

# شعريات التوتّر: تمثّلات الزمّه في قصيدة عبد يغوث الحارثي

يوسف محمود عليمات

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن

## الملخص

تحاول هذه الدراسة تقديم رؤية جديدة لقصيدة الشاعر الجاهلي عبد يغوث بن وقاص الحارثي انطلاقاً من شعريّة أو شعريّات النصّ ذاته؛ وبناء على تصوّر جذريّ يبرهن أنّ هذه الشعريّات مكمّنة لإنتاج الأنساق الثقافية التي تضمّرها لغة الماوراء.

وقد أطّرت الدراسة مسارها الرؤيوي هذا في محورين متعاضدين هما:

أولاً: محور نظري يؤسّس لمفهوم الشعريّة وآفاقها المفاهيمية في الدراسات النقدية المعاصرة، ومن ثمّ البحث في تعالقات هذه المفاهيم مع سيروراتٍ فكرية، وأيديولوجية، ومعرفية في نقد ما بعد الحداثة.

ثانياً: محور إجرائي؛ وفيه تموضع قصيدة عبد يغوث الحارثي بوصفها نصّاً نابضاً بحسّ التوتّرات التي تثيرها تمثّلات الشاعر لإشكالية الزّمن انطلاقاً من تجربته المأساوية في الأسر؛ إذ تنفتح هذه التجربة على المقولات الآتية: توتّرات البوح والتجوّي أو زمنيّة التّفنّس اللّوامة، وتقاطعات الذات والقبيلة: دوائر العتمة، والذات المكتبلة: الجسد وفلسفة العقاب، وطقوس الأثني وزمنيّة القهر، والكيّونة الفاعلة: بكائيات النعمة والزّوال.

## 1-1 - تشييد نظري: الشعرية وآفاق المفهوم

تتجلى شعرية الخطاب الأدبي في لغته بوصفها فضاء منتجاً للصور النسقية التي تتوارى بحجاب الجمالي بغية تشكيل عوالم تفتح بدورها على آفاق المحتمل والمعتم والمضيء .

ولهذا يذهب جان كوهن Jean Cohen إلى أنّ «اللغة الشعرية واقعة أسلوبية في معناها العام»؛ ذلك أنّ الشاعر، حسب كوهن، لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعاً، بل إنّ لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً؛ فالشعرية، إذن، هي علم الأسلوب الشعري<sup>(1)</sup>.

وبما أن الشعرية Poetics تتمركز في بنية الخطاب بوصفها حدثاً مثيراً للتوترات؛ فإنها تضمّر في تمثلاتها «قدرة عميقة ونادرة على استبطان العالم؛ فهي تجسد نزوع الإنسان إلى الخلق بعد الممكن»<sup>(2)</sup>، ولذلك فإن وظيفة اللغة الشعرية، كما يرى كمال أبوديب، هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة والإبداع الفردي، وبين اللغة والكلام وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية<sup>(3)</sup>.

وإذا كان الخطاب الأدبي تعميمياً، والنصّ الأدبي تخصيصاً يمثّل واقعة ثقافية قائمة في حدّ ذاتها، فإن الشعرية، انطلاقاً من أبعادها الوظيفية في البنى النصّية، تموضع ذاتها بوصفها حدثاً أسلوبياً، ولذلك يؤكد رومان ياكسون Roman Jakobson أن «الوظيفة الشعرية أي الشاعرية هي، كما أكد ذلك الشكلاونيون، عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، وهذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله»<sup>(4)</sup>.

وهذا التفرد الذي يشير إليه ياكسون يندرج في إطار تجليات الشاعرية التي يصفها بأنها تتجسد في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة<sup>(5)</sup>.

ولا شكّ في أنّ هذا الإدراك لفاعليّات التشظي النسقي اللامتناهي الذي تضمّره شعريات النصوص هو ما دفع ياكسون إلى الإشارة إلى أنّ موضوع الشعرية هو، قبل كلّ شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنيّاً؟<sup>(6)</sup>.

وأما جوناثان كولر Jonathan Culler فقد أطر الشعرية بوصفها محاولة لتفسير النتائج/ التأثيرات الأدبية عن طريق وصف التقاليد/ المواضيع، وقراءة العمليات التي تجعلها ممكنة<sup>(7)</sup>. ولذلك فقد بيّن تزفيتان تودوروف أنّ مظاهر الإخبار في الشعرية هو الزمن الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيل، وتطرح قضية الزمن لسبب وجود زمينتين تقوم بينهما علاقات معينة: زمنية العالم المقدّم، وزمنية الخطاب المقدّم له<sup>(8)</sup>.

وفي ظلّ هذا السياق، يرى، كوهن، أنّ الشعرية تنتسب إلى العالم بقدر ما تنتسب إلى النصّ، وينبغي لها أن تبين أنّها قادرة على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء، وعليها أن تتبع الشعر في حركته التاريخية التي نقلته<sup>(9)</sup>. فالشيء، في رؤية كوهن، لا يكون جميلاً إذا ظلّ شيئاً، وهو لا يُشعرن إلاّ بغزو العالم كليّة<sup>(10)</sup>.

إنّ انفتاح الشعرية على معنى «غزو العالم» الذي يثيره كوهن يجعل النصّ - أيّ نصّ - منتجاً لموضوعة التجربة الإنسانية في سياقاتها الزمكانية؛ أي أنّ النصّ، كما يقول هوارد فيلبرن Howard Felperin، لا يني عن أن يكون وسيطاً جليّاً بحيث يصبح مدخلاً مباشراً للعالم التاريخي في كلية موضوعاته الاجتماعية والاقتصادية، كما أنه يصبح موضوعاً مادياً يحمل سمة الأيديولوجيا الاجتماعية<sup>(11)</sup>. وهذا المنحى يؤكده فان دايك Teun A. Van Dijk عندما ذهب إلى أنّ الأيديولوجيا تكوّن إطاراً إدراكياً معقداً يسيطر على تكوين الإدراكات الاجتماعية الأخرى، وتحوّلها، وتطبيقها مثل المعارف والآراء، والاتجاهات، والتمثيلات الاجتماعية الأخرى بما في ذلك الانحياز الاجتماعي<sup>(12)</sup>.

ولهذا فقد ذهب جوناثان كولر إلى أن استدعاء التاريخ يتخذ ثلاثة أشكال: أولاً؛ يقتضي أن يتبني كلّ من النقد والنظرية بعض المسؤولية تجاه المآزق التاريخي لمجتمعهما، والعمل من أجل التغيير؛ وثانياً؛ المطالبة بأن تدرس الأعمال الأدبية بوصفها إنتاجاً للظروف التاريخية؛ وثالثاً؛ الشكل الذي يقتضي أن يأخذ النقد قيمته الاعتبارية لشخصيته

التاريخية الخاصة، وبوصفه إنتاجاً للمجتمع الذي تسهم الثقافة في إنتاجه أيضاً<sup>(13)</sup>.  
ومن هنا، تؤكد التاريخانية الجديدة The New Historicism أنّ العلاقة بين الأدب  
والتاريخ تتموضع في دائرة واحدة، وفي إطار التبادل والتفاوض Negotiation أكثر من  
كونها مرجعية للانعكاس<sup>(14)</sup>.

وقد أكد دريدا J. Derrida أنّ معنى الكلام المنطوق لا يحدّد من خلال المفردات  
التي تؤلّف من أجل الموضوعة فحسب، ولكن كذلك من خلال السياق الاجتماعي<sup>(15)</sup>.  
إنّ شعرية النصّ تقتضي صورة/ صوراً من التوتّر/ التوترات النامية بين الجمالي  
والنسقي في ظلّ حركيّات الثقافة والمجتمع والتاريخ.

وبناء على هذا، يعتقد جورج ليفن George Levine أنّ الشعرية ضرورة أساسية في  
الجماليات، وعنصر مهمّ في إنتاج أيّ تفسير لأصل هاته الجماليات<sup>(16)</sup>. ولذلك يلحظ،  
ليفن، أنّ التاريخانية الجديدة تشكل تحوّلاً في النقد الأمريكي نحو إعادة اختراع «الشعريات  
الثقافية Cultural Poetic» التي تبناها الناقد ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt  
لتكون مصطلحاً مفضّلاً، ووسماً للتمثيلات ومعانيها في الممارسة أو التطبيق<sup>(17)</sup>.

وتأسيساً على فكرة التوتّرات التي يولّدها قانون الشعرية؛ فإنّ «النصّ يكشف،  
أسلوبياً، أنساقاً بارزة للشكل الوزني أو الصوتي أو البلاغي، وهذه الأنساق تفرض  
نفسها على المتلقي بوصفها إشارات يجب تأويلها، ولكن يمكن معالجتها كذلك بمستوى  
آخر»<sup>(18)</sup>.

ومن ثم، فإنّ النسقية الناتجة عن شعريات النصّ وتوتّراته تسمح باستيلاء مفهوم  
«الإنتاج النسقي». فالأنساق Categories، كما يقول رولان بارت Roland Barthes،  
هي حقول تداع واقتران، وتنظيم فوق نصّي من الإشارات التي تفرض فكرة بنية معيّنة،  
وأنّ مقام النسق هو ثقافي أساساً؛ فالأنساق أنماط معيّنة من الماسلف رؤيته، والماسلف  
قراءته، والماسلف فعله، أي أنّ النسق هو شكل هذا الماسلف المكوّن لكتابة العالم<sup>(19)</sup>.

وفي هذا الإطار المفاهيمي للشعرية يبرز نصّ عبد يغوث الحارثي<sup>(\*)</sup> بوصفه نصّاً

نسقياً نابضاً بحسّ التوتر الفكري . فالتجربة المساوية التي يبوح بها عالم النصّ تكشف عن توترات وانفعالات إنسانية حادّة تمثلها الشاعر تجاه هذا العالم أو الكون الإنساني الذي يضحّ بالمتناقضات الزمنية، إذ تضحى رؤية الشاعر لهذا الحضور الكوني مشوبة بالضبابية والقلق حول المصير والوجود وحتى حول تاريخ الشخصية وتجربتها في ضوء الواقع الاجتماعي المعين .

لذا يمكننا القول إنّ نصّ عبد يغوث الممنذج في هاته الدراسة يمتلك شعرية فائقة قادرة على تشكيل الأنساق الثقافية المضمرة والتمثيلات المخاتلة؛ لا سيّما إذا ما سلّمنا بوجهة نظر «بارت» بأن النسق الثقافي هو نسق المعرفة، أو بالأحرى المعارف البشرية، والآراء الشائعة . . . ، وبصفة أعمّ وأشدّ انتشاراً كما ينقلها النشاط الاجتماعي بأكمله، وهذا النسق مرجعه المعرفة بوصفها مجموع القواعد التي أوجدها المجتمع<sup>(20)</sup> .

## 2 - 1 - الإجراء: شعريّات التوتر: تمثيلات الزمن في قصيدة عبد يغوث الحارثي

تنطوي قصيدة عبد يغوث الحارثي على رؤية إنسانية مشحونة بالتوترات في ضوء تجربة ذاتية تتمحور حول معاناة الذات وهي تواجه محنة الأسر وعذابات الزمن . وفي إطار هذا التوصيف، تجدر الإشارة إلى أنّ «الزمن يتبلور بوصفه جزءاً من الخبرة الذاتية للشاعر، إذا تعلّق الأمر بالجانب الوجداني لهذه الذاتية، كما أنه يعدّ إلى جانب ذلك جزءاً من خبرته العقلية؛ إذ إنّ إدراكه لماهية الأشياء من حوله، وتحولاتها وصيرورتها وبخاصة المحسوسات، والمجردة منها، مما يكون مبعثاً لتأملاته يصدر ضمن تجربة عاش أوارها الشاعر، وعاش محطاتها لحظة بلحظة»<sup>(21)</sup> .

وقد تجلّت في هذه التجربة القاسية صورة الإنسان الذي تصدمه مرارة الواقع والمآل بعد حضور فاعل لهذه الذات عبر حركاتها المشبعة بالفعل والبطولة في سياق ثقافة اجتماعية تكون فيها ثقافة الحرب مداراً لتكوّن النموذج أو البطل المثال .

ولهذا فإنّ فضاءات التوتر في هذا النصّ تسمح، والحال هذه، بتناسل ثيمات متصادمة أساسها إحساس هذه الذات المكبّلة بالتضاد الحادّ بين زمنية الفعل / ما قبل الأسر

وزمنية اللافعل / زمنية الأسر .

وتنصهر في أتون هذا النص ، إذن ، موضوعات وقضايا إنسانية تجسدها رؤية الشاعر الجاهلي إزاء ما يكتنه واقعه المأساوي من تحديات ، ومن ثم تصوّرات يفرضها واقع التجربة ؛ إذ يمكن تجلية مآلات هاته الرؤية من خلال الفضاءات النصّية أو الزمنية الآتية :

أولاً: توترات البوح والنجوى أو زمنية النفس اللوامة .

ثانياً: تقاطعات الذات والقبيلة : دوائر العتمة .

ثالثاً: الذات المكبّلة : الجسد وفلسفة العقاب .

رابعاً: طقوس الأثني وزمنية القهر .

خامساً: الكينونة الفاعلة : بكائيات النعمة والزوال .

### أولاً- توترات البوح والنجوى أو زمنية النفس اللوامة

تشكل ثيمة اللوم حدثاً بارزاً في مفتتح النص لتكشف عن صدمة الشاعر بالمآل السالب واللامتوقع ، إذ يبدو الشاعر رافضاً لهذا الصوت اللائم وحضوره في زمن يتسم بالقلق والتوتر .

وهذا ما يمكن أن نلاحظه في بداية النص ، إذ يقول عبد يغوث<sup>(22)</sup> :

أَلَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمَ مَا بِيَا      وَمَا لَكُمْ فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا  
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُهَا      قَلِيلٌ ، وَمَا لَوْمِي أَخِي مِنْ شِمَالِيَا<sup>(23)</sup>

تقترن «ألا» الاستفتاحية ، إشارياً ، بموقف الرفض الذي يهجه الشاعر تجاه الصوت الإنساني الجمعي الذي يؤنب الشاعر على اندفاعه اللاعقل نحو الحرب ؛ إذ يظهر أسلوب التجريد «لا تلوماني» حكمة الإنسان الناصح بغية التعقل والحفاظ على الذات كي لا تخسر سلطتها ووجودها في الزمن المجهول .

ولهذا ، فإن مشهد اللوم هاته تمثل في رؤية الشاعر ضاغطاً نفسياً يحمله تبعات

التقلت والهروب من الإصغاء لهذا الصوت المتعقل الذي يجسد قيمة الحياة . ولهذا، العذل الذي يعني الإحراق تارة، واللوم تارة أخرى يدل على مدى تأثير العذل على الشاعر»<sup>(24)</sup>.

إنَّ زمنية الأسر التي يعيشها الشاعر تكشف عن ذاتٍ قلقة ومتوترة، تبوح بما يعتمل في داخلها من اختناقٍ وتآزُم؛ إذ تستشعر الذات الشاعرة حقيقة اللاجدوى لهذا اللوم الذي أصبح قريباً لمعنى الشرِّ «وما لكما في اللوم خيرٌ ولا ليا» .

وهكذا يؤكد الشاعر أنَّ اللوم بما هو فعل إنساني ناقد يتحول لحظة المخاض العسير إلى عاملٍ سلبي يسهم في إحداث الإحباط والتشاؤم للذات؛ مما يجعل زمن الشرِّ أكثر فاعلية وقوة :

أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُهَا قَلِيلٌ ، وَمَا لَوْمِي أَخِي مِنْ شِمَالِيَا

ويبدو أنَّ تفعيل أو تكثيف اللوم في رؤية الشاعر يشير إلى انتفاء مفهوم «الإخاء الإنساني»؛ إذ تصبح الملامة في مثل هاته الحالة ضرباً من الهزاء والشماتة وغياب الأخلاق الإنسانية «وما لومي أخي من شماليا» . فالشاعر، كما نلاحظ، يواجه زمناً نفسياً قاسياً يعكس صورة اليقين بالنتيجة السالبة وهي الموت، لذا فهو بحاجة حضور إنساني أو صوت إنساني معنوي ينجده من برائن الأسر، ويخلصه من شعور الالاقين بالفكاك والنفاد، وهو ما يمكن أن يُلمح في قوله<sup>(25)</sup> :

فِيَارَاكِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْنَا نَدَامَايَ مِنْ نَجْرَانَ أَنْ لَا تَلْقِيَا

أَبَا كَرِبٍ وَالْأَبْهَمِينَ كِلَيْهِمَا وَقَيْسًا بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ الْيَمَانِيَا<sup>(26)</sup>

من اللافت، نسقياً، أنَّ الشاعر لم يحدّد هوية اللّائمين في مفتاح النص؛ إذ توحى مسألة اللاتحديد هاته بهاجس الخوف من المأل مجهول. وبهذا يضحى صوت اللائم/ اللوم في هذا السياق متماهياً مع معاني القلق والخوف والإحباط .

ولعلّ هذا الإحساس هو ما دفع الشاعر إلى استدعاء التجلّي الإيحائي للفضاءين: الإنساني والمكاني على حدّ سواء للخروج من حدة التوتر؛ ذلك أن «المعرفة بالعالم،

وكذلك المخاطبة والمحادثة عن العالم إنما تعمل لهذا السبب بوصفها الضرب الابتدائي من الكينونة في العالم»<sup>(27)</sup>.

ولهذا فقد بدا الشاعر متوجساً من صوت اللوم / النَّصْح ، وقد دفعه هذا التوجس إلى البحث عن مكناتٍ وفاعلياتٍ تشدُّ أزره في زمنية الأُسْر ، وهو ما حدث فعلاً عندما تحوّل الشاعر بحدقته من المجهول / اللامعلوم الإنساني إلى الفاعل والمعلوم الإنساني «ندامي نجران، وأبو كرب، والأيهمان، وقيس» والمكاني «نجران، وحضرموت».

ولا شك في أنّ حدث الاستدعاء هذا يمثل رغبة جامحة لدى الشاعر بافتعال المحو والإلغاء تجاه حالة الضعف التي يملها الصوت الإنساني اللائم.

إنّ بوح الشاعر المتوتّر يتموقع بين نسقين متغايرين، أحدهما يمثل واقع الانهيار والتلاشي كما يبدو في مشهد اللوم الذي يضمّر حالة الاستلاب السلطوي لبطل القبيلة، وهو يحيل بالضرورة إلى خداع القبيلة لنموذجها، وتراجعها عن نصرته؛ مما يجعل حضوره الصوتي غير مألوفٍ بالنسبة للشاعر، والآخر نسقٌ مضمر تمليه الذاكرة المشبعة باللذة «ندامي»، والenfوان، والسلطة؛ وهو نسق يحيل ضمناً إلى حيوية النموذج في إطار فضاءٍ زمني محدد؛ الأمر الذي يجعل من هذا التحديد علامة غير قابلة للانمحاء بتجسيد الفعل البطولي للنموذج، وحقيقة علائقه الراسخة بعوالم الإنسانية المتعدّدة، ومعاله المكانية الواضحة.

وقد أدى هذا التوتر إلى انقلاب الشاعر على صوت اللوم المتظاهر بالحرص على كينونة الشاعر، ومن ثمّ التعالي عليه «ألا لا تلوماني»، وإشعاره بحقيقة اللوم الزائف من خلال العلميّة واليقين «ألم تعلمنا . . .»؛ إذ يجسد هذا اليقين علامة الانفصال والتبرؤ من هذا الصوت؛ ومن ثمّ محاولة الانبعاث من صورة اللوم / الموت بفعل الاندغام والتماهي بالمجموع الإنساني الذي يؤسسه الشاعر لخلق تواصل حميمي مع أفقه عبر أسلوب النداء «فيا راكباً إمّا عَرَضَتْ فبلغن . . .».

وفي فضاء هذا التواصل مع الصوت الغائب أو المفقود «الندمان، وأبو كرب، والأيهمان، وقيس» تتمظهر صورة نسقية للإنساني الخارق / الأسطوري كما يبدو في

صورة «الراكب المنادى، فيا راكباً»، الذي يخترق الزمنى ويتجاوزه قصد استشارة حمية القبيلة وإبلاغها بمحنة البطل «أن لا تلاقيا».

وهكذا يمثل خطاب العذل ثقافة الهزيمة والاستسلام، مثلما يبرهن إمكانات الأسر الذي يشمل الإنساني والمكاني، ويعلن في الوقت نفسه انبثاق الهروب نحو زمنية اللذة والمجد السلطوي.

### ثانياً- تقاطعات الذات والقبيلة: دوائر العتمة

لاشك في أن رسالة الشاعر للنماذج الإنسانية المنتخبة في قبيلته كانت محاولة قصديّة لإعادة ترميم بناء القبيلة المهزومة، وتشكيل سلطويتها مرّة بغية إنقاذ القائد/ الرمز من الأسر، والتخلّص من أصوات اللوم التي تجسد مشهد الخواء والانكسار مرة أخرى.

ولكنّ حسّ الشاعر بالتوتر يتنامى تدريجياً بفعل تمزقه بين الصوت المهيمن/ اللوم والصوت المفقود/ صوت القبيلة؛ مما يجعل الصوت الآخر ينخرط بمفهوم استحالة الوصل، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله<sup>(28)</sup>:

جَزَى اللهُ قَوْمِي بِالْكُلَابِ مَلَامَةً      صَرِيحَهُمْ وَالْآخِرِينَ الْمَوَالِيَا<sup>(29)</sup>  
 وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتُ مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً      تَرَى خَلْفَهَا الْحَوْ الْجِيَادَ تَوَالِيَا<sup>(30)</sup>  
 وَلَكِنِّي أَحْمِي ذِمَارَ أَبِيكُمْ      وَكَانَ الرَّمَاخُ يَخْتِطِفُنَ الْمُحَامِيَا<sup>(31)</sup>

يُكرّر خطاب اللوم في هذه الأبيات ليشكل قيمة موضوعية تتمحور فيها توترات الشاعر وانفعالاته؛ ولتصبح هذه التوترات مجسدة لعلاقة الشاعر السالبة مع التحولات الزمنية.

ويصوّر خطاب اللوم، هنا، حالة اليقين بفشل رهانات الذات في استقطاب نسيجها الجمعي/ القبلي، وتأليله على إنقاذ الجسد من هيمنة الآخر، ومن ثم تصبّح الرسالة المشفرة «فيا راكباً إمّا عرّضت فبلغن...» ضرباً من الوهم والتعتيم والإحساس بالخذلان.

ويبدو التباين لافتاً بين خطاب العذل في مقدمة النص وهذه الأبيات، ولكنه وفق نظام التشفير يؤدي بالنتيجة إلى التماهي والانسجام من حيث وحدة الحال والمآل، فالنتيجة السالبة التي بات يواجهها الشاعر تغدو منفتحة على إشارات القابلية والمحتمل؛ ذلك أن أسر الذات الرمز وارتهاؤها هو استحواذ على المجموع / القبيلة، والمكان.

وبهذا يتحول لوم الرمز المفرد إلى تعريض وتشريح للجماعة «جزى الله قومي بالكلاب ملامة»؛ أي أن الشاعر يلجأ إلى تفجير المسكوت عنه، ويحمل القبيلة تبعات الانهزام.

وإذا كان اللوم المتأسس في أسلوب التجريد يجنح إلى توصيف حالة الانهيار والتوتر النفسي المتعالي لدى الشاعر؛ فإن اللوم الذي يفجره تجاه الحلفاء «صريحهم والآخريين المواليا» يضمن اتهاماً للقبيلة بالقصور في أداء الواجب.

لقد شكّل «يوم الكلاب» حدثاً مفصلياً للكشف عن تقاطعات الذات والقبيلة التي تفرز بدورها حقيقة الوهن العلائقي بين النموذج والجماعة؛ ذلك أن توقعات الشاعر من الحليف جاءت صادمة وغير متوقعة؛ إذ إن النسب الصريح، في رؤية الشاعر، يفرض قيمة الحمية وغياب التخاذل عن نصرته النموذج المأسور، كما أن الآخر / الآخريين الذين يدينون بالولاء للقبيلة عليهم واجب الوفاء للرمز، بيد أن انعدام الفاعلية لهؤلاء يجسد ضمناً حقيقة الشك بدور الآخر / الآخريين.

فالبؤرية الحديثة التي يركزها يوم الكلاب بما هو زمن لاستعادة الوعي بجوهر الموقف الإنساني القبلي تجاه الذات، وبما هو زمن توتري قادر على تفكيك رمز العذل يسهم في تمكين الشاعر من تجلية دوائر العتمة والضبابية التي يملها قانون الزمن النفسي.

وقد تمكّن الشارع بفعل إدراكه لنسقية الزمن من مجابهة التوتر الذي أحدثه خطاب اللوم بإحداث توتر نفسي في عالم القبيلة:

وَلَوْ شِئْتُ مَجَّتْنِي مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً      تَرَى خَلْفَهَا الْحَوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا  
وَلَكِنِّي أَحْمِي ذِمَارَ أَيِّكُمْ      وَكَانَ الرَّمَا حِ يَخْتَطِفُنَ الْمُحَامِيَا

وتتجلى الأنا الممتلئة بالعمل البطولي «ولو شئت، مجتني، ولكنني أحمي...» لتبرز مثالية الذات التي تدرك واجبها تجاه المجموع، فتقوم بحماية جسده أو كيانه من الاحتراق في لهيب الحرب. ومن هنا تنفدح شرارة التضاد بين صورتين للذات الإنسانية: صورة الذات الفادية التي تقدم جسدها قرباناً في سبيل حماية كيان المجموع، وصورة الجماعة الإنسانية المراوغة والخادعة للنموذج.

وفي إطار هاتين الصورتين المتناقضتين تتمظهر الذات الفاعلة بوصفها صاحبة قدرة ومشية «ولو شئت» بجعل القبيلة تعيش وقائع التشردم والقلق والتوتر من خلال انتهاج الخديعة والتأمر، ومن ثم الهروب من مواجهة الحدث الزمني، والاستئثار بحماية الجسد الذاتي «مجتني من الخيل نهدة...»؛ بحيث تصبح الخيل نسقاً ثقافياً منتخباً يتسم بالحركية الناجزة لخرق مسارات الزمن وتوتراته بصورة تسارعية وأسطورية «ترى خلفها الحو الجياد توالياً».

إن رفض الشاعر لمثلبة الغدر، وتمسكه بالقيم والمبادئ الإنسانية النبيلة جعلته متمعنًا على التبعية لإحداثيات الزمن بغية خلق التوترات في فضاء القبيلة. ومن هنا يتبنى الشاعر واجباً أخلاقياً يهدف إلى صناعة الحياة، وحماية الكيان القبلي من الموت «ولكنني أحمي ذمار أبيكم»، على الرغم من تقهقر الأبطال أمام سطوة التلاشي «وكان الرماح يختطفن المحاميا».

فالشاعر / حامي الذمار، والمنافع عن مجد القبيلة يقدم الذات قرباناً لإنقاذ حرمة الشرف الرفيع من الانتهاك والدنس، بينما تبدو القبيلة مسؤولة عن محنة الجسد في مواجهة الزمن / الأسر.

ويكرس الشاعر مفهوم «الحمى» بوصفه فلسفة وثقافة في المعتقد الجاهلي<sup>(32)</sup>؛ إذ يتضمن هذا المفهوم إشارة إلى رغبة الآخر / العدو في الهيمنة على هذا الحمى المقدس، واستتصال الهوية أو السلالة للقبيلة «أحمي ذمار أبيكم».

وقد جاء موقف الشاعر النضالي من أجل حمى القبيلة معبراً عن صورة فناء الذات من أجل جماعتها، والعبور بها من زمنية العتمة إلى الإشراف بفعل إنجاز فكرة الفداء القاهرة لسيرورة الزمن السالب.

ولهذا، فإن انفتاح الذاكرة الشعرية على حادثة الحرب/ يوم الكلاب تسهم في افتضاح المستور والمخبوء لدى مؤسسة القبيلة؛ مما يشي بأن الرسالة الإبلاغية التي وجهها الشاعر «فيا راكباً إتما عرضت فبلغن» تغدو صورة للانتظار اللانفعي، ومن ثم تصبح اعترافات النموذج بالمرنّ على القبيلة المتخاذلة ضرباً من المحاكمة والإدانة، وتأسيساً لأزمة أيديولوجية وفكرية متقاطعة بين الذات والمجموع.

### ثالثاً- الذات المكبلة: الجسد وفلسفة العقاب

لم تكن أزمة الشاعر مع صوت العاذل ومؤسسة القبيلة مولدة للإجباطات والتوترات اللامتناهية فحسب، وإنما هي أزمة أخلاقية وسياسية صانعة لحالة من التأزيم الأكثر تعقيداً كما يبدو في العلاقة مع الغيري/ بني تميم<sup>(33)</sup>:

أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنِسْعَةٍ      أَمْعَشَرَ تَيْمٌ أَطْلِقُوا عَنْ لِسَانِي<sup>(34)</sup>  
 أَمْعَشَرَ تَيْمٌ قَدْ مَلَكْتُمْ فَأَسْجِحُوا      فَإِنَّ أَحَاكُمَ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَوَائِي<sup>(35)</sup>  
 فَإِنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُوا بِي سَيِّدًا      وَإِنْ تُطْلِقُونِي تُحْرِبُونِي بِمَالِي<sup>(36)</sup>  
 أَحَقًّا عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعًا      نَشِيدَ الرَّعَاءِ الْمُعْزِبِينَ الْمَتَالِيَا<sup>(37)</sup>

تصور هذه الأبيات جوهر التمثلات الزمنية التي ترصدها الذات المكبلة لمآلات المعركة بين قبيلتي مذحج وبني تميم في يوم الكلاب؛ إذ تتحول هذه التمثلات الواعية إلى إشارات نسقية مولدة لأزمات نامية تشوب الحوار بين الجسد المعتقل/ عبد يغوث وبني تميم الأسرة.

ويجسد الحوار مع الآخر «أمعشر تيم» محاولة ذكية لتشكيل أفق زمني جديد يخفف حدة التوترات التي يرمّز بها النموذج، إذ تظهر هذه الحوارية صورة دبلوماسية بالمفهوم الأيديولوجي المعاصر، وذلك عندما ينهج الشاعر سياسة الاعتراف بهيمنة الآخر وسلطته «أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا»، بعد أن استشعر نوايا الآخر بقتله «أقول وقد شدوا لساني بنسعة».

ويبدو أن الشاعر المعتقل قد بدا مائلاً ومخاتلاً في بث التوترات في عالم القبيلة الأخرى / تيم؛ إذ يشكل «اللسان» علامة قهرية تلحق الأذى والعار بالآخر المختلف؛ فإذا كان جسد النموذج قد أضحى رهينة لدى الخصم، فإن لسانه الذي يحيل شفيرياً، إلى الإبداع القاتل أو الكلمة الهاجية الخالدة، يمثل نسقاً تدميراً لزمية الأسر / الموت. وفي هذا إشارة مضمرة أيضاً إلى أنّ «الجسد يكوّن واقعة اجتماعية، ومن ثمّ هو واقعة دالة، إنه يدلّ بوصفه موضوعاً، ويدلّ بوصفه حجماً إنسانياً، ويدلّ بوصفه شكلاً، إنه علامة، وككلّ العلامات لا يدرك إلاّ من خلال استعماله»<sup>(38)</sup>.

ولهذا بدت القبيلة المضادة مدركة لخطورة اللسان الشعري الذي أسهم في هجاء/ نقد القبيلة الأم واللائمين في الأبيات السابقة.

ومن ثم، فإن عملية «شدّ اللسان» تضحى فعلاً قصدياً لنزع خاصية التملك والسلطة لدى النموذج المكبّل، وإلغاء لحرية اللسان السلطوي، وتكريساً لفاعلية الزمن القهري. وعلى الرغم من إقدام الآخر على محو الصوت السلطوي، فإنّ اللسان المكبّل يحقق فاعلية الاختراق لجبروت الزمن، ويسمح للذات بالتفاوض حول المصير.

وبناءً على هذا؛ فإن خطاب الآخر لا يعكس صورة حميمية للعلاقة بالآخر بقدر ما يكرس سلوكاً مفتعلاً ومشاكساً بغية الاحتجاج والإقناع والتودّد. فالجملة النسقية «قد ملكتم فأسجحوا» تضمّر ما يمكن نعتة بـ«الاعتراف المراوغ»؛ إذ يجنح الشاعر إلى استدرار عاطفة الضدّ من خلال أسطورة «النشوة» نشوة الانتصار التي أدّت إلى هزيمة الخصوم وامتلاك علامة الزمني التاريخي «يوم الكلاب»، والإنساني «جسد البطل المثال».

والشاعر يوجه المضادّ، كما يلحظ، نحو توظيف سياسة التعقّل «فأسجحوا» بعيداً عن الغرور بزمنية الانتشاء؛ لأنّ التعقّل والتمحّص في خطاب الإنسان المعتقل هو الضامن الأوحد للبقاء / بقاء الجسد.

ويتبنّى الشاعر في حوارهِ مع غيريّته أسلوباً منطقياً وفلسفياً في التفاوض يستند إلى سياسة إنسانية قارّة في الوعي الإنساني هي «سياسة العين بالعين» أو «السيد بالسيد» على حدّ تعبيره: «فإن تقتلونني تقتلوا بي سيّداً»، وهذا المنطق يفضي إلى احتجاج مبطن

وصارخ ينفي سمة التعقل أو الخلق الإنساني عن الآخر؛ إذ يبرئ الشاعر نفسه من قتل النموذج الآخر أو سيده/ النعمان بن جساس، وهو ما يشكل إدانة للآخر بانتهاك المواثيق الجاهلية والأعراف الإنسانية في رؤيتها لشريعة «العين بالعين»<sup>(39)</sup>.

ويقنضي العدل الإنساني في رؤية الشاعر أن يكون العقاب أو المحاكمة مرتكزاً على نظرية الفداء التي أسس لها منذ بداية القصيدة «فيا راكباً إمّا عرّضت فبلغن»، بحيث يكون المال وسيلة لإعلاء قيمة الحياة، وهدفاً لإلغاء الزمن السالب.

ويبدو أنّ أمل الشاعر بنجاح المنطق والطرح أضحى خائباً، لتطغى على زمنية الحوار مع الآخر مشاعر الإحباط والتوتر والتساؤل واستشراف الموت:

أَحَقّاً عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعاً      نَشِيدَ الرُّعَاءِ الْمُعْزِبِينَ الْمَتَالِيَا

وفي هذا البيت نلاحظ الشاعر يهرب من زمنية الموت المحتوم نحو تشييد عالم إنساني حالم تجسده الرعوية المنشودة Pastoralism بوصفها ثيمة؛ ذلك أنّ «الصفة الجوهرية للرعوية هي الواقعية أو على الأقل إدراك التمثيل «البدئي» للحياة الرعوية الحقيقية»<sup>(40)</sup>، كما أنّ «المجتمع الرعوي يجسّد تميز المجتمع ونبله وقدرته، وهو كذلك مفهوم أصيل قادر على إنتاج دراميته الخاصة»<sup>(41)</sup>. ومن هنا يصبح العالم الرعوي «نشيد الرعاء» نموذجاً لتصورات: الحرية، والعدالة، والأمن، والسلام، والطهارة، والنقاء، والبراءة، والإشراق، وهي تجليات مفاهيمية تتناقض بطبيعة الحال مع صورة الزمنية الزائفة التي شهدها الشاعر في مشهد اللوم، وعالم القبيلتين: مذحج وتيم. فالخين إلى الرعوية هو حلم ورؤية لبناء عالم زمني مختلف، إنه عالم العزلة الذي تسمح العلاقة الإيجابية بين أناسه بتأسيس مجتمع مثالي ينتفي منه الموت، وتنبت منه الحياة «نشيد الرعاء المعزبين المتأليا». ففي هذا العالم المتخيّل تسود المحبة والألفة والرحمة، وتنعدم الوحشية، والتوترات؛ مما يحقق التوازن النفسي للذات الإنسانية.

إنّ نموذج الشاعر للرعوية الحاملة تفصح عن نقدٍ صريحٍ للأزمة الأخلاقية التي عاينها في مؤسسة القبيلة: مذحج وتيم، وهو بفعل هذه النمذجة يحاول الهروب، حلماً، من الواقع المأزوم، إذ تتحول النمذجة، هنا إلى طقس احتفائي بصوت الانعتاق/ نشيد الحياة

الذي يتوسل به الشاعر لتدمير زمن الموت أو صوت الخطاب العاذل والخطاب المؤسسي .  
ولذلك ينجذب الشاعر إلى هذا العالم الجديد ؛ لأنه يمثل قوة الطبيعة التي يندغم بها  
الإنسان في لحظة رومانسية لمواجهة جحيم الزمن وكسر خطّياته .

ولا غرو كذلك في أنّ تماهي الشاعر بعالم الرعوية الحاكم هو إضمار فعلي لكفرانه  
بقيم المؤسسة القبليّة، وإعلان لانبثاق الحلم بالنموذج الأعلى / نموذج الرّعاء، ذلك أن  
الرعوية، في رؤيته، نظام رامز إلى وحدة الجماعة وانسجامها «نشد الرّعاء/ المجموع»،  
إنها وحدة الصوت، والموقف، والهدف الذي يحقق فيه البطل / النموذج ذاته وفاعليته،  
وينكسر من خلاله زمن الغياب والفقد أمام زمن الحضور السالب، وهو بالنتيجة، مشروع  
أيديولوجي يوّد الشاعر تأيئته بوصفه نقيضاً لسوداوية المجتمع / القبيلة، وصورة للانعزال  
عن عالم الحرب وصخب العنف، واستعادة اللذة الغائبة «مجتمع الندمان» .

ومّا هو قمين بالإشارة هنا أنّ «الذات وهي تعيد إنتاج مظاهر الرؤية، لا تنجز  
وحيدة، معزولة، بل بمشاركة ذوات أخرى، وكأنها لا تحكي زمنها الخاص، ولا تبعد  
تجليات التفرد، ولا تستجيب لمشاهد الغياب بيأس، وإنما بحلم الامتداد في الاستمتاع بما  
بقي، وبما هو آتٍ تذكراً، واستذكّاراً، وإنجازاً، وتمثلاً»<sup>(42)</sup> .

إنّ مجتمع الرّعاة الذي نشده الشاعر يظهر واشجة روحية بين الراعي : الرعاة/  
الإنسان : الملكية والإبل رمز التوالد والتجدد والحياة؛ وهو مجتمع يتغايّر مع مجتمع  
القبيلة الذي أسلم النموذج للموت، ولهذا يثير تساؤل الشاعر «أحقاً عباد الله أن لست  
سامعاً» توتراً إضافياً يعيده إلى درجة الصفر واللايقين بإمكانية التحقق للرعويّة المبتغاة .

وهذا الشعور المشوّش ناجم، والحال هذه، عن حالة الارتباك التي شكلها الواقع  
الصادم والمفاجئ على المستوى الزمني؛ لأنّ الحقّ أو الحقيقة في ظل الإرهاب الديني  
والعاطفي «أحقاً عباد الله» باتت ضبابية حافلة بالقلق والشك واحتمالات القطيعة  
والتلاشي «أن لستُ سامعاً - أن لا تلاقيا»، فتضحى الرعوية في هذا السياق رثاءً إنسانياً  
للجسد المعتقل، ونحيباً جنازياً للفردوس المفقود .

## رابعاً- طوقوس الأثنى وزمنية القهر

ويمضي الشاعر الأسير في توصيف توتراته النفسية النامية، والتحويلات الزمنية التي تطرأ على عالمه؛ إذ يمدج فيما يلي من أبيات صورة لأثنى الغيري وهي تمنع في توظيف السخرية بوصفها أداةً للتعذيب والانتقام.

يقول عبد يغوث<sup>(43)</sup>:

وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةً عَبْشَمِيَّةٌ      كَأَنَّ لَمْ تَرَى قَبْلِي أُسِيرًا يَمَانِيَا<sup>(44)</sup>  
وَزَلَّ نِسَاءَ الْحَيِّ حَوْلِي رُكَّدًا      يُرَاوِدُنَّ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا  
وَقَدْ عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيْكَةً أَنِّي      أَنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عَلَيَّ وَعَادِيَا

لا شك في أن غياب صوت الآخر الفحولي «أمعشر تيم» الذي حاوره الشاعر بكثافة عبر تكرار الرؤية الحقيقية لفلسفة العدل يبرهن سلبية المصير الذي تؤكد الأثنى المنتنمية إلى الضدّ الإنساني / تيم.

فالسخرية التي تمارسها الأثنى «وتضحك مني شيخة عبشمية» هي تماؤ وواضح مع موقف الفحولي الساخر من طروحات الأسير الأيديولوجية، بل إن استهزاء الأثنى، في حد ذاته، يثير حفيظة الشاعر/ الفحل النموذج الذي أضحى متهاوياً وخائر القوى والسلطة أمام النموذج الأثوي الضعيف. فالآخر، كما يبدو، يوظف أثناه « شيخة عبشمية» بوصفها سلطة قهرية تزلزل كيان البطل، وتهزأ ببطولته الوهمية الزائفة؛ إذ تكون الواو الساردة المقترنة بالحركية والفعل « وتضحك» ومضمةً لانفتاح المشهد على تفاصيل الإهانة والازدراء للنموذج العامل.

ومن علامات الدهشة الباعثة على تنامي التوتر والانفعال أن الذي يمارس عملية المقت والقهر بحق المقام السامي / عبد يغوث هو نموذج أثوي سلطوي / شيخة عبشمية لم يُعهد في المخيال الجاهلي من ذي قبل «كأن لم ترى قبلي أسيراً يمانياً، فيغدو اعتقال الفحولي في رؤية الأثنوي إنجازاً أسطورياً مذهلاً، إذ تظهر هذه الهيمنة صورة الاستعلاء الأثوي المنتمي إلى الآخر: عبد شمس + تيم على المهزوم والمأزوم/ عبد يغوث + مذحج.

ولكي يتجاوز الشاعر إحدائية الزمن السالب وتمثلاته المشهدية « وتضحك . . . »؛ فإنه يلجأ إلى ضرورات اللغة بفعل توظيف أسلوب النحت النسبي «عشمية» الذي يشي، نسقياً، باختزال الضدّ، وانتهاك زمنيته القمعية، واختصار آفاقه السلطوية؛ ذلك أن هيمنة الأنثى وأسرها للفحولي يتضاد، والحال هذه، مع العقيدة الحربية والثقافة الفحولية التي تؤطّرها العقلية الجاهلية. فالأنثى المضادة تتبني، نسقياً، الثقافة الفحولية/ الشبقية في سياق الهيمنة على الأسير/ المثل البطولي - الأسطوري؛ لأنها تجنح، وعياً أو لا وعياً، إلى الثأر مما يمكن تسميته بـ«السبي المتخيّل»؛ بمعنى أنها مادة السبي التي يمكن أن يحدثها الأسير في عالمها حال انتصاره بقانون العقاب الجسدي الذي يوضع الفحولي ليكون قرباناً لمحو هذا التصور أو التمثل الزمني المتخيّل؛ ولذلك « يبدو أن الثأر، أو انتقال الدّم هو شكل مقنّع من أشكال الأضحية البشرية»<sup>(45)</sup>.

إن اختزال الشاعر لكيان الضدّ/ العشمية كان علامة أولية فارقة للانفلات من سلطة الأنثوي الفحولي، وأسلوباً ذكياً للتمسك بهوية الذات «كأن لم تري قبلي أسيراً يمانياً».

وينبثق من هذا الاختزال أيضاً تعرية مؤلمة وناضجة لأخلاقيات الأنثوي، وهو ما يتجلى في قول عبد يغوث:

وَظَلَّ نِسَاءَ الْحَيِّ حَوْلِي رُكَّادًا يُرَاوِدْنَ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا

فالنموذج النسوي الجمعي بوصفه حمى مقدساً للآخر يتموضع في دائرة الأزمة الأخلاقية أو الانحطاط الأخلاقي الذي يتماس، إشارياً، مع الموقف اللإنساني لقبيلة تيم؛ أي أنّ اللدوي أو الشبقي الأنثوي يضحي مرادفاً للنزعة الدموية أو الوحشية لدى الفحولي المضاد، ومن ثم يصبح الأسير اليماني مركزاً بورياً لحادثة السلب الفحولي والممارسات الاستبدادية السالبة.

وينضاف إلى ذلك أنّ مركزية الذات التي يجذّرها الشاعر «حولي رُكَّاداً» تكشف عن الكيفية التي تكون فيها الشبقية القاتلة أداة لديمومة الزمن السالب « وظلّ نساء الحيّ

حولي رُكِّدًا؛ إذ تصبح الفتنة الأنثوية بوصفها تمثيلاً للزمن فضاءً لإظهار مقاومة الشاعر للفعل المحرّم/ يراودن مني ما تريد نسائياً .

وتأسيساً على هذا تضحى الذات الشاعرة أو الجسد الجميل بؤرة للتشظي بين فكرين أو نهجين متنافرين ظاهرياً ولكنهما يتكاملان وينسجمان في الغائية الماثلة في قتل الأسير الجميل: الفحولي الناقم/ تيم، والأنثوي القاتل: نساء تيم/ عبدشمس .

وإزاء هذا التوتر الذي تظهره تشظيات الذات/ الجسد لا تملك الذات المأسورة إلا أن تعلن طهارتها وبراءتها من واقع زمني إغوائي فرضته نتيجة المعركة، وكرسه استحواذ الضدي:

وقد عَلِمْتُ عِرْسِي مُلِيكَةً أَنِّي أَنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عَلَيَّ وَعَادِيَا

يشكل هذا البيت مداراً نسقياً يلخص تجربة الشاعر في الحياة بدايةً ونهايةً، فالأنثوية المكثفة «إنني، معدوًّا عليّ وعادياً» تواجه زمنية الاستلاب بالفعل والبطولة، إنها أسطورة الذات التي لا يشوبها الزيف والوهم كما كان في تصور الأنثوي المضاد، بل هي بطولة واقعية وجذرية تبرهنها علمية الأنثى الحلال «مليكَة» رمز الخصب أو السلطة الشرعية في عالم الشاعر، والتي تكتسب حضورها السلطوي «مليكَة / الملكة: الملكية: التملك «من الأنا المتورمة للذات الفحولية، لتكون تالياً، نقيضاً لسلطة الآخر الأنثوي: الشيخة العبشمية، ونساء الحي» .

إنّ بوح الشاعر بأنه السلطوية المطلقة «أنا الليث» في ظل سطوة الغواية اللامتوقعة للأنثوي يكشف، لأول وهلة، عن علاقة جدلية وإشكالية مع الفضاء الإنساني والزمني، إنها جدلية الصراع أو العداء اللامتناهي «أنا الليث معدوًّا عليّ وعادياً» .

فإذا كان عداء الشاعر يشمل حركته بوصفها نموذجاً قائداً للقبيلة مذبح ضد الزمن والإنسان في يوم الكلاب، فإن الضديّات الوجودية، «المجتمع العاذل، والقبيلة المتخاذلة، والقبيلة الأسرة، والأنثوي الساخر» تبدو أنساقاً متضامنة ومنسجمة بغية خلخلة كيان النموذج في محنة الأسر، وفتح كوى صادمة للقهر والتشاؤم .

ولعل اعترافات الشاعر بالمعادلة المنطقية في الصراع «أنساق مع الزمن - نسق ضدّ الزمن» تمثل تعزيةً للذات المتشاركة واللّوابة التي يكون عداؤها للأخر نتيجة حركته السالبة «(1) - معدواً (2) - عادياً» .

### خامساً- الكينونة الفاعلة: بكائيات النعمة والزوال

وعلى الرغم من أن هذه المنطقية التي يبوح بها صوت النص الشعري تنطوي على رفض ضمني بوصفها خالقة للتوترات والانكسارات؛ فإنّ انفتاح الذاكرة الشعرية على الزمن الماضي يكون فرصة للهروب من قبول الواقع والاستسلام له .

يقول عبد يغوث<sup>(46)</sup>:

وَقَدْ كُنْتُ نَحَارَ الْجَزُورِ وَمُعْمِلَ الْمَطِيِّ وَأَمْضِي حَيْثُ لَا حَيٍّ مَاضِيَا  
وَأَنْحَرُ لِلشَّرْبِ الْكِرَامِ مَطِيَّتِي وَأَصْدَعُ بَيْنَ الْقَيْتَيْنِ رَدَائِيَا<sup>(47)</sup>  
وَكُنْتُ إِذَا مَا الْخَيْلُ شَمَّصَهَا الْقَنَا لَيْبِقًا بَتَصْرِيفِ الْقَنَاةِ بَنَانِيَا<sup>(48)</sup>  
وَعَادِيَةَ سَوْمِ الْجَرَادِ وَزَعْتَهَا بِكَفِّي وَقَدْ أَنْحُوا إِلَيَّ الْعَوَالِيَا<sup>(49)</sup>  
كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوَادًا وَلَمْ أَقُلْ لِحَيْلِي كُرِّي نَفْسِي عَنْ رِجَالِيَا  
وَلَمْ أَسْبَأِ الرِّزْقَ الرَّوِّيَّ وَلَمْ أَقُلْ لِأَيْسَارِ صِدْقٍ: أَعْظَمُوا ضَوْءَ نَارِيَا<sup>(50)</sup>

يؤمّن الشاعر الماضية بوصفها ذاكرة مفتوحة على حيوية الأنا العاملة وكيونيتها الفاعلة «وقد كنت نَحَارَ الجزور...، وكنت معمل المطي...، وكنت أمضي...، وكنت إذا الخيل شَمَّصَهَا...، وعادية سوم الجراد...، وزعتها بكفّي...» .

فهو يستحضر الفاعلية الماضوية التي ترمز إلى سلطة النموذج، ومشهدية الارتواء والنضارة والحياة «نحار الجزور...، وانحر للشرب الكرام، وأمضي حيث لا حيّ ماضيا»؛ إذ تصوغ الذات فلسفة برهانية في رؤيتها للحياة بفعل شعيرة الدّم «نحار الجزور» التي ينتوي من خلالها قهر زمنية الجوع/ الموت بثقافة الكرم حيث يُراق الدم بصورة تكتسي طابع المبالغة والإكثار «نحار» لتعطيل حركية الموت المتسارعة .

وتتناقض صورة النحر/ الدم التي يؤديها الشاعر/ النموذج بوصفها طقساً تضحوياً من أجل الانبعاث، والحال هذه، مع صورة الفعل المضاد/ تيم الذي يعذب الجسد الأسير، وتصبح الدموية في ثقافته غايةً للانتقام وتجدير الزمنية السالبة كما بدا في مشهد العذاب «التسعة واللسان».

وطريقة النحر «نحار الجزور، وأنحر للشرب» هي عملية تطهيرية لإحداثيات الزمن السلبي أو بالأحرى عملية نحر/ قتل للزمن، إذ يتعاقد «الكرم + الشرب الكرام» لإبراز فلسفة الشاعر في الأداء الشعائري الذي يشمل نعيمه ما هو عام «نحار الجزور»، وما هو خاص «الشرب الكرام» دوغماً تفرقة أو تمييز مما يعكس النزعة الإنسانية لديه، ويعلي مفهوم الكرامة الإنسانية التي باتت فاقداً لها في زمنية الاعتقال.

إنَّ استدعاء الشاعر مادة «الكرم واللذة» هو بمثابة الوعي بضرورة الاندماج بالزمنية الماضية بغية إعادة إنتاجها؛ لأنها الإستراتيجية الوحيدة التي تنقذه من وطأة الزمن المأساوي، وتحقق مفهوم «الاتصال» بمجتمع الندامى الذي أظهر تأسفه على غيابه. فالبدل الذي ينجزه الشاعر على صعيد الكرم واللذة هو إدراك إنساني لقيمة الحياة، وسيرورة ثقافية للتخلص من أعبائها وهمومها بفعل الإرادة في إطار سكونية القبيلة وانعدام فاعليتها «وأمضي حيث لا حيي ماضياً»، كما أن تمثيل عالم القيان «وأصدع بين القيتين ردائياً» استحضار قصدي لواقع حضاري أرسقراطي تتحرك فيه الذات، وتحقق أهواء النفس بعيداً عن المسغبة أو القيد الزمني الذي يعكر صفو الحياة.

ونلاحظ هنا أنَّ مشهد اللذة في الزمن الماضي/ القيان يتناقض جذرياً مع مشهد اللذة الآنية: الشيخة العبشمية ونساء الحي؛ إذ تظهر الذات في ماضويتها الأثوية محررة للذة الحياة وصانعة لها لأنها تشعر بالامتلاك والنشوة، والبذخ والثراء، والمكانة السامية؛ في حين أنها ترى في فعل الأثوي المضاد حدثاً إجبارياً وإكراهياً لتشكيل عالم اللذة اللامرغوب، ومن ثم يحدث التصادم الجاد بين عالم القيان/ الغناء: نشيد الحياة، وعالم النساء المتعدّد، نشيد الموت؛ إذ يمدج الشاعر الأثوي الوضع/ القيان ليكون نقيضاً للأثوي المستفحل/ السيد السلطوي.

وأما تكثيف الشاعر لموضوعه الخيل في مختتم النص فإنه إشارة إلى فكرة النمذجة الإيجابية التي يسعى إلى تأكيدها بفعل الخبرة والتجربة .

فالخيل بما هي رمز فكري وثقافي في المخيال الجاهلي يحيل إلى سيميائيات التجاوز، والبطولة، والحماية أو الأمن الإنساني، والخيال الجمعي للمؤسسة القبيلة، تتموقع في الذاكرة لتشي بمعنى «الرعاية» أو الأبوية التي كان يمارسها النموذج حفاظاً على نظام القبيلة " ومعمل المطي . . ، وكنت إذا ما الخيل شَمَّصها القنا لبقاً بتصرف القناة . . . ، وعادية سَوَمَ الجَرَادِ وَزَعْتها . . . » .

وإذا كانت الخيل بوصفها نسقاً ثقافياً لصورة الفكر القبلي، وطموحاته، وأحلامه، وخياله، ورؤاه، تتموضع في الذهنية الشعرية لتكوّن مركزية للفعل وانبثاق الحياة؛ فإنّ قلق الشاعر على وجودها يحضه على مقاومة إرهاب الزمن لحظة الاندفاع نحو تحقيق المجد والانتصار في معركة المصير «إذا ما الخَيْلُ شَمَّصَهَا الْقَنَا» .

وهكذا يجسد الفعل البطولي في حماية خيل القبيلة من صروف الزمن ثقافة وخبرة لدى النموذج «لَبِيحاً بِتَصْرِيفِ الْقَنَا بَنَانِيَا» تؤهله انه كذلك إلى النهوض بالمسؤولية في التصدي لخيل الآخر / الخيل العادية التي تتحرك، سلباً، لطمس معالم الخصب والحياة، ومن ثم القضاء على القبيلة " وعادية سَوَمَ الجَرَادِ وَزَعْتها . . . » .

إنّ حضور الزمن الفروسي «الكرم + اللذة» يصوّر حنين النموذج إلى استعادته للتغلب على أعباء الزمن الآتي؛ فالكرم الذي يستذكره الشاعر وعاء معرفي وحضاري بات مفقوداً في زمنية الأسر، فهو يتطلع عبر الحوار مع الآخر إلى التماس فلسفة الكرم وتجسيدها في الواقع المؤلم ولكن دون جدوى، ولذلك يضحي الكرم بوصفه فعلاً شعائرياً فضاءً لحث القبيلة / مذبح على انتهاجه بغية تحرير جسد المثال، كما أنّ اللذة مع الشرب الكرام هي حدث تحريضي للصاحب «نداما نجران، والأيهمان، وقيس» لإلغاء الزمن الحاضر. وهكذا يشكل استدعاء الزمن الماضي الجميل بما فيه من فيوضة وحيوية ونضارة وغنائية، فضاء ثورياً قصد إعادة الإحياء، وتجديد البناء والترميم للنموذج/ النظام القبلي المهزوم، وتأسيس منظومة أخلاقية تخلص الذات الإنسانية من التوترات، وعبثيات الضدي وتجاوزاته .

ويبدو أن ثقة الشاعر وطموحاته بتكوين الزمن المغاير تأخذ بالتلاشي لتصبح التوترات قدراً محتوماً لا يمكنه الانفلات منه، وهذا ما تجليه حشرجات الصوت في قوله:

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا وَلَمْ أَقُلْ      لِحَيْلِي كُرِّي نَفْسِي عَنِ رِجَالِيَا  
وَلَمْ أَسْبَأِ الزُّقَّ الرَّوِّيَّ وَلَمْ أَقُلْ      لِأَيْسَارِ صِدْقٍ: أَعْظُمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

لقد سعى النموذج الإنساني عبر الانفتاح على نوافذ الماضي، ومن خلال الشروع برحلته المعرفية في تفاصيل الفضاء الزمني إلى بناء مجتمع التسامح بعد تجربة حافلة بالتوترات والتناقضات والمفاجآت، ولكنّه يكتشف في نهاية المطاف أنّ هذه الآمال المعلقة غدت أثراً بعد عين، وأنّ حتمية الموت هي الفضاء الشاخص على مسرح الأحداث؛ بل إنّ أسلوب النفي في قوله «كأنني لم أركب جواداً...»، ولم أقل لحيلي...»، ولم أسبأ الزُّقَّ الرَّوِّيَّ، ولم أقل لأيسارِ صِدْقٍ...»، يشي بفاعلية التحوّلات الزمنية السالبة؛ إذ يضحّي عالم الخيل واللذة والارتواء حضوراً واهماً ولحظياً، ومن ثم يجسّد مفهوم النفي الذي يطلقه الشاعر كارهاً فكرة الإلغاء لبهجة الحياة والسرور، كما يشفّ نسقياً، عن ذات قلقلة ومنفلة أضحت تستشعر نهايتها، ذلك أن نفي العالم الحضاري «نار الحضارة» يعني بالضرورة حضور النقيض؛ أي انتفاء الحركية الفاعلة للذات، وانقطاعاً عديمياً لصوتها، وزوالاً فعلياً لنارها/ شهرتها، وإبداعاتها المعرفية والحضارية.

### تدكيب:

لقد جسّدت قصيدة عبد يغوث الحارثي نزعة إنسانية مشبعة بالتوترات إزاء جدليات الزمن وتحولاته المدهشة. وقد أظهرت هاته القراءة الحفرية في شعرية لغة الماوراء حضوراً للذات الشاعرة التي تتفاعل مع الحدث الزمني بكلية تجلياته مثلما تنفعل به؛ لتطرح قضايا فكرية وأيديولوجية ورؤيوية تتعلق بإشكاليات الوجود، والمصير، والزمن.

فالشاعر، كما كشفت القراءة النسقية، تمكّن من تركيز قضيته - أي قضية الأسر؛ لتتخذ مداراً كونياً يخترق من خلاله الفضاء الزمني لعالم القبيلة - والقبيلة المضادة؛ إذ

تتضافر سياسة القبيلتين معاً: مذحج + بني تميم، لتشكّلا، بالمؤدّي، حدثاً قهرياً للذات الإنسانية التي تنشد الحياة والسلام والتصالح.

ولهذا فإن صدمة الشاعر بهذا الواقع المأساوي اللامتوقّع جعله يواجه زمن الموت، والإكراه، والإذعان، والتدمير بحدث الهروب الحلمى نحو الزمن الماضوي بمحملاته الفكرية المتمركزة حول قيم البطولة، والرعوية، والحضارة، والفداء.

ولكن هذا الحلم بإعادة إنتاج الماضي، والذي يرمز، نسقياً، إلى ثورة إنسانية جامحة ضدّ الزمن الآني بتمثلاته السالبة، أخذ بالتبدّد والتلاشي في ضوء تجليات الهزيمة، والانكسار، والعزاء، وخيبات الانتظار؛ مما يجعل النموذج في هذا النصّ يشعر، يقيناً، بأنه بلا عالم/ عوالم كائنة أو ممكنة.

## العوامل والمراجع

- (1) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1986، ص 15.
- (2) أبوديب، كمال: في الشعرية، ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 143.
- (3) ينظر: في الشعرية، ص 74.
- (4) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1988، ص 19.
- (5) قضايا الشعرية، ص 19.
- (6) قضايا الشعرية، ص 24.
- (7) كولر، جونانان: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبدالسلام، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد 514، 2003، ص 99.
- (8) طودوروف، تزيطان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، 1995، ص 50.
- (9) كوهن، جان: الكلام السامي: نظرية في الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد الولي، ط1، بيروت وبنغازي: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013، ص 259.
- (10) الكلام السامي: نظرية في الشعرية، ص 277.
- (11) - Felperin, Howar: Beyond Deconstruction: The uses and Abuses of Literary theory, New York: Clarendon Press, Oxford University press, 1985, P. 53.

- (12) فان دايك، توين: الخطاب والسلطة، ترجمة: غيداء العلي، مراجعة وتقديم: عماد عبداللطيف، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، عدد 2419، 2014، ص 91.
- (13) Culler, Jonathan: Framing the Sigh: Criticism and its Institutions, U.K: Basil Blackwell Ltd, 1988, P. 58.
- (14) Ryan, Michael: Literary Theory: A practical Introduction, U.K: Blackwell Publishers, 1999, P. 130.
- (15) Tallis, Raymond: The Linguistic Unconscious: Saussure and the post – Saussureans, in: Theory's Empire: An Anthology of Dissent, Edited by: Daphne Patal and Will H. Corral, New York: Columbia University press, 2005, P. 133.
- (16) Levin, George: Aesthetics and Ideology, New Jersey: Rutgers university press, 1994, P. 155.
- (17) Aesthetics and Ideology, P. 156.
- (18) Culler, Jonathan: The Pursuit of signs: Semiotics, Literature, Deconstruction, in: Riffaterre and the Semiotics of Poetry, London, Melbourne and Henley: Routledge and Kegan paul, 1981, P. 81.
- (19) بارت، رولان: التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة وتقديم: عبدالكبير الشرفاوي، ط1، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2009، ص 110.
- (\*) هو عبد يغوث بن صلاء. وقيل: بل هو عبد يغوث بن الحارث بن وقاص بن صلاء. وكان عبد يغوث شاعراً من شعراء الجاهلية، وفارساً سيّداً لقومه من بني الحارث بن كعب، وهو كان قائدهم في يوم الكلاب الثاني إلى بني تميم، وفي ذلك اليوم أسر فقتل.
- وعبد يغوث من أهل بيت شعر مُعْرَق في الجاهلية والإسلام، وأخوه مُسَهْر فارس شاعر، وهو الذي طعن عامر بن الطفيل في عينه يوم فَيْفَ الرِّيح. وجاء في خبر قتل عبد يغوث أنّه قال: يا بني تميم، اقتلوني قتلة كريمة. فقال عصمة بن أبيير التيمي: وما تلك القِتلة؟ قال: اسقوني الخمر، ودعوني أُنْحَ على نفسي، فقال له عصمة: نعم. فسقاه الخمر، ثم قطع له عرقاً يُقال له الأكحل، وتركه ينزف. وحول أخبار يغوث ونسبه، ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عبّاس، مجلد 16، بيروت: دار صادر، 2000، ص 224 – 233.
- وأما يوم الكلاب الثاني، فكان من حديثه أنّه لما أوقع كسرى ببني تميم يوم «الصفقة» «المشقر»، فقتلت المقاتلة وبقيت الذرية والأموال، بلغ ذلك مذبح، فمضى بعضهم إلى بعض، وقالوا: اغتصموا بني تميم. وزعموا أنّه اجتمع من مذبح ولّفها، اثنا عشر ألفاً، وكان رئيس مذبح عبد يغوث بن وقاص الحارثي، وكان هذا اليوم لبني تميم على مذبح. ينظر تفاصيل يوم الكلاب الثاني: التميمي، أبو عبيدة

- معتر بن المثنى: أيام العرب قبل الإسلام، جمع وتحقيق ودراسة: عادل جاسم البياتي، الجزء الأول، ط1، بيروت: عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية، 1987، ص 66-87، وينظر كذلك: القيرواني، ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله، وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحاميد، الجزء الثاني، ط5، بيروت: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، 1981، ص 206.
- (20) التحليل النصّي، ص 110.
- (21) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث، 2008، ص 89.
- (22) الضبي، المفضل: المفضّليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، ط3، القاهرة: دار المعارف، 1964، نصّ القصيدة ص 155-158.
- (23) الشمال: واحد الشمائل.
- (24) السنجلوي، إبراهيم: «العاذلة في الشعر الجاهلي»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد الثامن والعشرون، المجلد السابع، خريف 1987، ص 54.
- (25) المفضّليات، ص 156-157.
- (26) أبو كرب: هو بشر بن علقمة بن الحرث؛ والأيهمان: هما الأسود بن علقمة بن الحرث، والعاقب وهو عبدالمسيح بن الأبيض؛ وقيس: هو ابن معدي كرب، وهو والد الأشعث بن قيس الكندي.
- (27) هيدغر، مارتن: الكينونة والزمان، ترجمة وتقديم وتعليق: فتحي المسكيني، مراجعة: إسماعيل المصدّق، ط1، بيروت وبنغازي: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2012، ص 138.
- (28) المفضّليات؛ ص 157.
- (29) الكلاب: بضمّ الكاف: يوم الكلاب الثاني، كلاب أهل اليمن وتميم، وفيه أسر عبد يغوث؛ صريحهم: خالصهم ومحضهم في النسب؛ والموالي: الخلفاء.
- (30) النهدة: المرتفعة الخلق؛ والحوة: الخضرة، والأحوى من الخيل: ما ضرب لونه إلى الخضرة.
- (31) الدّمار: ما يجب على الرّجل حفظه، من منعه جاراً وطلبه ثأراً.
- (32) الحميّ بالكسر والقصر، وأصله في اللغة الموضوع فيه كلاً يحمي من الناس أن يرعوه؛ أي يمنعهم؛ وكان من عوائد العرب في الجاهلية أن ينفرد العزيز منهم بالحمى لنفسه، كالذي كان يفعله كليب بن وائل؛ فإنه كان يوافق بكلب على نشاز من الأرض، وهو المكان المرتفع، ثم يستعويه ويحمي ما انتهى إليه عواؤه من كلّ الجهات، ويشارك الناس فيما عداه حتى كان ذلك سبب قتله. ينظر: الألوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، الجزء الثالث، بيروت: دار الكتب العلمية، 1314هـ، ص 31-32.
- (33) المفضّليات، ص 157.
- (34) التسعة، بكسر النون: القطعة من التسع، وهو سير يضفر من جلد.
- (35) اسجحوا: سهّلوا ويسرّوا في أمري، وأحاكم: هو التّعمان بن جسّاس؛ والبواء: من قولهم «باء فلان بفلان»، إذا قتل وصار دمه بدمه.

- (36) حرّبه، من باب «طلب» إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء .
- (37) الرُّعاء: جمع راع؛ والمعزب: المنتخبي بابله؛ والمتالي: الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض .
- (38) بنكراد، سعيد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ط1، الرباط، والجزائر، والرياض، وبيروت: دار الآفاق، ومنشورات الاختلاف، ومنشورات ضفاف، 2015، ص 152 .
- (39) وردت هذه الشريعة عند حمورابي، إذ استخدم مبدأ العقوبة بالمثل «العَيْنُ بِالْعَيْنِ، وَالسِّنُّ بِالسِّنِّ» على النحو الآتي: «إذا قلع رجل عين ابن رجل آخر فيجب أن تفتق عينه، وإذا كسر عظم رجل فيجب كسر عظمه . . . ، وإذا قلع رجل سنّ رجل مكافئ له فيجب قلع سنّه». ينظر: كلنغل، هورست: حمورابي ملك بابل وعصره، ترجمة: غازي شريف، مراجعة: علي يحيى منصور، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص 183 .
- (40) - Greg, Walter: Pastoral Poetry and Pastoral Drama: Aliterary Inquiry with special Reference to the pre-Restoration Stage in England, New York: Russell and Russell. INC, 1959, P. 1.
- (41) - Lerner, Laurence: The uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry, London: Chatto and windus, 1972, p. 34.
- (42) مسكين، حسن: الخطاب الشعري الجاهلي: رؤية جديدة، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005، ص 182 .
- (43) المفضليات، ص 158 .
- (44) عبشميّة: نسبة إلى «عبد شمس»؛ والذي أسر عبد يغوث فتى من بني عمير بن عبد شمس، وكان أهوج، فانطلق به إلى أهله، فقالت أمه لعبد يغوث، ورأته عظيماً جميلاً: من أنت؟ قال: أنا سيّد القوم، فضحكت وقالت: قبحك الله من سيّد قوم حين أسرك هذا الأهوج .
- (45) شلحت، يوسف: الأضحاحي عند العرب: أبحاث حول تطوّر شعائر الأضحاحي، طبيعتها، ووظيفتها في غرب الجزيرة العربية، تعريب وتذييل: خليل أحمد خليل، ط1، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 2013، ص 92 .
- (46) المفضليات، ص 158 .
- (47) الشّرب: جمع شارب. المطيّة: البعير، وأصدع: أشقّ، والقينة: المغنّية: يريد أنّه يعطي كلاً منهما شطر ردائه .
- (48) شَمَصها: نفرها؛ واللّبِق: الظرف والرفق والحذق .
- (49) وعادية: يريد وخيل عادية؛ وسوم الجراد: انتشاره في طلب المرعى، يريد أنّ الخيل كالجراد في كثرتها؛ وزعتها: كفتتها؛ أنحوإ إليّ: وجّهوا إليّ .
- (50) السّبأ: اشتراء الخمر؛ والرّوي: الممتلئ؛ والأيسار: الذين يضربون القداح .



## جامعة الكويت

### مجلس النشر العلمي

- تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - الناعنة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976 م .

### \* أهداف اللجنة :

- 1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت .
- 2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية .
- 3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الأجماع العربي .

### \* مهام اللجنة :

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية Text Book، و الترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها على نفقة الجامعة ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :

لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت

ص ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت

تلفون : 4843185 / فاكس : 4843185

البريد الإلكتروني : atape @kuc01.kuniv.edu.kw

الواقع على الإنترنت : www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/atape