركز على الكيفية التي يكون فيها النصّ مكاناً للصراعات التي لا تنتهي بالضرورة، لا سيما بعد اندماج النسق المقصى في إطار الأيديولوجية المهيمنة[5]. ولكشف حقيقة أبعاد هذا الصراع الأيديولوجي والتمايز الطبقي "يحاول المحلل الثقافي أو الناقد المختلف Dissident critic إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافية في ضوء السياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها، وهذا الأمر لا يتحصل للناقد المختلف إلّا بفعل القراءة الفاحصة التي تكشف هذه الأنساق، مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة"[6].

ويذهب آنتوني ايستهوب Antony Easthope إلى أن "الصراع الاجتماعي لا يمكن أن يختزل إلى صراع بين أيديولوجيتين متنافستين: إنّه تهديد لكل الأيديولوجيات التي تقع في هذا الجدل"[7]. وبناء على ذلك يرى ايستهوب أنّ "مصطلح: إيديولوجيا، يمكن أن يقدم ليصف هذه الاستراتيجية المتعلقة بإعادة الإصلاح الاجتماعي، والصيغ "الموضوعاتية" بوصفها "فاعليات" وصيغاً شخصيّة"[8].

وفي مفهوم النسق يعرّفه تالكوت بارسونز T.Parsons بأنه "نظام ينطوي على أفراد "فاعلين"، تتحدّد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافياً في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق الاجتماعي أوسع من مفهوم "البناء الاجتماعي"[9]. ويرى أنّ "أيّ نسق، وعلى أي مستوى، يجب أن يفي بأربعة متطلبات إذا كان يريد البقاء. . . "[10]. وهذه المتطلبات أو المستلزمات الوظيفية، هي:

التكيف: إذ إن كلّ نسق لا بدّ أن يتكيف مع بيئته. وتحقيق الهدف: لا بدّ لكل نسق من أدوات يحرّك بها مصادره كيما يحقق أهدافه، ومن ثم يصل إلى درجة الإشباع. و**التكامل**: وكل نسق يجب أن يحافظ على التواؤم والانسجام بين مكوناته، ووضع طرق درء الانحراف والتعامل معه، أي لا بدّ له من المحافظة على وحدته وتماسكه. و**التوازن** المحافظة على النمط: ويجب على كل نسق أن يحافظ بقدر الإمكان على حالة التوازن فيه [11].

ويذهب بارسونز إلى "أنّ هذا النسق يرتكز على معايير وقيم، تشكل مع

الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين "[12]، كما يفترض "أنّ هدف كل فاعل هو الحصول على أقصى درجة من الإشباع، وإذا ما دخل الفاعل في تفاعل مع آخرين وحصل في ذلك التفاعل على الإشباع، فذلك مدعاة لتكرار التفاعل "[13]، إنّ هذه الفاعلية النسقية التي ذكرها بارسونز، تدل على أنّ النسق لا يحقق سلطته إلّا بالتفاعل مع معطيات الثقافة السائدة؛ إذ إنّ "النسق في ضوء الإشارية اللانهائية حتى تضحي العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية لا حدّ لها "[14]. ويرى الغذامي أن النسق "يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية في وضع محدّد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب: أحدهما ظاهر، والآخر مضمر. ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر "[15].

والحوار لغة، يأتي بمعنى المجاوبة، والتجاوب، ومراجعة الكلام[16]. أي أن هناك تفاعلاً حقيقياً، واستجابة معينة تجاه ما يطرحه الحديث بين أطراف الحوار من مضامين وأفكار. وقد أشار باختين إلى أنّ الحوار "ينشأ بين شخصين منتميين عضوياً إلى المجتمع. وإذا لم يكن هناك محاور فعلي فسوف نفترض مقدماً هذا المحاور في شخص، لنقل إنه ممثل طبيعي للفئة الاجتماعية التي ينتسب إليها المتكلم "[17]. وتأسيساً على هذا المفهوم، فإن لغة الحوار تكون محملة بأنساق ثقافية، وطروحات فكرية تصوّر عوالم المتحاورين، وما تضمره هذه العوالم، على اختلافها، من رؤى وصراعات. لذا فإنّ "اللغة بالنسبة للشاعر، مشبعة تماماً، وبحق، بالتنغيمات الحية. إنّها ملوثة، بصورة كاملة، ببقايا التنغيمات الاجتماعية وآثارها وتوجيهاتها، وينبغي أن يكون صراع عملية الخلق، بالضبط، مع هذه الآثار و التوجيهات؛ وينبغي أن يختار المرء، بدقة، هذا الشكل أو ذاك، أو هذا التعبير أو ذاك " .[18]

إن الشعر العذري يعدّ في منظور هذه الدراسة حادثة ثقافية متكاملة ولافتة للنظر في العصر الأموي، فإنّ النصّ الشعري عند العذريين، ومن خلال فاعلية الحوار، يمكن أن يكشف للمتلقي عن أنساقٍ ثقافية متصادمة في بنية النصوص الشعرية. فالشاعر العذري كان في حالة من الصراع الدائم مع ثقافة المؤسسة

الاجتماعية القائمة آنذاك بما تشتمل عليه من قيم وأعرافٍ وتقاليد، ويرى أنها أعراف تعزز مفاهيم القمع والاستبداد، فلجأ بفعل الشعر إلى توليد الأنساق الخاصة به، ليعلن تمرده وثورته بصورة رمزية على السياسي والاجتماعي والديني في عصره، حيث يوحي لنا "أن العذريين كانوا بعيدين عن التكيف مع العالم الديني، الذي أوحى لهم، مع ذلك، بمخطط عالم الشعري بالذات، وهو يفضي بنا إلى جماعة واقعية هامشية بصورة متميزة، ولا سيما على الصعيد الاقتصادي" (19).

إنّ إحساس الشاعر العذري بالهامشية جعله يقيم حواراً إنسانياً مع مفردات جديدة، لكي يصنع عالماً مثالياً جديداً، ومختلفاً عن عالم الواقع الذي يتعامل معه، "وفي ظل هذه المثالية المجردة عاش العذريون في صراع لا تهدأ ناره، ولا يخمد أواره، بين العالم الواقعي العملي الذي يعيشون فيه، والعالم المثالي النظري الذي يعيشون له، وهو عالم أفلح العذريون فعلاً في خلقه لأنفسهم. . . " (20).

لذا، فقد اتخذ الشاعر العذري من نسق العذرية شعاراً بغية تأسيس عالم جديد له إنسانه ومكانه وزمانه، فأضحت المحبوبة عنده رمزاً لبحثه الدائب عن العالم المثالي المفقود الذي يتوق إليه، ويسعى جاهداً إلى تحقيقه في عصره. فالعذرية،كما يقول يوسف اليوسف، هي "الوجع المأزوم، أو التوتر الداخلي الكثيف الناجم عن خطر العشق، ولذا فإنها تنطوي على الاحتجاج ولو إضمارياً. وكل احتجاج يحمل بعداً سياسياً قبل كل شيء" . (21)

ويشكل الحوار Dialogue عند الشعراء العذريين في العصر الأموي ظاهرة أسلوبية لافتة للانتباه؛ نظراً لكثرة اتكائهم على أسلوب الحوار وتوظيفهم له بغية تصوير عالمهم العذري الخاص، وما يدور فيه من انفعالات وتجليات جسدت، في واقعها، رؤى نافذة بالنسبة لهم تجاه الكون وفلسفة الحياة.

ولذلك فإنّ حرص الشعراء العذريين على تكرار مثل هذه الظاهرة (الحوار) يشي، والحال هذه، بأن الحوار يتخذ في النصّ الشعري أبعاداً وظيفية متنوعة: نفسية، وفلسفية، وثقافية، وأيديولوجية.

وهذه الدراسة ترى أنّ فاعلية أسلوب الحوار عند الشعراء العذريين تندرج في إطار الموضوعات المحورية الآتية:

أولا – حوار الشاعر مع الإنسان.

أ – الحوار مع الذات (المعنوي).

ب – الحوار مع الإنساني العاقل

ثانياً – حوار الشاعر مع المكان.

ثالثا – حوار الشاعر مع الزمان. رابعاً: حوار الشاعر مع الحيوان، و الطير، والطبيعة.

أولاً – حوار الشاعر مع الإنسان

يطرح الحوار الإنساني في الشعر العذري إشكاليات وجدليات نامية مؤسسة على فكرة الصراع مع الذات تارة، ومع الآخر الإنساني على تعددية صوره وطيوفه: المحبوبة، والعذال، والوشاة تارة أخرى؛ إذ يحاول الشاعر العذري بفعل هذا الحوار تقديم تساؤلاته عن طبيعة الأحداث التي تشغل فكره، وتؤرق وجوده في الحياة، فيكون الحوار، وفقاً لذلك، أداة ذكية يحدثها الشاعر رغبةً في فهم كنه الحياة، وإدراك الحقائق الناجمة عن حركة الإنسان على مسرح الحياة.

أ – الحوار مع الذات

يقول جميل بثينة مخاطباً ذاته[22]

أعَنْ ظُعُنِ الحيِّ الأُلى كنتَ تسألُ بليلٍ فردُّوا عيرَهم وتحمّلوا
فأمْسَوا وهم أهلُ الديار وأصبحوا ومن أهلها الغِربانُ بالدار تَحجُلُ
على حين ولَّى الأمرُ عنّا وأسْمَحتْ عصا البيْنِ وانْبَتَّ الرجاءُ المُؤمَّلُ
فما هو إلَّا أن أهيمَ بذكرِها ويحظى بَجدْواَها سواي ويَجْذَلُ

يجرد جميل في هذه الأبيات، من نفسه ذاتاً أخرى يحاورها ويبثها لوعته وحزنه، رغبة منه في خلق ذاتٍ إنسانية إيجابية تشاركه انفعالاته، وتمكنه من الوقوف على حقيقة الغامض والمشكل في إطار علاقته بالمحبوبة.

وتتجلى هنا فاعلية الحوار المناجاة، في كونه يطرح إشكالية التحوّل الطارئ من الإيجاب إلى السلب ومن الحياة إلى الموت. ولا شك في أنَّ عملية التحّول هذه أصبحت تؤثر في حياة الشاعر تأثيراً سالباً بسبب ارتباطها بغياب المحبوبة التي تمثل نواة مركزية وكونية في حياة الشاعر. فالمحبوبة، كما نرى، ترحل عن المكان، وبمجرد رحيلها المفاجئ سرعان ما تتحوّل الأشياء إلى النقيض؛ إذ يتحول مشهد التحضّر المكاني المحتفي بالإنسان "فأمسوا وهم أهل الديار" إلى مشهد التوحش والاغتراب "وأصبحوا ومن أهلها الغربان بالدار تحجل".

فالمحبوبة، في ثقافة الشاعر، قادرة على صنع التحوّلات والمتضادات؛ فهي التي تمنح المجتمع أو (الحيّ) ديمومة الحياة والجمال، وهي في الوقت نفسه التي تجعل "الحيّ"/المجتمع متحولاً غير مستقر عندما تصبح ظعينة راحلة.

ولعلّ هذه الفكرة التي تبرزها القراءة الفاحصة لمضمون الحوار بين الشاعر وذاته، هي التي جعلت منه إنساناً متسائلاً وقلقاً إزاء قضية التحوّل. فالسؤال يجسد صورة الشاعر الذي يصطدم بهذه التحوّلات السالبة التي تحدث في عالمه العذري، حيث يرغب رغبة جامحة في البحث عن ماهية التحوّلات، ومن ثمّ تفسيرها تفسيراً منطقياً واعياً ينطلق من تجربته الذاتية. ولهذا فإننا نلحظ الشاعر بعد أن أثار مسألة المحبوبة الظاعنة مع ذاته المجرّدة، عاد إلى التماهي مع هذه الذات مرة أخرى قصد الوقوف على نتائج غياب المحبوبة:

على حين ولَّى الأمرُ عنّا وأسْمَحتْ عصا البيْنِ وانْبَتَّ الرجاءُ الُمؤمَّلُ
فما هو إلَّا أن أهيمَ بذكرِها ويحظى بَجدْواها سواي ويَجْذَلُ

فقد ارتبط غياب المحبوبة باندثار حلم الشاعر بالحفاظ على وحدة نسيج العالم الذي يتمنّاه؛ إذ يعترف الشاعر، بعجزه عن تحقيق صورة الثبات الأنثوي في حدود حضارة المكان، "على حين ولّى الأمر عنّا"، وبسبب هذا العجز الإنساني، فإن حدث الفراق وتشظي العلاقة الإنسانية "الشاعر والمحبوبة"

يضحي قدراً محتوماً تتلاشى بفعله آمال الشاعر في ترسيخ معالم الحياة على خريطة المكان، ويتنامى بفعله إحساس الشاعر بمفارقات هذا التحوّل السلبي، عندما يصبح الشاعر العاشق خاسراً في تجربة العشق؛ إذ تغادر الأنثى عالمه العذري إلى غيره "ويحظى بجدواها سواي"، ويضحي صوتاً إنسانياً يواجه مصيره بانفراد تام، وعاشقاً يعيش لذة الفقد وحالة الهيام، وضحية مأساوية لمفارقات الزمن المتحول.

ومن أمثلة مناجاة الذات عند الشعراء العذريين أيضاً، قول كثير عزة[23]:

أَمِنْ أُمِّ عَمْروٍ بالخريقِ ديارُ — نعمْ دارساتٌ قد عَفَوْنَ قِفارُ
وأُخرى بذي المشروحِ من بطنِ بيشة — بها لمطافيلِ النّعاجِ صِوارُ
تراها وقدْ خَفَّ الأَنيسُ كأَنَّها — بِمُنْدَفِعِ الخُرطومَتَينِ إزارُ
فأَقْسَمْتُ لا أنساكِ ما عِشْتُ ليلةً — وإنْ شاحطتْ دارٌ وشطَّ مَزارُ

يمكن للمتلقي العارف أن يلحظ ملمحاً أسلوبياً واضحاً في الأمثلة الشعرية التي يحاور فيها الشاعر ذاته، ويتلخص هذا الملمح في أنّ الاستفهام يمثل بنية مفتاحية مهمّة في بداية النصّ الشعري، بحيث يغدو مثل هذا الحوار نواة تتأسس عليها الأبعاد الفكرية المختلفة في بنية النص.

ويكشف الحوار الداخلي في هذه الأبيات، لأول وهلة، عن صوتين متجاوبين للشاعر نفسه؛ فالصوت الأوّل يتظاهر بالسؤال عن ديار محبوبته أم عمرو وكأنه لا يعرفها. بيد أنّ هذا التظاهر يعبّر في حقيقته عن ذاتٍ إنسانية قلقة تجاه صورة المكان؛ إذ يتبدّى هذا القلق، فعلاً، عندما يجيب صوت الذات المتخيّلة بـ "نعم".

إننا نجد في هذا الحوار ذاتاً أخرى متكلّمة على غير العادة؛ لأننا غالباً ما نجد في معظم الشواهد الشعرية على حوار الذات، أن الشاعر يطرح تساؤلاته باحثاً عن صوتٍ يشاركه همومه وقلقه الوجودي دونما طائل.

ونرى في هذه الأبيات أنّ الذات المتخيلة لا تكتفي في إجابتها بتأكيد جوهر ما طرحه صوت الشاعر فحسب، وإنّما تصبح إجابة الذات المتخيلة حاملة

لعنصر المفاجأة "نعم دارسات قد عفون قفارُ". فالإجابة، هنا، تؤكد شمولية الفناء الإنساني والمكاني واكتمال تحققه "قد عفون".

ويمضي صوت الذات المتخيلة في رصد معالم التحوّل، وفي توصيف صورة التهدّم الحضاري لديار المحبوبة شيئاً فشيئاً بتفصيل دقيق "وأخرى بذي المشروح من بطن بيشة". لقد تحولت الحضارة الإنسانية التي صنعتها حالة التصالح العشقي "الشاعر + المحبوبة" إلى ديارٍ موحشة متصدعة تسكنها بقر الوحش "بها لمطافيل النعاج صوار".

إنّ صورة المكان المتوحش مرتبطة بحقيقة الحوار المتوتر بين الشاعر وذاته؛ إذ بدت موضوعة الديار قضية أساسية للحوار والتساؤل؛ ولذلك فإن قيمة المكان أخذت تتبدّد تدريجياً في رؤية الشاعر؛ حيث تتعاظم صورة المكان عند الشاعر العذري كلّما أقامت المحبوبة فيه. وهكذا يَستحيل العالم الإنساني في رؤية الشاعر إلى غيابٍ دائم، بحيث ينعدم نسغ الحياة الإنسانية، ويأخذ العالم الحيواني بالتناسل والتوالد في فضاء المكان الإنساني. ولكن الإشارة الرئيسة التي يسعى الشاعر إلى تأكيدها عبر أسلوب الحوار، تتمثل في أنه يتمسك بقيمة الحياة، ويرفض صور الموت والاستسلام، على الرغم مما رصدته عينه من معالم التحول والتغير، فهو حريصٌ على صون الذاكرة المليئة بتجاريب الهوى من سلطة الزمن والفراق:

فأقْسَمْتُ لا أنساكِ ما عِشْتُ ليلةً وإنْ شاحطتْ دارٌ وشطَّ مَزارُ

ولجأ الشعراء العذريون في إطار حديثهم عن تباريح الهوى ولجاجات العشق إلى توظيف معادلاتٍ موضوعية أخرى متصلة بفكرة الحوار مع الذات. قال مجنون ليلى مخاطباً قلبه[24]:

ألا أيُّها القلبُ اللّجُوجُ المعذَّلُ أفِقْ عن طلاب البيضِ إن كنتَ تعقِل
أفِقْ قد أفاقَ الوامقونَ وإنّما تماديكَ في ليلى ضَلالٌ مَضلِّلُ
سلا كلُّ ذي ودٍّ عن الحب وارعوى وأنت بليلى مُستهامٌ موكَّلُ
فقالَ فؤادي: ما اجْتَرَرْتُ ملامةً إليكَ ولكن أنت باللوم تَعجلُ

فعينَك لُمْها إنَّ عينَكَ حمَّلَتْ فؤادَكَ ما يعْيا به المتحمِّلُ
لحى اللهُ من باعَ الخليلَ بِغَيْرِهِ فَقُلْتُ نَعَمْ حاشاكَ إن كنتَ تفعَلُ

يتحول القلب في رؤية المجنون إلى إنسانٍ ناطقٍ يجري معه الشاعر حواراً حول موقفه من حبّ ليلى. ولا شك في أنّ تشخيص الشاعر للمعنوي الجامد يتضمن إشارة دالة إلى رغبة الشاعر الجامحة في تأكيد عشقه اللامتناهي لمحبوبته. والقلب، هو أساس الحياة ومنبع وجود الإنسان، وهذا يعني من وجهة نظر الشاعر – أنّ المحبوبة هي التي تمنح هذا القلب معنى الحياة، وأنَّ ديمومة نبض القلب الحياة رهين ببقاء المحبوبة فيه.

ويضعنا حوار الشاعر للقلب في هذه الأبيات أمام حالة من الصراع بين لغة العقل ولغة العاطفة. فالشاعر يتقمص شخصيّة الإنسان المتعقل العاذل الذي يلومُ قلبه على تماديه وإفراطه في حبّ ليلى، فهو يدعو إلى التعقّل وضبط السلوك في علاقته بالمحبوبة، كما يدعو إلى التمثل بالآخرين التائبين عن الهوى بدلاً من أن يبقى هذا القلب هائماً ومجنوناً في عشق ليلى. ولكنّ قلب الشاعر يرفض أن يكون متلقياً لمنطق العذل والنصح، فنراه يتهم الشاعر بالتعجل في لومه، ويؤكد له أنه هو المسؤول عن تبعات هذا الهوى وتحميل القلب أعباءً لا تطاق. لذا فإنّ اللوم الحقيقي، كما في لغة القلب، يجب أن يكون متجهاً نحو العين، عين الشاعر التي أبصرت جمال المحبوبة ونورها فهامت بحبها. وفي نهاية هذا الحوار نلحظ أنّ لغة العاطفة/ القلب تنتصر على لغة العقل، فيضحي اللائم ملوماً، والآمر مأموراً "أفق عن طلاب البيض... فعينك لُمها". لا بل إنّ الشاعر يرضخ لصوت العاطفة في نهاية الأمر، ويتماهى صوته مع صوتها في تعزيز فكرة التمسك بالمحبوبة وعدم التفريط بها:

لحى اللهُ من باعَ الخليلَ بِغَيْرِهِ فَقُلْتُ نَعَمْ حاشاكَ إن كنتَ تفعَلُ

ويكتسب خطاب القلب كذلك حضوراً مكثفاً وفاعلاً في شعر قيس بن ذريح لدى مقارنته بغيره من الشعراء العذريين. يقول قيس[25]:

وقلت لقلبي حين لجّ بي الهوى وكلّفني ما لا يطيق من الحبّ

ألا أيها القلب الذي قاده الهوى أَفِق لا أقرَّ الله عينك من قلب

إذْ يبدو صراع الشاعر مع القلب واضحاً، فالشاعر يتهم قلبه بتكليفه ما لا يطيق من الحب. لذا يحاول أن يصطنع دور الإنسان الناصح الذي يحكم لغة العقل للتخلص من عناء العشق. وقد بدت رغبة الشاعر في الصحوة من لذة العشق واضحة، في قوله مخاطباً قلبه "أفق". بيد أنّ سلطة القلب العاطفة تجعل الشاعر أو لغة الشاعر خائنة له وهو يوظف منطق العقل، وتحديداً في قوله: "لا أقرّ الله عينك من قلب".

فالمفارقة ترصد من خلال صيغة الدعاء "لا أقر الله عينك..."لحظة الصراع بين سلطة العقل "أفق"، وسلطة العاطفة "لا تفق: لا أقر الله عينك"؛ إذ يناقض الشاعر نفسه بشكل جلي، وحيث تؤكد المفارقة بطريقة مدهشة حقيقية خضوع الشاعر، على الرغم من توتره أو تمسكه بمبدأ التعقل، لسلطة العاطفة/ المحبوبة.

فمن المتوقع أن يدعو الشاعر لقلبه في الصيغة الدعائية بالسكونية فيقول "أقر الله عينك"، ولكن خيبة انتظار المتلقي تحدث عندما يدعو الشاعر لقلبه بأن لا يبقى على حال أو يقرّ له قرار، وهذا المعنى يؤدي بالنتيجة إلى إحداث قلق فكري ونفسي لدى الشاعر في عملية بحث دائبة ودائمة عن الأنثى الغائبة أو الفكرة المتمناة.

وإذا كان قيس يبدو في البيتين السابقين لائماً لقلبه على تكلفه وإفراطه في عشق لبنى، فإننا نجده في مواضع أخرى يؤنب هذا القلب على الصبر واللامبالاة بفراق المحبوبة. يقول قيس بن ذريح[26]:

وحدثتني يا قلب أنك صابرٌ على البين من لبنى فسوف تذوقُ
فمت كمداً أو عش سقيماً فإنّما تكلفني ما لا أراك تطيقُ
أطعت وشاةً لم يكن لك فيهم خليل ولا جارٌ عليك شفيق
فإن تكُ لَمّا تَسْلُ عنها فإنني بها مُغرمٌ صبّ الفؤادِ مشوقُ

فالشاعر، كما تشي الأبيات، يريد من قلبه المؤنس أن يتمّرد على واقعه،

وذلك بأن لا يركن إلى الصبر على فراق المحبوبة؛ لأن الصبر في ثقافة الشاعر يعني تخلياً مباشراً عن المسئولية في حماية التجربة العشقية الإنسانية من سلطة الزمن. ولهذا يرى الشاعر أن حالة الصبر على الفقد توحي بمعنى الرضا أو الاستسلام ليقينية الموت، وقد بدا الشاعر ثائراً ورافضاً لفكرة الصبر هذه عندما خاطب قلبه خطاباً حادّاً عنيفاً بالدعاء عليه: "فمت كمداً أو عش سقيماً".

ولم يكن قيس ناقماً على قلبه بسبب الصبر السلبي على غياب المحبوبة فحسب، وإنما ازدادت نقمته عليه بسبب إنصاته لكلام الوشاة الذين سعوا بأمر القطيعة بين الشاعر ومحبوبته. فالقلب، إذن، متمرد على صاحبه عندما اتّسم بالتقلب وعدم الحفاظ على حضور المحبوبة فيه من جهة، وعندما رفض الاستماع إلى صوت صاحبه الشاعر العاشق، واستسلم لنصح الآخر الغريب:

أطعت وشاةً لم يكن لك فيهم خليل ولا جارٌ عليك شفيق

وإذا كان القلب قد تمرد على الشاعر بعدم الإنصات له، فها هو ذا الشاعر نفسه يواجه هذا التمرّد بتمرد مشابه يقوم على تأكيد حقيقة التمسك بمبدأ العذرية دون الرضوخ للقهر الزمني "فإنني بها مغرم..." فهو، كما يتضح لنا، يعلي من قيمة الحياة / الحبّ ببذل طاقاته الروحية والجسدية في سبيل هذا الحب، وبالابتعاد عن صورة الصبر/ السلو/ النسيان التي تتصل بفكرة الموت الحتمي لأطراف العلاقة العذرية: الحبيب والمحبوب والحب.

ولا مندوحة من القول، بأن مخاطبة الشاعر العذري للقلب تبرز في جوهرها صورة العاشق المضطرب الذي يعيش حالة من الصراع الذاتي مع نفسه وحواسّه، نظراً لمفارقات التجربة التي يعيشها واختلاط الأمور عليه. فهو يلوم قلبه تارةً على إفراطه في الحبّ، وينتقده ويقسو عليه في حالة إفراطه في الصبر تارة أخرى. فهذا التضاد في الموقف مع القلب يصور، والأمر كذلك، حركة الشاعر في فضاء التجربة العذرية، تلك الحركة المتراوحة في سيرورتها بين النقيضين: الحياة / الحب – الموت / الصبر.

ومثلما شخص الشاعر العذري القلب مانحاً إياه رتبة إنسانية فاعلة في بنية

الحوار، فقد لجأ إلى أنسنة العين، محاولاً، من خلال محاورتها، الكشف عن طبيعة تجربته العذرية، وما يعتمل في داخله من آلامٍ وصراعات.

يقول كثّير عزة مخاطباً ماء عينه[27]:

ولمّا وقفنا والقلوبُ على الغضا ... وللدمعِ سحٌّ والفرائصُ تُرْعَدُ
وبين التراقي واللهاةِ حرارةٌ ... مكانَ الشجا ما إن تبوخُ فتبردُ
أقولُ لماء العينِ أمْعِنْ، لعلّهُ ... بما لا يُرى من غائب الوجد يَشْهَدُ
فلم أدْرِ أنَّ العينَ قبل فراقها ... غداةَ الشَّبا من لاعجِ الوجدِ تجمدُ

يقدم كثير عزّة في هذه الحوار رثاءً حارّاً للمحبوبة؛ إذ تمكن من خلال أنسنة العين من تصوير لوعته وحزنه تصويراً صادقاً ودالاً في الوقت نفسه على مركزية المحبوبة في حياة الشاعر العذري. فحضور المحبوبة في الفضاء المكاني متصل في ثقافة الشاعر بتجدد الحياة وبقائها، في حين أنَّ غيابها أو ارتحالها يتصل دائماً بنفي أسباب الحياة والحضارة عن المكان.

ويحرص كثيّر، كما يبدو في مخاطبته العين، على إظهار فداحة الفجيعة بغياب المحبوبة، ولذا نراه يأمر ماء العين باستمرارية البكاء، لكي يؤكد مدى حزنه العميق على حدث الفقد المأساوي: "لعله بما لا يرى من غائب الوجد يشهد".

ولكن الشاعر يصل في النهاية إلى الحقيقة المطلقة بأنّ العين فاض ماؤها منذ أن كانت تتوقع لحظة الفراق، وأصبحت من شدّة بكائها جامدة:

فلم أدْرِ أنَّ العينَ قبل فراقها ... غداةَ الشبا من لاعجِ الوجدِ تجمدُ

وعلى الرغم من هذه الصورة الحزينة الباكية التي يشكلها الشاعر في خطابه للعين، فإنه يرى في هذه الصورة بخلاً لا يتفق ومشهد الفراق، فهو يريد من عينه أن تجود بالبكاء دائما دون توقف، إنه يريد عيناً ذات طاقة خارقة تفرض طقسها البكائي على رهبة المكان.

وعندما يؤنسن الشاعر الشيء المعنوي ويعطيه حضوراً فاعلاً في النص الشعري عبر الحوار، فإن هذا يعني أن الشاعر العذري يرفض الاستسلام لسلطة

القهر الزمني، فيتحول الرثاء/البكاء إلى شعيرة طقسية تعّزز فكرة الخلود وبقاء ذكر المحبوبة حتى وان ارتحلت، كما يمضي هذا الرثاء قيمةً تطهيرية تخلص الشاعر من عناء تجربة الفقد، وطقسية احتفائية تؤكد حقيقة عشق الشاعر العذري للمحبوبة المثال في مشهدي الحياة والموت. ولذلك فإننا نلحظ أنَّ مشهد البكاء الذي يجسده أسلوب الحوار مع العين جاء مقترنا بفكرة الفيوضة المائية ذات الإيماءات المتصلة بالمطر ومفهوم الخصب. فالشاعر، ينقل الألفاظ المتعلقة بالمطر "سحّ، ماء العين، الفرائص ترعد" إلى تجربته الذاتية؛ إذ يصبح الدمع عند الشاعر مطراً يحاول من خلاله إحياء المكان بذكر المحبوبة وذاكرة التجربة العذرية، تماماً كما يقوم المطر بإحياء الأرض بعد موتها. فالمحبوبة في نظر الشاعر العذري هي مصدر الرؤية ومحور الوجود، وإن غيابها يعني في ثقافته انعداماً لرؤية الذات وكينونة الحياة. وهو عندما يحض عينه على البكاء، فإنما يؤدي دوراً إنسانياً نبيلاً – بإعلاء فكرة البقاء – بقاء التجربة الإنسانية عوضاً عن فكرة الفناء الإنساني.

فالعين، في ثقافة الشاعر العذري، هي أداة العشق الأولى التي تبصر جمال المحبوبة، ومن ثم تعكس صورة هذا الجمال إلى القلب الذي يستمد نبضه من حضور المحبوبة فيه. ولذلك تبدو الوشيجة بين العين والقلب عند الشعراء العذريين وثيقة مهمة؛ لما لها من خلال نفسية عميقة متصلة بالبعد الوجودي للإنسان. فحضور المحبوبة يقترن دائماً بمعنى النور والإبصار وأصل الحياة، وغيابها يفضي إلى حالةٍ من العمى والموت، وهو ما يجعل الشاعر منفعلاً لغياب النور والحياة (المحبوبة) عن عالمه. وهذا ما يؤكده قيس بن ذريح عندما يقول[28]:

وإذا عـادَنـي الـعـوائـد يـومـاً قالت العين: لا أرى من أريد
ليت لبنى تعودني ثم أقضي إنـهـا لا تـعـودُ فـيـمـن يـعـودُ
ويح قيسٍ لقد تضمن منها داء خَبْلٍ فالقلب منه عميد

فزيارة لبنى تمثل في نظر قيس حياةً تعود فيها الروح إلى الجسد، كما أنَّ رؤية قيس لمحبوبته تعدُّ شفاء له من الداء، وبعثاً جديداً لإنسان أوهنه فرط

الصبابة. وهو يجعل سبب الحياة مقصوراً أو رهيناً بحضور لبنى: "قالت العين: لا أرى من أريد". فلبنى هي التي تعيد إلى العين نورها، حتى إنّ رؤية المحبوبة تغدو عند قيس حلماً يتمنى تحقيقه وإن كان آخر شيء في حياته. ولأنّ حلم الشاعر مستحيل غير متحقق: "إنّها لا تعود فيمن يعود"، فقد انعكس غياب المحبوبة على نعمة البصر ولذّة الجسد:

ويح قيسٍ لقد تضمن منها داء خَبْلٍ فالقلب منه عميد

ولا يقتصر أسلوب الحوار عند قيس على مخاطبته للعين، أو مخاطبة العين له، وإنما نجده يعمد إلى تشكيل حوار بين المعنوي والمعنوي، كما في هذه الحوارية التي أحدثها بين القلب والعين. يقول[29]:

قد قال قلبي لطرفي وهو يعذله: هذا جزاؤك منّي فاكدم الحجرا
قد كنْتُ أنهاك عنها لو تطاوعني فاصبر فما لك فيها أجر من صبرا

فالقلب يضحي عند قيس إنساناً عاذلاً يلوم الطرف وينتقده؛ لأنّه السبب الفعلي في جعله متعلقاً بالمحبوبة ومعذباً بهواها. و يصبح العذل عقاباً قاسياً للطرف الذي طالما نهاه القلب عن رؤية المحبوبة، وهو ما جعل الطرف في أرقٍ دائمٍ وتحمّل للمشقة من غير نفعٍ أو وصل.

ولكن الشاعر بإجرائه لهذا الحوار بين القلب/ سلطة العاطفة، والطرف/ سلطة الإبصار والمعرفة والحقيقة، لا ينتوي تصوير ندمه على تعلقه بالمحبوبة بقدر ما يصوّر لنا مدى تأجج الصراع في داخله بسبب المحبوبة نفسها. فإذا كان القلب عاقلاً وعاذلاً كما بدا لنا في البيتين السابقين، فإن هذا التعقل جوابه بطرفٍ متمّرد: "لو تطاوعني" يرفض لغة العذل، وينتصر لفكرة التماهي مع المحبوبة.

إن أنسنة الشاعر العذري للنفس والحبّ، تصور لنا حقيقة نزوع الشاعر العذري إلى فلسفة العذرية في ضوء علاقته بالمرأة المحبوبة. يقول المجنون مخاطباً النفس[30]:

عَدِمْتُكِ من نَفسٍ شَعاعٍ فإنني نهيتُكِ عن هذا وأنتِ جميعُ
فقرَّبتِ لي غير القريبِ وأَشْرَفتْ هناك ثنايا ما لَهُنَّ طُلوعُ

ويقول قيس بن ذريح في مخاطبة الحبّ[31]:

لقد عذَّبْتَني يا حبَّ لبنى فقَعْ إمَّا بموتٍ أو حياةِ
فإنَّ الموتَ أرْوَحُ من حياةٍ تدومُ على التَّباعُدِ والشَّتاتِ

ويقول جميل بثينة مخاطباً الحبّ أيضاً[32]:

عدمتكَ من حبٍّ أما منك راحةٌ وما بكَ عنّي من تَوانٍ ولا فَتْرِ
ألا أيُّها الحبُّ المبرِّحُ هل ترى أخا كَلَفٍ يُغري بُحبٍّ كما أغرْي
أجِدَّك لا تَبْلَى وقد بَليَ الهوى ولا ينتهي حبِّي بثينَةَ للزَّجْرِ

نلحظ أنَّ خطاب النفس عند المجنون يبدوا حادّاً ومنفعلاً، فهو يدعو عليها بالعدم والموت: "عدمتك"؛ لأنها لا ترضخ لصوته: "نهيتك عن هذا وأنت جميع".

إنَّ اضطراب النفس: "عدمتك من نفسٍ شعاعٍ" يشي بحضور البعد المادّي والغريزي في ثقافة الشاعر في مقابلة العذري والمثالي. فالنفس تجنح برغبتها وحركتها نحو ما لا يرغبه الشاعر "فقربت لي غير القريب". وفي إطار هذا المعنى، يمكننا أن نفهم أنّ إرادة النفس في هذا الحوار تعزز فكرة النزعة الشبقية التي تتحول المرأة بفعلها إلى جسد. وهذا المفهوم ينسجم مع رغبة المجتمع النسقي وإرادته؛ إذ إنَّه يحرصُ على أن يظل صوت الأنثى هامشياً ومقموعاً؛ لأنّه يكرّس بصورة رمزية خفية جسدية المرأة، وضرورة اقترانها بزوج لا ينتمي إلى عالم العذرية، ولعلَ هذا الأمر هو ما كان متحّصلاً في تجربة الشعراء العذريين مع محبوباتهم.

وأما خطاب الحبّ في ثقافة الشاعر العذري، فإنَّه لا يخرج في مضمونه عمَّا تقدم من حديث. فالحب يصبح مادةً ثقافية فاعلة تظهر صورة الصراع بين رؤيتين للمرأة؛ هما رؤية الشاعر العذري، ورؤية المجتمع النسقي.

فقد كانَ الحبَّ عند قيس بن ذريح، وجميل بثينة جالباً للتعب والعذاب، وهو في الوقت نفسه حبٌّ متوهج يغري الشاعر بالتضحية والفناء من أجل ديمومته كما هو حال جميل. وهكذا، فإن الشاعر العذري يكون أكثر تمسكاً

بفكرة الحبّ، كلما أمْعن المجتمع في مقاومته. وكأن الشاعر في صنيعه هذا، يحاول أن يؤكّد معنى الحرية "حرية الشاعر، وحرية المحبوبة"، من خلال بحثه عن الروحي والمثالي والمركزي، ورفضه للمادي والشبقي الذي تسعى الثقافة النمطية إلى تأسيسه.

ب - الحوار مع الإنساني العاقل

بدا الشعراء العذريون في أثناء حوارهم مع مفردات عوالمهم الذاتية منفعلين بالتوترات والتعارضات الحادثة بين سلطة القلب وسلطة العقل. وقد كشف هذا الحوار مع المعنويات عن صورة الشاعر الذي يوظف صراعاته مع الذات من أجل تأكيد إخلاصه للمحبوبة، وإثبات نزوعه إلى نفي المفاهيم الحسية أو الجسدية التي تسيء إلى مبدأ العفة والطهارة واللذة الروحية في ثقافة الشاعر العذري. ويمضي الشعراء العذريون في تشكيل نماذج حوارية أخرى مع العالم الإنساني العاقل، بغية الوقوف على أبعاد التجربة العذرية، انطلاقاً من علاقات الشاعر المتأسسة مع المحبوبة، والعذال، والواشين، والصحب.

1 - حوار الشاعر مع المحبوبة

ليس من شك في أن المحبوبة تجّسد، في ثقافة الشاعر العذري، قيماً وجودية ونفسية وثقافية، جعلته يرى في المحبوبة مركزية كونية لا يستقيم معنى الحياة إلّا بتحقيق لحظة التصالح معها. وقد تمكن بفعل تقنية الحوار مع المحبوبة من طرح إشكاليات كثيرة أسهمت في التأثير على طبيعة علاقته بالمحبوبة من جهة، مثلما أسهمت في الوقت نفسه بتشكيل صورة المحبوبة في رؤية الشاعر العذري من جهة أخرى.

يقول المجنون مخاطباً ليلى[33]:

أنيري مكانَ البدرِ إنْ أفَلَ البدرُ ... وقومي مقام الشّمْسِ ما استأخَرَ الفَجْرُ
ففيكِ من الشمسِ المنيرة ضوؤها ... وليس لها منك التبسّمُ والثّغْرُ
لك الشرفةُ اللألاءُ والبدرُ طالعٌ ... وليس لها منك الترائبُ والنَّحْرُ

ومن أين للشمس المنيرةِ بالضّحى بمكحولةِ العينين في طرْفها فَتْرُ
وأنّى لها من دلِّ ليلى إذا انثنت بعَيْني مهاة الرَّمْلِ قد مسَّها الذعْرُ

تشكل المرأة عند المجنون قوة مركزية تحقق حالة الانسجام الكوني، وتنشر الضياء والنور في حالة انتشار الظلام في الوجود. فهي، كما يبدو، تأخذ في رؤية المجنون رتبة علوَّية أسطوريّة تجعلها متحكمّة، في الكون، بل متفوقة في فاعليتها وحضورها عمّن سواها. فالخصائص التي تملكها المحبوبة ليست ماثلة في عناصر الضياء الحقيقية (البدر، والشمس)؛ إذ إنَّ المحبوبة هي التي تهب الزمن والوجود خاصية الحركة والحياة ليلاً ونهاراً: "أنيري مكان البدر: ليلاً، وقومي مقام الشمس: نهاراً"؛ أي أنَّها قادرة على القيام بوظيفة البدر والشمس معاً لإضفاء الحياة على الوجود الإنساني.

ويعمد المجنون في هذا الحوار إلى المقارنة بين المحبوبة والشمس، فيرى فيها صفات ليست حاضرة في الشمس الحقيقية. فالمحبوبة، عنده، جسد إنساني نوراني يملك سمات إنسانية لا تملكها الشمس نفسها "التبسم والثغر، والترائب والنحر، والعيون، والانثناء والدلال." إنّ المحبوبة، في رؤية المجنون، تتسم ببعدٍ إنساني جمالي يضفي بظلاله الجمالية على الحياة، وببعد آخر أسطوري "الشمس"، بحيث تبدو المحبوبة معبودة مقدسة يعتقد فيها الشاعر كلّ أسرار القوة والقدرة على التأثير في مجريات الواقع. وتبدو ثقته بقدرة المحبوبة الرمز على التغيير واضحة من خلال صيغة الأمر: "أنيري". فالشاعر العذري يفتقد في واقعه الفعلي إلى معالم الحرية والضياء: "إن أفل البدر، ما استأخر الفجر"، وإنه يرى في المحبوبة قيمة استبدالية يمكن أن تحلّ مكان الواقع المظلم، فتنتج مجتمعاً جديداً مبنياً على قيم الجمالي الإنساني.

لقد كان الشعراء يحرصون دائماً على تشبيه محبوباتهم بالشمس والبدر إشارة منهم إلى جمالهن المستفيض والمكتمل، بل إنّهم، ولا سيّما في الجاهلية، ربطوا بين صورة المحبوبة وصورة الشمس الآلهة المقدسة التي تمنح الخصب والحياة. ولكننا نلحظ المجنون في هذه الأبيات يقلب المعادلة التشبيهية، ويعيد تشكيل الصورة من جديد عندما ينفي عن الشمس الرمز

الأسطوري المقدس صفات الألق والجمال وإيقاعات الحركة والحياة، ويجعل من محبوبته ظاهرة كونية فريدة في اشتمالها على الخصائص الإنسانية والأسطورية الخارقة، فتغدو، بذلك، محوراً للتشبيه، وقطباً للرمز المتعالي الذي تُشبّه به مفردات النور الفعلية. ولذلك فإن الشاعر لا يرى الوجود إلّا من خلال هذه المحبوبة، وهو ما يجعلنا نشعر بأن المحبوبة في ثقافته تمثل رمزاً لفكرة العالم الجديد الذي يتمنى ولادته؛ "فالمرأة، كما هي الحال في تاريخ الأدب العربي، ليس لها معنى حرفي واحد هو المرأة؛ إذ يمكن لهذه المرأة أن تكون مجردة من جنسها. . . ، وبتعبير آخر، لقد كانت تعني في العالم الشعري شيئاً آخر غير نفسها، وبالدرجة الأولى صيغة تاريخية في الحياة، وفي قبول أو رفض نظام اجتماعي معين" [34].

وانطلاقاً من فكرة أسطرة المحبوبة عند الشعراء العذريين، فقد تمكنت النماذج الحوارية المبثوثة في أشعارهم من الكشف عن كثير من جوانب القداسة والاحتفاء الشعائري بقدرة المحبوبة على استيلاد الحياة من الموت في لحظة الوئام مع الشاعر، وقدرتها على تحويل معالم الحياة إلى معنى العدم والشقاء والموت.

يقول جميل[35]:

فأحيي - هداك الله - نفساً مريضة طويلاً بكم تهيامها وعناؤها

ويقول المجنون[36]:

ألا ياشفاء النفس لو يسعف النوى ونجوى فؤادي لا تُباحُ سرائره
أثيبي فتىً حققتِ قول عدوّه عليه وقلّت في الصديق معاذره

ويقول المجنون أيضاً[37]:

معذبتي! لولاك ما كنت هائماً أبيت سخين العين حرّان باكيا
معذبتي! قد طال وجدي وشفّني هواكِ فيالنَّاس قلّ عزائيا
معذبتي! أوردتني منهل الرّدى وأخلفت ظني واخترمت وصاليا

فالمحبوبة، كما تنجلي في هذه الأمثلة الحوارية، تجمع بين المتناقضات

التي يصطدم بها الشاعر العذري في عالم الحب، فهي قادرة على إحياء النفوس وشفائها، ومن ثم إخراجها من سَوْرة الألم والعناء إلى رحابة السعادة ولذة الحياة، كما أنها قادرة بابتعادها وتمنّعها على تحقيق العذاب والهلاك للشاعر الذي يفني عمره في البحث عن فرصة لقاء.

وهكذا يتجلى للمتلقي اعتقاد الشاعر العذري حول أسطورية الأنثى، فهي حياة وموت في آنٍ واحد، وبفعل هذه الثنائية – ثنائية الحياة والموت – تمكنت المرأة من أن تأخذ مركزيتها الفاعلة في حياة الشاعر العذري، حيث جعلتها هذه المركزية تفرض هيمنتها على روح الشاعر وفكره فنراه "مريضاً، ومعذّباً" على الدوام.

إنّ إدراك الشاعر العذري لحقيقة ثنائية الحياة والموت في ضوء علاقته بالمحبوبة، جعله دائم البوح بهمومه وأحزانه التي لا يمكن أن تنمحي أو تزول إلّا بمناجاة المحبوبة.

يقول كثير عزة[38]:

أيا عزَّ صادي القلبَ حتى يوَدَّني فـؤادُكِ أو رُدّي عـلـيَّ فـؤاديـا
أيا عزَّ لو أشكو الذي قد أصابني إلى ميّتٍ في قبرهِ لبكى لِيا
ويا عزَّ لو أشكو الذي قد أصابني إلى راهبٍ في ديرهِ لرثى ليا
ويا عزَّ لو أشكو الذي قد أصابني إلى جَبَلٍ صَعْب الذّرى لا نحنى ليا
ويا عزَّ لو أشكو الذي قد أصابني إلى ثَعْلب في حُجْرِه لانبرى ليا
ويا عزَّ لو أشكو الذي قد أصابني إلى موثقٍ في قَيدِه لَعدَ اليا

يجسد حوار الشاعر للمحبوبة عبر صيغة النداء صورة الأنثى التي تمنح الشاعر نعمة البقاء وديمومة الحياة. وقد شكل نداء المحبوبة في هاته الحوارية لازمة تكرارية مكثفة توحي للمتلقي بمدى القرب الروحي والنفسي للمحبوبة عند الشاعر. فالشاعر يستشعر في قرارة نفسه أهمية المحبوبة/ عزة في الحياة، ولذلك فقد جعل من أسلوب الحوار مع المحبوبة طقسية ندائية يبوح لها من خلالها بتراتيل الوجد والشكوى علَّها تجود بالوصل فتخلّصه من فداحة المأساة.

فالشاعر يتوجه بالنداء إلى المحبوبة وحدها دون غيرها، ليقينه التام بأنَّها تشكل قوةً سحريَّة فاعلة تستطيع أن تحوّل آلامه المكبوتة إلى آمالٍ متجددة ودائمة الحضور. وبناءً على هذا، فإنَّ حواره مع المحبوبة يشير إلى ذاتٍ شعرية حالمة تلهجُ بذكر المحبوبة من غير كلل، وتبتهل في محراب العشق لتؤكد سلطة المحبوبة وفاعليتها في الكون العذري. وقد أشار باشلار إلى أنَّ "ذات الحالم هي ذات منتشرة، إنّها تجتاح كلّ ما تلمسه، وتنتشر في الكون، ولأنه يعيش حقيقة كل أرجاء مجاله فإنَّ الإنسان من خلال الحلم هو في كلّ جزءٍ من الكون، إنّه في "داخل" لا "خارج" له، وليس خالياً من المعنى أن يقال في التعبير الجاري إنَّ الإنسان "استغرق" في حلمه، فلم يعد الكون بالنسبة له وجها لوجه، والأنا لم تعد في مقابلة الكون، ففي الحلم لم يعد هنا "اللا أنا" ففي الحلم لا وظيفة لكلمة "لا" وكل شيء ممكن"[39].

ويؤكد الشاعر من خلال هذه الحوارية إمكانية مشاركة الآخر له في ذروة انفعاله بالألم وضجيجه بالشكوى "إلى ميت...، إلى جبل...، إلى ثعلب...، إلى موثق..." . ولكنّه يمتنع عن البوح بمأساته إلى هذا الآخر على تنوّع عوالمه، ليؤكدّ تفرّد المحبوبة واستئثارها بأحداث البوح والمناجاة والطواف، بوصفها واجبات طقسية يفترض بالشاعر أن يقوم بأدائها بشكل دائم متكرر.

وتحيلنا النصوص الدالة على الحوار مع المحبوبة في الشعر العذري إلى ثنائية واضحة؛ هي ثنائية الصمت والصوت. فنحن نرى في نماذج حوارية متعددة أنَّ صمت المحبوبة في الشعر العذري يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الطُّهر أو التقديس المتصورة في ثقافة العذريين حول المرأة المعشوقة. بل إنَّ المحبوبة، في صمتها هذا، تدفع الشاعر العاشق إلى استحداث فعل التضحية لكي يخترق عالم الصمت المذهل للمرأة المثال، فلا يزيده هذا الصمت إلَّا عذاباً ونداءات وتوسلات لا متناهية بسبب بلاغة الصمت. فالصمت - أي صمت المحبوبة - حوارياً، مقترن بدلالة السمّو والتعالي عن الكلام، فيلجأ العذري، وقتئذ، إلى البوح وتشكيل طقوس الكلام للتعبير عن صورة الصمت الآسر الذي يجده في مثالية المرأة وجمالها.

وأمَّا صوت المحبوبة في الحوار الشعري عند العذريين، فإنه لا يختلف في مؤداه ودلالته عن بلاغة الصمت التي أشرنا إليها آنفاً. فصمت المحبوبة يتبعه استفاضة في البوح الشعري والكلامي لدى الشاعر، وصوتها كذلك ينجم عنه صمْتٌ وعجز عن الكلام عند الشاعر العاشق. فالمحبوبة، في صمتها وصوتها، قاتلة وفاتنة ومعذبة، ولعلّ النموذج النصي الآتي يلقي ضوءاً ما على بلاغة الصوت – صوت المحبوبة في رؤية الشاعر العذري. يقول جميل بثينة[40]:

وقلت لها: اعتللتِ بغيرِ ذنبٍ ... وشرّ الناس ذو العِلل البخيلُ
ففاتيني إلى حكم من اهلي ... وأهلكِ لا يحيف ولا يميلُ
فقالت: أبتغي حكماً من اهلي ... ولا يدري بنا الواشي المحولُ
فولّينا الحكومة ذا سجوف ... أخا دُنيا له طَرْفٌ كليلُ
فُقلْنا: ما قضيتَ به رَضينا ... وأنت بما قضيت به كفيلُ
قضاؤك نافذ، فاحكم علينا ... بما تهوى، ورأيك لا يفيلُ
فَسَلْ هذي: متى تقضي دُيوني ... وهل يقضيكَ ذو العِلَل المطُولُ؟
فقالت: إنَّ ذا كذبٌ وبُطْلٌ ... وشرٌّ من خصومته طويلُ
ولم آخذ له مالاً فيُلفى ... له دَينٌ عليَّ كما يقولُ
وعند أميرنا حُكْمٌ وعَدْلُ ... ورأيٌ بعد ذلكمُ أصيلُ
فقال أميرنا: هاتوا شهوداً ... فقلت: شهيدنا الملك الجليل
فقال: يمينَها، وبذاك أقضي ... وكلّ قضائه حسن جميلُ
فبتّت حَلْفَةً ما لي لديها ... نقيرٌ أدّعيه ولا فتيلُ
فقلتُ لها، وقد غُلب التعزّي: ... أما يُقضى لنا يا بثْن سُولُ
فقالت ثمّ زجّت حاجبيها ... أَطَلْتَ ولستَ في شيءٍ تُطيلُ
فلا يجدَنّكَ الأعداء عندي ... فتَشكَلني وإياك الثَّكولُ

إنّ صوت المحبوبة في هذا النصّ صوتٌ سردي يتسق في دلالاته مع فكرة مركزية المرأة المثال التي رأيناها في الشعر العذري. فصوت المحبوبة، عند

الشاعر العذري، هو حضورٌ لذاتها وعالمها وتصورها لحقيقة الحبّ المثالي الذي يتنزّه عن الشبقية والجسدّية التي تسيء إلى جوهره وطهارته. فإذا كان الشاعر يرى في تمنّع المحبوبة عن تحقيق لذَّة الوصل علّة وبخلاً: "اعتللت بغير ذنب.. وشر الناس ذو العلل البخيل"، فإنَّ رؤية المحبوبة لعالم الحب العذري مختلفة عما يراه الشاعر. ونتيجة لاختلاف الرؤية بين الشاعر ومحبوبته، فإن وتيرة الصراع تتنامى تدريجياً عندما يتحاور الصوتان أمام قاضٍ/ حكومة، فتكون نتيجة هذا التخاصم انتصاراً لرؤية المحبوبة، واستسلاماً من قبل الشاعر لسلطة الصوت الأنثوي الساحر.

فصوت المحبوبة، كما بدا في هذا النص، ليس صوتاً هامشياً كائناً مجازياً غير مشخص كما أشار الغذامي واصفاً المرأة في الشعر العذري بأنها "غائبة وليس لها وجود لغوي أو عقلي أو اجتماعي، وينوب الخطاب عنها حيث تكون في حال الغائب الموصوف، وهو غياب كلي يتمثل في حزمة من الصفات الكلية. وهي لهذا تتحّول إلى قيمة شعرية (لا سردية) حتّى في أشد الحكايات سردية" (41).

فالمحبوبة في خطاب العشق بشكل عام، وكما صوتها في نصوص السرد الحواري الشعري كائن فعليّ نسقي، لا تستطيع أن تُظهرَ حبَّها أو أن تصف عالم معشوقها؛ لأن الثقافة السائدة تحدُّ من قيمة البوح الشعوري الأنثوي، فهي نسق خاضع لقيم الثقافة وأعرافها؛وإن تمظهرات الخوف من سلطة المجتمع كانت حاضرة في جميع النماذج الحوارية التي ظهر فيها صوت المحبوبة. وصوت الأنثى يظهر – غالباً، حذِراً ومترقّباً وناصحاً، وهذا ما يزيد الشاعر العاشق حرقة وشقاءً.

وتأسيساً على هذا، فإننا نلحظ أن مفردة الحكومة في الأبيات السابقة: "فولينا الحكومة ذا سجوف" تحمل في طياتها معنى الحكم والسلطة الثقافية المجتمعية التي لا يمكن للمرأة أن تتمرد على نظمها وتقاليدها. ولهذا فإننّا نرى بوضوح طبيعة التوافق أو التناغم بين صوت الأنثى المقموعة وصوت الحكومة؛ إذّ يؤكد كلاهما ضرورة الحفاظ على العهد المقدّس: العلاقة بين المرأة وثقافة

مجتمعها، من خلال اليمين الذي يوحي لنا بفكرة الرباط الإلزامي المقدس للمرأة مع قيم القبيلة والعرف الاجتماعي، بحيث لا يسمح لصوت المرأة أن يخترق صوت الجموع أو أن يتجاوزه ويتعالى عليه: "فقال يمينها، وبذاك أقضي. . . "، "فبتت حلفة. . . . ".

وينضاف إلى ما تقدم، أنَّ لفظة "سجوف" في قول جميل "فولينا الحكومة ذا سجوف"، تضمر بعداً نسقياً ضارب الجذور في الثقافة العربية وتصورها حول الحب. فالكلمة تتصل بمعنى السّر والاختفاء، أي أنَّ المجتمع/ الحكومة أو الأمير "الآمر الناهي" كما يقول جميل بثينة - يظل في حالة استتار وترَقب لحركة الأنثى بل لحركة العاشقين معاً في صورة دائمة، مما يشعر العاشقين بالرهبة والقلق والخوف من رصد الرقيب الثقافي لتجاوزات المحبين.

وقد بدا الخوف من خطر هذا الاستتار واضحاً في هذا الحوار؛ إذ إنَ العاشق/ جميل يقدّم للحكومة / السلطة الثقافية والسياسية حججاً معنوية يظهر من خلالها بأنه قتيل للحب: "قتلت بغير جُرْم"، آملاً من الحكومة بأن تحقق مراده وحلمه. ولكنّ هذه الرغبة أو المحاولةً تبدو غير متحققة؛ لأن الثقافة ترفض تحقق هذا الوصل أو اللقاء، فيصبح صوت المحبوبة، والحال هذه، صدى لصوت الحكومة/ السلطة، حيث تواجه الصوت الذكوري الحالم بصوت اتهامي مستنكر يدحض المعنويات والروحانيات بالأدلة المادّية الحسية الملموسة التي تنسجم وأفكار الحكومة:

فقالت: إنَّ ذا كذبٌ وبُطْلٌ وشرٌّ من خصومته طويلُ
أأقتله، وما لي من سلاح ومابي لو أقاتله حويلُ؟

إن الحب العذري قد قمع في هذه الفترة، لما كان يحمله من احتجاج مضمر، يحمل بُعداً سياسياً، وليس مصادفة أن يهدر والي المدينة دم المجنون أو جميل بثينة [42] المكتفي بامرأة واحدة يحبها على غير ريبة، ويترك عمر بن أبي ربيعة يعترض لنساء الأشراف في الحج.

2 – حوار الشاعر مع العذّال والواشين

يعدّ حوار الشاعر مع العذّال والواشين في الشعر العذري ظاهرةً أسلوبية بارزة، ووسيلة فنية تمكن الشعراء بوساطتها من الإفصاح عن جوانب الصراع مع النماذج الإنسانية التي تتوجه دائماً بالنقد واللوم للشاعر العذري.

لقد حفلت النصوص الشعرية الجاهلية، مثلاً، بحضور صوت العاذلة التي تلوم الشاعر على إفراطه وإسرافه في الكرم أو شرب الخمر، وكان صوت الشاعر يتسم بالتمرد والثورة على الصوت المتعقّل عند العاذلة بصورة دائمة[43]. أمّا العذل في الشعر العذري فإنّه مقصور بصفةَ خاصّة على الحبّ أو على إفراط الشاعر في حبّه. وقد تراوحت أصوات العذل في القصائد الحواريّة عند العذريين بين العاذلة الأنثى، والعاذلات النساء، والعذّال الأصحاب.

يقول كثير عزّة[44]:

تقولُ خليلتي لمّا رأتني ... أرقْتُ وضافني همٌّ دخيلُ
كأنك قد بدا لكَ بعد مُكْثٍ ... وطولِ إقامَةٍ فينا رحيلُ
فقلتُ أجل، فبعضَ اللوم إني ... قديماً لا يُلائمني العذولُ

تحاول العاذلة في هذه الحوارية أن تعيد الشاعر إلى رشده بعد أنْ داخله الهمّ وأصابه الأرق، وأضحى يفكر في الرحيل بعد طول إقامة. فهي تبادره باللوم على رحلة البحث والشقاء؛ لأنها حريصة على ثباته في المكان، وتوجيهه إلى التعقل بدلاً من العاطفة التي تبعث على الأرق والهمّ. ولكنّ الشاعر يرفض صوت العاذلة بإصراره على فكرة الرحيل، ومن ثم بتأكيده على عدم ملاءمة العذل له: "إني قديماً لا يلائمني العذول".

ويصّور كثير رفضه لخطاب العاذلة في مواضع حوارية أخرى بقوله[45]:

وعاذلةٍ ترجو لياني نجَهْتُها ... بأن ليس عندي للعواذلِ لينُ
تلومُ امرءاً في عنفوانِ شبابهِ ... وللترك أشياعُ الصَّبابَةِ حينُ
وما شَعَرَتْ أنَّ الصِّبا إذ تلومُني ... على عهْدِ عادٍ للشباب خدينُ

وأني ولو داما لأعلمُ أنني لحفرةِ موتٍ مرَّةً لدفينُ
وأني لم أعلمْ ولم أجدِ الصِّبا يُلائمُهُ إلَّا الشبابَ قرينُ
وأنَّ بياضَ الرأْسِ يُعْقبُ بالنُّهى ولكنَّ أطلالَ الشّبابِ تَزينُ

فالعاذلة تودّ، في هذا الحوار، أنْ تلاطف الشاعر وتلاينه لكي تدخل إلى عالمه العذري، محاولةً أن تردَعه عن الصبابة بترك أشياعها، وبالتخلي عن ذكريات الشباب الماضية.

ولا يملك الشاعر إزاء هذا الصوت الناصح المتعقّل إلّا أن يواجه العاذلة بالتنكر للومها، والتعامل معها بقسوة: "ليس عندي للعواذل لين". كما أنه يسعى إلى تفنيد رؤيتها للصبا والشباب من حيث اتصالهما بالطيش والعبث والإفراط في اللهو، وذلك بأنْ جعل ثمة صداقة حميمة بين الصبا والشباب، حيث يرتبط الشباب في فكر الشاعر بالجمال والحياة والحب.

ويبدو الشاعر العذري أكثر حدّة وتوتراً في خطابه مع العاذلة، عندما يتعلق موضوع الحوار بالمحبوبة. ومن ذلك قول كثير[46]:

وقائلةٍ دَعْ وصْلَ عزَّة واتّبعْ مودَّةَ أُخرى وابْلُها كيفَ تَصْنعُ
أراك عليها في المودَّة زارياً وما نلتَ منها طائلاً حيث تَسْمَعُ
فقلت ذريني بئس ما قُلتِ إنني على البخلِ منها لا على الجُودِ أَتْبَعُ

وقول جميل[47]:

أعاذلتي فيها، لكِ الويلُ، أقصري من اللَّوْمِ عني اليوم أنت فداؤها

وقوله أيضاً[48]:

أعاذلتي أكثرتِ جَهْلاً منَ العَذْلِ على غيرِ شيءٍ من ملامي ولا عَذْلي
نأيتُ فلم يُحدث لي النأيُ سَلْوةً ولم أُلْفِ طَوْل النأي عن خُلَّةٍ يُسْلِي

يقترن لوم العاذلة عند كثير وجميل، كما نرى، بالسّلب وسوء القول: "بئس ما قلت...، لك الويل...، أكثرت جهلاً..."؛ إذ لم يفلح صوت العاذلة بالتأثير على الشاعرين بالابتعاد عن محبوبتيهما أو بالاقتصار في حبهما.

فالعاذلة عند كثيّر تصور له أن محبوبته بخيلة متمنّعة؛ لذا فإنّها تنصحه بتركها إلى غيرها. ونلحظ أنّ هذا النصح يلهب حفيظة الشاعر ويزيد انفعاله، ويجعله يرى في البخل المذموم في رؤية العاذلة فعلاً محموداً لا يزيده إلّا عشقاً وهياماً بمحبوته. ويتحّول لوم العاذلة عند جميل إلى ضرب من الجهالة التي لا تجدي نفعاً بكفِّ الشاعر عن محبوبته، إذ إنّ البعد عن المحبوبة – كما يقول – لم يحدث له راحة أو سلوة، وإنما زاده حرقة وألماً.

إنّ العاذلة في الشعر العذري تمثل قناعاً لصوت المجتمع أو لصورة المرأة المثال الملتزمة بأعراف المجتمع وعاداته. ولأن العاذلة تعكس في وجودها موقف المجتمع الرافض لقضية الحبّ، فقد أوجدها الشاعر العذري في نصّه ليعلن تمرّده عليها، فهو يرى في إذعانه لنصحها وأوامرها شرّاً مستطيراً يأذن بالبين والموت. فالشاعر العذري، إذن، يكوّن في صراعه مع العاذلة نسقاً ثقافياً يتضاد بشكل صارخ مع نسق القبيلة/ المجتمع؛ حيث يرى الشاعر العذري في موقف المجتمع السلبي من فكرة العشق انعداماً للعقل وقتلاً للحريّة؛ لأن المجتمع يريد أن يقيّد الشاعر ويجعله يرضخ لقوانينه وإملاءاته. وإذا كان الشاعر أو النسق الرافض للخضوع يبدو في رؤية المجتمع – أو العاذلة جاهلاً يحتاج إلى صوت ناصح يعيده إلى الرشد والصواب، فإنّ الشاعر العذري لا يستسلم لصوت العاذِلة رمز المجتمع، بل نراه يتهمها، كما عند جميل، بالجهل: "أكثرت جهلاً" الذي لا يتواءم ومنطق الحبّ عند العذريين؛ إذ يرفض الشاعر صوت الأنثى التي تحاول القبيلة أن تفرضها عليه؛ ليؤكد التزامه وتعلقه بصورة الأنثى المحبوبة التي يمليها عليه فكره وقلبه.

إنّ نموذج المرأة الذي يقدمه المجتمع من خلال صوت العاذلة، يتصادم في جوهره مع النموذج الأنثوي الذي اصطفاه الشاعر مثلاً للعشق وتحقق الذات. ومثلما رفض الشاعر صوت العاذلة المنفرد، فقد واجه صوت المجموع الأنثوي(العاذلات) بالرفض والتسفيه أيضاً. يقول جميل بثينة[49]:

ويقُلْنَ: إنك قد رَضيتَ بباطلٍ ... منها فهل لك في اجتناب الباطلِ؟
ولَبـاطـلٌ مّـمـن أحِـبُّ حـديـثَـهُ ... أشهى إليّ من البغيضِ الباذِلِ
لِيُزِلْنَ عنكِ هواي ثمَّ يَصِلْنَني ... وإذا هـويـتُ فـما هـواي بـزَائِـلِ

تؤدي العاذلات في أبيات جميل وظيفة نسقية اجتماعية تعكس طبيعة التصور الثقافي للمجتمع حول العلاقة بين الشاعر وحبيبته. فالحب في المخيال الاجتماعي مقترن بفكرة التابو المحّرم Taboo: "إنك قد رضيت بباطل". والمحّرم الثقافي يعني حسب نسق الثقافة كل ما يقوم به الفرد من انتهاكات وتجاوزات بحق منظومة القيم الجماعية والأعراف الثقافية السائدة في مجتمع ما. أو هو بمعنى آخر "يشير إلى موانع التحريم التي يفرضها المجتمع على بعض أشكال السلوك الذي يهدد كيان المجتمع، كما تشير المحرمات إلى تركيب العلاقات الشاذة التي تخرج على نطاق الأعراف والتقاليد (الدينية أو الاجتماعية) التي يقوم عليها تماسك الجماعة" (50).

ويأتي الاستفهام في قول الرمز النسقي: "فهل لك في اجتناب الباطل" بمثابة إشارة تحذيرية للشاعر العاشق بضرورة الالتزام بأعراف المجتمع وعدم انتهاك حرماته المقدسة. ويظهر تمرّد الشاعر على خطاب العذل النسقي جليّاً عندما يقول:

ولَبـاطِـلٌ مّـمـن أحِـبُّ حـديـثَـهُ أشهى إليّ من البغيضِ الباذِلِ

فالنموذج الأنثوي الذي يطرحه الثقافي في رؤية جميل هو بغيض مبتذل لا قيمة له، على حين يبدو نموذج الشاعر أو الباطل الذي تخيره الشاعر مثالاً للحبّ مرتبطاً بقيمة الشهوة التي تبعث على الحياة، وتجعل هذا النموذج الأنثوي المتفرّد متفوقاً في حضوره وبهائه على المجموع الأنثوي الذي ينتمي إلى ثقافة المجتمع النسقي بكليته.

ويبدو أنّ الشاعر يدرك بذكاء محاولات النسق الاجتماعي المستمرة في احتوائه وإلزامه بقيم المجموع، لذا فإننا نراه يصرّ على التمسك بالأنثى المعشوقة، ويرفض معطيات النسق المضاد:

لِيُزلْنَ عنكِ هواي ثمَّ يَصِلْنَني وإذا هـويـتُ فـمـا هـواي بـزَائِلِ

ومن اللافت للنظر في خطاب العذل عند الشعراء العذريين، أنّ الشاعر يحوّل اتهامات المجتمع وانتقاداته على لسان العاذلة إلى قيم إنسانية نبيلة

ومقدسة. فالباطل المنتقد في رؤية المجتمع يصبح عند جميل شيئاً محبباً إلى النفس، واللوم على الإفراط في العشق ينمي لدى الشعراء حسّ التأكيد على أهمية هذا الإفراط.

فالشاعر العذري يرى في خطاب العذل محاولةً تدميرية من المجتمع لعالم الحبّ العذري؛ لأنّ العاذلة الأنثى التي يقدمها المجتمع هي أداة نسقية تهدف إلى خلخلة عالم الشاعر، من حيث إنها فتنة وبديل إمكاني تعويضي في حالة التخلي عن المحبوبة الرمز.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر يعي مراوغات النسق المضاد، وينتهي به الأمر إلى الانتصار لقيمة الروح "المحبوبة + الحياة" في مقابلة الجسدية كما يطرحه المجتمع من خلال صورة العاذلة المتسمة بالسلب في الذهنية العذرية[51]:

فو الله ثم الله إني لصادق لذكْرُك في قلبي ألذُّ وأملحُ
من النسوة السّود اللواتي أمرْنني بصُرْمِكِ إني من ورائك مِنْفَحُ

وقد يأتي خطاب العذل عند الشعراء العذريين بصيغة المجموع من الأصدقاء، كما في قول عروة بن حزام[52]:

يقول لي الأصحاب إذ يعذلونني أشَوْقٌ عراقيٌ وأنت يَمَانِ
وليس يَمان للعراقيْ بصاحبٍ عسى في صروف الدهر يلتقيانِ

وقول جميل بثينة[53]:

وعاذلون لحوني في مودتها يا ليتهم وجدوا مثل الذي أَجد
لمّا أطالوا عتابي فيك قلت لهم: لا تُفرطوا، بعض هذا اللوم! واقتصدوا
قد مات قبلي أخو نهدٍ وصاحبُهُ مُرَقِّشٌ، واشتفى من عروةَ الكَمَدُ
وكلُّهم كان من عِشْقٍ منيتُهُ وقد وجَدْتُ بها فوق الذي وجَدوا

يسعى الأصدقاء بحكم قربهم من الشاعرين ومعرفتهم بتجربتهما العذرية إلى التأثير على الشاعرين، وإعادتهما إلى قيم المجتمع وعاداته. فالأصحاب،

في عذلهم، هم في واقع الأمر مضمر ثقافي نسقي يتخذ من فكرة الصداقة وسيلة للضغط النفسي على الشاعر بفعل النّصح والإعتاب. فهم في بيتي عروة يحاولون زعزعة ثقة الشاعر بمحبوبته من خلال إثارة النعرة أو التمييز العرقي بين الشاعر ومحبوبته: "أشوق عراقي وأنت يمان". كما أنّهم يشتدون في ملاحاة جميل، ويطيلون عتابه أملاً في إخضاعه لعرف الجماعة. ولا يقف الشاعر العذري صامتاً إزاء صوت النسق الثقافي المضاد، بل يسعى دائماً إلى تقويضه والتمرد عليه. فعروة يصنع من التضاد "عراقي+يمان" الذي أثاره الصحب وحدة وتآلفاً؛ إذ إنّ الحبّ في ثقافة الشاعر لا يمكن حدّه بجنس أو هويّة، وإنّما يتحوّل هذا الحبّ، على الرغم من تعدد صروف الدهر، إلى عاملٍ موحِّد يختزل بعد المكان واختلافه، ليوحد الإنسان العاشق مع الأنثى المعشوقة وصهرهما في تجربة عذرية إنسانية تعلي من قيمة الحياة. وأمّا جميل فقد واجه عذل أصحابه (فكر المجموع النسقي) بتأسيس ذاكرة جمعيّة لتجربة الحبّ العذري. فهو يتحّدى صوت المجتمع الضاغط بتجربة الجماعة أو فكرها، حيث يستعرض الشاعر تاريخ العشاق "أخو نهد، ومرقش، وعروة" ليثبت مشروعية هذا العشق من جهة، وليؤكد انتماءه الحقيقي إلى هذا التاريخ العشقي الطويل والإخلاص له من جهة أخرى.

وأمّا صورة الواشي في الشعر العذري، فإنّها تعدّ حيلة نسقية تعتمدها الثقافة لإفساد العلاقة بين الشاعر ومحبوبته، وإرغامهما على الإذعان لمبادئ المجتمع. وقد كان حضور الواشي أو الوشاة في التجربة العذرية يستفز الشاعر العاشق ويثير انفعالاته بصورة تفوق حضور النسقين الأولين: العاذلة والأصحاب. ومن الأمثلة التي تبرز البعد الحواري بين الشاعر العذري والواشي، قول عروة بن حزام[54]:

ألا أيها الواشي بعفراءَ عندنا — عدمتُكَ من واشٍ ألست تراني؟
ألستَ ترى للحبّ كيف تخلَّلَتْ — عناجيجُه جسمي، وكيف براني؟
لو أنّ طبيبَ الإنسِ والجنّ داويا الـ — ـذي بي من عفراء ما شفياني

إذا ما جَلَسْنا مجلساً نستلذُّهُ تواشَوا بنا حتّى أمَلَّ مكاني
تكنّفني الواشونَ من كلِّ جانبٍ ولو كانَ واشٍ واحدٌ لكفاني
ولو كان واشٍ باليمامةِ دارُهُ وداري بأعلى حضرموتَ أتاني

يتحاور عروة، مع الواشي بلغة لا تخلو من التوتر والانفعال، فهو يتمنّى الموت للواشي: "عدمتك من واش"؛ لأنّ هذا الواشي يحمل في سلوكه وتصرفاته فكر المجتمع القمعي؛ إذ إنه لا يحترم قدسية العلاقة الإنسانية بين الشاعر وحبيبته:

ألستَ ترى للحبّ كيف تخلَّلَتْ عناجيجُه جسمي، وكيف براني؟

فالواشي، كما يصوره عروة، وسيط نسقي يرصد حركات العاشقين، ويبثّ تفاصيلها بين الناس، مما يخضع التجربة العذريّة للنقد والتهديد باستمرار.

ويصور عروة في هذه الحواريّة الوشاة بأنهم متحللون من الضمير الإنساني الذي يشفق لحال المحبين، فهم يجعلون الشاعر في حالة قلقٍ وارتحال دائمين، ويحرصون على سلب اللّذة العشقية من الشاعر وتحويلها إلى لذة للفقد والألم:

إذا ما جَلَسْنا مجلساً نستلذَّهُ تواشَوا بنا حتّى أمَلَّ مكاني

وهكذا يضيق عروة ذرعاً بهذا المضمر النسقي، لدرجة أنه أصبح يتخيل عالمه العذري يكثر بالوشاة الذين يتربصون به الدوائر، ويحيطون به من كل حدب وصوب.

ويلجأ المجنون في حواره مع الوشاة إلى توظيف اللغة الدينية؛ قصد تهذيبهم من خلال الكشف عن عيوبهم الخلقية في التعامل مع فكرة العذرية. يقول المجنون[55]:

ألا أيُّها القوم الذين وشوا بنا على غير ما تقوى الإله ولا برِّ
ألا ينهكم عنَّا تُقاكم فتنتهوا أم أنتم أناسٌ قد جُبِلْتم على الكفرِ
تعالوا نقف صفين منّا ومنكم وندعو إله الناسِ في وضَحِ الفجرِ
على من يقولُ الزورَ أو يطلُبُ الخنا ومن يقذف الخودَ الحصانَ ولايدريَ

لقد لجأ المجنون إلى اللغة الدينية في هذا الحوار لكي يكشف انتهاكات الوسيط النسقي للقيم الأخلاقية التي تمسّ الشعور الإنساني؛ إذ ربط بين معنى الوشاية ومفهوم الكفر " أم أنتم أناسٌ قد جبلتم على الكفر" . فالحبّ في نظره ديانة قائمة في حدّ ذاتها، ولذلك فإنّ تآمر الوشاة وسعيهم الدؤوب لإفساد علاقة العشاق بمحبوباتهم يعني، في رؤية العذريين، كفراً بالبعد الإنساني لهذه العلاقة، وخرقاً لخصوصية هذه الديانة العذرية، وتدنيساً لطهارتها وقداستها.

ومن هنا، فإننا نلحظ المجنون يدعو خصمه المضاد إلى المواجهة والمحاججة، حيث يشعرنا خطابه الحاد مع الوشاة بسلبية الآخر الذي يتوسَّل بالكلام الفاحش، ويتخذه طريقة لقذف المحصنات، والإساءة إلى طهر التجربة العذرية وعفتها.

ثانيا – حوار الشاعر مع المكان

لم يكن المكان في عالم الشعراء العذريين إلّا جزءاً أصيلاً من التجربة العذرية نفسها. فالمكان هو الوعاء الذي يستوعب حدة التجربة بكلية أحداثها، فيكون بذلك إشارة ثقافية فاعلة يستنطقها الشاعر للوقوف على تفاصيل ما ترصده ذاكرة الماضي؛ إذ إنّ "العلاقة التي تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات، وعندما يشعر بأنّ هناك فاصلاً يفصله عن المكان يبدأ يتوسل به ويناجيه؛ لأن ليس من السهل عليه أن يتخلّى عن هذا المكان الذي يعني له أشياء كثيرة جداً" [56].

ومن نماذج الحوار مع المكان، قول قيس بن ذريح مخاطباً الربع[57]:

ألا يا ربعَ لبنى ما تقول؟ أبِنْ لي اليوم ما فعل الحُلول
فلو أنَّ الديار تجيبُ صبَّاً لردّ جوابي الربْعُ المحيلُ

فنداء الشاعر للربع يكشف لنا عن علاقات حميمة بينه وبين المكان؛ حيث يكتسب المكان المنادى قيمة إنسانية بفعل النداء نظراً لانتسابه وانضيافه للمحبوبة: "يا ربع لبنى" .

والشاعر يحاول جاهداً أنْ يستنطق المكان لكي يبين له عن محبوبته التي

حلّت فيه؛ لذا فإن وقوف الشاعر في اللحظة الآنية: "أبن لي اليوم"، في إطار مخاطبته المكان، يتضمن معنى الإرادة القصدية في مساءلة الربع عن حركة المحبوبة فيه ماضياً. ولأنَّ صورة المكان تتغير في رؤية الشاعر العذري بحسب حركة المحبوبة في الحيز المكاني سلباً أو إيجاباً، فقد غدا هذا الربع المشرق بالحياة والتجدد والجمال "الربع – الربيع" متحوّلاً، كذلك، إلى ديارٍ صمٍّ لا تجيب الشاعر العاشق، وهو تحوّل سلبي يشي بحضور دلالة الموت والغياب:

فلو أنَّ الديار تجيبُ صبَّاً لردّ جوابي الربْعُ المحيلُ

ومثلما حاور قيس بن الملوح الربع رغبة منه بإحيائه وتجديده، وبثّ الصوت الإنساني في فضائه، فقد توجّه جميل إلى مخاطبة هذا الربع بقوله[58]:

ألا أيها الربعُ الذي غيّر البلى عفا وخلا من بعد ما كان لا يخلو
تذاءبُ ريح المسك فيه وإنّما به المسكُ إذ جرَّ ت به ذيلَها جُمْلُ

إنَّ صورة الربع في رؤية جميل تقترن بدلالة الموت والعدم؛ إذ يصبح الربع آثاراً دارسة بفعل غياب المحبوبة التي تضفي عليه خصوصية الحياة، وقيمة الحضور الإنساني. ويفقد كلّ مقوماته الجمالية: "تذاءب ريح المسك فيه" بسبب غياب المحبوبة عنه. فالمحبوبة، إذن، هي التي تعطي المكان شكله وحضارته وبهاءه من خلال وجودها فيه. فالريح تغدو مسكاً، لأن المكان مسكون بالأنثى التي تنشر عبقها وروحها وذكرها في ذلك المكان بفعل حركتها الحقيقية فيه: " إذ جرّت به ذيلها جمل".

وقد يجعل الشاعر العذري من نفسه إنساناً فادياً لمكان محبوبته، فيقدم نفسه قرباناً لهذا المكان المقدّس في مناجاة حوارية شفيفة تجسّد، بحق، انتماء الشاعر للمكان ولصاحبة المكان. يقول جميل[59]:

ألا أيها البيت الذي حِيلَ دونَهُ بنا أنتَ من بيتٍ وأهلَك من أهْلِ
بنا أنت من بيتٍ وحولَك لذَّةٌ وظلُّك لو يُسْطاعُ بالبارِدِ السَّهْلِ
ثلاثةُ أبياتٍ فبيتٌ أحبُّه وبيتان ليسا من هواي ولا شكلي

يمثل "البيت" علامة ثقافية تحيل إلى عالم الحبّ العذري في ثقافة

الشاعر، وهو عالم مقصور، بلا شك، على قطبي العلاقة الشاعر ومحبوبته، في حين يرمز البيتان في قول الشاعر: "وبيتان ليسا من هواي ولا شكلي" إلى بيت أهل المحبوبة وبيت زوجها؛ لأنهما أداتان نسقيتان تتضاد مواقفهما مع فكر الشاعر، ولأنهما ينتميان في الوقت نفسه إلى النسق الثقافي الأكبر، نسق المجتمع وثقافة العرف. ولا شك في أنّ مخاطبة الشاعر للمكان – البيت تكشف عن حلم قارٍّ في نفسه بتأسيس مكان – مجتمع جديد يبث فيه الحياة؛ حيث يصبح هذا الحلم ضرورة مهمة بالنسبة للشاعر العذري ما دام هذا البيت – المجتمع سبباً في إحداث السعادة واللذة: "وحولك لذة"، وتشكيل معالم الحياة الإنسانية. لقد انماز بيت المحبوبة "المكان الجديد الذي يحلم به الشاعر" من غيره من خلال إعلان الشاعر محبته له وبغضه للمكان الآخر – مجتمع السلطة الأبوية "وبيتان ليسا من هواي ولا شكلي". فالشاعر يفدي بيت المحبوبة، لأن حركة الفداء تنمّ على تقديس واحترام لهيئة المكان. وقد جاء موقف الشاعر الفادي بمثابة رفض كلّي لهيمنة المجتمع الذي يضع العقبات الكأداء أمام الشاعر، للحيلولة بينه وبين المحبوبة: "الذي حيل دونه...، و"ظلك لو يسطاع..."، فنراه يعلن في نهاية الأمر عدم انسجامه وتناغمه مع صور المجتمع وأعرافه.

ويعدّ الجبل من المفردات المكانية التي احتفى بها الشاعر العذري، بوصفها شاهداً على علاقة الشاعر الحميمة بالمكان. يقول المجنون محاوراً جبل التوباد[60]:

وأجهشت للتّوباد حين رأيتهُ ... وهلَّل للرحمن حين رآني
وأذريتُ دمع العين لمّا رأيته ... ونادى بأعلى صوته ودعاني
فقلتُ له أين الذين عهدتهُم ... حوالَيْك في خصْبٍ وطيبِ زمانِ
فقال مضوا واستودعوني بلادهم ... ومن ذا الذي يبقى مع الحدثانِ
وإني لأبكي اليوم من حَذَري غداً ... فراقَكَ والحيّان مؤتَلفانِ
سجالاً وهتَّاتاً ووبْلاً وديَمةً ... وسحّاً وتِسجاماً إلى هَمَلانِ

يبرز هذا الحوار بين الشاعر وجبل التوباد تفاعلاً حميماً. فالشاعر يجهش بالبكاء حينما يرى المكان؛ لأنه كان في الماضي مسرحاً لأحداث التجربة العذرية، كما أنَّ المكان – الجبل – أضحي صوتاً إنسانياً يسعد برؤية الشاعر، بوصفه طرفاً مهمّاً في إضفاء الحيوية والحركة في الفضاء المكاني.

إنَّ المكان – جبل التوباد – في أبيات المجنون هو معادل لتجربة الشاعر الماضوية مع محبوبته ليلى، شاهد حي على تلك التجربة، وسيظل علامة ثقافية فاعلة تؤسطر صورة العشق في الأزمنة كلّها.

ويبدو واضحاً أنَّ حوار الشاعر مع الجبل يطرح قضية جدلية فلسفية أساسها إشكالية البقاء والفناء في ثقافة الشاعر العذري. فالشاعر يخاطب الجبل لأنه – أي الجبل – يحمل في دلالته المفاهيم الآتية: السمّو، والثبات، والقوة، والخلود، وهي دلالات مفاهيميّة كانت تشكل لدى الشاعر العذري هاجساً وحلماً وهو يتحدث عن ثقافة العشق.

فالمكان، يصبح ذاكرةً تحفظ الذكريات الإنسانية وتصونها من عوادي الزمن على الرغم من حتمية الفناء الإنساني. ولعله يظهر من خلال هذا الحوار الذي أقامه الشاعر مع الجبل، أنَّ الشاعر العذري يتوق إلى فكرة الخلود، ويسعى بإخلاصٍ إلى تحقيقها. وقد تجلّى هذا الأمر من خلال طقسية البكاء التي مثلت في صوت الشاعر: "وأذريت دمع العين لما رأيته..."، ومن خلال الرثاء الحار الذي أكد فيه صوت الجبل حقيقة الغياب الإنساني عن مكان التجربة، حيث يفنى الإنسان الباحث عن فكرة الخلود، ويظل المكان – الجبل حيًّا لكي يخلّد ذكرى الإنسان على صفحته، من خلال شعيرة البكاء التي تستحيل فيوضة مائية مطرّية تجدّد ذكرى التجربة العذرية، وتعزّز حضورها حتى في مرحلة ما بعد الموت الإنساني.

لقد عمد الشعراء العذريون إلى مخاطبة المكان، فأدى هذا الخطاب وظيفة جليلة في الكشف عن رؤى الشاعر العذري لإشكاليات الحياة الحادثة من ميلاد، وغياب، وسعادة، وشقاء. فالأمكنة المخاطبة في الشعر العذري تأخذ

مكانتها وقداستها السامية؛ لأنها الفضاء الذي استوعب في طياته تجربة الشاعر مع المحبوبة، فارتبطت، وفقاً لذلك، قداسة المكان بقداسة المحبوبة نفسها. وإذا كان الشاعر الجاهلي قديماً وقف على الأطلال الدارسة مخاطباً ومستبكياً، لما تشكله اللحظية الطللية من فجيعة وصدمة نتيجة لغياب المرأة، فقد انعدم هذا الخطاب الطللي عند الشاعر العذري، واستعاض عنه بمفردات مكانية أخرى خاطبها لكي يبرز من خلال هذا الخطاب مركزية المحبوبة في الحياة، ولكي يبين حرصه على تشكيل المكان/المجتمع الجديد الذي يحتضن فكره العذري؛ فالطلل يضمر في وعي الشاعر العربي دلالة سلبية ثابتة نظراً لاقترانه بالموت. أمّا الربع عند الشاعر العذري، فإنه يرتبط بمعنى الأمل الممكن بتجدد الحياة والتغلب على سلبيات الواقع.

ومن المفردات المكانية التي حاورها العذريون القبر. يقول المجنون مخاطباً قبر ليلى[61]:

أيا قبر ليلى لو شهدناك أعْولتْ — عليك نساءٌ من فصيحٍ ومن عجمْ
ويا قبر ليلى أكرمنّ محلَّها — يكن لكَ ما عشنا علينا بها نَعَمْ
ويا قبر ليلى إنَّ ليلى غريبة — بأرضكَ لا خلٌّ لديها ولا ابنُ عمْ
ويا قبرَ ليلى ما تضمّنتَ قبلها — شبيهاً لليلى ذا عفافٍ وذا كرمْ

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات القبر بلغة ندائية مكثّفة تتأسس على التكرار؛ إذ لم يذكر الشاعر القبر بوصفه مكاناً مجرّداً أو فضاءً مطلقاً، وإنَّما جاء ذكر المكان مقروناً باسم المحبوبة "ليلى"، فاكتسب بذلك خصوصية المناجاة والاستنطاق.

فالشاعر يقف على قبر محبوبته ويكرّر نداءه مرّات؛ حيث يوحي أسلوب النداء هذا بمدى العلاقة النفسية والروحية التي يحتلها المكان في فكر الشاعر؛ لأنَّ "المكان هو في واقع الأمر استعارة لما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس ومواقف من الحياة، فهو ليس فضاء سالباً خارجياً تقع فيه الأحداث، ولكنّه حامل ماديّ لوعي الشاعر الداخلي"[62].

إنَّ حوار الشاعر مع القبر جعله يكشف عن حزنه وانفعاله بفقد المحبوبة، وما العويل الأنثوي الذي يتحدث عنه في البيت الأول إلّا إشارة دالّة على فداحة ذلك الفقد الذي يتحول إلى رثاء إنساني لا ينتمي إلى هوية محددة "أعولت عليك نساء من فصيح وعجم". فالشاعر، إذن، ينقل مأساة الفقد من بعدها الشخصي الذاتي إلى بعدٍ إنساني كوني. ولأن المحبوبة تحظى بهذه المكانة العظيمة في رؤية الشاعر، فقد خاطب الشاعر القبر بلغة آمرة لكي يكرم محبوبته "أكرمنّ محلها"، ولكي ينال الشكر الدائم في الحياة.

لقد حاول الشاعر أن يواجه غياب المحبوبة من خلال أنسنة المكان الجامد، وإخباره عن مناقب محبوبته بعد أن أضحت غريبة منفردة في عالم الموت: "إن ليلى غريبة...، ما تضمنت قبلها شبيهاً..." . وهو في هذه المناجاة ينتوي بعث الحياة في المكان – القبر على الرغم من رمزيته السالبة؛ إذ يصبح القبر/الموت في ثقافة الشاعر العذري مزاراً مقدساً ومكاناً يتضمن في داخله بذرة الحياة وجوهر الوجود الإنساني.

ثالثاً – الحوار مع الزمان

استدعى الشاعر العذري الزمان في نصه الشعري، على الرغم من أن الحديث عن الزمان لا ينفصل البتة عن موضوعة المكان، فكلاهما حاضرٌ أو متضّمن في بنية الآخر.

ومن اللافت للنظر في الشعر العذري، أنّ مخاطبة الزمن تكاد تكون نزيرةً، كما أنَّ حوار الشعراء العذريين مع الدهر الذي يشكل سلطةً زمنية قاهرة للإنسان في الشعر العربي القديم لم يكن حاضراً في نصوصهم. ولا غرو، ما دمنا نعرف مدى تعلّق الشاعر بالمكان وتخصيصه له بالحوار، الذي يمثل مدركاً حسّياً يتعامل معه بصورة مباشرة وهو يعيش تجربته العذرية، ولكون المكان يشير دائماً إلى الزمان الذي يتجلّى أثره بوضوح من خلال إفناء الإنسان أو هدم المكان وتغيير معالمه.

قال وضّاح اليمن مخاطباً الموت[63]:

يا موتُ ما إنْ تزالُ معتَرضاً ... لآملٍ دونَ منتهى الأمَلِ
لو كانَ من فَرَّ منك مُنْفَلِتاً ... إذاً لأسْرَعْتُ رحلةَ الجَمَلِ
لكنَّ كفَّيك نال طولُهُما ... ما كَلَّ عنه نجائب الإبِلِ
تنالُ كفَّاك كلَّ مُسْهِلَةٍ ... وحُوتَ بحرٍ ومَعْقِلَ الوَعِلِ

فالموت كما يتضح من خلال هذا الحوار يعترض أمل الإنسان فلا يجعله متحققاً، كما أنّ الإنسان مهما اصطنع من حيلٍ للإفلات من قبضة الموت، فإن الموت قادرٌ على النيل منه والوصول إليه مهما ابتعدت المسافات.

فالشاعر، كما يبدو، يقرّ بحتمية الموت وشموليته الإنسان والمكان معاً. ومن خلال استقرائنا للنماذج الشعرية التي تتضمن حديثاً عن الزمكان في الشعر العربي القديم، ألفينا أن الشاعر يستطيع دائماً أن يشكل ألفةً مع المكان مهما كانت حاله أو صفته؛ إذ إن الشاعر بقدراته الثقافية، وأدواته الفكرية ينجح في تأسيس حضارة المكان في حالة حضور المرأة أو غيابها. وأمَّا الزمن بمفرداته النسقية، فإنه يشكل دائماً عاملاً قهريّاً للإنسان، وهادماً لحضارة المكان، فكان الإنسان يقف أمامه ضعيفاً مهزوماً خائر القوى، وحائراً إزاء هذه القوى الغيبيّة التي تحبط آمال الإنسان وبحثه الدائب عن فكرة الخلود. ومن نماذج الحوار مع الزمن، قول المجنون في مخاطبة الهجر[64]:

أيا هجْرَ ليلى قد بلغتَ بي المدى ... وزدتَ على ما لم يكُن بلغَ الهجْرُ
عجبتُ لسعي الدهر بيني وبينها ... فلمّا انقضى ما بيننا سكَنَ الدهرُ

فالشاعر، يضيق ذرعاً بالهجر، وقد حاوره وأنسنه لكي يصور مدى إحساسه بثقل وطأة الفراق. ومن اللافت للنظر، أنَّ الشاعر يوجَّه عتابه إلى الهجر لا إلى المحبوبة مباشرة، لاعتقاده الجازم بأنَّ الزمن هو المحرّك الفعلي لحدث القطيعة مع الأنثى المحبوبة. ولا أدلَّ على ذلك من شَكْوى الشاعر في البيت الثاني من الدَّهر، الذي يصدّع علاقة الشاعر بالمحبوبة في لحظة التصالح،

ويبتعد عن عالمها العذري في حال الفراق والتصادم: "فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر".

رابعاً – الحوار مع الحيوان، والطير، والطبيعة

أ – الحوار مع الحيوان

لقد حرص الشاعر العذري على محاورة الحيوان الأليف، لكي يكشف بفعل هذه المحاورة عما يجيش في خاطره من رؤى وانفعالات. فقد خاطب الجمل كما في قول كثير عزّة[65]:

حيتكَ عزَّةُ بعد الهجرِ وانصرفَت فحيِّ ويحك من حيَّاكَ يا جَمَلُ
لو كنت حيّيتها ما زلتَ ذا مِقَةٍ عندي ولا مسَّكَ الإدلاجُ والعَملُ
فحَنَّ من وَلَهٍ إذْ قُلْتُ ذاك لَهُ وظلَّ مُعْتَذِراً قد شَفَّهُ الخجلُ
وردَّ من جَزعٍ ما كنتُ أعْرِفُها ورامَ تكليمها لو تنطقُ الإبِلُ
ليتَ التحية كانت لي فأشكُرَها مكانَ يا جَمَلٌ حُيِّيتَ يا رجُلُ

يصور الشاعر عبر أسلوب الحوار مع الجمل مدى الأثر الذي تركته التحية التي ألقتها عزّة على الجمل. وقد قيل في مناسبة هذه الأبيات إن "عزَّة هجرت كثيّراً وحلفت أن لا تكلمه، فلما تفرَّق الناسُ من منى لقيته فحيت الجمل ولم تحيّه، فقال هذه الأبيات". فالشاعر، إذن، ينفعل بهذه التحيّة، ويأمر جمله بالرّد عليها؛ إذ إنَّ تحية المحبوبة تعدّ في ثقافة الشاعر العذري حياةً وفرحاً بالنسبة له. لقد تمنّى كثيّر أن يردّ جمله التحية بمثلها، ليكافئه بالراحة من مشقة العمل والإدلاج ليلاً، ولكنّه يدرك استحالة ذلك: " لو تنطق الإبل". ويظهر لنا الحوار مع الحيوان الأعجم في هذه الأبيات صورة التعاطف الحيواني مع الإنسان العاشق، وكيف أن الشاعر العذري يوظف العوالم المختلفة لكي يحلّي صورة المحبوبة المثال، وعدالة مطلبه:

فحنَّ من وَلَهٍ إذْ قُلْتُ ذاك لَهُ وظلَّ مُعْتَذِراً قد شَفَّهُ الخجلُ

أمّا الظبية عند الشعراء العذريين، فهي تمثل معادلاً موضوعياً للمحبوبة

نفسها، فإذا كانت المحبوبة، في ثقافة الشاعر العذري، تحمل أبعاداً أسطورية مطلقة، فقد كان استحضار الشاعر لنموذج الظبية في الحوار آتياً من الدلالة الأسطورية التي تحظى بها الظبية في الوعي الثقافي الجمعي.

يقول المجنون مثلاً[66]:

أيا شبه ليلى لا تُراعي فإنني لك اليوم من بين الوحوشِ صديقُ
أقول وقد أطلقتُها من وثاقِها فأنتِ لليلى إنْ شكرتِ عتيقُ
فعيناكِ عيناها وجيدُكِ جيدُها سوى أن عظمَ الساقِ منكِ دقيقُ

يظهر الشاعر تعاطفه مع الظبية لأنّها معادلٌ لمحبوبته ليلى، فهو يتعامل معها بحسٍّ إنساني مرهف عندما يذهب عنها الخوف، ويجعل من نفسه صديقاً لها.

والشاعر العذري يعشق كلَّ صورة أو مشهدٍ خارجي يذكره بمحبوته، وقد بدا هذا واضحاً في النموذج الحواري السابق، حيث يصبح الشاعر مخلصاً للظبية من قيدها بحكم مشابهتها لمحبوبته. وما من شك في أنّ قيد الظبية، هنا، يشكل إشارة مضمرة إلى ثقافة القيد المفروضة على الأنثى المحبوبة من المجتمع. فإطلاق الشاعر لوثاق الظبية، هو في حقيقته، تأكيد لفكرة البحث عن الحريّة – حرية الحبّ والوصال بين العاشقين في مجتمع قمعي سلطوي يسعى دائماً إلى تقييد هذه الحريّة وقمعها.

ب – الحوار مع الطير

لقد خاطب الشاعر العذري الطير، بوصفه معطىً إنسانياً يسقط عليه انفعالاته ومواقفه الفكرية المتأملة في الحياة والكون والمصير. فانقسم هذا العالم إلى قسمين مختلفين يخضعان للتوترات التي يواجهها الشاعر في إطار تجربته العذرية.

فقد خاطب العذريون الحمام، وأقاموا معه علاقة إنسانية حميمة؛ لأن الحمام يرتبط في الذهنية العذرية بالسامي والمثال، ولأنه يشكل في حضوره الرمزي نسقاً ثقافياً فاعلاً ينتمي إلى الكونية العذرية ولا يتضاد معها.

يقول عروة بن حزام[67]:

أحقّاً يا حمامةَ بَطْنِ وَجٍّ بهذا النَّوْحِ إنَّكِ تَصْدُقينا
غَلَبْتُكِ بالبُكاءِ لأنَّ ليلي أُواصِلُهُ وإنّكِ تهجعينا
وإنِّي إن بكيتُ بكيتُ حقّاً وإنَّكِ في بُكائكِ تكذبينا
فَلَسْتِ وإنْ بكيتِ أشدَّ شوقاً ولكني أسِرُّ وتعلنينا
فنوحي يا حمامةَ بطْنِ وجٍّ فقد هيَّجْتِ مشتاقاً حزينا

يتمثل الشاعر في هذا الحوار المتشكل مع الحمامة صورة الحمامة الماثلة في المخيال الثقافي العربي والإنساني، وهو يحاول أن يكرّس رؤية المجموع الإنساني للحمامة بوصفها نموذجاً علويّاً من أجل التعبير عن تجربته الذاتية.

إنّ الحمامة تشكل في الوعي البشري رمزاً للنجاة والحياة منذ حادثة الطوفان في عهد نوح عليه السلام. فقد قال الجاحظ (ت 255) عنها: "أما العرب والأعراب والشعراء، فقد أطبقوا على أنّ الحمامة هي التي كانت دليل نوح ورائده، وهي التي استَجعَلَتْ عليه الطوق الذي في عنقها، وعند ذلك أعطاها الله تعالى تلك الحلية، ومنحها تلك الزينة، بدعاء نوح عليه السلام، حين رجعت إليه ومعها من الكرم ما معها، وفي رجيلها من الطِّين والحَمْأة ما برجليها، فعوضت من ذلك الطين خضاب الرجلين، ومن حسن الدلالة والطاعة طوق العنق"[68]. ولعل ابن حزم قد فطن إلى الحمامة بهذه الكيفية، حين ربط بين الألفة والحب وبين طوق الحمامة في عنوان كتابه "طوق الحمامة في الألفة والآلاف".

فالحمامة، إذن، تبدو نسقاً ثقافياً عميق الجذور من حيث ارتباطها بقصة النجاة، وحدث الميلاد، وبناء الحضارة الإنسانية من جديد.

ولقد وظفها عروة في هذا الحوار ليبين لنا جانب المعاناة في تجربته مع المحبوبة. فهو يتمثل تجربة الفقد عند "ساق حرّ" الذي يبكي وينوح دائماً باحثاً عن هديله الضائع، ويصّور نفسه أعمق حزناً، وأكثر بحثاً عن آخره المفقود/ المحبوبة: "غلبتك بالبكاء (لأن ليلي أواصله)...". فالتجربة بين النموذج

الثقافي "الحمامة: ساق حر"، والنموذج الإنساني العذري تتشابه وتتوحّد، لكي تأخذ أبعاداً إنسانية متصلة بمعنى الشوق إلى الحياة من خلال خلق الحضور الإنساني الذي يصنع الحياة ويعلي من قدرها. هذا ما يشي به مفهوم "النّوح" منذ أن نادى نوح عليه السلام على ابنه محاولاً إنقاذه من الغرق، ومنذ أن ظهرت أسطورة "ساق حرّ" في الثقافة العربية، فالحمامة رمز للمأوى، والخصوبة والوداعة والألفة للمشهور من تآلف الحمام، و التعلق بالحبيب الواحد[69]، وهو المفهوم نفسه الذي يبدو متمظهراً في الشعر العذري؛ إذ يعبّر النوح والبكاء عن رغبة إنسانية عارمة بالتوحد لا التشتّت، وحبّ البقاء لا الفناء، في إطار قيم وأعرافٍ جديدة ينعم فيها المرء بالأمن والسلام.

وقد تعلّق الشعراء العذريون أيضاً ببعض الطيور غير الحمام، فحّملوها دلالات ومرموزات إنسانية تتفق وعالمهم العذري، مثل مخاطبتهم القطا، والعقاب، والطير.

يقول مجنون ليلى[70]:

شكوت إلى سرْب القطا إذْ مرَرْن بي ... فقلتُ ومثلي بالبكاء جديرُ
أسرْبَ القطا هل من معيرٍ جناحَهُ ... لعلّي إلى من قد هويتُ أطيرُ
وأيُّ قطاةٍ لم تُعرني جناحها ... فعاشت بضرٍّ والجناحُ كسيرُ

ينمذج الشاعر القطا بوصفها مثلاً للسرعة والذكاء والاهتداء. فقد قالت العرب في أمثالها: "أهدى من قطاة"[71]؛ وذلك أنها تهتدي في المجاهل وتعرف مواضع الماء. وتعبر هذه النمذجة الحوارية عن حلمٍ كامنٍ في نفس الشاعر بالبحث عن وسيلة خارقة تختزل المسافات، وتوصله بمحبوته المستلبة البعيدة. وقد ركّز الشاعر في هذا الحوار على فكرة الجماعة "أسرب القطا" في بحثها عن ماء الحياة؛ لأنه يفتقد أصلاً مثل هذه الجماعة الإنسانية التي يمكن أن تمدّ له يد العون، وتحقق أمله بالوصول إلى المحبوبة رمز الخصب والحياة: "لعلي إلى من قد هويت أطير". كما أن خصيصة الصدق المتحققة في قناع القطا، تحول إشارة ضمنية دالة إلى حقيقة الإرادة ووضوح الهدف لدى الشاعر،

بأن يمتلك صوتاً فاعلاً وحرّاً داخل مجتمعه يعبّر من خلاله عن حلمه بواقع جديد. وهذا القول ينطبق بحذافيره على معنى التفرد الذي أشار إليه الجاحظ في حديثه عن القطا[72]، و لعل الشاعر يحيل إلى هذا المعنى، ضمناً في بحثه الجاد عن فكرة المجتمع المتفرد، التي ينتظر ولادتها وتحقيقها على أرض الواقع. والشاعر يتخلى عن الحوار مع النموذج الجمعي/ المجتمع - القبيلة؛ لأنه نموذج يرفض العذرية ويقمعها، فاستعاض الشاعر عن ذلك بتأسيس حوار مع نموذج من عالم آخر يملك قيمة معرفية إنسانية، حيث يتفاعل مثل هذا النموذج مع الشاعر العاشق من خلال الاستماع إلى همومه وشكواه: "شكوت إلى سرب القطا"، ومن خلال احترام الصوت الإنساني الباحث عن الحريّة التي لم يعهدها في مجتمعه الحقيقي.

وأمّا الخطاب مع العقاب والطير، فقد حققه المجنون في النموذجين الآتيين، بقوله مخاطباً العقاب[73]:

ألا يا عُقابَ الوكْرِ وكرِ ضريَّةٍ سُقِيتِ الغوادي من عقابٍ على وكْرِ
أبيني لنا لا زال ريشُك ناعماً ولا زِلْتِ في صيد مخضّبة الظفرِ
أبيني لنا قد طال ما قد تركْتِنا بعمياءَ لا ندري أنصبحُ أم نَسْريَ

وقوله في مخاطبة الطير[74]:

ألا أيّها الطيرُ المحلّقُ غادياً تحمَّل سلامي لا تذرني مناديا
تحمل هداك الله مني رسالة إلى بلد إن كنتَ بالأرض هاديا
إلى قَفرةٍ من نحو ليلى مُضلّةٍ بها القلبُ مني موثَقٌ وفؤاديا

في هذين النموذجين نجد أنّ حوار الشاعر مع العقاب والطير يثير قضية إشكالية تتعلق بحدث الصراع القائم بين الشاعر والمجتمع. فنحن نعلم أن العقاب من الطيور الجارحة التي تتصف بالقوة - قوة الافتراس، ولا نستغرب أن تكون العقاب في رؤية الشاعر معادلاً للمحبوبة نفسها في القسوة والقتل، لا سّيما عندما تصبح هذه المحبوبة خاضعة لهيمنة الفكر القبلي الضاغط.

فالشاعر يركّز على العقاب ومكانها كما نلحظ: "عقاب الوكر... وكر

ضرية. . . "؛ إذ إن العلاقة بين العقاب والوكر لا يمكن أن تنفصل، كما هو الحال، في علاقة المرأة بمجتمعها وأعرافه. والقضية التي تشغل فكر الشاعر في هذا الحوار تتمثل في رغبته بتحقيق رؤية أو موقف واضح من الشاعر أو التجربة العذرية نفسها: "أبيني لنا. . . أبيني لنا قد طال ما قد تركتنا". فهو يريد من المرأة أن تحدد موقفها، إمّا بالانتماء إلى ثقافة النسق العذري أو ثقافة النسق القبلي، بدلاً من أن تترك الشاعر في حيرة دائمة أو مصير مجهول على حدّ قوله: "بعمياء لا ندري أنصبح أم نسري".

ويجسد حوار الشاعر مع الطير حلمه الواضح بتأسيس الحوار الإمكاني مع المجتمع؛ فالشاعر في حواره مع الطير يدعو إلى السلام: "تحمل سلامي"، وإلى التوحد بالجماعة: "لا تذرني مناديا". وهو - رأي الشاعر في كل هذا وذاك يستذكر موقف المجتمع السلبي منه، ويحاول أن يخاطبه بلغة جديدة من أجل التعاطف معه. وكأنه في هذا الخطاب الإيحائي يحلم بتشكيل مجتمع جديد ينصت له ويتقبل فكرة "سلامه"، ولا يتركه معزولاً منفرداً: "تحمل سلامي لا تذرني مناديا". إنه يرغب بميلاد مجتمع عاقل ويحترم خطاب العشق: "تحمل هداك الله رسالة"، ولا شك في أن ولادة هذا المجتمع ستسهم في إنقاذ المرأة - المحبوبة من قيود المجتمع القهري، وتخليصها من أفكاره وعقده الضالة المقفرة: "إلى قفرة من نحو ليلي مضلة".

وأما مخاطبة الغراب فقد شكلت لازمة تكرارية واضحة الأثر في الشعر العذري. وقد رسم الشعراء العذريون للغراب صورة سوداوية قاتمة؛ لأنّ الغراب في ثقافة الشاعر العذري، وفي الثقافة الإنسانية بشكل عام يرتبط بمعنى الشؤم. وقد أشار الجاحظ إلى رمزية الغراب بقوله: "وكل غراب فقد يقال له غراب البين إذا أرادوا به الشؤم، . . .، وإنما قيل لكل غراب غراب البين، لسقوطها في مواضع منازلهم إذا بانوا عنها"، كما قالوا "غراب" لاغترابه وغربته. و"غراب البين"؛ لأنه عند بينونتهم يوجد في دورهم"[75].

يقول قيس بن ذريح مخاطباً الغراب[76]:

لقد نادى الغراب ببين لبنى فطار القلبُ من حَذر الغرابِ

فقلت: غداً تباعَدُ دار لبنى وتنأى بعد وُدٍّ واقتراب
فقلت: تَعِسْتَ ويحكَ من غرابٍ وكان الدهْرَ سَعيُك في تَبابِ
لقد أولِعْتَ - لا لاقيت خيراً - بتفريق المحبِّ عن الحُباب

يمكننا القول إنّ الغراب في الشعر العذري يمثّل مضمراً نسقياً يجسد تصورات المجتمع أو ما يمكن تسميته بالنسق الضاغط حول ماهية العلاقة بين الرجل العاشق والمرأة المعشوقة. فالغراب يشي بحقيقة الاغتراب الروحي والنفسي التي يواجهها الشاعر العذري في صراعه مع الثقافة النمطية السائدة. فقد بدا حوار قيس مع الغراب في الأبيات السابقة حادّاً ومتوتراً؛ لأنه يعي في قرارة نفسه أن الغراب نذير للبين والتفرق بين العاشقين، وأن الغراب وفقاً لهذا يصبح مكوّناً نسقيا يلبي رغبة المجتمع النسقي الذي يطمح دوماً إلى إحداث القطيعة بين الشاعر ومحبوبته بفعل تكريس ثقافة الممنوع والمحرم.

ج - الحوار مع مفردات الطبيعة

حظيت الرياح، ولا سيما ريح الشمال أو الصبا باهتمام الشاعر العذري، فحاورها بوصفها أداة ثقافية فاعلة تنتمي الى عالمه العذري. ومثالنا على ذلك قول جميل بثينة[77]:

أيا ريح الشمال أما تريني أهيم وأنني بادي النّحول
هبي لي نسمة من ريحِ بثنٍ ومُنّي بالهُبوب إلى جميل
وقولي يا بثينة حسبُ نفسي قليلُك أو أقلُّ من القليل

إنّ ريح الشمال في هذا الحوار تتحول إلى فكرة نسقية تدميرية يختلقها الشاعر؛ لكي يتخطى من خلالها الحجاب الذي يفرضه النسق الجمعي للحيلولة بينه وبين محبوبته. فالريح في رؤية جميل تصبح قوةً سحريةً قادرة على إيصال فكر الشاعر وعواطفه إلى المحبوبة، ومن ثمّ تخليص الشاعر من تحوله بنقل ريح المحبوبة إليه. فالشاعر العاشق، كما نرى في هذه الحوارية، يولّد أنساقه الذاتية من أجل أن يحمي عالمه المتشكل من ممارسات السلطة القبلية. فهو

يوظف الحمامة وريح الصبا مثلاً توظيفاً قصدياً واعياً نظراً لقيمتها الرمزية في الوعي الإنساني، وكأنه يواجه صوت المجتمع السلبي بصوت إنساني جماعي ينتصر لفكرة العذرية، ويعزز مشروعيتها على النحو الذي يبتغيه الشاعر.

ويعد الشجر من مفردات الطبيعة التي توسل بها الشاعر العذري للتعبير عن حالة القلق الفكري والوجودي التي تنتابه في عملية البحث عن مجتمع جديد يحتضن فكرة العذرية ويؤسس لها.

يقول مجنون ليلى مخاطبا أثلات القاع[78]:

فيا أثلات القاع قد مَلَّ صحبتي مسيري فهل في ظلكُنَّ مقيلُ
ويا أثلاتِ القاعِ ظاهرُ ما بدا بجسمي على ما في الفؤاد دليلُ
ويا أثلاتِ القاع من بين تُوضحَ حنيني إلى أفيائكنَّ طويلُ
ويا أثلاتِ القاع قلبي موكَّلٌ بكنّ وجدوى خيركُنَّ قليلُ

يحاول الشاعر من خلال حواره مع أثلات القاع أن يؤسس وطناً أو مجتمعاً يقيم فيه دولة الحلم العذري، لكي يجد فيه نعمة الحرية والأمن: "في ظلكن مقيل" بعد أن أضناه البحث والمسير: "قد ملّ صحبتي مسيري".

إنّ صورة الظلّ الذي يبحث عنه الشاعر، هو ظلٌّ مغايرٌ تماماً لظلّ النسق الاجتماعي الذي قاوم دعوة الشاعر لحرية العشق، ورفض أن يكون ظلًّا منيعاً له؛ بحيث يستوعب فكره ويتبنّى رؤاه.

إنّ حنين الشاعر إلى هذا المجتمع الجديد أو الظلّ الجديد واضح في هذا الحوار؛ إذ إنّ التكرار الندائي المكثف يعكس مدى إلحاح الشاعر على نشر فكره في مجتمع جديد متغيّر يقدّر عناء التجربة العذرية:

ويا أثلات القاعِ ظاهرُ ما بدا بجسمي على ما في الفؤاد دليلُ

فالشاعر يحرص على حضور الجماعة لكي يضمن شرعية الفكرة، فالأثلات في هذا الحوار تتضمن دلالة جمعية مرتبطة بالمكان: "القاع من بين توضح"، وإشارة تغييرية متعلقة بمفاهيم الاخضرار، والديمومة، والتجدّد، والثبات. وقد صرّح الشاعر بإصراره على مركزية المجتمع الذي يتوق إليه، بأن

جعل نفسه مدافعاً عنه في الحياة: "قلبي موكّل بكن"، على الرغم من إدراكه سلفاً أنّ جدوى النفع المتوخاة من هذا المجتمع ذي الخصوصية الأنثوية: "أثلات القاع" لا يمكن أن تكون مثمرة أو نامية باطراد: "وجدوى خيركن قليل"؛ نظراً لما يضمره نسق الثقافة السلطوية السائدة آنذاك من مؤامرات تحول دون ولادة مفهوم خيرية الحبّ والعطاء التي أشار إليها الشاعر سابقاً.

لقد تمكنت القراءة الثقافية للغة الحوارية عند العذريين، على اختلاف أبعادها وعوالمها، من الكشف عن أنساق ثقافية مضمرة ورامزة. فالمحبوبة عند الشاعر العذري لم تكن حالةً من الترف الفكري أو مجرد امرأة من لحم ودم يتعشقها الشاعر ويفني حياته في سبيلها، وإنما هي رمز نسقي قائم بحد ذاته، حيث يتحول هذا الرمز الجميل المتصل بالعذرية ظاهراً في ثقافة الشاعر العذري إلى حيلة نسقية فاعلة، قصد تمرير الموقف الأيديولوجي، وكذلك الرؤى النافذة إزاء جدليات الواقع وإشكالاته بصورة شاعرية إضمارية.

إنّ حالة النفسي الاجتماعي التي كان يعيشها الشاعر العذري في مجتمعه عهد ذاك، فرضت عليه مهمة إعادة تشكيل الواقع بفعل استحداث أنساقه الثقافية الخاصة، التي تشير بوضوح إلى حقيقة صراعه مع قيم الثقافة المهيمنة، ورفضه المطلق لسياسة الإقصاء والاحتواء التي كان المجتمع يمارسها ضده.

الهوامش والمراجع:

(1) آرثر، إيزابرجر: **النقد الثقافي**، المشروع القومي للترجمة، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ط1، القاهرة. 2003، وينظر الرويلي، ميجان، والبازغي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط3/ 2002 ص81

(2) - Greenblatt; Stephens Rexonance and Wobder - **Literary Theory Today**; (Edited by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan); Cornell University Press, Ithaca, New York; 1990,p.74.

(3) دليل الناقد الأدبي، ص80.

(4) حمودة، عبد العزيز: "الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص"، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 298، نوفمبر 2003، ص256. والمرجع الذي يحيل إليه هو:

(5) - Brannigan, Johin; Power and It's Repreesentation, 'Snowed up', (Literary Theories, Edited by: Julion Wolfreys and William Baker), Macmillan press LTD,1996, p.172.

(6) عليمات، يوسف: **جماليات التحليل الثقافي،الشعر الجاهلي نموذجاً**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص30.

(7) - Easthope, Antony; **Literary into Cultural Studies**, Routledge, London and New York, 1994, p.99.

(8) - Ibid; 132.

(9) كريزويل، إديث: **عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، الكويت: دار سعاد الصباح، ط1، 1993 ص411.

(10) كريب، إيان: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، **عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 244، إبريل – نيسان 1999، ص 74.

(11) النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هايرماس، ص 74.

(12) النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هايرماس، ص71.

(13) النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هايرماس، ص71.

(14) جماليات التحليل الثقافي، ص42.

(15) الغذامي، عبدالله: **النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص77.

(16) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (حور)، المجلد الرابع، بيروت: دار صادر، ط1، 1992.

(17) تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل ياختين – المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996، ص92.

(18) ميخائيل ياختين – المبدأ الحواري، ص101.

(19) لبيب، الطاهر: **سوسيولوجيا الغزل العربي – الشعر العذري نموذجاً**، ترجمة وتقديم: محمد حافظ داب، القاهرة: سينا للنشر، 1994، ص154.

(20) خليف، يوسف: **في الشعر الأموي – دراسة في البيئات**، الفجالة: مكتبة غريب، 1991، ص193.

(21) اليوسف، يوسف: **الغزل العذري – دراسة في الحب المقموع**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1978، ص33.

(22) **ديوان جميل بثينة** – شاعر الحب العذري: جمع وتحقيق وشرح: حسين نصّار، دار مصر للطباعة، د.ت، ص ص 160 – 161. ظعن: جمع ظعينة، وهي المرأة في الهودج. العير: القافلة. أسمحت: سهلت وذلت. انبت: انقطع. الجدوى: العطاء. يجذل: يفرح.

(23) **ديوان كثير عزة**، جمعه وشرحه: إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، 1971، ص42. الخريق: موضع اسم واد. ذو المشروح: موضع بنواحي المدينة، وبيشة كذلك موضع، المطافيل: جمع

مطفل وهي التي معها طفلها؛ والنعاج: بقر الوحش؛ وصوار: قطيع. الخرطومتان: موضع شعبتان في ديار بني أسد. الإزار: الثوب. شاحط وشط: بمعنى بُعد.

(24) مجنون ليلي: **ديوان مجنون ليلى**، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار القلم، 1994، ص92. اللجوج: المتمادي في الحبّ. المعذّل: الذي يلام بشدة. الوامقون: المحبون. ارعوى: تاب.

(25) قيس لبنى: **ديوان قيس لبنى**، جمعه وحققه وشرحه: عفيف نايف حاطوم، بيروت: دار صادر، ط1، 1998، ص28

(26) ديوان قيس لبنى، ص28. وانظر نماذج أخرى من حوار الشاعر مع القلب في الصفحات التالية من الديوان: ص58، ص59 ص101، ص102.

(27) ديوان كثير عزة، ص437. الغضا: جمر الغضا. الفرائص: جمع فريصة وهي اللحمة بين الجنب والكتب ترعد عند الفزع. مكان الشجا: أي معترضة في الحلق. أمعن: أجْرِ وأظهر. الشبا: وادٍ بالأثيل من أعراض المدينة. اللاعج: الحرق.

(28) ديوان قيس لبنى (م.س)، ص41. الخبل: الجنون. عميد: المريض لا يستطيع الجلوس من مرضه حتى يعمد من جوانبه بالوسائد.

(29) ديوان قيس لبنى، ص44.

(30) ديوان المجنون، ص79. النفس الشعاع: المتفرقة المضطربة. الجميع: خلاف الشعاع، المتوحدة.

(31) ديوان قيس بن ذريح، ص34.

(32) ديوان جميل بثينة، ص104.

(33) ديوان مجنون ليلى، ص54.

(34) سوسيولوجيا الغزل العربي، ص181.

(35) ديوان جميل بثينة، ص21.

(36) ديوان المجنون، ص58.

(37) ديوان المجنون، ص127.

(38) ديوان كثير عزة، ص69.

(39) كوين، جون: **اللغة العليا – النظرية الشعرية**، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، مصر: المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة، ط2، 1999، ص273.

(40) ديوان جميل بثينة، ص ص 163 – 165. فاتيني: أي تعالي نستفتي. يحيف: يظلم. المحول: الكائد الساعي بالإنسان. السجوف: جمع سجف، وهو الستر. الكليل: الضعيف. يفيل: يبطل ويخيب. الغب: العاقبة. الوبيل: الوخم السيء العاقبة. المطول: المماطل. الحويل: القوة. السول: الطلب. الثكول: القتل.

(41) الغذامي، عبد الله: "الزواج السردي – الجنوسة النسقية"، **مجلة فصول**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 61 شتاء 2003، ص69.

(42) مجموعة من الكتاب العرب، **الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية**، القاهرة: دار المعارف، 1954.

(43) انظر حول هذا: السنجلاوي، إبراهيم: "العاذلة في الشعر الجاهلي"، جامعة الكويت: **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، العدد الثامن والعشرون، المجلد السابع، خريف، 1987، ص ص 36 – 56.

(44) ديوان كثير عزة، ص121. ضافني: انتابني. دخيل: باطن.

(45) ديوان كثير عزة، ص ص 173 – 174. نجهتها: قابلتها بما تكره. خدين: صديق.

(46) ديوان كثيرة عزة، ص405.

(47) ديوان جميل بثينة، ص22.

(48) ديوان جميل بثينة، ص177. الطول: الغيبة.

(49) ديوان جميل بثينة، ص179.

(50) عصر البنيوية، ص416.

(51) ديوان جميل بثينة، ص47. الصرم: القطع. منفح: مدافع.

(52) **ديوان عروة بن حزام** (عروة وعفراء)، جمع وتحقيق وشرح: أنطوان محسن الفوّال، بيروت: دار الجيل، ط1، 1995، ص39.

(53) ديوان جميل بثينة، ص ص 59 – 60. أخو نهد: هو عبد الله بن عجلان شاعر جاهلي، أحبّ هنداً وتزوجها، فلم تُنجب له، وانتهز أبوه سكره فجعله يطلقها، ولما صحا ندم ومرض إلى أن مات من حبها.
ومرقش: هو عمرو أو عوف بن سعد الطائي، أحبّ ابنة عمه أسماء صغيراً، وخطبها إلى عمّه فأجابه، ثم اضطر إلى سفر، وعندما رجع عرف أنّ أباها اضطر إلى تزويجها لما أصابه من سوء حال، فمرض وسار خلفه باحثاً عنها، ومات وهو على وشك لقائها.
وعروة: هو عروة بن حزام العذري، أحبّ ابنة عمه عفراء وخطبها، ثم تزوجت آخر وخرجت معه في غياب عروة في الشام، فخبل ومرض وتنقل باحثاً عنها إلى أن مات بوادي القرى.

(54) ديوان عروة بن حزام، ص43. تخلّلت: دخلت. عناجيج: جمع عناج، وهو وجع الصلب والمفاصل. براني: أهزلني.

(55) ديوان مجنون ليلى، ص ص 63 – 64. الخنا: الفحش في الكلام. الخود: المرأة الشابة. الحصان: العفيفة.

(56) ربابعة، موسى: **جماليات الأسلوب والتلقي**، أربد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000، ص64

(57) ديوان قيس لبنى، ص99. الحلول: النزيل. المحيل: المتحول من حال إلى حال.

(58) ديوان جميل بثينة، ص 156.

(59) ديوان جميل بثينة، ص175.

(60) ديوان مجنون ليلى، ص ص 108 – 109.

(61) ديوان مجنون ليلى، ص 104.

(62) قاسم، سيزا: **القارئ والنص – العلامة والدلالة**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص58.

(63) **ديوان وضاح اليمن**، جمعه وقدم له وشرحه :محمد خير البقاعي، بيروت: دار صادر، ط1، 1996، ص ص 71 – 72.

(64) ديوان المجنون، ص52.

(65) ديوان كثير عزة، ص453. المقة: المحبة. الإدلاج: السير ليلاً.

(66) ديوان مجنون ليلى، ص ص 83 – 84.

(67) ديوان عروة بن حزام، ص33.

(68) الجاحظ: **الحيوان**، الجزء الثالث، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، بيروت: مؤسسة التاريخ العربي – دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط3، 1996، ص ص 195 – 196.

(69) عبدالله الطيب: **المرشد الى فهم أشعار العرب** ج3 في الرموز والكتابات والصور، الخرطوم: لدار السودانية، 1970، ص 910 وزعم الأصمعي في تعليقة على قول جهم بن خلف:

هتوف تبكي ساقَ حرٍّ، ولن ترى لها دمعةً يوماً على خدّها تجري

أنّ قوله: "هتوف تبكي ساق حرّ" إنما هو حكاية صوت وحشيّ الطير من هذه النوّاحات. انظر كتاب الحيوان للجاحظ، الجزء الثالث، ص ص 242 – 243.

(70) ديوان مجنون ليلى، ص49.

(71) الميداني: **مجمع الأمثال**، الجزء الثالث، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: دار الجيل، ط2، 1987 ص510.

(72) الحيوان، الجزء الثالث، ص 573.

(73) ديوان مجنون ليلى، (م.س) ص65.

(74) ديوان مجنون ليلى، ص123.

(75) الحيوان، الجزء الثالث، ص 431.

(76) ديوان قيس لبنى، ص26. التباب: الخسارة والهلاك. الحباب: المحبوب.

(77) ديوان جميل بثينة، ص183.

(78) ديوان مجنون ليلى، ص90.

* * *