الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

دراسة سوسيونصية لديوان جميل بثينة

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

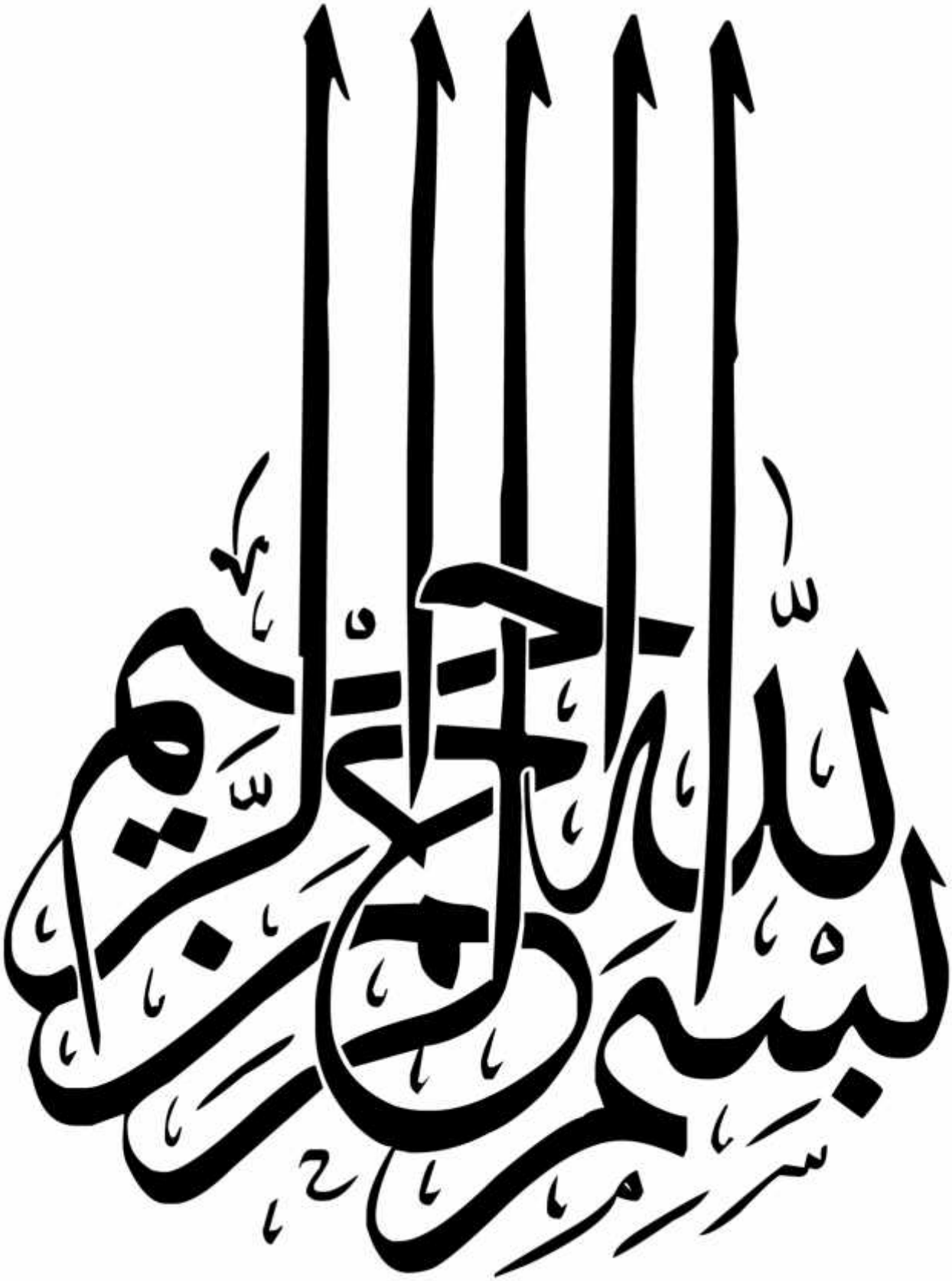
الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالب(ة):
*- نعيمة بوحناش

إشراف الأستاذ(ة):
*- زوبير بن سخري

السنة الجامعية: **2016/2015**


بسم الله الرحمن الرحيم

قـــال تعالـــى:

بســم الله الرحمـن الرّحيـم

﴿ يَرْفَعُ اللهُ الذّيـنَ آمَنـُوا مِنْكُـم وَالذّيـنَ أُوتـُوا العِلْـمَ دَرَجـَاتٍ ﴾

"يا ربي علّمني أن أحب النّاس كما أحب نفسي

وعلّمني أن أحاسب نفسي كما أحاسب الناس

وعلّمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوّة

وأن الانتقام هو أول مظاهر الضعف

يا رب لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا باليأس إذا أخفقت

وذكّرني دائما أن الإخفاق هو التجربة الأولى التي تسبق النجاح

يا رب إذا أعطيتني نجاحًا فلا تأخذ تواضعي

وإذا أعطيتني تواضعًا فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي

وإذا أسأت للنّاس فامنحني شجاعة الاعتذار

وإذا أساء النّاس إلي فامنحني شجاعة العفو"

اللهم آميـــــــــن

شكر وعرفان

بعد الحمد لله والشكر لله عزّ وجل على ما أمدّنا به من العون

والصبر، وما ألهمنا إيّاه من المثابرة والتوفيق.

أوجه أزكى معاني الشكر والعرفان إلى من تحمّل

أعباء هذه المذكرة بصبرٍ وأناة أستاذي المشرف ✸بن سخري زوبير✸

الذي كان له الفضل الكبير

والمخلص في إبداء الملاحظة وتقويم الهنات أينما وُجدت

فأسأل الله أن يزيده فضلاً على فضل وعلما على علم

فجازاه الله خيراً ما يجزي به عباده الصالحين.

وأقدّم عظيم الشكر والامتنان إلى أساتذة الأدب العربي

وأشكرهم على كلِّ ما قدّموه لنا .

كما لا يفوتني أن أقدم شكري إلى كل من أعانني في إعداد هذا البحث.

مقدمة

مقدمة:

إننا في عصر تنوع المناهج النقدية الحديثة، ومع هذا التنوع **تشتد الحاجة** إلى رؤية التراث العربي بعين معاصرة، لنستطيع أنْ نحفر عميقا فيه باعتباره لا يزال في حاجة إلى النقد والتحليل والتعامل معه تعاملا استكشافيا لمحاولة معرفة طبيعة تلك الحياة الاجتماعية التي نشأ فيها، فلو نظرنا إلى الشعر الأموي لوجدنا أنَّ الغزل العذري قد شكل ظاهرة بارزة وفريدة، جذبت إليها اهتمام النقاد قديماً وحديثاً، وكان جميل بثينة من الشعراء الذين مثّلوا هذا النوع من الغزل، فكان الشاعر المنتمي إلى القبيلة والرافض لكل ظروف الحياة الاجتماعية حيث سيطر عليه ذلك الشعور باليأس والحرمان في كل مراحل حياته .

ومن بين المناهج التي لاقت الاهتمام في النقد العربي البنيوية التكوينية لما حققته من نتائج؛ ذلك المنهج الذي يجعل من الظواهر النصية ظواهر حية تعكس حقيقة حياة الماضي، ولأنَّ الحب العفيف ظاهرة فريدة سادت حياة العرب في العصر الأموي، فقد حاولنا دراسة هذه الظاهرة وغيرها وفقا لهذا المنهج من أجل معرفة حقيقة تلك الظواهر وإبراز خباياها وأسرارها، ولهذا كان بحثنا بعنوان: دراسة سوسيونصية لديوان جميل بثينة محاولة للإجابة عن الإشكاليات الأساسية في هذا البحث وهي :

- ما المقصود بالبنيوية التكوينية وما مدى ارتباطها بالنص الأدبي ؟

- ما مدى فعالية المنهج السوسيونصي في دراسة ديوان جميل بثينة ؟

- ماهي مشروطية الحب العذري في المجتع الإسلامي القبلي ؟

والدافع الأساس لاختيار هذا الموضوع، هو الرغبة وحب الاطلاع على رؤية الإنسان العربي في تلك الفترة وقضايا العصر الأموي ومعرفة البنيات الاجتماعية وظواهرها، وكذلك معرفة السبب الذي جعل من جميل يضيق بمقامه هذا ويميل إلى الخروج عن القيم والأعراف الاجتماعية، وأيضا محاولة التعرف على ملامح المجتمع في العصر الأموي للكشف عن أسرار العلاقة بين جميل بثينة والبيئة التي عاش فيها.

ومن بين أهم الدراسات التي ركزت على موضوع الغزل العذري دراسة الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العذري، ودراسة محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث دراسة في نقد النقد، في الشعر الإسلامي والأموي لعبد القادر القط، الحب العذري عند العرب لشوقي ضيف.

إنّ طبيعة البحث جعلتني أعتمد في دراستي على المنهج السوسيونصي باعتباره يسهم إسهاما فعالا في تتبع الظاهرة النصية ثم الخروج بها إلى مشروطية الواقع الحقيقي، فهذا المنهج يحاول تقديم صورة للمجتمع بكل تناقضاته من خلال دراسة وتحليل النصوص ويساعد أيضا على البحث في أسرار المجتمع بقراءة الأعمال الأدبية .

وقد احتوت الدراسة على فصلين الأول نظري والثاني تطبيقي، ففي الأول عرجت على الحديث عن البنيوية التكوينية عند **لوسيان غولدمان** والمفاهيم والمقولات الأساسية التي جاء بها: رؤية العالم، الوعي القائم والوعي الممكن، البنية الدالة، التماثل، الفهم والتفسير، وبعدها انتقلنا للحديث عن علاقة البنيوية التكوينية بالنص الأدبي.

أمّا الفصل الثاني فقد جاء مخصصا للبحث في البنيات الاجتماعية لديوان جميل بثينة وتجلى ذلك في أربع عناصر التي هي عبارة عن ثنائيات نذكرها: المدينة والبادية، الجنون والحب، القهر والفضاء الثقافي، الذكورة والقبيلة. وختمت بحثي بخاتمة دونت فيها أهم النتائج التي استنبطتها من هذه الدراسة.

ولأن البحث العلمي مسؤولية، فقد اعترضتني جملة من الصعوبات تكمن في: تأرجحي بين الأمل واليأس لصعوبة فهم المصطلحات الخاصة بالبنيوية التكوينية، إضافة إلى قلة الدراسات التي تناولت هذه الشخصية وإبداعاتها.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي الفاضل المشرف **زوبير بن سخري** على ما أسداه لي من نصائح وإرشادات قيّمة خدمت بحثي، حيث لم يبخل عليّا بدعمه المعنوي وأرجو أن أكون قد وفقت في هذا البحث، فما هذه الدراسة إلاّ محاولة متواضعة مني بنيّة إثراء البحث العلمي.

تمهيد

تمهيد:

اتسمت الحياة في البوادي العربية القديمة بعدم الاستقرار القائم على الترحال والتنقل الدائمين بحثا عن موارد الماء والكلآ ومع هذه الإقامة والترحال تنشأ عنهما علاقات التعارف والمودة المتبادلة بين الأفراد ثم الافتراق.

فالشاعر هنا لا يجد سوى الشعر وسيلة لتصوير عواطفه وآلامه وذكرياته، والتعبير عن مدى شوقه والحرمان الذي يعتريه.

والغزل يعتبر شكلا من أشكال التعبير التي يتخدها المحب للتعبير عن خلجات نفسه ومشاعره الفياضة التي تنبعث من القلب، كونه يكشف عن ما يجول في الشاعر من أسرار الحب والمحبوبة.

وظهر الغزل منذ أيام الجاهلية إلا أنه انتشر في العصر الأموي حيث برز فيه نوعان من الغزل: غزل ماجن ظهر في مدن الحجاز وغزل عذري ظهر في البادية، وهذا الأخير هو ما يهمنا في بحثنا هذا باعتباره لون من ألوان الشعر الذي يعبر عن المشاعر ذات الطابع العفيف والطاهر.

وقد مثّل هذا النوع كثير من الشعراء وكان جميل بثينة من أشهرهم وهو الذي سنحاول دراسته وكشف ما هو موجود في شعره من دلالات اجتماعية وقد ساعدنا على تتبع ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي، المناهج النصانية التي تهتم بالنص الأدبي في حد داته دون الرجوع إلى الظواهر المحيطة بالنص وهو ما يهمنا.

حيث ظهر في مطلع القرن العشرين مجموعة من هذه المناهج كالبنيوية والأسلوبية والتفكيكية وغيرها، وكلّها مناهج تعاملت مع النص على أنّه نسق من الرموز والإشارات على عكس المناهج الماركسية التي اعتبرت الأدب انعكاسا للمجتمع وكِلا الاتجاهين كانت لهما سلبيات، فأتت البنيوية التكوينية التي حاولت التوفيق بين الدراسات الداخلية للنص والمعطيات الخارجية المحيطة به .

وهذا المنهج ظهر على إثر جهود عدّة مفكرين ونقاد منهم جورج لوكاتش الذي بدأ هذه الفكرة ومن ثمة استفاد منها تلميذه **لوسيان غولدمان** وطوّرها لتصبح منهجا له مفاهيمه وخطواته وموضوع الدراسة السوسيونصية لديوان جميل بثينة يفضي بنا إلى محاولة الكشف

عن تلك القدرات الفنية والإبداعية التي استطاع التعبير بها عن الواقع الذي يعيشه وهذه المؤهلات هي التي جعلت منه إنسانا متميزا وهذا التميز هو ما جعله لسان فئة معينة داخل بيئته؛ أي ما جعله يعبر عن زمرة اجتماعية والشاعر جميل لم يعبر عن الأمة والعصر الذي عاش فيه بقدر ما عبر عن مجموعة بشرية محدّدة تحيط بها ظروف اجتماعية وبيئية خاصة.

والشعر العذري بما يحمله من أفكار ورؤى وتصورات يقدم رؤية واحدة تعبر عن فئة اجتماعية لها تصور ذهني عن العالم، فكلما كان الشعر معبراً عن الواقع وممثلا له كان معبرا عن رؤية العالم.

وبالتالي فالديوان هو تجسيد لهذه الرؤية التي مثلها جميل ليصور معاناته ومعاناة تلك الفئة ومشكلاتها وتطلعاتها وأحلامها، وبهذا سنركز في الفصل الأول على البنيوية التكوينية عند **لوسيان غولدمان** والإجراءات التي جاء بها وعلى علاقتها بالنص الأدبي .

ومن خلال قراءة سابقة للديوان تركت التحليل النصي والتعمق في تأويل البنى الدالة للدراسة التطبيقية، وفق التقسيمات التي اعتمدتها في هذا البحث.

وستكون الانطلاقة من البنيوية التكوينية والمفاهيم التي جاء بها **لوسيان غولدمان** وتظهر جليا في هذا الفصل:

الفصل الأوّل:

البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان

I – البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان إجراءاتها وعلاقتها بالنص الأدبي:

1- البنيوية التكوينية:

طرحت البنيوية التكوينية نفسها في الساحة النقدية المعاصرة لما حققته من انتشار واسع في هذا المجال، إذ يعد **لوسيان غولدمان** من روادها « الذين بذروا البذور الأولى للنقد السوسيولوجي القائم على استثمار إنجازات المناهج الشكلانية والبنيوية المعاصرة ومحاولة مواءمتها مع الرؤية السوسيولوجية الماركسية. إنَّ هذا الطموح هو الذي قاد **غولدمان** إلى بلورة مفهوم إجرائي جديد في حقل الدراسات النقدية الجدلية سماه البنيوية التكوينية génétique structuralisme»[1].

وما يمكن فهمه من هذا أن **غولدمان** قد سعى إلى تطوير النقد السوسيولوجي، إذ حاول التوفيق بين طروحات الشكلانيين ومبادئ الفكر الماركسي الجدلي وطموحه هذا هو الذي جعله يبتكر منهجية جديدة في الدراسات الأدبية أطلق عليها ما اسم البنيوية التكوينية، « وعلى المدى الأبعد سعى **غولدمان** إلى تأسيس علم حقيقي للواقع الإنساني عبر مزيج من النظريات والفلسفات اشتمل على الماركسية، كمكون رئيسي مع أطروحات فلسفية لكانط وهيغل، بالإضافة إلى آراء بياجيه ولوكاتش»[2].

لذلك فإنّ المزيج والخلط بين النظريات والفلسفات أدّى **بغولدمان** إلى تأسيس علم حقيقي للواقع الإنساني، وذلك من خلال اعتماده على التيار الإنساني الهيغلي في الفلسفة الماركسية.

إضافة إلى مفاهيم لوكاتش وبياجيه وبهذا فإنَّ المدرسة الهيغلية تشترك في مفاهيم عدّة أخذها **غولدمان** عن أستاذه لوكاتش، ولهذا« يعد النشاط الفلسفي والنقد الإجرائي **للوسيان**

---

[1]– عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي و تحولاته من سلطة الايديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2008 م، ص 55.

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م ص77.

غولدمان امتدادا طبيعيا للإرث الذي تركه جورج لوكاتش فيما يتعلق بمفاهيم البنية والشكل والنظرة الشمولية»[1].

بمعنى أن ما جاء به **غولدمان** كان بفعل تأثره بأستاذه لوكاتش، حيث التقى معه في عددٍ من المقولات واشترك معه في عدّة مفاهيم ما أدّى بنا إلى القول إنَّه «قد انطلق من هذه المبادئ لإحداث تغيير جذري في منهجية سوسيولوجيا الأدب، معترفًا بدور لوكاتش المؤسس الأول لهذه المنهجية»[2].

وبالتالي فإنَّ **لوسيان** قد أكمل أو أتم الطريق الذي بدأه لوكاتش وطور منهجه هذا الذي حقق نجاحا كبيرا من خلال الفرضيات التي قدمها للتفكير النقدي وانطلق في تسمية منهجه من معرفته للعلاقة القائمة بين النص الأدبي والمجتمع، « فهو يرى أن النص الأدبي بنية أصغر تتولد عنها بنية أكبر هي البنية الاجتماعية، وهي الطبقة أو الجماعة التي ينتمي إليها الأديب»[3].

فالنص الأدبي لا وجود له بغياب المجتمع؛ لأنَّ أساسه المجتمع وقد أكد **غولدمان** أنَّ البنيوية التكوينية تبدأ من فرضية مفادها « أن السلوك الإنساني هو محاولة لإعطاء إجابة دالة réponse significative لوضعية خاصة»[4], والمقصود من هذا القول هو تلك الدلالة الناتجة عن فهم بنية ما في إطار نسق اجتماعي وتاريخي؛ أي أنَّ سلوك أي إنسان هو الذي يدل على وضعية خاصة لفئة اجتماعية

وعلى هذا الأساس، فإن« مفهوم التكوين ودلالته يبدو لنا أنَّ **غولدمان** ليس معنيًا بتتبع الظاهرة تاريخيًا وزمنيًا كما يوحي المصطلح، وإنما يسعى إلى فهم الدلالات الكلية لهذه الظاهرة أو تلك من خلال تأثيرها ضمن السياق السوسيوثقافي العام الذي من المفترض أنَّه

---

[1]– ينظر: تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2 1998م، ص22.

[2]– محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د، ط) ، 2003م، ص 258.

[3]– سيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، 1992 م، ص28.

[4]– عبد الوهاب شعلان : المرجع السابق، ص 56.

أنتجها»[1]، فمصطلح التكوين الذي وضعه **لوسيان** لا يعني دراسة الظاهرة الأدبية من منظورها التاريخي والزمني، ولكنه يهدف من وراء هذا إلى فهم الظواهر من خلال ما تحمله من معاني ودلالات تُشكل بناءها العام والكلي، إذ لا يمكن فهم الظاهرة الأدبية منفصلة عن بعضها البعض أو كل جزء على حدة، بل لابد من فهمها ككل مكتمل الأجزاء والدلالات من خلال السياق الاجتماعي والثقافي الذي كان سببا في إنتاجها وهيأ لها الجو الملائم لذلك.

إنَّ **غولدمان** حاول في دراساته « تجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب، وذلك بتركيزه على بنية فكرية تتمثل في رؤية للعالم تتوسط مابين الأساسي الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه الأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحْكمها هذه الرؤية وتولدها»[2].

يتضح من هذا القول أنَّ **غولمان** تجاوز المنهج الاجتماعي الذي ربط بين مضامين الأدب والمجتمع باعتبار الأديب يعكس بيئته ومجتمعه؛ ولكن بتركيزه على الأشكال الأدبية وتطور المجتمع بطريقة غير آلية وذلك من خلال ربط البنى الفنية بالبنى الاجتماعية.

تسعى البنيوية التكوينية إلى إخراج البنيوية الشكلية من المأزق الذي وقعت فيه والمتمثل في « معاداتها للتاريخ والإنسان والذات الفاعلة وتذكرها للمعنى، وإعلائها سلطة النظام والنسق والبنية والعلاقة على حساب المضمون والموقف الإنساني»[3].

ولهذا نجد النقد البنيوي التكويني قد أنقذها حين « اخترق الدراسة النصية إلى ما وراءها من مؤثرات ثقافية واجتماعية وتاريخية، في محاولة لربط النتاج الأدبي بالجماعة أو الطبقة التي أنتجته وكأنَّ مؤلفه واحد من أفرادها»[4].

أراد **غولدمان** أنْ ينهض بتلك التصورات واضعًا خطة يسير عليها بشكل أكثر إيجابية وذلك بإعادة الاعتبار للنص الأدبي وربطه بالطبقة التي أنتجته.

---

[1]– عبد الوهاب شعلان: المرجع السابق، ص56.

[2]– جابر عصفور: نظريات معاصرة ، مكتبة الأسرة ، مصر، (د.ط) ، 1998م، ص108.

[3]– المرجع السابق، ص56.

[4]– محمد عزام: المرجع السابق، ص245.

يكمن الاختلاف بين المدرستين الشكلية والتكوينية في البنية؛ « فهي في النقد البنيوي الشكلي ساكنة وغير متحركة في الزمان والمكان، وكأنها معزولة عن سياقها التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي نشأت فيه، والبنية في النقد البنيوي التكويني لا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما تفهم من خلال تحركها وتفاعلها وتنافرها داخل وضع محدد زمنيًا ومكانيًا»[1].

إذن فالبنيوية التكوينية تختلف عن الشكلية من خلال نظرتهما للبنية؛ فهي بالنسبة للأولى متحركة ومتفاعلة داخل وضع معين وهذا مايؤدي بالضرورة إلى فهمها، أما بالنسبة للثانية فهي ثابتة غير متحركة كأنَّها معزولة عن سياقاتها الخارجية.

2- إجراءاتها:

لكي يحدد **غولدمان** إجرائية منهجه وضع بعض المفاهيم والمعايير التي تتضمنها البنيوية التكوينية يمكن حصرها فيما يلي :

أولا: رؤية العالم:

تأتي مقولة رؤية العالم على رأس المفاهيم التي حددها **غولدمان** باعتبارها «هي الأساس المعرفي الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية؛ لأنها تنظر للأعمال الأدبية على أنَّها آنية عقلية تتجاوز الفرد إلى جماعات محددة »[2]، وهذا يعني أن مفهوم رؤية العالم هو جوهر البنيوية التكوينية؛ لأنها تتعامل مع النصوص الأدبية بطريقة تتجاوز الفرد إلى جماعات معينة، ومنه فهذه الرؤية « ليست واقعة فردية، بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو طبقة»[3]؛ أي أنها ليست رؤية فردية وإنما هي واقعة اجتماعية توحد بين فئات المجتمع والطبقة الواحدة وتعبر عن تطلعاتها، ونجد **لوسيان غولدمان** يعرفها بقوله إنها

---

[1]- محمد عزام : المرجع السابق، ص246.

[2]- نعيمة بولكعيبات: سوسيولوجيا النص تاريخ المنهج وإجراءاته، إشراف عبد الله العشي، مذكرة ماجستير، (لم تنشر) جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2010 - 2011، ص39.

[3]- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا ،مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2، 1986م ص48.

«نسق من التفكير يفرض نفسه »[1]. أو هي« الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين أو النسق الفكري الذي يسبق عملية النتاج، إنَّما هو حاسم، ليس هو نوايا المؤلف بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج بمعزل عن رغبة مبدعة وأحيانا ضد رغبته »[2].

فنوايا المؤلف ليست هي التي تنتج النصوص الأدبية وإنما الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج، أي ما يفسر علاقة الإنسان بالآخرين وبمجتمعه، وبذلك« اهتم **غولدمان** بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسّد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة ينتمي إليها مبدع العمل»[3].

فهو يحاول في دراسته هذه التركيز على بنية فكرية ذهنية تتمثل في رؤية للعالم تتوسط الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه والنصوص الأدبية التي تحكمها هذه الرؤية، وتكمن أهميتها « في كون الثقافة والوعي والأدب والفن والفلسفة تشكل جزءاً من العلاقات الاجتماعية وأن التفاعل بينها وبين المجتمع لايتم إدراكه إلاَّ من خلال (رؤية العالم)الخاصة بالكاتب»[4].

لقد اقتبس **غولدمان** هذه المقولة من هيغل ماركس و لوكاتش« فرأى بأنهم ربطوا بين الواقع المعيش وفهمنا له وفي العمل الأدبي الذي نراه فردياً لكن لا يمكن فهمه إلاَّ من خلال الإطار الذي كتب فيه. فمهما أغرق الكاتب في فرديته فإنَّه لابد أن يتوجه بكتابته إلى الخارج»[5] وهذا يعني أنَّ هناك بعدين في دراسة العمل الأدبي: البعد الفردي الذي ينطلق من خيال الأديب، والبعد الاجتماعي الذي ينطلق من الحياة الاجتماعية؛ فالكاتب أو المؤلف مهما غرق في فرديته إلاَّ أنَّه يتوجه بفرديته تلك إلى البعد الاجتماعي.

---

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون: المصدر السابق، ص15.

[2]– المصدر نفسه، ص48.

[3]– جابر عصفور: نظريات معاصرة ، ص 108.

[4] – محمد عزام: المرجع السابق، ص 247 – 248.

[5]– المرجع نفسه ، ص248.

إنَّ النص الأدبي شبكة معقدة وعناصره متداخلة فيما بينها، وبالرغم من ذلك « فإنَّ **غولدمان** يبين أنَّ العمل الأدبي العظيم ذو طابع شخصي، لأنَّ الفردية الغنية والقوية هي وحدها القادرة على أنْ تفكر وتعيش رؤية للكون حتى منتهى عواقبها»[1]،

بمعنى أنَّ العمل الأدبي كلما كان عظيما فهو صادر عن مؤلف أو كاتب عبقري وبالتالي استبعاد فهم هذا النص من خلال سيرة صاحبه، « ذلك أنَّ الشخصية الأكثر قوة هي التي تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر أي مع القوى الجوهرية للوعي الاجتماعي في مظاهره الفعالة والمبدعة»[2]؛ أي أنَّ الشخصية القوية هي التي تستطيع أن تتطابق مع القوى الجوهرية للوعي الاجتماعي؛ أي ذلك الارتباط بين البعدين الجماعي والشخصي للكاتب المبدع الذي يمس البنى الذهنية التي تُسيّر الفرد والمجتمع معا.

إنَّ مقولة رؤية العالم هي الأساس المعرفي التي تقوم عليه البنيوية التكوينية؛ لأنَّها تنظر للأعمال الأدبية على أنَّها « أبنية عقلية تتجاوز الفرد و تنتمي إلى جماعات (أو طبقات) محددة. هذه الأبنية العقلية (رؤى للعالم) تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهدمها بلا انقطاع خلال عملية التعديل التي تدخلها على صورها العقلية للعالم، استجابة للواقع المتغيّر من حولها وتظل هذه الصورة مفتقرة إلى التحديد والتحقيق الكاملين في وعي الجماعة أو الطبقة الاجتماعية إلى أنْ يظهر الكُتّاب العظّام القادرون على بلورتها في رؤية للعالم محددة متلاحمة الشكل»[3].

والمقصود من هذا القول أن النصوص الأدبية ليست إبداعات لعبقرية فردية وإنَّما تقوم على أبنية عقلية تتجاوز الفرد وتنتمي إلى طبقات معينة؛ أي أنَّ **غولدمان** قد خرج في منهجه من البنية الفردية المنعزلة عن السياقات الخارجية إلى البنية الجماعية الكلية التي تتحد مع غيرها، لتشكل كلاً موحدا مع البنى الذهنية الجماعية، ويصبح بذلك المؤلف أو العبقري صاحب رؤية للعالم يستطيع تحقيقها عن طريق عبقرية فردية .

---

[1]– عبد الوهاب شعلان: المرجع السابق ، ص 66.

[2]– لوسيان غولدمان وآخرون: المصدر السابق، ص19.

[3]– رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط) 1998م، ص 66.

ثانيــا: البنية الدالة :

من المقولات الأساسية التي شكلت جوهر البنيوية التكوينية "البنية الدالة" التي تعتبر أداة رئيسية للبحث عند **لوسيان غولدمان**؛ لأنَّ « وحدة العمل الأدبي وتماسكه يظهران في بنية دالة التي من خلالها نفهم النسق العام الذي يحكم العملية الإبدعية»[1].

تتجلى وحدة العمل الأدبي وتماسكه في البنية الدالة التي بدورها تمكننا من فهم الأعمال الأدبية ودلالاتها ويفترض مفهوم البنية الدالة الذي أدخله **غولدمان** في أمرين أساسيين « الأول: وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، أمّا الثاني: فالانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية ديناميكية أي وحدة الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات المتكاملة مع عملية تفكيكها»[2].

يركز **غولدمان** في هذا القول على أن البنية الدالة تتحقق بأمرين أساسيين: الأمر الأول هو أنْ يكون الانسجام بين البنيات، أمّا الأمر الثاني فيتمثل في ذلك التطور والحركة داخل هذه البنية وعلاقتها مع بنيات أوسع وأشمل، أي البنية الذهنية المرتبطة بالفئات الاجتماعية، ولهذا حاول **غولدمان** إيجاد بنية تعبر عن« النظام وعن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس والعلاقات القائمة بين الناس والطبيعة»[3]،

وبذلك حدد **غولدمان** حقيقة العمل الأدبي وعلاقته بالمجتمع« وهذا يرتبط ارتباطا قويا مع مفهوم الرؤيا للعالم»[4]، فالنص الأدبي يستمد معناه وبنيته الدلالية من رؤية العالم وهذا يفسر علاقة البنية الدلالية برؤية العالم ومدى أهميتها في فهم الأعمال الأدبية وشرحها فهي« التي تسعفنا في إضاءة النص الأدبي وفهمه»[5]. كما« يوصى **غولدمان** النقد الأدبي

---

[1]– عبد الوهاب شعلان: المرجع السابق، ص59.

[2]– لوسيان غولدمان وآخرون: المصدر السابق، ص46.

[3]– المصدر نفسه، ص 46– 47.

[4]– عبد الوهاب شعلان: المرجع السابق، ص60.

[5]– جميل حمداوى: مدخل إلى البنيوية التكوينية، مقال على شبكة الانترنت، موقع منبر الوطن.
Pulpit.alwatavoice.com/articles/2006/12/12.66504.html

بتبني منظور واسع، لايغفل التحليل الداخلي للنتاج واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان، كأدوات مساعدة وفي المحل الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي »[1].

ومعنى هذا أنَّ **غولدمان** قد سمح للناقد من معرفة رؤية المبدع وتصوره، وبذلك فإنَّه قد استطاع الخروج من جمود المنهج الشكلي ورد الاعتبار للمبدع والمجتمع معا، فبنيات النص هي التي تستطيع أن تحدثنا عن مختلف الأوضاع الاجتماعية في الطبقات المختلفة، فلكي تكون بنية النص بنية دالة لابد أن نجد في النصوص مضمونا اجتماعيا يعبر عن رؤية العالم.

ونعطي مثال عن البنية الدالة « أنَّ القصائد النثرية الصغيرة le petit poémespros لبودلير charles-beaudelaire على سبيل المثال- تحكمها بنية دالة تتمثل في الازدواجية بين الهنا والهناك أي بين عالم الأرض والمجتمع والزمن وعالم الجمال والخلود واللانهاية »[2]، وهذا يدل على أنَّ هناك « بنية صراع وجودي بين عالم قائم بكل شروره ومآسيه، وعالم أبدي بما يحتمل من صفاء ومحبة. لقد كان بودلير ممزقا بين المرأة والحب والفن والشر والخمر والعالم الشيطانيle satanique ....وضمن هذه الوحدة الدلالية تشكل العالم الشعري عند بودلير، وتألفت جميع العناصر البنيوية لتصب في هذا الإطار»[3].

فالبنية الدالة تظهر من خلال ذلك الصراع القائم بين عالمين: عالم قائم بكل ما فيه من مآسي ومخاطر وعالم أبدي مليء بالمحبة والصفاء وبهذا الصراع الوجودي تألفت جميع العناصر البنيوية في النص الأدبي.

---

[1]- غولدمان وآخرون: المصدر السابق، ص48.

[2]- عبد الوهاب شعلان: المرجع السابق، ص 60.

[3]- المرجع نفسه، ص60.

ثالثا: الوعي القائم والوعي الممكن:

إضافة على ما تقدم نجد الوعي القائم والوعي الممكن اللذين قامت عليهما البنيوية التكوينية، فالوعي من المفاهيم التي يصعب تحديدها تحديدا دقيقا، ورغم ذلك فقد عرفه **غولدمان** بقوله « مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل »[1].

إنَّ هذا التعريف الذي وضعه **غولدمان** قد شرح فيه العلاقة القائمة بين الوعي والحياة الاجتماعية «فكلمتي"مظهر معين"يمكن تدقيقها بأنَّ كلمة مظهر تستتبع دائما عنصرا معرفيا، مما يجعلنا نفترض في كل واقعة وعي وجود ذات عارفة وموضوعا للمعرفة »[2]، شرح **غولدمان** الوعي بأنَّه مظهر وهذا المظهر سيستدعي وجود ذات عارفة وموضوع المعرفة.

وبهذا التحديد لمفهوم الوعي نرى أنَّ **غولدمان** قد ميز بين مستويين من الوعي القائم والوعي الممكن، فالأول«هو مجموعة من التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى وهذه التصورات تبدو ثابتة وراسخة، بحيث لا يمكن تصور وجود الجماعة المذكورة بدونها»[3].

بمعنى أن الوعي القائم هو إدراك فئة اجتماعية ما لواقعها أو وضعها الراهن، ومن سمات هذه التصورات الثبات والرسوخ أمّا فيما يتعلق بالوعي الممكن « فهو وعي يتجاوز المستوى المتداول من الوعي الفعلي؛ لأنَّه يتميز بالشمولية والاتساع في نظرته لوضع الطبقة أو المجموعة الاجتماعية وسياق وجودها التاريخي، ضمن وجود بقية الطبقات الأخرى فيعمل على تأثير تصور شامل لصيانة مصالحها، ووضعها في سيرورة الحياة الاجتماعية، فالوعي الممكن يتجسد من خلال تواصل المجموعة الاجتماعية إلى أقصى درجة من التماثل مع الواقع، دون أنْ تضطر إلى التخلي عن بنيتها، وهذا الوعي يتجلى في الأعمال الفكرية والفنية والأدبية، لا يترجم حقيقة ما يفكرون به، أو ما يقولونه، وإنَّما يكشف لأفراد المجموعة

---

[1]– غولدمان وآخرون: المصدر السابق، ص33.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

3– حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص69.

ما كانوا يفكرون فيه من دون علم منهم »[1]، وهذا القول يدل على أنَّ هناك علاقة بين الوعي القائم والممكن غير أنَّ هذا الأخير يعتبر المحرك لفكر الجماعة؛ لأنَّه يتميز بالاتساع والشمولية ويكون هذا الوعي لدى الأشخاص الذين يتمتعون بثقافة عالمية كالأدباء والفنانين أي يتجلى في الأعمال الأدبية والفكرية ويكون من إنجاز عبقرية تعبر عن الجماعة، ورغم استعمال **غولدمان** لهذين المفهومين إلاّ أنَّه أعطى الأولوية للوعي الممكن الذي اعتبره خاص بالفرد الذي يستطيع أنْ يعبر عن رؤية العالم، لذلك فقد ربط **غولدمان** الوعي الممكن برؤية العالم فيقول « إن الوعي الممكن الأقصى لطبقة اجتماعية يشكل دائما رؤية للعالم متماسكة سيكولوجيا وتستطيع أنْ تعبر عن نفسها على المستوى الديني والفلسفي والأدبي والفني»[2].

وهذا يدل على أن الوعي الذي يشكل رؤية للعالم من خلال وعي الطبقة الاجتماعية بشكل متماسك لهذه الرؤية يؤدي بالضرورة إلى التعبير عن نفسها في جميع المستويات، فالوعي الممكن يعتبر رؤية للعالم[3] وبذلك تصبح الأعمال الأدبية تعبير عن طبقة اجتماعية معينة من خلال هذا الوعي.

رابعا: الفهم والتفسير:

إنَّ هذين المصطلحين من أهم المقولات التي ارتكزت عليهما البنيوية التكوينية، وقد سبقت الإشارة إليهما فالفهم مفهوم ينطبق على مصطلح البنية « الذي يتناول البنية الداخلية للعمل الأدبي»[4].

ومن هنا يتضح أنَّ الفهم عملية خاصة بالنص الأدبي في حدّ ذاته دون أنْ نضيف إليه شيئًا من شرحنا، فنكون بذلك أمام عملية الفهم ثم الوصول إلى تفسيره والمقصود به

---

[1]– عمر عيلان : النقد الجديد والنص الروائي العربي، إشراف عبد الحميد بورايو، شهادة دكتوراه (لم تنشر)، جامعة منتوري قسنطينة، ، 2005– 2006، ص208.

[2]– لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1996م، ص116.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 122.

[4]– عبد الوهاب شعلان: المرجع السابق، ص60.

(التفسير)« الربط بين البنية الدالة للنص مع إحدى البنيات الفكرية في الواقع الثقافي للمجتمع»[1]؛ أي أنَّ التفسير هو عملية ثانية تأتي بعد الفهم وينظر للأعمال الأدبية باعتبارها وليدة بنية اجتماعية أكبر وأوسع، وبمعرفة الفهم والتفسير نجد **غولدمان** يؤكد على أنَّ هذين المرحلتين غير منفصلتين بل هما عملية واحدة « فالفهم هو تسليط الضوء على بنية دالة structure significative محايثة للعمل المدروس، أما التفسير فهو هذه البنية باعتبارها عنصرا مكونا ووظيفيا ضمن بنية أكثر شمولية»[2].

وهذا يدل على أنّهما طريقة واحدة فالفهم هو الكشف عن بنية دالة والتفسير يدرج تلك البنية الدالة في بنية شاملة وما يمكن أنْ نشير إليه هو أنَّ العلاقة التي تربط الفهم بالتفسير هي علاقة تكامل كل واحدة مكملّة للأخرى.

ويضرب **غولدمان** مثالا على هذا الترابط والتداخل بين العمليتين فيقول« أنَّ فهم الخواطر لباسكال أو تراجيديات راسين يتطلب تسليط الضوء على الرؤيا التراجيدية التي تكوّن البنية الدالة لكل عمل، بيد أن فهم البنية الجانسينية* المتطرفة يعني تفسير تكوين الخواطر والتراجيديات الراسينية، وبالمثل فإنَّ فهم الجانسينية هو تفسير تكوين الجانسينية المتطرفة وبوضوح أكثر فإنَّ فهم تاريخ نبالة الرداء noblesse de robe في القرن السابع عشر هو تفسير تكوين الجانسينية، وفهم العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي إبّان هذا القرن يعني تفسير تطور نبالة الرداء»[3].

ومعنى هذا القول أن تسليط الضوء على خواطر باسكال وتراجيديات راسين هي خطوة للفهم، أمّا دمجها في الجانسينية فهي عملية تفسير بالنسبة لكتابات راسين وباسكال وبالتالي

---

[1]– عبد الوهاب شعلان: المرجع السابق، ص 60 .

[2]– المرجع نفسه، ص60.

*– الجانسينية : مذهب ديني خاص بأتباع كوزيليوس جنسين أسقف« إيريس» الذي آمن بالجبر وأنكر الإرادة الحرة للإنسان وقد تأثر الفيلسوف الفرنسي باسكال بهذا المذهب تأثرا واضحا، وصار مشايعا له بعد مروره بتجربة عميقة من تجارب التحول الديني وقد وجد لوسيان صلة بين أفكار باسكال ورؤية العالم التي ينطوي عليها المذهب من ناحية ورؤية العالم التي تنطوي عليها مآسي راسين من ناحية ثانية وذلك في كتابه الإله الخفي.

[3]– المرجع نفسه ، ص 60–61.

فإنَّ فهم الجانسينية يؤدي إلى تفسير تكوين الجانسينية المتطرفة وبالمقابل نجد أنَّ دمجها في تاريخ نبلاء الرداء في القرن 17م في المجتمع الفرنسي هو تفسير لهذا التاريخ و فهم للمجتمع، وبهذا فإنَّ الفهم والتفسير وجهان لعملة واحدة لكنّهما يختلفان وهذا الاختلاف يكمن في كون الأول عملية تقتصر على النص الأدبي والثاني يرتبط بما هو خارج النص« فالفهم محايث للنص والتفسير يستدعي عوامل خارجية عن هذا الأخير»[1] هذه العوامل الخارجية موجودة خارج النص سواء كانت اجتماعية أو تاريخية.

خامسا: التماثل:

كان ينظر إلى الأدب على أنَّه انعكاس للواقع وتمثيل له، غير أنّ هذه النظرة بدأت تتغير على يد كل من لوكاتش و**غولدمان**، هذا الأخير الذي اعتبر أنَّ العلاقة التي تجمع بين الأدب والمجتمع هي علاقة تماثل وتناظر؛ لأنَّ « العلاقة بين المجتمع والأدب لا تقوم على المحاكاة والتقليد وإنّما هناك تفاعل بين الأدب والمجتمع، بين الواقع والخيال»[2].

إنَّ أيّ قول بالانعكاس بينهما يجعل الأدب محاكاة وتصويرا للواقع، وهذا بالضرورة يؤدي إلى انعدام روح الإبداع والخيال في النص الأدبي، ما جعل **غولدمان** يرفض فكرة الانعكاس « فهو لا يعتبر أن الأثر الأدبي انعكاسا للوعي الجماعي، ويرفض كلمة الانعكاس، ويفضل عليها تعبير "الرابطة الوظيفية" التي تبرز تساوقًا أو ترادفًا بنيويًا بين الآثار الأدبية وبين توجهات الوعي الجماعي للفئة الاجتماعية»[3].

ومن خلال هذا يتضح أنَّ **غولدمان** يرفض أنْ يكون الأثر الأدبي مجرد صورة حرفية ومرآة عاكسة لما يدور في المجتمع لهذا فضل تعبيرا آخر ألا وهو تعبير (الرابطة الوظيفية) التي تهتم بإبراز ذلك التساوق والترادف بين النصوص الأدبية وبين الوعي الجماعي دون النقل الحرفي لهذا الواقع، وإنَّما نقله عن طريق لاوعي الشاعر وهذا بالضرورة يؤدي بالقول

---

[1]– لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ص151.

[2] – نعيمة بولكعيبات: المرجع السابق، ص36.

[3] – محمد نديم خشفة: تأصيل النص المنهج النبوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحصاري، حلب، ط1، 1997م ص11– 12.

إلى أنّ: « هناك تناظر دائم في كل عمل إبداعي... بين واقعه وموضوعه بين بنية شكلية ظاهرة، وبنية موضوعية عميقة، بين اللحظة التاريخية والاجتماعية واللحظة الإبداعية»[1].

إنَّ في كل الأعمال الأدبية يوجد هناك تناظر وتماثل وهذا التناظر يكون بين البنى الجمالية للنص الأدبي والبنى الاجتماعية لهذا« فالتماثل يقر بوجود المسافة بين المبدع والواقع، لأنَّ الأجناس الأدبية بما فيها الأكثر واقعية تفضي إلى كون خيالي ينبغي البحث لا عن تطابقه في التجريبي بل عن تماثله البنيوي معه»[2].

إنَّ هذا التماثل يدل على أن هناك مسافة بين المبدع والواقع هذه المسافة تنتج لنا كونا خياليا حتى داخل النصوص الأكثر واقعية وإنَّه يجب البحث عن هذا التماثل البنيوي الذي يكون بين النص الواقعي والنص الخيالي، أي أنَّه لكل بنية اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية في المجتمع لها ما يماثلها في الإبداع الأدبي.

وبالتالي اعتمدت البنيوية على محاور أساسية لابد من المرور عليها لتحليل النص الأدبي تحليلا سوسيولوجيا، فدراسة العمل الأدبي في ظل البنيوية التكوينية يركز على: «مبدأين أولهما هو تبين نوع العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع وثانيهما إنَّ للفكر موقعه الطبقي في المجتمع»[3]، وهذا ما يجعل منه حامل رؤية العالم التي تعتبر حجر الزاوية في المنهج السوسيو– بنيوي دون إهمال المفاهيم الأخرى التي بدورها لها أهمية كبيرة.

3– علاقتها بالنص الأدبي:

تعتبر البنيوية التكوينية من المناهج النقدية المعاصرة التي اهتمت بالنص الأدبي ودرسته من جوانب مختلفة، فهي قد أقامت توازنا بين العالم الخارجي والعالم الداخلي وهذا بالضرورة ما أدّى إلى وجود علاقة بينهما فالبنيوية التكوينية لها ما يربطها بالنص الأدبي

---

[1]– صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص54.

[2] – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، (د، ط)، 2006م ص42.

[3]– محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث: دراسة في نقد النقد، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د، ط) 2000 م، ص129.

باعتبارها تفسر الظواهر والتصرفات الإنسانية كافة، فإنَّ النص الأدبي هو عبارة عن بنية إبداعية تخبئ تحتها بنية اجتماعية، وبالتالي فإن هذا المنهج الذي جاء به **غولدمان** قد ساعد على فك شفرة العمل وإيضاح الرؤية التي تنطوي عليها.

وتظهر هذه العلاقة في تلك المفاهيم والمعايير المنهجية التي تتضمنها البنيوية التكوينية وما يربطها بالأعمال الأدبية، إذ لابد من التسلح بها لتحليل النصوص الأدبية تحليلا سوسيولوجيا، حيث يعتبر **غولدمان**« أنَّ التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني، مدققاً بأنَّ هذا التحليل لا يستنفد النتاج، وبأنّه لاينجح في فهمه أحيانا. إنَّ التفسير السوسيولوجي لا يشكل إلاّ خطوة أولى ضرورية. والمهم هو العثور على المسار الذي عبّر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس»[1].

يتضح من خلال هذا القول أنَّه من أهم العناصر المهمة في تحليل أي نص من النصوص عملية التفسير باعتباره يمثل الخطوة الأولى الضرورية في فهم هذه الأعمال، لكنّ الأمر المهم في التفسير السوسيولوجي هو معرفة الواقع التاريخي والاجتماعي للفرد المبدع من خلال السلوك الإنساني الذي يعبر عن بنية دالة تنتمي إلى الطبقة التي يمثلها هذا السلوك في النص الأدبي المدروس.

ولكي تتوضح العلاقة الرابطة بين النص الأدبي والبنيوية التكوينية لابد من الحديث عن رؤية العالم وما يربطها بالظاهرة الأدبية، فهذه الرؤية تعتبر « كيانا وجوديا (أنطولوجيا) قارا داخل العمل الأدبي وخارجه في آن»[2]، ويعني ذلك أنَّها موجودة في كل نص أدبي لكونها مصدر أساسي فيه حيث تساعد على فهم العلاقات الموجودة في هذا النص سواء من داخله أو خارجه .

يرى **غولدمان** «أنَّه من الصعوبة بمكان فهم العمل الأدبي بذاته أو من خلال شخصية مؤلفه. وهو يرى أنَّ هدف الكاتب قد لا يتلاءم مع المعنى الذاتي الكامن في إنتاجه الأدبي

---

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون: المصدر السابق، ص42.

[2]– جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 109.

والمعنى الموضوعي الذي قد يفتقد مبدعه الوعي به، كما أن ثمة انفصالا بين تجارب الحياة اليومية والأفكار والتصورات التي دمجها الأديب في أعماله وخياله المبدع»[1].

إنّ هذا يدل على أنَّه لا يمكن فهم العمل الأدبي بذاته أو من خلال سيرة الكاتب؛ لأنَّ هناك اختلافا بين هدف المؤلف والمعنى الموجود في إنتاجه الأدبي، بالإضافة إلى ذلك الانفصال بين ممارسات الحياة اليومية وتلك الأفكار التي دمجها في أعماله ولهذا«فالأعمال الأدبية ليست إبداعات عشوائية فهي من أثار من ابتدعها الذي يمتلك منطقه الخاص، وهذه الأعمال تكون نسقا متماسكا من الأفكار والمعاني لدى جماعة من البشر، وهذا التماسك يجعل منها كليات لا تفهم مكوناتها إلاَّ في علاقاتها مع بعضها البعض، وفي علاقاتها بالبنية الكلية التي تحتويها وكل عمل أدبي يحقق العلاقة بين الفرد والمجتمع»[2].

إنَّ ذلك التماسك الموجود في الأعمال يجعل من الأفكار والمعاني كليات لا تفهم إلاّ من خلال علاقاتها مع بعضها البعض وعلاقاتها مع البنية الكلية الشاملة ولهذا فإنَّ الصلة الرابطة بين النتاج الأدبي والفرد والمجتمع تتضح أكثر في الأعمال الأدبية «حيث لا ينصبّ الاهتمام على اكتشاف دور الأديب أو سلوكه، بل يتمحور الاهتمام حول اكتشاف المعاني والدلالات والأفكار المتضمنة في العمل الأدبي»[3].

وهذا ما تبحث عنه البنيوية التكوينية؛ أي الاهتمام بتلك التصورات والأفكار الموجودة في النص دون إعطاء أهمية لدور الأديب، لأنّ« العمل الأدبي تعبير عن رؤية للعالم تتواءم مع الطبقة الاجتماعية، أي طريقة لرؤية الكون الواقعي الحقيقي الذي يتكون من المخلوقات والأشياء والإحساس بها، ولكن يتعين ألاّ تنتصر المقاصد الواعية للأديب على الطريقة التي يدرك بها هذا الكون ويراه، فهذا الانتصار له آثاره السيئة على العمل»[4].

---

[1]– محمد سعيد فرح، مصطفي خلف عبد الجواد: علم اجتماع الأدب، دار المسيرة، عمان، ط1، 2009 م، ص 37–38.

[2]– محمد سعيد فرح، مصطفى خلف عبد الجواد: المرجع السابق، ص 38.

[3] – المرجع نفسه، ص 38 .

[4]– المرجع نفسه، ص38 .

ما يمكن فهمه من هذا أنَّ النص هو تعبير عن رؤية للعالم؛ لأنَّ الطبقة الاجتماعية هي التي تُشكل هذا النسق الفكري والمبدع يعمل على إيضاحه في قالب فنّي لكن لا يمكن أن تنتصر نوايا الأديب على الطريقة التي يدرك بها هذا الكون، لأنَّ هذا يرجع بالسلب على العمل؛ « لأنَّ تولد العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية وإنّما عن طريق رؤية العالم، على هذا النحو هي التي تمكّننا من فهم الكل أو التجانس الشامل الذي يحدد الروائع الأدبية في مقابل الأعمال الأدبية الأقل أهمية»[1].

بمعنى أن هذه الرؤية هي التي تبين العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، فهي المفهوم الذي يساعدنا على تحديد الأعمال الأدبية العظيمة عن غيرها .

يذهب **غولدمان** إلى تعيميق « العلاقة بين الأدب والمجتمع من خلال رؤية العالم التي تمثل رؤية الجماعة التي ينتمي إليها تاريخياً واجتماعياً. وبمقدار تمكّن هذا الأديب من 8التعبير عن رؤية الفئة الاجتماعية الأكثر انتشارا وعن طموحاتها مستخدما لذلك من الوسائل الأدبية ما يعمّق مثل هذا التعبير بمقدار ما يبرز كأديب متميز يمتلك حساً أدبياً واجتماعيا صادقا»[2].

لقد انطلق **غولدمان** في تعميق هذا الاتجاه من فهمه للعلاقة الموجودة بين البنية الأدبية والبنية الاجتماعية من خلال رؤية المؤلف التي تعتبر بمثابة رؤية للجماعة التي ينتمي إليها، لذلك فكلّما كان الأديب قد استطاع أنْ يعبر عن رؤية الفئة الاجتماعية وطموحاتها، فإنَّ هذه المقدرة هي التي جعلت منه أديباً متميزاً.

فمثلا نجد أن الأديبة المتميزة أحلام مستغانمي في رواية ذاكرة الجسد قد عبّرت عن هموم ذلك المجتمع الذي عانى الألم الكثير، فهي صورت تاريخ الوجع والحزن الجزائري والجاهلية الجزائرية، فعبرت عن فئة اجتماعية عاشت فترة من الفترات انعدم فيها الاستقرار، بسبب ظلم

[1] –جابر عصفور: المرجع السابق، ص159.

[2] – يوسف حامد جابر : النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي، العدد 288، 1995م، ص15–16.

العدو، فهي بالرغم من أنها لم تعش تلك الفترة إلا أنها استطاعت بقدرتها على تمثيل تلك الفئة والتعبير عن رؤيتها وطموحاتها، فهذه الرؤية جعلت منها أديبة متميزة.

إنَّ **غولدمان** من خلال الجهد الذي قدمه في منهجه قد أكد على مجموعة من العلاقات البنيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم ليبين الطريقة التي يتحول بها الموقف التاريخي لطبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي وهذا من خلال رؤية هذه الطبقة أو الفئة للعالم. ويتعين عدم الاقتصار على البدء من النص و العمل الأدبي، بل لابد من التحرك منهما إلى التاريخ و العكس، فالمنهج الجدلي يتحرك دائما بين النص ورؤية العالم والتاريخ[1]

وعلى هذا الأساس يري « أنَّ الأعمال الأدبية تقوم على أبنية عقلية للجماعات أو الطبقات وليس الفرد فقط، إذ تبنيها هذه الأخيرة وتهدمها باستمرار في عملية تعديل توجه لصدورها العقلية الخاصة بالعلم، يرفضها الواقع المتغير، وتبقي تلك الصورة كاملة في شكلها خامات في وعي الطبقات حتى تحظى بكاتب عظيم، يعيد صياغتها في رؤية للعالم متكاملة[2].

لذلك دعى إلى ضرورة الاهتمام بما يربط النص بالمجتمع والمجتمع بالنص، أي تلك الحركة المتواصلة بينهما، وهذا دليل على مدى تأثير المجتمع في تكوين العمل الإبداعي.

وعلى هذا الافتراض القاضي بأنَّ النص الأدبي ذو طابع جماعي يقدم **غولدمان** منهجيه، حيث يبدأ خطوته الأولى بتقطع العمل إلى حد يصبح فيه الموضوع مجموعة من التصرفات ذات الدلالة، وبناءا على هذا يتم البحث عن الذات الفردية، أو الجماعية التي أعطت البنية الذهنية المنتظمة دورها الوظيفي الدال، وهذا يستوجب التركيز على النص مع عدم إهمال الكاتب باعتباره ينتمي إلى جماعة معينة، وذلك عن طريق كشف الصلة بين النص والبنى الذهنية التي استمدها الكاتب من الجماعات المحيطة به، وبما أنَّ العمل الأدبي تعبير عن وجهة نظر للعالم، فهو واقعة اجتماعية تعبر به جماعة ما عن أفكارها

[1] – ينظر: محمد سعيد فرح، مصطفي خلف عبد الجواد: المرجع السابق، ص 46 .

[2]– رامان سلدن: المرجع السابق، ص 66.

التي تؤثر بدورها في المؤلف لتظهر في إنتاجه الأدبي، وهكذا تكون النتيجة أنَّ العمل الأدبي إنتاج جماعي وليس فردي[1].

إن الرؤية الشاملة للعالم، أو ما يدعوها **غولدمان** في بعض الأحيان بالوعي الجمعي لفئة اجتماعية معينة، تعتبر مدخلا تساعد الباحث أو الناقد في التعامل مع النص الأدبي لأنّها ستمكنه من عزل الملامح الخارجية عن الخصائص الجوهرية في العمل، والاهتمام بالنص باعتباره كلا ذا مغزى، فأعمال الكاتب العظيم وحدها هي تنطوي على ذلك التماسك الداخلي الذي يجعلها كلا ذا معنى، وهذا هو المعيار الأساسي الذي تتميز به الأعمال العظيمة وهو معيار داخلي مستقى من تكامل النص الأدبي وتماسكه، وليس راجعا إلى عناصر خارجية أو عناصر دخيلة عليه[2].

والواضح مما سبق أن هناك ترابط بين منهج **غولدمان** و النص الأدبي ويتجلى في أنّ البنيوية التكوينية « تبحث في العمل عن بنية دالة بسيطة تسمح بتأويل العمل كاملا ثم يحدد علاقات تلك البنى الدالة بالبنى العقلية التي تتوافق مع الحد الأقصى الممكن لوعي طبقة اجتماعية والتي تفسر رؤيتها للعالم»[3]

إذن **فغولدمان** يرى أن أي نص هو عبارة عن بنى دالة تساعد على فهم ذلك العمل أو النص كاملا ومن ثمة تُربط تلك البنى الدالة بالبنى العقلية التي تتحد مع وعي الطبقة الاجتماعية التي تفسرها رؤية العالم.

---

[1]– ينظر: لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرود كي، ص 334.

[2] – ينظر: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي: دارسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 1996م، ص 106.

[3]– محمد خير البقاعي: دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998 ، ص 158.

الفصل الثّاني:

دراسة تطبيقية في ديوان جميل بثينة

1-المدينة والبادية:

إنَّ موضوع المدينة والبادية في ديوان جميل بثينة يظهر في عدة قضايا باعتباره غنيا بالدلالات الاجتماعية التي تصور الحياة البسيطة التي كان يحياها الشاعر وأفراد مجتمعه لهذا فإن في شعره ما يبين الكثير من العادات الاجتماعية المنتشرة في البيئة العربية والتي هي عبارة عن أنساق تتضمن طرق العيش وطرق التواصل فيما بينهم، ويظهر ذلك جليا في الديوان، حيث تبدو مظاهر البداوة و المدينة في «ذلك الإحساس بالغربة والتشوق إلى مواطن الحب و الصغر والتمني للعودة إليها ذات يوم فيُجدّدو ما انقضى من ذكريات. وكثيرا ما تحمل هذه المواطن سمات البداوة الرقيقة التي كثيرا ما أشار الشعراء بها إلى الحياة الطيبة البسيطة في ظل الطبيعة البدائية الجميلة»[1] ويعبر عن هذا جميل بقوله:

أَلاَلَيْتَ شِعْرِي، هل أَبِيتَنَّ ليلةً بوادِي القُرى، إنِّي لَسَعِيدٌ

وَهلْ أَهْبِطَنَّ أَرْضًا تَظل رِيَاحَها لهَا بِالثَنَايَا القَاوِيَات وَئيدٌ

روضـــةٌ ذات حَنْـوَةٍ وَخُزَامَى جادفيها الربع من سَبَلـه[2]

إنَّ هذا التذكر إلى الماضي والحنين إلى الأمكنة الخاصة« يمكن أن يتجاوز في هذا الشعر حدود التجربة الذاتية إلى الشعور الحضاري للإنسان العربي في تذبذبه بين ماضيه وحاضره حينذاك»[3]، فدكر هذه الأرض بالنسبة للشاعر ماهو إلاَّ الحنين والشوق إلى هذه البلاد الذي يرى من ماءها شُربةً يُداوي بها، والحنين إلى الهواء النقي فيها وشَمّ رائحة النباتات العطرة فهو يتمنى أنْ يبيت ولوليلة بوادي القرى الذي يقول فيه:

ولقد أَجرُّ الذيلَ في وادي القُرَى نشوانَ بين مزارعٍ ونخيل[4]

---

[1]- عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي و الأموي، دار النهضة العربية، بيروت، (د،ط)، 1987، ص122.

[2]- ديوان جميل بثينة: جمع وتحقيق: حسين نصار، دار مصر للطباعة، (د،ط)، ص ص65، 188 .

[3]- المرجع السابق، ص 122.

[4]- الديوان، ص184.

فهو يتشوق لأيامه وهو يتبختر بين مزارع وادي القرى ونخيله « ففي هذا الوادي الممرّع كان بنو عذرة يتنقلون بخيامهم »[1]، إذ كانت حياتهم بسيطة جداً يعتمدون فيها على الرعي أي رعي الإبل والغنم في مرابعهم ومصايفهم فقد جاء في الديوان أنَّه «أقبل يوما بإبله حتى أوردها واديا يسمى بغيض فاضطجع وأرسل إبله، مصعدة، وأهل بثينة وجارة لها تريدان الماء، فمرت على فصال له بروك فنفرتهن، وهي إذ ذاك جويرية صغيرة فسبها جميل فسبته»[2]، إذن فبيئة جميل هي بيئة بدوية يغلب عليها الطابع الرعوي كمصدر للرزق، حيث «ترتبط الرعوية عادة بالمناطق القاحلة أو شبه القاحلة فتكون الزراعة المروية مستحيلة وصعبة»[3]، فيقول:

أَمَ أَنَـتَ امْرُؤٌ تِرْعيَّـةٌ جُلُّ هَمِّـه جِمَـالٌ ومِعْـزًى لا تَـــزال تُؤَنَّـــف

شمارِيخُ كَالقِنْـوَانِ نَعَّـمَ نَبْتَهَـــا طويل القَرا هَوْهاءَةُ اللُّبِّ أَجوفُ[4]

فالترعية من صناعته وصناعة آبائه رعاية الإبل فهو في هذين البيتين يشبه الجمال والماعز وهي تبحث عن الكلأ بالشماريخ، فهو قد اختار لها النبات الناعم حتى ترعى منه إضافة إلى هذا فهو يصف الإبل والركاب الآتية من ديار بثينة وهي ترتعي فيها، وتقرب الجمال والنوق الفتية ، فيقول:

أَلاَ نَادِ عِيراً من بُثَيْنة تَرْتَـــعِي نُوَدِّع على شَحْطِ النَّوى ونُوَّدعِ

وحثُّوا على جَمْع الرِّكابِ وقرّبوا جِمالاً ونُوقًا جِلَّةً لم تَضَعْضَعِ[5]

فالشاعر هنا يجدد حزنه، ويفضي عن ألمه في ثنائيات ضدية عنصراها الشاعر والفتاة والشاعر والنوق وهذا ما يوحي أن الشاعر وهو يتذكر ماضيه يحن إليه، ويتشوق لأيامه أين

---

[1]– شوقي ضيف: الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1،1999م، ص 19.

[2]– الديوان، ص23.

[3]– بيار بونت، ميشال إيزار: معجم الأثنولوجيا والأنتربولوجيا، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص814.

[4] – المصدر السابق، ص 136.

[5]– المصدر نفسه ، ص 124– 125.

كان يرعى الإبل، فالحياة في البادية غير الحياة في المدينة لهذا نجد الشاعر في تذكر دائم لتلك الحياة البسيطة التي عاشها.

والديوان مليء بذكر الأماكن وهذا ما يفضي إلى القول بأنَّ عادات القبائل وأعرافها كانت تحول دون اللقاء بين الشاعر وحبيبته، وبالتالي لكي يكون اللقاء لابد من ضرب المواعيد واللقاءات بعيدا عن أعين القوم، وضرب المواعيد مرهون بذكر المكان الذي كان يورده الشاعر في شعره، وكذلك ذكر بعض الأماكن الأخرى التي يسلكها الشاعر لمكان اللقاء أو بغرض التجارة، ولكي ينجز موعده كان يخرج من قرية إلى قرية ومن مدينة إلى مدينة، يسير في أماكن تضاريسية متباينة فَيمر من جبل ومن سهل إلى هضبة إلى واد وكان كثيرا ما يقف على الأطلال ويبكي الديار إذ يقول جميل:

أَنَّي وأَنَّي منكَ حيٌّ ساكنٌ بجَنوبِ وَعْر والجبال تنُوبُ[1]

يوضح الشاعر أن الجبال من الموانع التي تحول بينه وبين بثينة أي بين الحي الذي يسكن فيه وحي حبيبته وذلك لارتفاعهما.

ويقول أيضا:

ألَمْ تَسْأَلِ الرَّبْعَ القَوَاءَ فيَنْطِقُ وهل تُخْبرَنْكَ اليومَ بَيْداءُ سَمْلَقُ.[2]

ويكون هذا الانتقال من مكان إلى مكان عن طريق الناقة، بوصفها سفينة الصحراء، فهي تعتبر دليل الرحيل الدائم والسفر المستقيم، « فضلا عن كونها علامة تحمل المَشاق والصعاب، إذ هي رفيقة الشاعر في رحلاته وسفره وكل ما يصيب الشاعر يصيبها»[3] ،حيث تحتل مكانا مهما في شعر جميل فيقول:

وقد حالَ أَجَيالُ المقطَّمِ دونَها فذو النَّخْل من وادي نطَاةَ فَتَعنُق

---

[1] – الديوان، ص28.

[2] – المصدر نفسه، ص145.

[3] – آن تحسين الجلبي: الحب في الخطاب الشعري، عمر بن ربيعة وجميل بن معمر أنموذجا، دار عيداء للنشر والتوزيع عمان، ط1، 1014م، ص74.

وحالتْ دُرُوءُ التَّيهِ بيني وبينـــها وركنٌ من الأَجْبَالِ أبيــضُ أَعْنق

زِوَرَّوةُ أسفـارٍ إذا حُــطَّ رَحْلُهــا رأيتَ بدَقَّيْهـــا تباشِيـــــرَتَبَــرقُ

جَماليــةٌ نَرمـــي بهـــا قفْـــرة لأصدقائِهـا بعْـدَ العشيّـــة مَنطِـقُ

يَبْذُّ العِتَـــاقَ النَّاجيـــاتِ ذَميلُهـا ويَهلِكنَ في موضوعِها حين تُعْنِق

وضَبْعان مَوّاران في صُعَدائهـــا إذا جعلتْ مـن صيْهيبِ الحرّ تَعْرقُ

أضَـرّت بها الحاجاتُ حتى كأنمـا ألــحّ عليهـــا جـــازرٌ مُتَعـــرِّق[1]

فهذه الناقة كثيرة الأسفار حتى بلغ بها التعب حده فظهر على جنبيها من أثاره، إلاّ أنَّها مع هذا التعب بقيت صلبة قوية كالجمل حتى فاقت النجائب في سرعتها فهي رفيقة الشاعر في قطع الصحاري وتحمل الحر الشديد، فأضرّتها كثرة الحاجات حتى أصبحت لمن يراها وكأنَّما قد ألحّ عليها الجازر فنزع ما عليها من لحم[2]، « ويمكن أن نلاحظ بيسر أن الشاعر قد عاد إلى طريقته السالفة في الحديث عن نفسه، أعني عاد إلى ناقته يخلع عليها مشاعره وهواجسه ويجعلها مجديا صافيا نقيا ترتسم عليه صورة وجهه المنكود»[3] إذن فهذه الناقة قد عبرت عن رحيله المستمر وتعبه ورغباته التي وضحها في الأبيات الآتية:

أنائل للوُدُّ الذي كان بيننا نضَا مثل ما ينضُو الخِضابُ فيخْلُق

أنائلَ واللهِ الذي أنــا عبدُه لقد جعلتْ نفسِي من البين تُشفِقُ

أنائل ما للعيش بعدك لذةٌ ولا مشْــرَبٌ إلاّ السِّمــالُ المُرَنــَّق[4]

فالشاعر قد وفق بين حاله وحال ناقته في رحلته للوصول إلى الحبيبة، وهكذا نجد أنَّ الناقة قد عبّرت عن ذلك السفر المستمر وهذا دليل على عدم الاستقرار، وصعوبة العيش في

---

[1] – الديوان، ص 147–148.

[2] – ينظر: آن تحسين الجلبي، المرجع السابق، ص77.

[3] – وهب رومية: الرحلة في القصيدة، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، (د.ط)، (د.ت)، ص 180.

[4] – الديوان، ص150.

تلك المناطق البدوية ويصحب هذه الرحلة وصف ما يقابلها من وضوح الطريق أو ظلامه والصحراء التي يقطعها في سهولتها وجبالها ووديانها، ومن الواضح أنها كانت مشاهد استمدها الشاعر من واقعة، أي من تلك البيئة التي تصعب المعيشة فيها من نقص للماء فيقول:

أَلم تعلمي ياعذبـةَ الماءِ أَنَّنـــي أَظَلُّ إذا لم أُسْقَ ماءَكِ صادِيا

هلِ الحائمُ العطشانُ مسْقًى بشرْبةٍ من المْزنِ تروِي ما به فَتُرِيحُ[1]

لعل ذكر هذه الدلالات عن الماء« يعود إلى البيئة الصحراوية الممتدة التي سكنها جميل تلك البيئة التي يعاني فيها الإنسان من الضمأ في حياته مرتبطة بالماء، والماء هو الأصل في الحياة والأساس في خصوبتها وفي ما ينمو فيها من نبات»[2]، لهذا فقد كانوا ينتقلون في فصل الصيف والربيع بحثا عن الكلأ إذ يقول جميل:

عرفتُ مصِيفَ الحَيِّ والمُتربَّعا كما خَطَّتِ الكفُّ الكتابَ المُرَجَّعَا

معارفَ أطلالٍ لبثنةَ أَصبحـــتْ معارفُها قفْرًا من الحيّ بَلْقَـــعاَ[3].

فالمصيف موضع الإقامة في الصيف والمتربع موضع الإقامة في الربيع وهذا يدل على أنَّ السكن مؤقت لمدة معينة، أي ليس سكنا دائما وإنَّما هم في ترحال دائم من فصل إلى فصل فكل فصل له مكان خاص به يعيشون فيه والشاعر يعاني الكثير عند سماع المنادي للرحيل فيقول:

ولقد قُلت يَوم نادى المُنادى مستحثًا برحلةٍ وانطلاق[4]

فالشاعر يتحسر لرحيل بثينة حين نادى المنادى يخبر قومها بالرحيل والانطلاق في الصباح الباكر.

---

[1]– الديوان، ص ص 223، 50.

[2] – آن تحسين الجلبي: المرجع السابق، ص 58.

[3] – المصدر السابق، ص 126.

[4]– المصدر نفسه، ص153.

لقد كانت الحياة في البادية قائمة على السكن في الخيمات وهذا ما أكده جميلا حين قال:

فلما دَخَلْنَ الخَيْمَات سُدَّتْ فُرُوجُــهُ بكلِّ لَبَــانٍ واضـــحٍ وجَبِيــن

وكيف سؤالُ خيمـــــات بــَوالٍ ونؤيٍ، عــهدٌ أَحْـــدَثه مُحيل[1]

فالشاعر يتحدث عن الخيمات ودخول النساء إليها حيث ينظرن من شقوقها فملأت صدورهن وجباههن البيضاء هذه الشقوق وظهرت وبانت منها، فهو يسأل الخيمات التي بقي منها غير الأثر وهو ذلك المجرى الذي يحفر حول الخيمة ليقيها من السيل، فطرق العيش في البادية غيرها في المدينة التي توجد فيها القصور وكثافة السكان و تطورها الاجتماعي ومن مظاهر اللباس في شعر جميل هو ارتداء البرد وهو«ثوب فيه خيوط وخص بعضهم به الوشِيّ، والبردة كساء يلتحف به »[2] والبردة مما يتزين بها الرجال عند اجتماع القبائل أو في المواسم أو عند الخطب ولها أهمية كبيرة في مظهر العربي، وجميل يذكر البردة حين هجا أحد الشعراء في قوله :

أبوك حُبَابٌ سارقُ الضَّيفِ بُرْدَهُ وجَدِّي ياحجّاجُ فارسُ شَمَّراً[3]

فالمهجو سرق البُرد لأهميتها ولتفضيلها على غيرها من اللباس ويذكر البرد أيضا في قوله:

تَساهم بُرداها، فأما إزارُها فطار له عند السَماءِ كَليبُ

وَكان لأَعلى البُردِ مِنها مُبتَل لَطيف كخُوط الخَيْزُرانِي رَطيبُ[4]

بالإضافة إلى البُرْد نجد أيضا الإزار« أي الملحفة، وهو كل ما واراك وسترك وهو الرداء من الملاحف»[5]، على ما يبدو أنَّ هذا الرداء كان ساترا لجسم المرأة فالشاعر يصف بثينة

وهي مرتدية البردة فشبهها وهي مبتلة بخيوط الخيزران وهي رطبة، ويقول أيضا :

---

[1] – الديوان، ص ص 206، 163.

[2] – أحمد الحوفي: المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، ط2، (د، ت)، ص387

[3] – المصدر السابق، ص 113 .

[4] – المصدر نفسه، ص30.

[5]– يحيى الجبوري: الملابس العربية في الشعر الجاهلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان،(د، ط)، 1989م، ص63.

إذا ضربتْها الريحُ في المِرْطِ أجْفَلَت مآكِمُهَا، و الريحُ في المِرْط أفْضَحُ[1]

ويقصد بالمرط« كل ثوب غير مخيط، وهو كساء من صوف أوخز يؤثر به والجمع مروط»[2] فجميل يصف هبوب الريح وهي تضرب في مرط بثينة وهي تأتزر به مما يؤدي ذلك إلى إبراز جمالها بشكل واضح.

ويقول أيضا:

أقول والركبُ قَدْ مَالتْ عَمائِمهم وقد سَقَى القومَ كأْس النَّعسَة السَّهُر

ياليــتَ أَنِي بأثوابِي وراحلَتي عبدٌ لقومكِ هذا الشهر مُؤتَجَرُ[3]

ومن الألبسة الموجودة في تلك الفترة العمائم وهي« مايُلف على الرأس والجمع عمائم وعمام»[4]و«قال ابن سعيدة: اللباس الذي هو قطعة قماش تُلف على الرأس لفة أو عدة لفّات سواء أكان تحتها طاقية أم لم تكن»، فالشاعر يتمنى أنْ يكون بلباسه وراحلته عبدا عند أهل بثينة حتى يسير معهم في ذلك الركب وقد مالت عمائمهم ولهذا فقد «كانت العمامة ملبس خاصة العرب أصحاب الجاه والمكانة والنفود من حضر وبادية فإنّها تميزهم عن بقية الناس»[5]، إذن فللعمامة مكانة كبيرة عند العرب، فهي رمز الشرف و الرفعة.

وتتمثل زينة المرأة في شعر جميل باللؤلؤ والدّر والفضة فيقول:

مِنَ البِيضِ مِعْطارٌ يَزِينُ لَبانَها جُمَانٌ وياقُوتٌ وَدُرٌّ مُؤَلفُ[6]

يصف الشاعر القلادة التي تضعها بثينة، وفصّل في وصفها اللآلئ و الجواهر المنظومة فيها بدقة، فتوظيف القلادة هو إبراز كل ما يعكس الحياة الاجتماعية في تلك الفترة.

---

[1] – الديوان، ص 45.

[2] – يحيى الجبوري: المرجع السابق، ص 296.

[3] – المصدر السابق، ص 93

[4]– المرجع السابق ، ص 169.

[5] – المرجع نفسه، ص 197.

[6] – الديوان ، ص 134

ومن مظاهر العيش الخاصة بالمجتمعات البدوية نوعية الطعام الذي كانوا يتناولونه ويتضح في الديوان من خلال هذه الرواية التي سنذكرها والتي قيل فيها أنَّه، « مر رجل يسمى جعفرا بجميل فأضافه، وخبز خبزتاً وثرّدها في لبن وسمن، وأتاه بها، فجعل الرجل يحدّث جميلا عن بنت عم له ويأكل، حتى أتى على الخبر»[1].

وعلى هذا نجد أنّ طعامهم موجود في الطبيعة من الحيوانات والإبل والأغنام فمعيشتهم تعتمد على رعاية الإبل والاستفادة من نتاجها، من اللبن والسمن، وهكذا فإنّ حياة البدوي تتسم ببساطة العيش وبشظف الأحوال فهو يعيش حياة خشنة صعبة، إنّ هذا المجتمع قد عانى من الفقر والبأس والحرمان الشيء الكثير على عكس الحواضر التي ظهر فيها «اللهو والمجون لِما كان فيها من ثراء ورضاء»[2].

وهذا غير موجود في البادية؛ لأنَّهم لازالوا محافظين على قيمهم الاجتماعية التي خلقوا عليها، ولهذا فقد عاشت المرأة في البادية ضمن شروط «فلم تظفر بما ظفرت به أختها الحضرية من التحرر الاجتماعي، ولم تتح لها الفرصة للتعبير عن حياتها ونفسها تعبيرا مباشرا، وإنَّما انعكست حياتها في رأي الشاعر العذري وفكره، وبدت ضرورة لا غنى عنها ورفعت إلى مستوى المثال وبولغ في تقديرها»[3].

فكانت موضوعا للشاعر العذري جميل الذي مثّل تلك المواجهة بين الحب وتقاليد المجتمع ورؤيته للحب ولهذا فقد كانت المرأة شديدة المنعة وهو ما نراه في شعره عندما كانا يلتقيان خفية عن أنظار الأهل وأفراد القبيلة جميعا ما جعله يتنكر بثياب الراعي ويلتقي بها حيث قال: « أبو الفرج أنّ جميلا جاء إلى بثينة ليلة، وقد أخذ بثياب راع لبعض الحي، فوجد عندها ضيفاناً لها فانتبذ ناحية فسألته من أنت؟. فقال: مسكين مكاتب، فجلس وحده فعشت ضيفانها وعشته وحده، ثم جلست هي وجارية لها على صلائهما، واضطجع القوم منتحين، فقال جميل:

---

[1] – الديوان، ص182.

[2] – طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، ط14، (د، ت)، ص189.

[3] – فاطمة تجوز: المرأة في الشعر الأموي، اتحاد كتاب العرب، دمشق و (د، ط)، 2000 م، ص128.

هل البائسُ المقرور دانٍ فمُصْطلٍ من النَّارِ أو مُعطى لحافاً فلابسُ

فقالت لجارتها : صوت جميل والله ! اذهبي وانظري! فرجعت إليها، فقالت: هو والله جميل فشهقت شهقة سمعها القوم، فاقبلوا يجرون وقالوا: مالك؟ فطرحت برداها من حبرة في النار وقالت: احترق بردي، فرجع القوم»[1].

إنّ هذا يرجع إلى أنّ هذا المجتمع محافظ ورافض لفكرة الحب والتشبيب بالنساء، فالمرأة عندهم هي شرف للقبيلة، إلاّ أنَّ جميل قد تعدى هذه القيم وتحدى أفراد قبيلته وذهب إلى بثينة بالرغم من معرفته بخطورة الأمر، وهكذا فالمرأة في البادية لا تملك الحرية مثل المرأة في المدينة فهي إذن« امرأة مكبلة بكبول ثقيلة جدا من أعراف البيئة وتقاليدها وقيمها الأخلاقية السائدة فلا تسمح لها هذه العادات بالتفكير مفردة أو بالتحرك خارج نطاق أسرتها»[2] إنّ هذه المنعة بين العاشقين تؤدي بالضرورة إلى المراقبة من طرف أفراد القبيلة فيقول في هذا جميل:

أرى كلَّ معشوقَيْن غيري وغيرها يَلَذَّان في الدنيا ويَغتبطانِ

وأمشي وتَمشِي في البلادِ كأَننـــا أسيرانِ للأَعْـداءِ مرتهنانِ[3]

فهو يصور أحوال المحبين ويرى بأنّهما يلذّان في الدنيا بكل حرية وبدون رقابة أمّا هو وبثينة فكأنّهما أسيران عند الأعداء أو رهائن في تلك البلاد وما يفهم من هذا أنّ الشاعر العذري وحبيبته في حال مراقبة وحصار، وبهذا فإنّ هذه المراقبة التي تفرضها القيم الاجتماعية يراها" يوسف اليوسف" أساسا مركزيا، يقف وراء هذا الحب العذري « فالرقابة الكابحة، إذن هي العامل المشوه لأرواح الشعراء العذريين الذين صدقوا واقعهم وأرواحهم وقلما نجد الشاعر العذري عاجزا عن إدراك سر المكابدة التي يعيشها»[4]، فالقهر الذي

---

[1] – الديوان، ص115.

[2] – فاطمة تجور: المرجع السابق، ص129.

[3] – المصدر السابق، ص202.

[4] – كريم قاسم جابر الربيعي: الغزل العذري حتى نهاية العصر الأموي أصوله وبواعثه وبنيته الفنية، إشراف جبار عودة بدن الشخمان ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير(لم تنشر)، جامعة البصرة ، 2012م ، ص79.

يمارسه المجتمع على الأفراد بواسطة القيم المفروضة، تجعل الأفراد يقبلون هذه العادات التي يفرضها عليهم الوضع الاجتماعي، وبالتالي فهذه الرقابة تطرح فكرة الصراع الاجتماعي والنفسي، الذي هو ظاهرة «تصادم أو تعارض بين قوى متكافئة إلى حد ما، فتوافق هذه القوى وتمانعها يؤديان في وقت ما إلاّ أنّ الأثر الذي يحدثانه في الوضعية أو في الجماعة أو في الأفراد وهو أثر يعيشه الأفراد كما لو كان حالة توتر»[1] إضافة إلى هذا نجد في الديوان إشارات كثيرة ومتكررة صريحة الدلالة على رفض المجتمع البدوي لهدا النوع من الحب فيقول:

سَأَمْنح طَرْفي حينَ ألقاكِ غيرهـــم لكيما يَروْا أنَّ الهوَى حيثُ أَنْظُر

وأَكْني بأسمـــاءٍ سـواك وأَتَّقِـــي زِيارَتَكـــم والحـــبُّ لاَ يتَغيّـــــر

فكمْ قَد رأَيْنـــا واجِـــدا بحبيبـــه إذا خاف يُبدي بُغْضَه حيـــنَ يَظهر

عَشيَّة قالتْ: لا تُضيعنَّ سِـــرّنَا إذا غِبْتَ عنا وارْعَـه حيـن تُدبِـــر

وأَعْرِض إذا لا قيْتَ عيْنا تخافُها وظاهِرْ ببِغْـضٍ،إنَّ ذلـــــك أسْتـــــر[2]

فالشاعر في هذه الأبيات قد صور أمور واقعية وليست من صنعه، حيث أظهر وبين لنا البيئة البدوية بتحفظها ومنعها للحب والتشبيب بالمرأة حتى يصل المحب أن يظهر غير ما يبدي، « فكان يكني الشاعر عن حبيبته باسم غيرها خشية عليها وعلى علاقتها بها، أو كان يظهر كلا المحبين للآخر بغضا أمام الناس، أو أن توصي الحبيبة حبيبها بأن لا ينظر إلى نحوها إذ مر بدارها، بل أن ينظر إلى جهة أخرى لكي يخدع الناس أو يغالطهم أو يمكر بهم»[3].

---

[1] – يوسف اليوسف: الغزل العذري دراسة في الحب المقموع، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1986م، ص67.

[2]– الديوان، ص ص92 ، 90–91.

[3] – فاطمة تجور: المرجع السابق، ص 137.

وللرّقة نصيب وافر في شعر جميل إلاّ أنَّ الإنسان الذي يتميز بالخشونة لايعرف تلك الرقة الحضرية وجميل بالرغم من أنَّه عاش في البيئة البدوية فإنّنا نجد في ديوانه الكثير من تلك الرقة فيقول:

هي البدر حسنَا والنساءُ كواكبٌ وشَتَّـان مابين الكواكب والبدر

لقد فُضِّلت حسنا على الناس مثلَما على أَلفِ شهرٍ فُضِّلتْ ليلةُ القَدْر

عليها سلامُ الله من ذي صبـــابة وصبٍّ مُعنى بالوساوس والفكْر[1]

إنّه في هذه الأبيات يجعلها بدرا بين الكواكب وفضلها على الناس كتفضيل ليلة القدر على ألف شهر وبعث إليها سلام الله، وبهذه الرقة الموجودة في شعر جميل يمكن القول بأنَّ استبدال الخشونة الجاهلية بالرّقة يعود إلى الدين الجديد الذي اكتسب من خلاله رقة الألفاظ وكذلك المحيط الجديد والقرب من المدينة .

2- الجنون والحب:

مما هو واضح في الديوان أن هناك علاقة وطيدة بين الجنون والحب لأنّ الحب المفرط يؤدي بالضرورة إلى غياب العقل باعتباره الرقيب على تصرفات الإنسان، فإذا بلغ المرء هذه المرحلة من العشق فهو ينتقل من العشق المعقول إلى العشق اللامعقول، أي الجنون العاطفي ولهذا فإنّه إذا سيطرت العواطف على قلب الإنسان فإنَّها تغلق أبواب العقل وينجرّ عن ذلك تمرد العاشق على العادات والتقاليد عن غير قصد، وهذا ما حدث مع جميل إذ نجده يمثل هذه الثنائية بين الحب والجنون فيقول:

فلو تَركتْ عَقلي معي ما طلبتُها ولَكِن طِلابِيها لِمَا فات من عقلي[2]

إنَّ هذين البيتين يوضحان بأنَّ الشاعر لو كان عاقلا ما طلب محبوبته، ولكنه يطلبها لأنّه لم يعد عاقلا، « فجميل لم يقل ما قاله إلاّ بعد أن ذهب الحب به مذهبا بعيدا، وأخرجه

[1]- الديوان: ص 104 - 105.

[2] - المصدر نفسه، ص175.

عن طوره واستبعده وأذله»[1]، فهو يزعم أنّه لا يخترع جنونه اختراعا وإنّما هو حقيقة تعبر عن واقعه أو وضعه وهذا ما يفضي بنا إلى القول أنَّ الشاعر في حالة صراع « بين اللذة ومبدأ الواقع (صراع بين اللذة والعفة)، بحيث يغيب العقل نتيجة لهذا الصراع»[2]، فهذا الصراع يؤدي بالضرورة إلى غياب العقل ولهذا فلا بد من التخيير بين« الحب والعقل والشخصية العذرية مقتنعة بذلك إلاّ أنها لا تمنع نفسها في بعض لحظات الكبرياء، من السخط والتمرد على ذات غريبة، هي ذاتها»[3].

ولهذا فإنَّ الحل الوحيد للخروج من هذا الصراع بين الرغبة والعفة «في الكون العذري إنَّما هو الجنون، وعلى هذا المستوى يتحقق التجاوز على أكثر المستويات تنوعا من مستويات السياق الجديد الذي وجد فيه العذريون أنفسهم في ظل الإسلام على اعتبار أنّ هذا عقلاني...فالعفة نتيجة منطقية لفقدان العقل وهي ليست ناجمة عن تعفف ديني لا يقوم فيه العذري بغير الامتثال عن وعي للتعاليم الإلهية»[4].

إن هذه العفة هي من رواسب المجتمعات البدوية في العصر الجاهلي والتي مازالت مظاهرها في مجتمع الشاعر، حيث جعلت منه أنّه في صراع وعراك دائم مع نفسه وأهله وأفراد قبيلته وهو ما أدى به إلى الجنون العاطفي الذي يؤثر على عقله فيجعله إنساناً مصاباً بالذهول وهذا جميل يخاطب بثينة معبرا لها على ما به من حب يكاد يقتله فيقول:

إذا قلتُ:مابِي يـا بُثَينَـــةُ قاتِلِـــي من الوَجْدِ قالــتْ: ثابِــتٌ ويزِيــدُ

وإنْ قلتُ:ردِّي بعض عقْلِي أعِشْ بِهِ مع الناسِ. قالتْ: ذاك مِنْكَ بعِيدُ

---

[1] – عبيدة يحي صالح ثابت الدباني: نقد الغزل العذري في العصر الأموي قديما وحديثا دراسة تقويمية، إشراف محمد مؤيد صالح اليوزبكي، أطروحة دكتوراه (لم تنشر)، جامعة الموصل ، 2003، ص65.

[2] – محمد بلوحي: المرجع السابق، ص65.

[3] – الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العذري (الشعر العذري نموذجا)، تر: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، (د.ط) (د.ت)، ص81.

[4] – محمد بلوحي: المرجع السابق، ص226.

إذا فكَّرت قالــتْ: قــدْ أدركــتُ وُدَّه وما ضَــرَّني بُخْلٌ، ففيم أَجــودُ[1]

إنَّ الشاعر هنا نجده متوسلا أنْ تشفق عليه فتصله وترد عليه بعض عقله ليتمكن من العيش مع الناس، ولكنّها ترد بالرفض فقد تعودت الرفض بعد أنْ تمكن حُبها من جميل فهي لا تعرف طريق الجود، ونلاحظ في هذه الإشارة السريعة أنّ جميل بثينة« مصاب بالجنون إذ أنّ كلمة (ردّي) دليل قاطع على حدوث الفعل–ذهل– أي ذهول العقل نتيجة الحب، وعمد الشاعر أن يقيد كلمة (ردي) بـ (بعض) التي تشير إلى قناعة الحبيب بما تجودبه الحبيبة ومع ذلك كان الرد قاسياً (ذاك منك بعيد)»[2].

ولهذا يعتبر ارتباط الجنون بالشعر في «عنف الحب وقوته، وربما مال إلى الارتباط بالمواقف النفسية الحادة، سواء ما كان متصلا منها بالحب، أو النفس، أو المجتمع على المستوى الفردي أو الاجتماعي»[3]. فقوة الحب تؤدي بصاحبه إلى الجنون باعتباره يخرق ويخالف ثقافة مجتمعه فيجيء بما ينكرون ومن علامات الجنون أيضا نجد السحر إذ يقول الشاعر:

هي السِّحْرُ إلا أَنَّ للسحرِ رُقْيَة وإنّي لا أُلفِي لها الدهرَ راقيا[4]

فجميل هنا قد اعتبر بثينة أنّها السحر إلا أنَّ للسحر رقية، لكنه لم يجد رقية لسحره هو وبقي يعاني منه وحديثه عن هذا السحر يدل على «أن الإنسان يتصرف بدون وعي ولعلمها أراد توضيح عدم استطاعتهم الإفلات من هذا الحب؛ لأنّهما مسحوران به فاقدا القدرة على التحكم بإرادتهما لخضوعهما لتأثيره»[5]، فهذا الحب جعل من الشاعر إنسانا لا يعي تصرفاته ما جعله يقول أيضا:

---

[1] – الديوان، ص63.

[2] – هناء جواد العيسى: شعر الغزل في العصر الأموي، دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م، ص106.

[3] – يوسف نوفل: تجليات الخطاب الأدبي، دار الشروق، مصر، 1997م، ص41.

[4] – الديوان، ص224.

[5] – آن تحسين الجلبي: المرجع السابق، ص170.

يقولون مسحورٌ يُجن بذكرها فأُقسم ما بِي من جنونٍ ولا سحر[1]

وهذا تأكيد منه على الجنون حين حاول أنْ ينفيه، إذ لم يلبث أنْ كشف عن السحر كله والجنون كله حين أتبع هذا البيت ببيت تالي يقول فيه:

فأُقسِمُ لاَ أنساكِ ما ذرَّ شارقٌ وما خَبَّ آلٌفي مُلَمَّعة قَفر[2]

ويتضح في هذا البيت أنه لا يقسم هذا القسم إلا« من هو مجنون ومسحور ومن سمّاهم الناس بالمجانين، لأنهم لايملكون ما يريدون، ويوشك أن يكرهوا إرادة الخلاص لو ملكوه، فهم في حبهم للمعشوقة التي هم مفتونون بها على حد قول المتنبي في افتنان الأحياء عامة بالحياة:

وإذا الشيخ قال أف فما مَلّ حياة وإنَّ الضعف ملاّ

إذن فهم لا يشكون العشق، لأنهم يطلبون التخلص منه، وإنّما يشكونه، لأنَّهم يريدون التخلص من ألمه إنْ استطاعوا ذلك وعدم البقاء فيه مع الألم الذي ينتابهم»[3]والظاهر في قصة جميل وبثينة أنّنا أمام عارض من عوارض العلاقة الغرامية؛ لأنّ هذه العلاقة تجري في مجراها بين كثير من الرجال والنساء، دون أنْ تصل إلى هذه اللجاجة الموبقة التي وصل إليها جميل[4]، ويقول:

خليليّ فيما عشتما هل رأيتما قتيلا بكى من حُب قاتله، قبلي؟[5]

فالقتيل يبكي على قاتله هذا ما يحدث مع جميل فهو يبكي على حب بثينة إذ يكاد يقتله أو قتله، وبالتالي فالشاعر في صراع «بين الرغبة والحرية، والقوى المتحكمة في الإنسان جعلت حديث هؤلاء الشعراء ذا طابع مأساوي، فشخصية الشاعر محكوم عليها بموت من

---

[1] – الديوان، ص102.

[2] – المصدر نفسه، ص102.

[3] – عباس محمود العقاد: جميل بثينة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، (د.ط) ، (د.ت)، ص24.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

[5]– الديوان، ص 176.

البداية، وهذا الموت مقرر ومنجز، أمّا الحزن الذي نشعر به في شعرهم فهو يقع في المنطقة الوسطى بين المنجز والمقرر»[1]، وربما هذه الأمور هي التي جعلت الشاعر العذري يعاني من الجنون.لكنه ليس جنونا مماثلا للجنون المعروف. وإنَّما هو جنون الشخص العاقل فقد ارتضى الشاعر العذري هذا الجنون ورحب به؛ لأنَّه وفي وصفه لجنونه يُسّر بذلك.

وجنون الشاعر العذري قد يحمل دلالة إيجابية يتباهى المجنون بها، فقد ارتقى عشقه إلى مراتب عليا فجن، والجنون في اللغة هو الستر والإخفاء[2]، وبذلك يرى المجنون ما لا يراه الإنسان العادي، ويكون مجنون المشاعر لا مجنون العقل .

وهذا الجنون ما هو إلاّ نتاج طبيعي لجدلية العفة والشعر، إذ رأى بعض الباحثين العفة في الغزل العذري نتيجة لفقد العقل راميا إلى تأسيس ما يمكن وصفه بأمثلة المرأة، إذ يؤدي الجنون إلى أنَّ يجد الشاعر العذري نفسه أمام امرأة الكون العذري، التي رفعت إلى مستوى المثال.[3]

ومع أنَّ هذه الأَمثلة عن المرأة قد تصل بالشاعر إلى موقف مضاد للثقافة السائدة إلاّ أنَّ الوصف بالجنون ينتج عنه التمسك بالعفة وليست العفة هي نتاج الجنون، ويقودنا ذلك إلى موقف آخر وذلك التعارض الحقيقي بين الدين وهوى النفس فاتباع شهوات النفس هو خروج عن تعاليم الإسلام وشرط المسلم أنَّ يكون متبعا للدين وقلبه عامرا مطمئنا، وهذا التعارض وقع فيه الشعراء العذريين الذين وقعوا فريسة سهلة للعشق.

بالإضافة إلى ما سبق نجد العذريين يذكرون الموت والحياة كثيرا باعتبار هذا الحب يعيش بين طرفي ثنائية الموت والحياة؛ أي الحياة بكل معانيها، وهو في الوقت نفسه الموت

---

[1] – سمير الديوب: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، (د،ط) 2009م، ص110.

[2]– سمير الديوب: المرجع السابق، ص110.

[3]– ينظر: الطاهر لبيب: المرجع السابق، ص82.

بكل معانيه، وهكذا فإنَّ الشاعر العذري لا يعتبر الموت انتهاءا للحب وإنّما هو الطريق الذي يوصل إلى اللقاء في اللحد[1].

لقد امتزج الموت في مشاعر ذلك الإنسان المرهف الحس الذي وجد في الحياة موتا بسبب الفراق والبعد عن المحبوبة من ضغوط الحياة الشيء الكثير ما أدى به إلى التعرض لأمراض نفسية وللتحول، حيث يقول:

أيا ريحَ الشَّمالِ أَما تَريْنِي أَهِيم وأَنَّني بادي النُحولِ[2]

لمّا ضاقت الدنيا بجميل أصبح يشعر بتلك الريح التي تأتي من حي بثينة، مما أدى به إلى النحول من عدم الأكل، فقد توالت عليه الصدمات من زواج بثينة وإهدار دمه من طرف السلطان ومن العواذل الذم، ومن الأهل والأقارب اللوم والتأنيب لكنه وبالرغم من هذا تحلى بالصبر من أجل الاجتماع، فلم يظفر بذلك، بل وقع الفراق وتباعدت الأطراف وأصبح جمع ما تفرق أمرا مستحيلا لذا اتجه إلى العزلة التي أودت بالمحب إلى حتفه.

قال جميل:

أعاذلتي أكثرتِ، جهلا، مـن العـَذْلِ على غير شيءٍ من ملامي ومن عذلي

نأيتُ فلم يُحدث لي النأيُ سلْـوةً ولم أُلفِ طَوْلا عن خُلَّةٍ يُسْلـــي

فإن وُجدت نعلٌ بأرض مَضَلّـــةٍ من الدهر يوما فاعلمي أنها نَعْلـــي[3]

يتضح في هذه الأبيات ثنائية الموت والحياة، لدى جميل بعدما أصابه من الأذى والمصائب الشيء الكثير ما جعله يعتزل في الأرض الموحشة يأنس بها ويتلذذ بمخاطرها وثقل أعبائها وصرامتها، ويبدو جليا من تلك الأبيات أن« الحزن الكبير الذي خيّم على ذات الشاعر كان بسبب النأي، البعد الهجر، وكان الشاعر يريد السلوى التي تخفف من آلامه

[1] – ينظر: هنا جواد العيساوي: المرجع السابق، ص106.

[2] – الديوان، ص183.

[3] – المصدر نفسه، ص ص177–178، 175.

وأحزانه ولكنه وجد نقيض ما كان يأمله، فإنَّ البعد لم يحدث له السلوى بل جلب له الموت في الديار الغريبة»[1]، ويرى الدكتور خريستو نجم في البيت الأخير« تكثيف ملامح المأساة العذرية وهناك لعنة القضاء التي أدت بالعاشق إلى التشرد والجنون والهلاك»[2].

وكان هذا خير دليل على ميل المحب إلى العزلة ميلا كاملا حيث جسدت الموت الحقيقي للشاعر من خلال المأساة التي جعلته في أشد الجزع إذ يقول:

كَفَى حَزَنا للمرءِ ما عاشَ أَنَّه بِبَيْن حبيـــبٍ لا يـــزال يُـــــرَوَّعُ

فوا حَزَني لو يَنفَع الحُزن أهْلهُ ويا جَزَعِي إنْ كان للنفس مَجْزَعُ

فأَيّ قلوبٍ لا تدوبُ لِمــا أَرى وأيُّ عيونٍ لاَ تَجُـــود فَتَدمَـــعُ[3]

فهذه الأبيات تؤكد ذلك الفراق وجزوع النفس لوقع الحدث، حيث دمعت العين التي تمتعت بالنظر إلى الحبيبة ولآخر مرة، إنّه البعد الذي فرّق بينهما، ومع أنَّ بثينة رحلت عن الديار فقد استمر« الموت في التحرك على الرغم من أن الشاعر يحاول التشبث بالحياة(كفى حزنا) يريد أن يقتل الحزن في نفسه ويقترب من الحياة ولكن ذلك محال فإنَّ حلمه بالحياة قد انتهى بعد ما حلّ الفراق (فوا حزني لو ينفع الحزن أهله) حرقة تهز كيان الشاعر وتحطم ما بقي في نفسه من أمل الحياة، إنَّه الجزع والاستسلام لليأس ونصر للموت على الحياة، وكيف لا يكون كذلك وحبه لبثينة حب في مستوى الكون العذري».[4]

إذن فحب الموت أيضا جنون والشاعر العذري يحاول التغيير من ثقافة المجتمع المتشبثة بالأعراف والقيم القديمة من خلال ذلك الجنون فهو غير راض بِما يعيشه في ذلك المجتمع ليس وحده، وإنما هو تعبير عن جماعة اجتماعية تعيش تحت قهر الحرمان والعادات

---

[1] – هناء جواد العيساوي: المرجع السابق، ص93.

[2] – خريستو نجم: جميل بثينة والحب العذري، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان،1982م، ص192.

[3]– الديوان، ص120.

[4]– هناء جواد العيساوي: المرجع السابق، ص108.

والتقاليد التي جعلت منهم مُنْطوين على أنفسهم، وهذا الجنون هو تعبير عن التهميش الذي مس تلك البوادي وردة فعل لهذا.

3- القهر والفضاء الثقافي:

إنَّ الطبيعة بأبعادها المكانية والزمانية مليئة بحس الشاعر وحدسه، ورؤيته الفنية للعالم وهذا بتعامله مع ذاته في انطوائها وانفتاحها، وتعاطيه مع المجتمع في صورته العدائية والمسالمة وهذا ما وجد في ديوان جميل بثينة، فشعره مليء بمعاني الحزن والشجى، والفقد حيث جعلها طابعا وسمت كل قصائده ولعلى ما يفسر هذه المعاني هو رحيل المرأة أو المحبوبة وغيابها من المكان الذي جمعها بالشاعر وهذا الرحيل كان نتيجة الجفاف في المناطق الصحراوية.

فالصحراء كبيئة ساهمت في خلق ثقافة الإنسان الذي تربى في كنفها فعانى القهر من تلك البيئة القاحلة ولهذا يعتبر الجفاف محركا أساسيا لتلك الأحزان، مما يعرض الشاعر لذلك الحب الذي ترعرع ونمى بين أعطافه إلى القمع والطمس، ومن هنا كان ذلك الجفاف بالنسبة لجميل شبحا مخيفا يرتعد منه وتذهب معه الرغبة في الحياة كلها وهكذا فإنّه «ومهما كان هذا الجفاف ورموزه مابين رموز اجتماعية أو حضارية أو غيرها، فإنّ صورته بشعة خارقة تقتل الأخضر وتذري اليابس، وتنكسر أمامها أبهى وأجمل مكنونات الإنسان، إنّ الجفاف في المقدمة الغزلية الأموية جزء أو امتداد لصورة الصحراء القائظة اللافحة، كما يقدمها هذا الشعر، أمام هذا الجفاف تنكسر القدرة على الحب فلا يبقى للمحبين سوى الزفرات الحارقة والذكريات التي لا يمكن للإنسان إزاءها شيئا كثيرا»[1]، وذلك ما تبرزه هذه الآبيات التي قالها جميل:

تنادَى آلُ بَثنَـــةَ بالــرَّواحِ وقد تركوا فؤَادَك غيـرَ صـاحِ

فيالكَ منظرا ومسيرَ رَكْبٍ شَجاني حين أمْعْنَ في الفَيَاحِ

[1] – ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1 1998م، ص33– 34.

ويالكِ خُلةً ظفرت بعقلـي كمَا ظَفِر المقامـــرُ بالقِـدَاحِ

ألاَ قُم فانظرنَّ أخاك رَهْنـًا لبَثْنَة فـــي حبائلهـا الصِّحـاحِ[1]

يبدأ المشهد بتوتر كبير وحركة في الفضاء الخارجي، وحركة توتر أخرى تسري في ذات الشاعر، مما يجسد هذا الرحيل حالة انفصال بين جميل وبثينة ويتضح هذا من خلال الفعل "تنادى" أي يتنادى القوم بالرواح، وحالة الجمع هذه تدل على موقفهم المعادي للشاعر فورود الفعل (تنادى) يوحي بصدور القرار من كل واحد منهم أي باتفاقهم في لحظة واحدة على المغادرة مما يعني أنّ الجماعة كلها تقف في وجه الشاعر وطموحاته، بمن فيها المرأة (بثينة) التي ساعدت أهلها على جميل بصمتها وعدم مواجهة قومها« وبهذا يكون غياب المرأة قد تجلى في مستويين، الأول غياب معنوي اتضح في صمتها وإذعانها والثاني غياب فعلي جسده الرحيل، لكن الشاعر يعمد إلى الاستعاضة عنها بالخمر فكأنّه يراها بديلا عنها وإذا ظفر بالقدح فكأنَّه ظفر بالمرأة التي يحبها»[2].

فهو أسير مُكبل الإرادة ما جعله يوجه الخطاب إلى الأخ لما يوحي به من حميمية ومشاعر أخوية تتقوى في حالة الأزمات فهو يطالب أبناء قبيلته بالوقوف معه أثناء رحيل بثينة واشتياقه لها في تلك الطبيعة القاهرة في الصحراء هي ما جعلته يعاني من جهة ومن جهة أخرى المجتمع الذي يعيش فيه وتلك العادات التي جعلته مقيدا لا يملك الحرية فيه، هذا فيما يخص رحلة الضعائن، أمّا البكاء على الأطلال فنجده في الغزل العذري لكن بنسبة قليلة إذ يقول جميل:

رَسْـم دارٍ وقفتُ في طَلَلِـــه كِدتُ أقضِي الغـَداةَ من جلَلِـــــه

مُوحشًا ما ترى به أحدا ثنــ تنســج الريـــــح تُـرب معتدلــه

وصَرِيعاً من الثُّمــام تــَرى عارمـــَاتِ المـَـــدَبِّ في أَسَلـــه

---

[1] – الديوان، ص52.

[2] – كريمة بورويس: بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري، إشراف الأخضر عيكوس، رسالة ماجستير(لم تنشر)، جامعة قسنطينة، 200م-2005م، ص43.

بين عَليـَاءِ وَابــشٍ فَبُلــىً فالغَمِيـمُ الـذي إلـــى جبلِـــــــهْ[1]

فالإنسان يبدع، ويرسم ويبني والطبيعة تمحو وتهدم كل ما بنى الإنسان فهي تتكل بأحلام الشاعر وآماله، فتذهب كل ما هو جميل في حياته وهو ما تجسده هذه القصيدة في تلك الديار التي كانت تسكنها بثينة وما بقي إلا ذلك الطلل، ولهذا فإنَّه قد هيأت لهذا الحزن « بيئة الصحراء وما يخيّم عليها من سكون وصمت في لياليها المقمرة الشاحبة، ولذلك لم يكن من الغريب أنْ تُستهل القصيدة العربية حتى في الجاهلية بالبكاء على الإطلال والديار فطبيعة البيئة الصحراوية تبعث على الشجى والحزن والألم»[2].

ونرى جميل يقف على الأطلال في العديد من قصائده مثلما وقف الشعراء في العصر الجاهلي على ذلك وهذا لطبيعة البيئة الصحراوية التي كان يعيش فيها فنجد جميل يسأل منزلها الخالي فيقول:

أهاجتـك المنـــازلُ والطلـولُ عفَوْنَ وخَفَّ منهن الحُمولُ

نعم وذكرتَ دنيا قد تقَضَّتْ وأيُّ نعيم دنيـــا لا يـــزولُ

أُسائل دار بثنة: أين حلَّـتْ كأَنَّ الدار تفهم مـــا أقـــولُ[3]

إنَّ سؤال جميل لدار بثينة يوحي أنَّ أهلها كثيرو الترحال وفي سفر دائم مما يجعله يتحدث معها وبذلك الشوق يرى بأنَّ تلك الدار تفهمه وتأنسه وكأنَّ بثينة هي التي أمامه وبالتالي فإنَّ الشاعر في صراع مع مجتمعه الصارم فهو ضد هذا الحب مما جعله شقيا ويائسا من الحياة إلى درجة أنَّه أصبح يتحدث مع منازل الحبيبة، ويورد هذا الصراع في شعره بذكر الحيوانات؛ لأنَّه وجد فيها المرشد في دروب التيه والضياع، والرفيقفي رحلة العذاب فيقول:

أعاذِلَتي فيها، لَكِ الوَيْلُ أقصِرِي من اللّوم عني اليوم أنتِ فداؤُها

---

[1] – الديوان، ص188–189.

[2] – شوقي ضيف: الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999م، ص20.

[3] – المصدر السابق، ص 164.

فَمَا ظَبيةٌ أدْماءُ لاحِقَة الحَشَـــا بصحراءِ قوٍّ أفْرَدتْها ظِباؤُها

تُراعِي قليلاً ثم تَحنُو إلى طَلا إذا ما دعتْهُ والبُغام دُعاؤها

بأحسنَ منهـــا مقلـةً ومُقَلَّـدا إذا جُلِيت لا يستطاع اجتلاؤها[1]

إنَّ هذه الأبيات توحي إلى وجود رقابة اجتماعية تصادر أفكار الشاعر، وتُحاسه على مشاعره، فتنكرها عليه، وهذه الرقابة الشديدة على جميل تبين أنَّ هناك هيئة اجتماعية تراقب الأفراد بغية الحفاظ على الأعراف مما يؤدي إلى القضاء على الحريات الشخصية في ذلك المجتمع أين يعيش الشاعر، لكنه باعتباره كائنا غير متحرر فهو حين يتجنب المجتمع ينزاح إلى عالم آخر وهو عالم الحيوان، فجميل قد افتقد هذه الحرية في قبيلته لهذا ذهب إلى العالم الخارجي ألاَ وهو الحيوان ففي حديثه عن انفراد الظبية وعدم لحاقها بترائبها كان بسبب ولدها، وبالتالي إنَّ هذه المعاني توحي بوجود قيود « فما الذي تعنيه ملازمة الظبية لمكان واحد- على ميلها الفطري- ككل مخلوق- إلى الانسراح في أرض الله الواسعة غير أنَّها مقيدة؟، والآسر هنا هو ولدها،وبهذا يكشف الشاعر- في مرارة- لعبة الحياة، ويؤكد بكلمات قلائل حقيقية كبيرة مؤادها، أنَّ العالم لايغدو أنْ يكون ميدانا فسيحا يمشي فيه مجموعة من الرهائن، وفعل العيش ليس سوى شاهد على عملية تبادل للأسرى، يتولاها مثلث الكبار الزمن، الطبيعة والمجتمع، فالشاعر مأسور وآسرته الحبيبة والمجتمع بتقاليده، والزمن بماضيه»[2].

وبالتالي فالمجتمع مقيد بتلك التقاليد ومكبل للحريات لكن الطبيعة تعتبر أم الجميع ومرجع كل شيئ في حياة العذري، وفي هذا نلمس مظاهر الرومانسية التي تجلت في التغني بالطبيعة والتعلق بمحاسن المرأة.

فأحاسيس الذات امتزجت بظواهر الطبيعة، فأصبح الحديث عن هذة (الطبيعة) حديث عن تلك (الذات)، وبعبارة أخرى أصبحت ناطقة بلسان حال الشاعر معبرة عمّا يعانيه[3] ولهذا

---

[1] – الديوان، ص 22.

[2] – ينظر: ثناء أنس الوجود: المرجع السابق، ص 36.

[3] – ينظر: فايز علي: الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، www.kotobarabia.com .

نرى جميل بثينة قد انتقل من فكرة صغيرة ألا وهي الأمومة عند الظبية إلى فكرة شاملة وهي أمومة الطبيعة، لكنَّها حرصت على أنْ لا يخرج من يدها حتى تبقى مسيطرة عليه، ومن الظبية إلى طائر الحمام فيقول في ذلك:

ومالِيَ لاَ أبْكي وفي الأيكِ نائحٌ وقد فارقَتنِي شَخْتةُ الكَشْحِ و الخَصْر

أيَبكي حَمام الأيكِ من فَقْد إلفهِ وأصْبِرُ؟ ما بي عن بثينةَ من صَبْر[1]

ويقول متشائما من الغراب:

ألاَ يا غرابَ البينِ فيمَا تصيحُ؟ فصوتُكَ مَشنيٌّ إلىَّ قبِيحُ

وكلُّ غَداةٍ لا أَبـــالكَ تَنتَحِي إلـــيّ فتلقاني وأنتَ مُشِيحُ

تُحدِّثني أنْ لست لاقي نعمةٍ بعُدْتَ ولا أَمسى لديك نصيحُ

فإن لم تَهِجْني ذات يومٍ فإنه سَيكفيكَ ورْقاءُ السَّراةِ صبوحُ[2]

إنَّ في هذه الأبيات دلالة تعكس الجو الروحي والنفسي للشاعر الذي أرّقَه الشوق من خلال استحالة رؤية بثينة وفراقها بسب رفض المجتمع لهذه الظاهرة التي تجلب لهم العار سواء بالنسبة للقبيلة أو للأهل.

فهذه الحيوانات هي من يؤنس الشاعر وطائر الأيك، يذكّره في نفس الوقت بماضيه و التحسر عليه بالإضافة إلى طائر الحمام نجد الغراب الذي يعتبر رمزا للتطير و التشاؤم منه، فالشاعر عند ما يسمع صوت هذا الغراب فسيؤدي به حتما إلى فجيعة الفقد وهذا التذمر الذي أبداه الشاعر إزاء الغراب هو تذمر من القدر الذي جعل أكبر همه التفريق بين المحب و الأحباب، وسبب هذا التفريق و الحرمان هو لقاء المحبوبة ما جعل الشاعر العذري يعاني معاناة شديدة ، فلا يرى سبيلا للخلاص منها إلا باستخدام خياله الخصب الذي يخفف عنه الشعور بالذنب من ناحية، ويؤمن له نوعا من اللذة من خلال تيسير لقاء خيال محبوبته من

[1] – الديوان، ص 102.

[2] – المصدر نفسه ، ص 50.

ناحية أخرى، فالشاعر العذري لم يعدم بعض اللقاءات الحقيقية مع محبوبتة، إلاّ أنَّ لقاءات الخيال كانت موجودة عنده وكان يقول في هذا:

فما سرتُ من ميل ولا سرتُ ليلةٌ من الدهر إلا اعتادني منك طائف

ولا مر يومٌ ترامت بك الـــــنّوى ولا ليـــلة إلا هوى منك رادف[1]

وبالتالي فالخيال عند العذري هو الصانع الأساسي للطيف وذلك ما وقعت عنده قراءة "يوسف اليوسف" إذ يرى أنَّه: « من خلال الطيف يحاول العذري استرداد الفردوس المفقود وبالتالي فهو شكل خفي من أشكال المقاومة ، أو لنقل مظهر لا شعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق. إنَّه احتجاج مُقنع ضد البُرهة المفرغة، ومحاولة تعويضية لخلق بُرهة الفرح المنهوبة»[2]ويقول أيضا:

أخفيتِ طَيفكِ من طيفٍ ألَمّ به حَدَّثتِ نفسك عنه، وهو مَشغولُ[3]

يتضح أنَّ الشاعر بحديثه عن الطيف هو إفراز خيالي للقبول بالقيم؛ أي محاولة تحقيق التعويض النفسي الذي حرمه منه المجتمع .

ومن العوامل المعروفة لحب جميل الوشاية والرقابة ما جعلته يتمنى عودة الأيام التي كان يراها فيها فيقول:

ألاَ ليْتَ أيـــام الصفـــاءِ جديـــدُ ودهـــراً تَوَلَّى يـــا بُثيـــنَ يَعُـــودُ

فيا ليت شِعْري هل تقولين بعدنا إذ نحن أزمعـــنا غـــدا لرحيـلِ

ألاَ لَيْت أياماً مضَيْـنَ رواجـــعٌ وليت النَّوَى قد ساعدت بجميل[4]

---

[1]- الديوان ، ص167.

[2] – محمد بلوحي: المرجع السابق، ص 104 – 105 .

[3]- الديوان، ص164.

[4] – المصدر نفسه، ص ص 61 – 186.

إنَّ هذه الأماني عند الشاعر هي نتيجة منطقية لضيقه مما يلقاه من وطأة الأهل والرقباء والوشاة، بل والمجتمع ككل، فهو يعاني من الحرمان والكبت، على الرغم من أنَّه يتميز بتجربة عاطفية عفيفة وظاهرة أشبه بالزهد، يرضى بأقل القليل ممن يحب، لكنه لم ينجو من المحاصرة، ولم يسلم من المتابعة والعتاب[1]، ولهذا نجد في شعره كثيرا من الشكوى وإشارات عديدة إلى مواقف رفض سلبي لتقاليد مجتمعه وأعرافه التي تحرم الشاعر من هذا الحب وتكبل إحساسه من تلك الرقابة من طرف أبناء القبيلة فيقول:

وماذا عسىَ الواشون أنْ يتحدثوا سوى أن يَقولـــو إنَنـــي لك وامِــقُ

نعم صدق الواشـون أنتِ كريمة علينا، وإنْ لم تصْفُ منك الخَلائق[2]

ويقول:

يكذّبُ أقوالَ الوُشاةِ صدودُها ويجتازُها عني كأَنْ لا أُريدها

وتَحْت مَجارِي الدّمْع منا مَودةُ تلاحَظُ سِرّا، لا يُنَادي وليدُها

وقالوا: نراها يا جميل تبدَّلتْ وغَيَّرها الواشي.فقلتُ: لعلهَا

وعاذلين لَحَوْنِي في مودَّتها يا ليتَهم وَجَدوا مثلَ الذي أَجِد[3]

ومن هنا يتضح ذلك الإسراف في الشكوى من الوشاة والعذال والرقباء، « فأصوات العذال تكاد تصم الأذان، ووجوه الرقباء لا تكاد تخطئها العين في هذا . وما أكثر ما ضاق حال الشعراء درعا بهم، فتحدوهم، أو دعوا عليهم أن أنكروا عليهم أفعالهم، ولكنهم ظلوا _ في أحوالهم كلها_ يتبرمون بهم، ويشعرون بوطأتهم شعوراً عميقا»[4]، وبالتالي فإنَّ الوشاية تكاد تشكل ظاهرة عامة في مجتمع الشعراء العذريين،« إذ يظهر هذا المجتمع كما لو أنَّ

---

[1] – ينظر: قادة عقاق: دلالة المدينة في الحطاب الشعوري العربي المعاصر: دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001م، ص 41.

[2]– الديوان، ص144.

[3] – المصدر نفسه، ص ص ص 69–70، 190، 59.

[4] – فاطمة تجور: المرجع السابق، ص 136

أفراده قد تحولوا إلى أناس لا عمل لهم سوى الوشاية»[1]، وبالإضافة إلى ما سبق نجد الشاعر العذري في تمسك دائم بالحبيبة الوحيدة وما يمكن قوله في هذا « أنَّ الحب العذري كان في العهد الأموي جواب زمرة اجتماعية معينة على أسئلة طرحتها بنية اجتماعية جديدة مشبعة إيديولوجيا بتعاليم الإسلام»[2].

وبالتالي فإنَّ جميل بتمسكه ببثينة فهو يماثل عقيدة التوحيد وهذا ما جعل الطاهر لبيب« يربط بين عقيدة التوحيد وفكرة الحبيبة الوحيدة، على أساس أنَّ عقيدة التوحيد من الناحية الإيديولوجية تحويل للعالم من طابع التعدد في العبادة إلى طابع التوحيد وقد نما بالتوازي مع هذا الإيمان بوجدانية الإله، عبادة للحبيبة الوحيدة لدى العذريين»[3] وصفات المثالية في نظر الكون العذري تستحق الابتهال وطلب الرحمة، لذلك كانت مرجعيتها العقيدة الإسلامية التي تدعو إلى الإخلاص للإله الواحد ورفض التكبر ومحاربته. وهذه المعاني موجودة في تكوين الكون العذري[4]، ونستشهد لذلك ببيت جميل:

إنِّي إليكِ بما وعدتَ لنَاظرٌ نظَرَ الفقيرِ إلى الغنيِّ المُكثِرِ[5]

فالشاعر يتخلى عن ممتلكاته ويتواضع وينظم إلى المتسولين من أجل رؤية حبيبته وكما أنَّه ينتظر الاستجابة لإحدى أمانيه وهي مضاعفة حظوظه في رؤية بثينة.

4- الذكورة والقبيلة:

تعتبر الذكورة في الثقافة العربية ترسيخ رمزي قوي يعبر عن القوة الخارجية والداخلية فكل شيء يفكر فيه هذا المذكر يعتبر قوة ذكورية خارجية على عكس الأنثى التي هي تحت حماية الرجل والقبيلة، أي هي تحت إمرة الرجولة سواء كان أبا أو أخا أو زوجا، لكون هذه

---

[1] – هويدا نجاري، باسل نزيها: لقاء المحبوبة عند الشعراء العذريين، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ،سوريا المجلد (36)، العدد(4) ، 2014 م، ص398.

[2] – الطاهر لبيب: المرجع السابق، ص87.

[3] – محمد بلوحي، المرجع السابق، ص229.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص229.

[5] – الديوان، ص110.

المرأة هي شرف للعائلة و القبيلة ككل وديوان جميل بثينة يبرز هذه الهيمنة الذكورية التي تبين الثقافة السائدة آنذاك بخصوص المرأة وكيفية التعامل معها وفحولة الرجل بإظهار قوته وسلطته اتجاه المرأة بكونها لا تزال تعتبر عنصرا يتعرض للتسلط باعتبارها أداة قهر وإجبار وما هذا التحكم بحريتها وحركتها وكيانها إلاّ حفاظا على الشرف، لكونها ينظر إليها كأداة للجنس والمتعة والإنجاب وبالتالي فمنع الزواج بين جميل وبثينة ما هو إلا إبعاد للجسد المؤنث وإقصاؤه من الفعل والتفاعل ويتضح ذلك جليا من خلال التشبيب بالمرأة ما يؤدي إلى منع الزواج بها وهو ما حدث مع جميل حيث يقول:

عَجِلَ الفراقُ ولَيْتَه لـــم يَعْجَــلِ وجرتْ بـــوادرُ دمعِـك المتهـلّلِ

طرَبًا وشاقكَ ما لقيتَ ولم تَخَفْ بينَ الحبيبِ غداةَ بُرقةِ مَجْوَل

وعرفتَ أَنك حينَ رُحْتَ ولم يكن بَعدُ اليقينُ وليس ذاك بمُشْكَـــلِ

لن تستطيعَ إِلى بثينـــةَ رجْعَـــةً بعدَ التفرّق دون عـــامٍ مُقْبِـل[1]

يتضح من هذه الأبيات أنَّه ما إنْ انكشف جميل بحبه لبثينة إلاّ وأعلن عن تعجيل الفراق، وهذا ما هو إلاّ بيان لرفض هذه العلاقات بين الرجل والمرأة؛ لأنَّها تدنس شرف القبيلة هذا من جهة ومن جهة أخرى هيمنة العائلة والقبيلة على المرأة والتحكم فيها« ومن هنا فإنَّ كل ما نتلقاه من أدب وتراث عن المرأة هو من نتاج هذه الصورة الخرساء لذلك الجسد النائي، وهذه ليلى وعزة وبثينة من المعشوقات الهلاميات(الخرس) مثل اللات والعزّى ومناة ممن لم تسمع لهنَّ صوتا ولم نتصور وجودهن الفاعل»[2]؛ لأنَّ الثقافة العربية القديمة مستمرة من عصر لآخر وتتكرر ومعها تلك النظرة المحافظة على شرف العائلة وهي المرأة فهي مقيدة بنظام محافظ تكون تحت سلطة الرجل ولا يمكنها الكلام باعتباره نائبا عنها

[1] – الديوان، ص 181.

[2] – عبد الله الغدامي: ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998م، ص39.

فكلامها هو« إحضار لها، ولو تكلمت فهذا يعني أنَّها حضرت وصارت كائنا حيا محسوسا وفي ذلك تكسير لصورة النموذج المؤنث»[1].

بمعنى أنَّ كلامها يشوه صورة الأنثى ولهذا لزم عليها السكوت والانصياع للأوامر إذ ليس لها حق في المعارضة، فأهل بثينة حينما رفضوا تزويجها بجميل لم تعارض ذلك، لأنَّ الأمر يرجع إلى أهلها أي سيطرة العائلة وتبيان الذكورة، فالرجل له شرف والمرأة ليس لها شرف، والرجل له عرض والمرأة ليس لها عرض بمعنى أنَّ المرأة إذا قامت بعمل مناف للأخلاق ذهب شرف أخيها وأبيها وانهدر عرضهما أمّا إنْ قام الرجل بذات العمل فلا يتأثر شرف أمه أو أخته بذلك ولهذا ففي علاقة جميل ببثينة نجد أهلها دائمي الرحيل لإبعاد بثينة عن جميل والحفاظ على شرفهم إذ يقول:

ألا يـاعبادَ اللهِ قومُوا لتسْمَـتعو خصومة مَعشوقينِ يَختصمانِ

وفي كل عامٍ يَستَجدَّان مـــــرّةً عتاباً وهجراً ثم يَصْطلحـــــانِ

يَعيشان في الدنيا غريبَيْن أينما أقاما وفي الأَعوامِ يلتقيـــــانِ[2]

إنَّهما يعيشان في الدنيا غريبين بسبب التشدد ولا يلتقيان إلا بمرور أعوام كثيرة وهذا يعود إلى مراقبة أهل بثينة لجميل ومحاصرته مما أدى بهم إلى تزويج بثينة للتخلص من ذلك الحب الذي حول حياتهم إلى عداء بالنسبة لجميل، وبالرغم من هذا الزواج إلاَّ أنَّه مازال يلح وراءها ويحاول لقائها خفية ما أدى بثينة إلى خيانة زوجها التي تعتبر خطيئة كبرى وعار مؤبد وهذا ما أدى إلى إهدار دمه عدة مرات ويتضح ذلك فيما رواه أبو الفرج« لمّا ندر أهل بثينة دم جميل وأباحهم السلطان قتله، أعذروا إلى أهله... فقال له أبوه: يا بني حتى أنت عمه في ظلالك، لا تأنف من أنَّه تتعلق بذات بعل يخلو بها وأنت عنها بمعزل»[3] فإهدار دمه إلى السلطان ما هو إلاَّ رفض مطلق وتعبير عن الذكورة والسلطة اللتين تشكلان في

[1] – عبد الله الغدامي: المرجع السابق، ص40.

[2] – الديوان، ص203.

[3] – المصدر نفسه، ص160.

ذلك المجتمع مبدأ الحفاظ على الأعراض وعلو جنس المذكر في مقابل دونية وسلبية المؤنث .

وفي الواقع أنَّ المرأة كانت تلقي على ذويها من الرجال أعباء ثقيلة في مداراتها والمحافظة الدائمة عليها من اعتداء الآخرين« إذ كانت دائما محاطة (بعيدا عن الأسرة) بمجموعة من الأتراب والنساء الصديقات أو الجارات، وتكاد صورتها منفردة لا تبدو إلا كحلم في لوحة طيف أو خيال طارئ، وكانت الإشارة إلى الخوف من الأهل والوشاة والرقابة تتضمن تأكيد مسؤولية الأسرة والأهل في حماية الفتاة ورعايتها، والاستمرار في مراقبتها خشية الانزلاق إلى مواطن الشبهات ومهاوي الخطر والخطيئة»[1].

وبالتالي فذلك الخوف من الوشاة والأهل والرقابة ناتج عن مسؤولية العائلة في الحفاظ على الفتاة وحمايتها من الوقوع في الخطأ، وفي هذا إبراز لقوة الذكورة وسيطرتها على المرأة أي هيمنة الذكورة.

وتظهر بثينة في شعر جميل« مرتبكة خائفة محاصرة بالأهل والأقارب، ونراه من أجل إرضائها والحفاظ عليها يتجشم أمورا ما كان يرضاها، كما يسرد لنا قائمة بالمحاذير التي يخشاها وتخشاها هي معه، بل هي تطلب ذلك منه مداراة لوضعها وسمعة أسرتها»[2] فيقول:

وأَعْرِضْ إذا لاَقَيتَ عيناً تخَافُها وظَاهِرْ بِبُغضٍ إنَّ ذلكَ أَسْتر

فإنكَإن عرّضْتَ بي في مقامــةٍ يَزِدْ في الذي قلتَ واشٍ مُكثّر

ويَنشُر سِرّا في الصديق وغيرِه يَعِزُّ علينا نَشْرُه حين يُنْشَر

ولكنّني- أهلــي فداؤك- أَتقي عليك عيونَ الكاشحين وأَحْذَر

وأَخْشَى بنِي عَمّي عليكِ وإنما يَخاف ويَتقِي عِرْضَه المُتفكّر[3]

---

[1] – فاطمة تجور: المرجع السابق، ص23-24.

[2] – المرجع نفسه، ص65.

[3] – الديوان، ص91.

فالشاعر يكثر من مداراة الناس وإظهار غير ما في قلبه حرصا على حبيبته وشرفها فهو يخاف أسرتها وأقاربها «وسبب ذلك أن أهلها غُيّر يودون قتله»[1] فيقول:

و لَوأنَّ ألفًا دُونَ بثنَةَ كُلُّهم غَيارى وكلٌّ حارِبٌ مُزْمَعٌ قَتْلِي[2]

وفي حديث الشاعر عن أهل بثينة وهم يريدون قتله من خلال غيرتهم على شرفهم فما هو إلا حديث عن صفات الرجولة وهي الغيرة ، فالعربي بطبعه يغير على شرفه الذي يعتبر تحت إمرته وحمايته،«فقد كانت المرأة رمزا لشرف القبيلة، كما كانت رمزا لشرف الرجل وكان الحرص عليها آية الحرص على هذا الشرف»[3].

وبالتالي فإنَّ هذه الفتاة بما عاشته من مراقبة ومحاصرة وحماية وتشديد هو تعبير عن مجتمع محافظ مقيد بالعادات والأعراف القديمة وبتتبع تعاليم الدين الإسلامي وقد لا حظ الباحثون هذه الروح المحافظة وعلّلوها، فربط الدكتور يوسف خليف بين «هذه الروح والتاريخ الاجتماعي للبادية... فقد ورثت عن الجاهلية النظرة إلى المرأة ثم عزز الإسلام هذه النظرة، ولهذه الأسباب مجتمعة كان هذا المجتمع محافظا شديد المحافظة»[4].

إذن، فالديوان كان انعكاسا لوضعية الشاعر العذري، حيث عبر به عن حقيقة الحياة التي عاشها ويظهر ذلك جليا في شعره الذي عبر به عن رفضه لتلك العادات والتقاليد التي تفرضها القبيلة عليهم فهي رافضة لكل طموحات جميل بثينة فما كان منه إلا أن يلجأ إلى الشعر ليجسد ذلك.

---

[1] – فاطمة تجور: المرجع السابق، ص66.

[2] – الديوان، ص172.

[3] – المرجع السابق، ص82.

[4] – المرجع نفسه، ص 67.

خاتمة

خاتمة:

نخلص في نهاية المطاف إلى حوصلة نجمل فيها أهم النتائج التي انتهى إليها هذا البحث وهي كالتالي :

– سوسيولوجيا النص منهج نقدي جاء نتيجة البحوث والنظريات النقدية التي سبقته.

– البنيوية التكوينية جاءت نتيجة عدم تمكن بعض المناهج السابقة على التغلغل في أعماق النص وقراءته قراءة تربطه بمجتمعه وسياقاته.

– جاءت البنيوية التكوينية لتخرج البنيوية الشكلية من المأزق الذي وقعت فيه فهي قد أعادة الاعتبار للعمل الأدبي عن طريق المحافظة على علاقة الأدب بالمجتمع.

– أثناء التعبير عن الوجع العشقي وقع الشاعر في تصادم بين القيم الخاصة به وقيم المجتمع القائمة على الاعتدال.

– كان للطبيعة دور فاعل في تجسيد التجربة الإنسانية والحياتية في البادية، فالبيئة الصحراوية كانت عنصرا حيويا في إضاءة النص وفي تشكيل رؤية الشاعر الذي يعبر عن الجماعة، إذ لجأ جميل إلى المكان ليكشف طبيعة الصراع الوجودي الذي يعيشه.

– إن ظاهرة الجنون التي شاعت عند الشاعر العذري ما هي إلا ردة فعل على القهر والحرمان، حيث تجاوز الشاعر بهذا الجنون الموانع الاجتماعية والعرفية وتجاهل القيم الأخلاقية والدينية من أجل الاتصال بالمحبوبة.

– كان للفضاء الثقافي دور في إبراز هذا الغزل الذي عبر به جميل عن رؤيته للثقافة السائدة آنذاك ورفضه لها ومحاولة التغيير من تلك العادات والتقاليد التي جعلت منه إنسانا مقيدا بها، فقد صور لنا ملامح مجتمعه الذي تحكمه سلطة الأعراف والقيم من جهة وسلطة الدين من جهة أخرى.

– إذا كان الواقع قد منع الشاعر عن لقاء المحبوبة التي اكتوى بنار حبها، فقد وجد عالم بديل هو عالم الأحلام الذي يعوضه عن قهر الواقع.

– إن ديوان جميل بثينة هو صوت الإنسان في علاقته مع البيئة ومع المجتمع بأفراده المتصارعة الأهواء والرغبات وبأحواله وظروفه المتقلبة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1-المصادر:

1- ديوان جميل بثينة: جمع وتحقيق وشرح: حسين نصار، دار مصر للطباعة (د،ط)، (د،ت).

2- لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر:محمد سبيلا مؤسسة الابحاث العربية، ط2، 1986م.

3- لوسيان غولدمان: العلوم الانسانية والفلسفة، تر: يوسف الأنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1996م.

4- لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993م.

2-المراجع:

1- أحمد الحوفي: المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، ط2.

2- آن تحسين الجلبي: الخطاب في الشعر الأموي، عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر أنمودجا، دار عيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.

3- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، (د،ط)، 2006م.

4-بيار بونت ، ميشال إيزار: معجم الأثنولوجيا والأنتربولوجيا، تر: مصباح الصمد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد، بيروت، لبنان، ط1 2006م.

5-تيري ايجلتون: الماركسية والنقد الادبي، تر: جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986م.

6- ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1998م.

7- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، (د،ط)، 1998م.

8- حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1 1990.

9- خريستو نجم: جميل بثينة والحب العذري، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان (د،ط)، 1982م.

10- رامان سلدن: النظرية الادبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، 1998م.

11- سمير الديوب: الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د،ط)، 2009م.

12- سيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط1، 1992م.

13- شوقي ضيف: الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1 1999م.

14- صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م.

15- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م.

16- الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العذري (الشعر العذري نمودجا)، تر: مصطفى المسناوي، دار الطليعة، (د،ط)، (د،ت).

17- طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف،ج1، ط 14، (د، ت).

18- عباس محمود العقاد: جميل بثينة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة مصر(د،ط)،(د،ت).

19- عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية بيروت لبنان،(د،ط)، 1987م.

20- عبد الوهاب شعلان: المنهج الاجتماعي وتحولاته: من سلطة الايديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1، 2008م.

21- فاطمة تجور: المرأة في الشعر الأموي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د، ط) (د، ت) العربي، ط1، 1998م.

22- قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر: دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001م.

23- محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث: دراسة في نقد النقد اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2000م.

24- محمد خير البقاعي: دراسات في التناص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1998م.

25- محمد سعيد فرح، مصطفى خلف عبد الجواد: علم اجتماع الأدب، دار المسيرة عمان، ط1، 2009م.

26- محمد عزام: تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2003م.

27- محمد نجيم خشفة: تأصيل النص: المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997م.

28- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.

29- هناء جواد العيسى: شعر الغزل في العصر الأموي: دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.

30- وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، (د، ط).

31- يحيى الجبوري: الملبس العربية في الشعر الجاهلي، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، (د، ط)، 1989م.

32- يوسف اليوسف: الغزل العذري دراسة في الحب المقموع، دار الحقائق للطباعة والنشر والوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1986م.

33- يوسف نوفل: تجليات الخطاب الأدبي، دار الشروق، مص، (د،ط)، 1997م.

3- الرسائل الجامعية:

1- عبيدة يحيى صالح ثابت الدباني: نقد الغزل العذري في العصر الأموي قديما وحديثا دراسة تقويمية، إشراف مؤيد محمد صالح اليوزبكي، أطروحة دكتوراه(لم تنشر)، جامعة الموصل، 2003م.

2- عمر عيلان: النقد الجديد والنص الروائي العربي، إشراف عبد الحميد بورايو، شهادة دكتوراه (لم تنشر) جامعة منتوري قسنطينة، 2005م/2006م.

3- كريم قاسم جابر الربيعي: الغزل العذري حتى نهاية العصر الأموي أصوله وبواعثه وبنيته الفنية، إشراف جبار عودة بدن الشخمان، شهادة ماجستير(لم تنشر)، جامعة البصرة، 2012م.

4- كريمة بورويس: بنية الفضاء الرعوي في الشعر العذري، إشراف الأخضر عيكوس، مذكرة ماجستير(لم تنشر)، جامعة قسنطينة، 2004م/2005م.

5- نعيمة بولكعيبات: سوسيولوجيا النص تاريخ المنهج وإجراءاته، إشراف عبد الله العشي، مذكرة ماجستير(لم تنشر) جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010م/2011م.

4-المجلات :

1- هويدا نجاري، باسل نزيها: لقاء المحبوبة عند الشعراء العذريين، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سوريا، المجلد(36)، العدد(4)، 2014م.

2- يوسف حامد جابر: النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي، العدد288، 1995م.

5-المواقع

1- جميل حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، مقال على شبكة الأنثرنات، موقع منبر الوطن..Pulpit.alwatavoice.com/articles/2006/12/12.66504.html .

2- فايز علي: الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، www.kotobarabia.com .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنـــــــــــوان	رقم الصفحة
مقدمة	أ- ب
تمهيد	05
الفصل الأول: البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان	
1-البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان	08
2- إجراءاتها	11
أولا:رؤية العالم	11
ثانيا:البنية الدالة	14
ثالثا:الوعي القائم والوعي الممكن	16
رابعا:الفهم والتفسير	17
خامسا:التماثل	19
3- علاقة البنيوية التكوينية بالنص الأدبي	20
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية	
1- المدينة والبادية	27
2- الجنون والحب	37
3- القهر والفضاء الثقافي	43
4- الذكورة والقبيلة	51
خاتمة	57
قائمة المصادر والمراجع	60
فهرس	
الملخص بالعربية	
الملخص بالإنجليزية	

ملخص

ملخص:

تعد ظاهرة الغزل من الظواهر المتميزة في التراث العربي عن باقي التجارب الأخرى لما عرفته من خصوصيةٍ الغزل العذري مقارنة بالآداب الأخرى، وهو موضوع بحثنا في هذه المذكرة، التي ركزنا فيها على ظاهرة العشق في العصر الأموي وبالتحديد في البادية، وما كان يعانيه إنسان تلك البيئة من اغتراب وعدم تكيف مع محيطه، وبالرغم من التشابه في البيئات مع العصر الجاهلي، إلاّ أنّ هذا الغزل يختلف عن الغزل الذي ظهر في الجاهلية وهذه السِّمة بالذات أعطت له انفرادا وأصالة، فالشاعر العذري لم ينطلق من أمثلة سابقة تجعله أسيرا لها وإنّما انطلق من تجربته العاطفية، ومن خلال المنهج السوسيولوجي اتضح لنا أنَّ الغزل العفيف قضية نهض بها العذريون لها أسبابها الاجتماعية والحضارية والسياسية، وقد ساعدنا هذا المنهج على دراسة هذه الظاهرة وغيرها من الظواهر كالذكورة والقبيلة والجنون والحب..... من زاوية تعمّق النظر في بنيات النص الشعري والكشف عن خباياه، وهذا ضرب من الإثراء لجميل بثينة.

Summary

Summary:

The phenomenon of love poetry is considered a significant movement in Arabic literary background rather than other literary experiments . that was due to the position of emotioval poetry and its characteristics in comparison to other poetic fields.

This is our subject in our inquiry this is our matter in our research.we focus(concentrate) in our me morandum on the phenomenon which based on love factual love towards woman on Ommyade age and exactly in desert area in addition to en viromnental Circumstauces the men in general and poets in particular suffered from. Although the similarities of Ommyade eka with the primitive life (Pre-islam life), the men felt (the poet) and told another kind of love (emotional) poetry which was various from the one said before the appearance of Islam. This proper property gave to emotioual(feelings/love) poetry of the Ommyades A new original significance and authenticity.

The love poet of that epoch did not start from the former instances that made him a prisoner in the jail of primitive portry. He renewed, he generated a new sight or vision towards women.He (began) founded a new basic emotional experiment. It is clear that the sociological index. -it can be observed- had a great influence on proper . -tidy- emotional poetry(mew love poem)case, Also it can be seen as a poetic revolution or renaissssance.This poetic renaissance had its particular causes; social, civic, and political ones.

This investigation helped us to study the phenomena of man gender tribe and love illness as a feeling from many corners. It also helped us to study the phenomena of many corners.It also heped us to stuty and check the poetic text and its real inner aesthetic spirit and this enigma dominates the love poems of Djamil Bouthaina.