مسارات إنشاء الشعرية في العصر العباسي
عرض وتحليل

م. د. عيسى جعفر الحركاني
جامعة واسط- كلية التربية

الملخص

هذا البحث ينطلق من مبدأ ضرورة قراءة التراث قراءة معاصرة ، ورصد قضايا الشعرية التراثية رصداً يستند إلى عيون العصر وبصيرته ، خاصة حين يتسم هذا الرصد بالتوظيف المتعقل للفائض الإجرائي الذي يسمح به المنهج بما يثري قدرة الشعرية القديمة على الصمود امام التحول في الإبلاغ والتلقي والتذوق. تعد مسارات إنشاء الشعرية سبيلاً لرصد العلاقة بين الذات والعالم ، إذ يقوم إنتاج النسق الشعري على طبيعة رؤية صاحبه للعالم ، هذه الرؤية التي تمثل عنصراً أساسياً في تشكيل الهوية الفنية والثقافية ، وقد تألف هذا البحث من محورين : المحور الأول : الأنا وإنتاج المهيمنة التعبيرية :

تناولت فيه غنائية الأنا في رؤيتها للعالم كوسيلة لكشف خصوصية الذات ، ومفارقتها للذات الجمعية من خلال تبني أساليب (اليوتوبيا الشعرية)، والقناع ،والتخارج ،والرصد الانفعالي للعالم ، الذي يجعل الأنا (الباث) مركزاً لارتباط خطابها بمحيطها ،إذ تكشف غنائية الأنا عن إندماج الذات بموضوعها ، ومن ثم سيادة المهيمنة التعبيرية للملفوظ الشعري ، والميل نحو الفردية ، والنكوص إلى حياة الكائن.

المحور الثاني : ذات التجمهر وإنتاج المهيمنة المرجعية :

تناولت فيه الخطاب المرجعي دليلاً على حضور غريزة التجمهر في الذات ، ومحاولتها التحرك ضمن الأعراف المرجعية السائدة في زمنها ، حيث يدل ذلك على سيطرة الأنا العليا التي توفر للفرد فرصة لحماية ذاته من العالم المعادي ، والعصي على معرفة الذات العقلية في ذلك العصر

Abstract

Paths of writing poets in Abbasid era /Viewing and Analysis

This research starts from the necessity of reading the heritage as contemporary reading, and observing issues of poetic heritage based on the era's visions and eyes .Especially, when this observation is characterized with reasonable implementing for the procedural surplus allowed by the curriculum to enrich the ancient poetry capacity to resist before the change in reaching information ,receiving and tasting.

The paths of writing poetry is a way to observe relationship between the self and the world. The poetic pattern stands on the vision of the poet, and this vision represents an essential element to form the technical and cultural identity. This research consisted of two themes: the first one is ego and producing the expression dominance ,discussing the ego emotions in its vision to the world as a way to expose privacy of the self, its difference from the society by adopting poetic Utopia styles ,mask ,disengagement and emotional observing to the world. That makes ego or the sender a liaison center of speech with its surrounding.

The ego emotions exposes the emerge of self with its subject ,then the expressions dominance for the poetic speech, tendency toward individuality and returning to the life of individual.

The second subject: Emerging with society and produce the Reference dominance. It discusses the referential speech as an evidence to act with traditions based on the common referential traditions in its time.

himself from the aggressive world and difficulty to recognize self mentality at that era

All that refers to the domination of superior ego that provide to individual a chance to protect

.

المحور الأول : الأنا وإنتاج المهيمنة التعبيرية :

إن غاية الشعرية القديمة تتمثل في أمرين :المتعة ، والمنفعة لأنهما يمثلان توصيفاً كلياً يهدف إلى استكشاف الأدبية من حيث المنطلقات والأهداف، وينبثق نص المتعة من علاقات خارجة عن المواضعات التخاطبية المألوفة مطلقاً العنان للفردية التحررية ،في حين ينطلق عمل المنفعة من مواضعات تخاطبية مألوفة تعزز المجتمعية والالتزامية .

اما الشعرية الحديثة فقد تبنت بعض الثنائيات القديمة دون بعضها الآخر ، على نحو (الشعورية والمرجعية) عند أمبرتو ايكو الذي ميز بين نسقين من الاداء اللساني :

الأول : ينبعث من محفز جمالي يستلزم استخداماً انتقالياً عاطفياً للمرجعيات ، يثير الانتباه إلى منطقة الدلالة النصية .

الثاني : ينطلق من محاولة إكمال عملية التواصل ، حيث ترتبط كل علامة لغوية بدلالتها المعهودة[١]، أو على نحو (الاسطورية والعلمية) عند نورثروب فراي الذي ميز بين مجموعة خطابات تعبر عن علاقة الإنسان بالقيم ، كما مثلت الأسطورة لديه إنموذجاً ثقافياً يعبر عن الوسيلة التي يريد الإنسان بوساطتها تشكيل الحضارة وإدامتها ، فالاسطورة هي نتاج الخيال وتعبير عن المثال ، وما دامت الاسطورة كذلك ، فإن الخطاب يجري مجراها كونه تعبيراً كلامياً عن ثقافة معينة برؤية ذاتية وهو بهذا يناقض العلمية التي تشجع الرؤية الموضوعية.[٢] وبناءً على ماتقدم جاءت محاولة الدكتور محمد مفتاح في تقسيم الأفعال التخاطبية على قسمين :

١- قسم ذاتي إنجازي ، ويضم من الأفعال الكلامية : الإخبار ، والتعبير ، والالتزام ، والتصريح.

٢- قسم أمري صراحةً أو ضمناً، ويشمل الأمر بأنواعه ، والنهي بأشكاله[٣]، وقد مال إلى غلبة هذا القسم على الشعر القديم فقال:(مقصد الفعل والترك في الشعر العربي هو الغالب عليه إذ لايقال شعر بدون غاية)[٤].

إن غلبة قسم على آخر في خطاب الفرد إنما يرتبط بالتحولات المستمرة التي تبلور

شخصيته ،ويمثل ميلاد الشخص ظهوراً لمادة خام تشكل (الأساس الحتمي للشخصية ، إنه ما يصير شخصاً ، وما يخول الشخص الاندفاع في الصيرورة فظهور الكائن هو نقطة البداية لتكوين الشخصية)[٥] ثم يبدأ الكائن باكتشاف الأنا التي يتدخل الآخر في صناعة وعيها الاجتماعي ، بسبب استعداد الكائن للدخول في الآخرية بما يجعل كل تعبير عن الأنا تعبيراً ضمنياً عن وقوع تلك الأنا في كثافة الآخر الموجود في أعماقها، وهذا الميل الحاد لاكتساب الشخصية يحمل الكائن على اكتساب صور اجتماعية متغيرة بفعل تأثير العوامل الخارجية التي تواجهه في الحياة ، إذ يشكل كل تحول نواة لشخصية اجتماعية غير مكتملة ، ثم تتضافر هذه الشخصيات غير المكتملة في تكوين صورة نهائية للفرد الذي يمثل مزيجاً من الشخصيات ،ومن ثم مزيجاً من الأقنعة ، فالشخصية الظاهرة هي قناع للأنا المخفية ، وما يهمنا هنا أن التحولات بين الأنا والكائن في صورته الأولى ، والشخص في صورته المتطورة تقود إلى تنوع إنتاج أنساق الخطاب ومستوياته إرسالاً واستقبالاً، فيقف الشخص بين طرفين متضادين فكل توجه نحو صورة الكائن يعني الإحالة الداخلية للأنا ودخولها في علاقة مباشرة مع نفسها حيث تتسلخ من عالمها الواقعي محدثة إيهاماً لعالم متخيل هو عالم الأنا المرتبطة بنفسها والذي يمثل احتمال مطابقة مع العالم الخارجي ، وهو ما ينتج عنه الغنائية ،إذ تولد الغنائية حين تسقط الأنا نفسها على العالم الخارجي الذي تتحرك فيه ، مكونة مقياساً قيمياً للخارج الذي يكتسب صورته عبر التوافق مع الاستجابات الداخلية للمؤثرات الخارجية وهذا يقودنا إلى القول : إن الغنائية تقوم على أربعة اعمدة وهي:

١- الرؤية الانفعالية للعالم : تقوم الأنا بإسقاط عالمها الداخلي على محيطها الخارجي ، لتمنح الوظيفة التعبيرية القدرة على الهيمنة على النص الشعري ، بينما تتراجع الوظيفة التوصيلية دون ان تختفي فليس هناك خطاب لايتوخى التوصيل بدرجة معينة ، ومن ثم فإن هيمنة وظيفة محددة من وظائف الخطاب هي التي تشكل هويته.

٢- الانفصام التواصلي بين الأنا والآخر : يقوم هذا الانفصام بتوليد المادة الأولية الانفعالية للرؤية الغنائية ،

٣- مجموعة الافتراضات التي يقدمها النص : وهي افتراضات مرتبطة بالذات منفصلة عن المرجعيات العامة التي تنطلق منها الخطابات الأخرى ، وعلى النقيض من الانجازية التي تصاغ فيها هذه الافتراضات مما يدخلها في باب التعليمية والوعظية ولعل

سمة الافتراضات هي التي تشكل نقطة التقاء الخطابين التعبيري والإنجازي .

٤-مقولات التشكيل الشعري : إن الشعر الغنائي يتحقق بالخروج على التراتبية الزمنية المعهودة ، خالقاً زمنه الخاص ،وهو زمن داخلي نفسي ينقل المتلقي إلى تعاقب زمني خيالي بعيد عن الزمن الخارجي ، وهو التغير نفسه الذي يصيب المكان الشعري لأن تقديم المكان يتم بتأثير حركية الزمن[٦].

وبناءً على ما سبق فإن الاتجاه صوب الشخصية معناه الابتعاد عن الفردية لصالح المجتمعية التي تنمي علاقة مباشرة بين الأنا والآخر ، إذ تؤدي الإحالة المادية للآخر ، كونه موضوعاً خارجاً عن الذات ، إلى وقوف الذات على حافة الموضوع ، بما يؤدي إلى ميلاد الخطاب الإنجازي ، إذ تمزج الأنا تجربتها مع التجربة المجتمعية التي تنتمي إليها دون احتكارها للخطاب ،كما في القصيدة الغنائية ، بل ينفتح المجال أمام الشخصيات لتمارس كل منها انتاج المستوى التخاطبي الملائم لها ،وهذ الأمر يمكن الاستدلال عليه بقول تشيرنيشفسكي : (إن أنا القصيدة الغنائية لاتكون دائماً أنا الشاعر الذي نظم هذه القصيدة ، وإن إلحاق تصرفات ،ومفاهيم ، وأحاسيس الـ(أنا) الذي يظهر في القصيدة الغنائية بالشاعر نفسه يجب أن يتم بعد تبصر وإعمال نظر دقيق ، بل ويجب ألا يتم إلا بعد تدبر مشاعر وتصرفات أنا الشاعر الغنائي ، وذلك على ضوء حقائق تأريخ الأدب الإيجابية)[٧]، وهذا يقودنا إلى بحث طبيعة الأنا المتحركة داخل النص الغنائي بناءً على أركان التواصل الثلاثة : المرسل (أنا المبدع)، والرسالة (أنا الخطاب)، والمرسل إليه (أنا المتلقي)، وإذا كانت فعالية الخطاب (تتوقف على معرفة منطلقات المتكلم (المرسل) ، والمخاطب(المرسل إليه))[٨]، فإن سيادة مهيمنة وظيفية هي التي تحدد الهوية التعبيرية أو الإنجازية للخطاب ، ومن ثم تحدد منطلقات الباث للجوئه إلى رفع رصيد وظيفة معينة في خطابه على حساب وظائف أخرى ،ونجد أن الخطاب النقدي العربي يحاول إسباغ صفة الغنائية المطلقة على الشعر العربي وتغليبها سواء أكان ذلك قبل الإسلام أو بعده إذ يرى د.شوقي ضيف (أن الشعر الجاهلي جميعه غنائي ، إذ يماثل الشعر الغنائي الغربي من حيث أنه ذاتي يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس ، سواء حين يتحمس الشاعر أو يفخر ، أو حين يمدح ، أو يهجو ، أو حين يتغزل ويرثي ويعاتب، أو حين يصف أي شيء مما ينبت حوله في جزيرته، وليس هذا فحسب فهو يماثل الأصول اليونانية للشعر الغنائي الغربي من حيث أنه كان يغنى

غناءً)[٩]، وكذلك النظرة الدونية لأي شعر يخلو من الغنائية في العصر العباسي إذ نجد الدكتور ناظم رشيد شيخو يصف الأدب الفكاهي بأنه أدب لايرقى إلى المستوى الفني للأغراض الأخرى يقصد الأغراض الغنائية الوجدانية المتعارف عليها في كلاسيكيات الشعر و ويقول عن الأدب التعليمي بأنه (في الغالب يفتقر إلى العاطفة والخيال ويخاطب العقل)[١٠]، وأجد أن الدكتور شوقي ضيف قد جانب الصواب حين عد الغناء دليلاً على غنائية الملفوظ لأن الغناء فعالية غير مرتبطة بزاوية الرؤية للعالم بقدر ما تتعلق بالترجيح الصوتي لأي ملفوظ ، فضلاً عن أن الخطاب النقدي العربي بوجهة نظره التي ذكرناها تجاهل خصوصية الخطاب الشعري العربي في كل عصر من عصوره الأدبية الذي يمثل نمطاً شعرياً خاصاً من العلاقة بين الأنا والآخر ، والذات والموضوع، فالغنائية وفق المفهوم السائد تقوم على أساس (يتمثل بالفكرة المتوترة بصورة انفعالية ، التي تصاغ في صورة لفظية خاصة و في صورة من المعاناة المباشرة وليس مجرد شكل من أشكال الاستعداد للاضطراب)[١١] وهذا إعمام مطلق رفضه رينيه ويليك ودعى لإهمال محاولات تعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية معتقداً بأن (عملاً كهذا لن تنتج عنه إلا أتفه التعميمات)[١٢]، بناء على ماتقدم أجد أن البحث عن مسارات النسق الشعري الغنائي لابد أن يستند إلى فعالية التلقي التي تتراوح بين الأنا (الباث المطلق) ، وآخر النوع (الإنسان) ، والآخر المطلق (التواصل الأنيمي) وتتمثل الأنساق الشعرية الغنائية بالآتي:

١-**<u>اليوتوبيا الشعرية</u>** :

ترجم العرب كلمة يوتوبيا إلى طوباوية نسبة إلى طوبى[١٣]، فى التراث الإنسانى مصطلح (طوباوية) ويعنى النظرة غير العلمية للحياة ، من خلال طلب شيء يستحيل تحققه، وكذلك هى نظرة (مثالية) بمعنى أنها لا تُراعي (الواقع المادي لحركة التاريخ وخبرة الإنسان عبر آلاف السنين) وقد تكون تلك النظرة الطوباوية/ المثالية تسعى لتحقيق أكبر قدر من السعادة للبشر، ولكن ينقصها (أدوات وآليات تحققها على أرض الواقع) وفى القواميس العلمية عنها أنها مثل المتاهة أو السراب وبحر من الأوهام . ولعلّ مصدر الكلمة يكشف عن مدلولها الحقيقى ، إذ أنّ مصدرها كلمة يونانية قديمة تعنى ((المكان الذى لا وجود له))[١٤] ،وتمثل الطوباوية وفق هذا الفهم تجربة مجتمعية وإن تولدت من مخيلة فردية لتعكس بذلك رغبة الذات في الانضمام إلى بنية مجتمعية، إن التجربة

الفردية وما تختزنه من ضمور القدرة الانسانية على وعي العالم الواقعي ، وهي تمثل حافزاً للذات لأن تنتج عالماً متخيلاً تتحدث فيه مع من يسمعها خارقةً الفضاء الواقعي الذي تقع ضمن حدوده ، لتجعل من التماكن المشترك بين الأنا والآخر ، والوقوع في جبرية المكان المضاد ، هاجساً يحمل الذات على التماهي مع الآخر عبر المعرفة الحدسية الاستبطانية كقول المتنبي :

ما مقامي بأرض نخلة الا كمقام المسيح بين اليهود

وقوله من القصيدة نفسها :

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود [١٥]

إن المتمعن في هذا الخطاب يجد محاولة من الأنا المتفردة عند المتنبي لاختراق عالم الآخر من خلال استبطان التجربة (تجربة الإحساس بالوحدة والغربة)المنفردة لنبي الله المسيح ونبي الله صالح عليهما السلام وبما يجعل اشتراكه معهما مولداً لاستحداث تواصل وهمي بين الأنا الخاضع للتجربة حياً وبين الآخر الخاضع لها ميتاً بحيث تصبح التجربة الاغترابية نقطةً تتساوى فيها الحياة والموت لغياب القدرة في كلا الحالين على الفعل الإنساني المؤثر إذ وقعت الأنا في محيط معادي لها ، مما يوحي برفضها لتجربتها الواقعية ومحاولة استبدالها بتجربة مجتمعية يلتحم فيها الأنا والآخر ،وليس هناك أفضل من تجربة الأنبياء صورة لتجربة مجتمعية من جهة وأيضا صورة تداعب وتر الكبرياء والتفرد في نفس الشاعر من خلال تشبيه نفسه بالأنبياء واستبطان تجاربهم ، كما نلحظ أن الغربة المكانية في خطاب الشاعر أدت إلى تقييد حركة الذات داخل المكان ومن ثم غاب الحدث الشعري ووصف الإطار المكاني لتجربة الغربة ويبدو أن يوتوبيا التماكن تشكل رافداً مهماً للشعر العباسي ، ونجد نوعاً آخر من اليوتوبيا تنتجها غريزة التجمهر وتبتعد عن الفردية ألا وهي يوتوبيا المدينة الحضارية المثقفة التي نجدها شاخصة في شعر الخريمي :

قالوا ولم يلعب الزمان ببغ
داد وتعثر بها عواثرهـا
إذهي مثل العروس باطنها
مشوقٌ للفتي وظاهرهـا
جنة خلدٍ ودار مغبطـةٍ
قل في النائبات واترهـا
وانفرجت بالنعيم وانتجعت
فيها بلذتها خواضرهـا
فالقوم منها في روضةٍ أُنفٍ
أشرق غب القطار زاهرها
من غره العيش في بلهنيةٍ

لو أن دنياً يدوم عامرهــا
دار ملوك رست قواعدها
فيها وقرت بها منابرهــا
اهل العلا والندى وأندية الـ
فخر إذا عددت فاخرهــا
افراح نعمى في إرث مملكةٍ
شد عراها لها أكابرهــا[١٦]

يحاول الشاعر تأسيس اتصال خيالي يميل الى استبدال الواقع الخارجي الذي هو واقع الجماعة القائم على خراب بغداد بفساد ملكها ، بواقع جماعي ممكن لكنه لايتحدد إلا في إطاره العام (صلاح الملك)معتمداً في ذلك على أسلوب يقوم على تفصيل عناصر اليوتوبيا ، فالتجربة المكانية تتحدد بناءً على علاقتها بالأنا ،إذ يمثل الحدث الشعري تجربة محايدة لا تتدخل فيها الأنا إلا من خلال عرض الحدث فقط دون إبداء رأي ،بل تتجاوز ذلك كله لتعرض صدى الحدث في النفس من خلال التحسر والأسى ،وبذلك تتحقق غنائية القصيدة عبر استيعابها للواقع المترشح من خلال الذات لتصبح المعاناة الغنائية في علاقة الأنا بالآخر (أساساً للأدب الغنائي في فن القول وذلك لأن هذا يعتبر بداية الابداع في المادة الأدبية)[١٧].

٢- تقنية القناع:

إن القناع بصيغته الأدبية بدأ على(يد الشعراء الإنكليز لاسيما الشاعر بن جونسون الذي كتب اعمالاً مسرحية تنتمي إلى ما يطلق عليه الأقنعة من خلال مسرحيته السواد المقنعة عام ١٦٠٥)[١٨] ،ويرى جابر عصفور أن القناع : (رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة ، تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره)[١٩]، ويرى د. محسن اطيمش أن قصيدة القناع تنتمي إلى الإداء الدرامي (ذلك أن الشاعر يستطيع فيها أن يقول كل شيء دون أن يعتمد صوته الذاتي بشكل مباشر ، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها ، أو يخلقها خلقاً جديداً وسيحملها آراءه ومواقفه ، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه ، يتولون نقل كافة مايريد قوله)[٢٠]، إن توظيف القناع في الخطاب الشعري يتم على مرحلتين : مرحلة التقمص العاطفي :وهي اللحظة الأولى من لحظات الفاعلية الجمالية ، يضع المبدع نفسه محل الأشياء ، بطريقة تجعله متطابقاً معها ، ولكن هذا الالتحام الداخلي بين المبدع وأقنعته ليس الهدف النهائي للفاعلية الجمالية التي لاتكتمل إلا في المرحلة الثانية ، وفيها يجد المرء نفسه في الخارج ، لأن الأنا غير واقعية جمالياً ، بالنسبة لذاتها ، لذا تدخل في الآخرية الغنية

بفائض الرؤية القيمي [٢١]، يتضح مما تقدم أن القناع مصطلح حديث في نشأته وتنظيراته ولكنه على غرار أكثر المصطلحات الحديثة نجد له ملامح أو تطبيقات في الشعر العربي القديم ولعل أوضح نماذجه تتجلى في درعيات المعري الملحقة بديوانه سقط الزند بعنوان ضوء السقط ، وبالرغم من كون أغلب التنظيرات الحديثة تشير الى أن القناع يتمثل باتخاذ الشاعر شخصية او رمز تأريخي ، إلا أن المعري يطالعنا برمز من الجوامد يدخل ضمن الاستعمال المعاصر في حروب عصره ألا وهو الدرع فالمتأمل في بعض مقطوعات الدرعيات يجد أن الشاعر يتحدث بلسان حاله كقوله:

أعطيتَ عمراً وكم أفنيت من ملإٍ
وإن صمتَّ فكم خبرت من نبإٍ
أراك ذخر سليمــان وعدتــه
لما تفكر في المغزى إلى سببإٍ
كأن حسان ذا سعين كنــت له
وقايةً في زمان القحط والوبإٍ
فما وقيت وقد جاءتــه ميتتــه
وأي نفسٍ بذاك الخطب لم تجإٍ
لوكنت غرساً بناب الجمر واشتملت
بذاك الفرس لم تصفر ولم تسإٍ[٢٢]

تتألف هذه المقطوعة من مقاربات تأريخية تقوم على جدلية الصراع بين الانسان والدهر والفناء مستدعياً شخصية نبي الله سليمان ، وشخصية حسان بن ثابت الشاعر فالأول عرف بالقوة والإقدام ، والثاني عرف بالإحجام والجبن ، ولكنهما متساويان في الفناء ، حيث يظهر الصراع جلياً بين الأنا والعالم ، والأنا والموت فالدرع (الأنا المبدع) كان آلة الإثنين ، ولكنه لم يدفع النهاية المحتومة فكأن الشاعر أراد بيان سبب زهده في الحياة مع علمه وقدراته الوسعة ، وأوضح منه قوله على لسان رجل كبر وعجز عن لبس الدرع:

أراني وضعت السرد عني وعزَّني
جوادي ولم ينهض إلى الغزو أمثالي
وقيدني العود البطيء وقيــل لي
وراءك إن الذئب منك على بــالِ
وآثرت أخلاق السرابيل بعدمــا
أكون وأوفى أدرع القوم سربالــي[٢٣]

ومنها :

وقد طال في الأرض كوني وشبهت
ثغاماً بجوني عاذلاتي وعذالــي
وحرمت شرب الراح لاخوف سائط
ولكنها ترمي العقول بعقــالِ
أبلَّ من الأمراض والعلم واقــع
بعلة يوم جانبت كل ابــلالِ
فما استقي باللدن اسود فــارسٍ
ولاارتقي في هضبة ام أوعــالِ
ولم تغدر الأيام بين مفــارقي

وأرجائها كناً لأدهم جـــوالِ
ومن سره ثوب يعز بلبســـه
فلا تجرِ منه ام دفرٍ على بـــالِ
هلوك تهين المستهام بحبـــها
وتلقى الرجال المبغضين بإجـلالِ
بنو الوقت إن غروك منهم بحكمـةٍ
فما خلفها إلا غرائر جهـــالِ
لذاك سجنت النفس حتى ارحتهـا
من الإنس ما اخلاء ربعٍ باخـلالِ
إذا ماحللت الجدب فرداً بـلا أذى
فسقيا له من روضةٍ غير محـلالِ
وقد وصفت لي كنه يومي عواطفي
من الشر تغييري عليها وإبدالـي[٢٤]

يبدو أن قناع الرجل الكبير العاجز عن لبس الدرع هو قناع فكري وليس تأريخي كما اصطلح النقاد، بمعنى آخر :إن الشاعر اراد توظيف الشخصية في سياق مشابه للواقع الفكري الخاص به كباث اكثر من عنايته بالتوجه التأريخي للشخصية ، فقد وضع صوته إلى جانب صوت قناعه وأسقط عليه رؤيته الذاتية متماهياً مع قناعه إلى درجة توهم المتلقي بواقعية القصيدة ، وبشكل يولّد رؤية موحدة بين المرسل والمرسل إليه ، حيث تتضح من خلال تقنية القناع رؤية الأنا للعالم ، وهي رؤية سلبية متمنعة على اللذات ولكنها ترغب بها وتعجز عن نيلها يؤرقها هاجس الفناء والابتعاد عن اللذات مؤثرةً في النهاية حبس نفسها ، والملاحظ ان قناع المعري ضرب اغلب تنظيرات النقاد المحدثين إذ لم يعتمد على شخصية تأريخية ، بل عمد إلى الدرع وهو جماد من بيئته المعاشة ، وإلى الرجل العجوز العاجز عن لبس الدرع وكلاهما من واقع الشاعر وبيئته ، وبهذا تحول القناع لدى المعري إلى صورة معالجة درامية بلاغية لتوضيح رؤية الأنا للعالم .

٣-**<u>التخارج</u>:**

يعرف تودوروف التخارج او التبعيد بأنه (العمل الذي يجعل أمراً ما غريباً) [٢٥]، أي أن يصف الشاعر نفسه كأنه ذات منفصلةغريبة عنه ، ففي هذا النسق الشعري تشتق الشخصية الشعرية من الأنا بحيث تحيل كل (أنت أو هو) على الأنا ، أي أن الذات تكون عبر تبعيد احد شقيها ، مرسلاً ومرسلاً إليه في وقت واحد كقول الحلاج :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنـا
نحن مذ كنا على عهد الهوى
تُضرب الأمثال للناس بنا
فإذا أبصرتني أبصرتـــه
وإذا أبصرته أبصرتنـا
أيها السائل عن قصتنـــا
لو ترانا لم تفرق بيننـا

روحه روحي ، وروحي روحه
من رأى روحين حلت بدنا[٢٦]

فهذا الخطاب الشعري من أوضح الأمثلة على التخارج المبني على الإيهام بين الانا وذاتها ، بدلا من الأنا والآخر وتلجأ الذات الشعرية إلى هذا النسق حين يسيطر عليها عقم الفردية ويتحول التواصل مع الآخر إلى مطلب في غاية الصعوبة ، لذا تنقسم الذات الشعرية قسمين ، معززة الانقسام في الرؤية للآخر بما يكشف عن مناورة في إيراد الأنا الموجهة لسيرورة الحدث الشعري وصولاً للالتحام المباشر بين الأنا والآخر محققاً ركيزتين من ركائز الغنائية في النص هما الانفصام التواصلي بين الأنا والآخر الذي يظهر جلياً من خلال تلاعب الشاعر بضمير الأنا والهو واستحداث إيهام تواصلي ولاسيما في اعجاز الأبيات الشعرية فصدور الأبيات تقوم بوظيفة الإنفصام وأعجازها بوظيفة إيهام التواصل ، فقصيدة التخارج تقع بوجود ذاتين تصف احداهما الأخرى .

المحور الثاني : ذات التجمهر وانتاج المهيمنة المرجعية :

مهمة هذا المحور تتلخص في كشف أبعاد الخطاب بوصفه فعالية اجتماعية يندرج ضمنها نسقان قوليان ، هما النسق الإنجازي، وخطاب النص الغائب او الخطاب المرجعي ،إذ يشكلان سمات غير نصية ، من خلال التحامهما بالنص الشعري ، ويحيلان المتلقي على واقع خارج الخطاب ، بسبب رصدهما الواقع من الخارج ،فالذات الشعرية تنتج خطابين :

الأول : الخطاب الإنجازي الذي يمثل قيمة متبادلة بين الأنا والآخر ، ويمتاز بالشفافية ويتكرر يومياً ، ويتشكل بالقالب الشعري لضمان اكتمال الدائرة التواصلية بين الباث والمتلقي ، فالشكل في هذا الخطاب معطى خارجي ينحصر دوره في بنية الملفوظ اليومي ،إذ يؤدي دخول الكلام اليومي على البنية الشعرية إلى فائض تواصلي يوسع قاعدة التلقي كونه يقربه من (سر حيويته ، وهو الاقتراب من لغة الكلام اليومي التي ينطق بها ابناء الأمة)[٢٧] ، أما الثاني : فهو الخطاب الغنائي الذي يمثل العواطف الإنسانية في كل زمان ومكان ،وينقسم الخطاب الإنجازي على نسقين بارزين هما : الخطاب الإفهامي : ويتولد من علاقة الأنا مع الآخر الأعلى مقاماً ، إذ ترجمة البلاغة العربية هذه العلاقة بأساليب الطلب التي تعتمد على صيغ الأمر والدعاء في تحقيق غرضه ، وقد هيمن هذا الخطاب على مساحة واسعة من الشعر العباسي كونه شعر يعبر عن بيئته الخارجية وعالمه المزدهر، ولهذا كانت غايته إبلاغية تعليمية تتدرج

ضمن (الوظيفة الرسولية للفن)[٢٨]،ويرى رومان ياكوبسون أن (شعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية ، ويتميز بوصفه إلتماسياً ووعظياً وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعاً لضمير المخاطب ،أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعاص لضمير المتكلم)[٢٩]، وهذ الأمر له تطبيقات في الشعر العباسي كقول أبي نواس:

يارب إن عظمت ذنوبي كثرةً
فلقد علمتُ بأن عفوك أعظمُ
إن كان لايرجوك إلا محسنٌ
فبمن يلوذ ويستجير المجرم
أدعوك رب كما امرت تضرعاً
فإذا رددت يدي فمن ذا يرحمُ
مالي إليك وسيلةٌ إلا الرجـا
وجميل عفوك ثم أني مسـلمُ[٣٠]

يتضح للمتمعن في الأبيات سيطرة ضمير المخاطب على ضمير المتكلم فضلاً عن لجوء الشاعر إلى جملة من الدلائل اللفظية التي تربطه بعالمه (ذنوبي ، محسن ، المجرم ، يدي ، وسيلة ، رجاء ، عفوك ، مسلم)،فهذه الألفاظ تمثل جسراً يربط المتلقي بالواقع ، وتظهر عن طريقها وعي الجماعة ليتحول الدعاء والاستغفار إلى عرف ومعتقد ثابت في وعي المتلقي وتتحول ألفاظ الشاعر إلى ترنيمة يرددها المتلقي عند الحاجة لسهولة ألفاظها وخفة جرسها الموسيقي لأن الخطاب الإنجازي يستند إلى المفاهيم المكتملة التي لاتولد خطاباً جديداً ، بل تعزز البديهيات المتعارف عليها ، والتي تدرك بأثر استرجاعي لوجودها المسبق في ذهن المتلقي ، لأن المرجعية تحفز عملية الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، ليتحول بذلك الخطاب الوعظي إلى خطاب الأنا العليا ، يتحول الباث فيه إلى قناة إبلاغية تخدم عملية التواصل مع الأنا العليا،ويحمل الخطاب الإنجازي حمولة دلالية عالية تخرج الملفوظ من حيز المتعة الجمالية إلى حيز البحث عن الحقيقة ،مما يؤدي إلى تحويل الخطاب الشعري إلى كلام متأسلب يتساوى فيه الأدبي مع غيره في نسق واحد يخصص فيه المعنى ، ويعمم الشكل فضلاً عن الارتباط بالواقع الذي يخرج النص من الفردية الضيقة إلى فضاء اجتماعي واسع، وما يجري على النسق الوعظي يجري على النسق الحكمي ، ولكن في خطاب الحكمة يسيطر ضمير المتكلم على ضمير المخاطب وقد يشترط المتكلم ضمان السيطرة على المخاطب وتقبله لها ليلقي خطابه الشعري كقول صالح بن عبد القدوس :

أقول لمن يرعى وصـــالي وينتهي
إلى النصح من قولي له وبياني
مقالة من قد أحكمته تجـــاربٌ
وقاسى زماناً بعد صرف زماني

إذا ما أهنت النفس لم تلق مكرمـــاً
لها بعد إذ عرضتها لهوانِ
إذا ما لقيت الناس بالجهل والخنا
فأيقن بذلٍ من يدٍ ولسـانِ
ولاخير في دارٍ إذا ما كرهتـــــها
وجارٍإذا ما كان حد سنانِ
ولاخير في مالٍ إذا لم يــجد بـــه
وجودته تمين كـل أوانِ
ولاظفرت كــفا من نـــال ضرها
أقاربه في الود والشـنآنِ
ولاأدرك الحـــاجات مثـل مثـابرٍ
ولاعاف عنه النجح مثل توانِ

إن (كل نظام تربوي ماهو إلا وسيلة سياسية للحفاظ على تملك الخطاب ، أو إحداث تغيير يضمن ملائمته مع ضروب المعرفة والسلطة التي تفوز جميعها بكل خطاب)[٣١]، إذ يتحول عندها الخطاب الشعري إلى وسيلة تعليمية غايتها إقناع المتلقي بالمواضعات الاجتماعية ، وليبتعد الخطاب بذلك عن الغاية الجمالية لأن غايته تكون تحقيق الإفادة المعرفية التي تتحقق بإنفتاح العمل الشعري على رؤية الفاعل الجماعية ، وتصبح غاية الملفوظ توسيع مساحة الوعي لدى المتلقي عن طريق إعادة وعيه إلى سياق الرسالة ، فالخطاب الشعري في هذا النسق لايسعى لاكتشاف العالم بل يعزز الموجودات الخارجية داخل العمل الشعري ، لذا تلتقي فيه رؤية الفرد مع رؤية الجماعة عبر توجه تعليمي ينطلق من وعي جماعي مخزن في الذاكرة بفعل النمطية التي تعكس نسقاً تراتبياً (بديهيات وأعراف اجتماعية) ينفتح فيه المخزون اللفظي للشاعر على العالم الخارجي .

بناءً على ماتقدم من نصوص نجد أن الخطاب الانجازي يتاثر بالمواضعات التي تتفق عليها الجماعة عند إبلاغ خطاب او تلقيه ، لذا يكتسب الخطاب قيمته بفضل محاكاته للأنموذج الأدبي الشائع ، الذي يقدم عالماً واقعياً تحكمه الأعراف و(المعايير الأدبية المعينة التي يمكن ان تقام بينها وبين النصوص ، وبفضلها تصبح هذه النصوص متماسكة وذات معنى)[٣٢].

لابد من التسليم بأن كل خطاب شعري هو حدث لساني يتقولب في بنية تعبيرية معينة ، وهذا الخطاب إما يدخل في علاقة ضدية مع بنيته المضمونية فيكون أوسع منها وهذا مايتحقق في الغنائية التي تنمي المهيمنة التعبيرية ، او أن يدخل في علاقة تصالحية مع بنيته المضمونية مما يلغي التباعد بين البنيتين الفنية والموضوعية وذلك للتوافق بين الأنا والآخر القائم على النظام المعروف من العادات والتقاليد والأعراف لأن (الفنان يسعى دائماً إلى اللاشخصية أي إلى أن

يكون عمله تكويناً من شأنه إبعاد اهوائه الخاصة ، ونزواته العابرة ، واضعاً إياه دائماً على أساس من العناصر التي لها أثر موحد في دوافعنا ، ولاسيما أيضاص حينما ننتبه إلى ندرة تلك الأعمال الفنية الخاصة التي ترضي الفنان وحده ، ولاييفهمها أي شخص سواه)[٣٣].

إن لغياب الشخصية مايبرره ، عندما يصبح هذا الغياب ذريعة للتواصل مع الآخر ، وهذا الغياب مرده رغبة الذات في الخضوع للجماعة والتجمهر معها ليظهر البعد الاجتماعي شاخصاً في خطاب الذات عن طريق الخطاب الاجتماعي وسبقت الإشارة إليه ،والخطاب التناصي الذي تنظم ذخيرته المرجعية مرجعيتين هما : المرجعية الاعتقادية :التي يندرج فيها البعد الديني للمرجعيات الموظفة ، والمرجعية غير الاعتقادية : التي يندرج فيها المرجعية التأريخية ، وقراءة الواقع الخارجي الذي يتاسس الواقع الشعري بناءً عليه ، ولذا لبد ان يتوفر للمرجعية داخل الخطاب ثلاثة شروط :

١- الانطلاق من أرضية مرجعية عامة .

٢- تعرب المرجعية عن دلالاتها الأصلية وتولد دلالات جديدة ترتبط بالذات وتعزز الدلالات الأصلية .

٣- الصياغة الجمالية للمرجعيات المتعارف عليها ، ليتحول الملفوظ إلى خطاب يجمع بين الإمتاع والفائدة .

إن المرجعيات جملة هي محاولة لإنتاج خطاب (نتاج للخيال ، وتعبير عن المثال)[٣٤]وهذا يقودنا إلى مقولة نيتشة: (كل شعر ذو منشأ ديني)[٣٥]والذي يختزل الرؤية للجانب الاعتقادي من الخطاب.

أما المرجعية التأريخية فقد تنبه الخطاب النقدي العربي القديم إلى أهميتها ووضع لها شروط منها :

١- استقصاء الخبر التأريخي المحاكى .

٢- ترتيب تسلسل الحدث التأريخي حسب وقوعها والاعتماد على المشهور من رواياتها ليشبه بها حالة معاصرة ، وهو مايسمى بالإحالة [٣٦].

لابد لنا من الإشارة إلى ملاحظة مهمة تتمثل في أن هذه الشروط لم ترد مجتمعة في قصيدة واحدة بل هي من المواضعات التي اشترطها الدرس النقدي القديم في إيراد الخبر التأريخي ، إذ تختلف أساليب الشعراء في استعمال المرجعية التأريخية ، بحسب اختلاف أغراضهم ، واختلاف الحدث التأريخي الذي تناولوه في القصيدة ، وكذلك اختلاف المتلقي ، والرسالة المراد إيصالها له من وراء هذا التوجه إذ تطالعنا عدة نصوص منها قول السيد الحميري:

إني أدين بما دان الوصي بــه
يوم الخريبة من قتل المضلينا
وما به دان يوم النهر دنت بــه
وشاركت كفه كفي بصفينــا
تلك الدماء معاً يارب في عنقي
ثم اسقني مثلها آمين آمينــا[٣٧]

فالمرجعية التأريخية هنا غايتها بيان موقف الشاعر (الباث) المذهبي والسياسي للآخر المجتمع ،الدولة ، الخصم مهما كانت تبعات هذا البيان ،فاستعمال المرجعية التأريخية جاء في نسق خطابي متطرف في تحديه للآخر غير مبالي بالنتائج مهما كانت ، على أن استعمال المرجعية التأريخية يختلف في سياقه عند السيد الحميري فيورده مستقلاً مخصصاً القصيدة بأكملها له في قالب رثائي خالص كقوله :

أمرر على جدث الحسين
فقل لأعظمه الزكيــه
آأعظماً لازلت من
وطفاء ساكبةٍ رويــه
وإذا مررت بقبره
فأطل به وقف المطيه
وابك المطهر للمطهر
والمطهرة الزكيــه
كبكاء معولةٍ أتت
يوماً لواحدها المنيــه [٣٨]

ولعل السيد الحميري من أكثر الشعراء تتبعاً للمادة التأريخية في شعره ، وترد المرجعية التأريخية في سياق المدح ، ولكن المفارقة تكمن في تحول الشاعر إلى راوٍ محايد قبل التخلص إلى المدح المباشر للمتلقي (الممدوح) ، ليتحول الخطاب إلى رسالة شفاهية لأهل الثغر في صورة مقارنة بين المرجعية التأريخية (الحدث التأريخي) ، وبين الحدث الآني المتمثل بهزيمة الممدوح لملك الروم، فالشاعر في الحالين راوٍ يروي عن أجداد الممدوح تارة ، وتارة أخرى عن الممدوح نفسه دون ان يكون له أي دور في الحدث سوى التعقيب عليه بتعداد فضائل الممدوح ، وهذا الأمر نجده شاخصاً في قول أبي تمام :

أولاء بنو الأحساب لولا فعالهم
درجن فلم يوجد لمكرمةٍ عقبُ
لهم يوم ذي قارٍ مضى وهو مفردٌ
وحيدٌ من الأشباه ليس له صحبُ
به علمت صهبُ الأعاجم أنه
به أعربت عن ذات أنفسها العربُ
هو المشهد الفصل الذي ما نجا به
لكسرى بن كسرى لاسنامٌ ولا صلبُ
أقول لأهل الثغر قد رأب الثأى

وأسبغت النعماء والتأم الشَّـعْبُ
فسيحوا بأطراف الفضاء وأرتعوا
قنا خالدٍ من غير دربٍ لكم دربُ
فتىً عنده خير الثواب وشـره
ومنه الإباءُ الملحُ والكرمُ العـذبُ
أشمٌّ شريكيٌ يسير أمـامـه
مسيرة شهرٍ في كتائبه الرعـبُ
ولما رأى تيوفيل رايتك التـي
إذا ما اتلأبت لايقاومها الصُّلـبُ
تولّى ولم يأل الردى في اتِّباعـه
كأن الردى في قصده هائم صـبُ[٣٩]

إذ نلحظ تحول الملفوظ التأريخي عند أبي تمام إلى أخبار لأن رؤيته للحدث من الخلف في حالة السرد كونه ليس شريكاً فيه ، أدت إلى تحول الخطاب إلى أخبار لان الذات الشعرية ذات مخترقة لعالم الحدث ،وكاشفة لوعي البطل التاريخي ، وهذا ماتنبه له فيما بعد (بنفنيست) عندما ميز بين صعيدين متباينين للملفوظ التناصي هما :

١- صعيد الإخبار : الذي يشير إلى إندماج موضوع اللفظ مع الملفوظ ، ويشترط فيه التعلق بأحداث وقعت في زمنٍ معين دون تدخل المتكلم في الحدث،وهو ما تناولناه في نص أبي تمام .

٢- صعيد الخطاب : هو كل ملفوظ مشترط بمتكلم ومستمع ، يؤثر فيه المتكلم على السامع بوسيلةٍ ما[٤٠]، وهذا ما نجده في قول المتنبي :

أين الأكاسرة الجبابرة الأُلى
كنزوا الكنوز فما بقين ولابقوا
فالموت آت والنفوسُ نفائسٌ
والمستعزُّ بما لديه الأحمـقُ
والمرء يأمل والحياة شهيةٌ
والشيب أوقرُ والشبيبةُ أنـزقُ
ولقد بكيت على الشباب ولمتي
مسودةٌ ولماء وجهي رونـقُ
حذراً عليه قبل يوم فراقـه
حتى لكدت بماء جفني أشـرقُ
كبّرت حول ديارهم لما بدت
منها الشموس وليس فيها المشرقُ
وعجبت من أرضٍ سحاب أكفهم
من فوقها وصخورها لاتورقُ
لم يخلق الرحمن مثل محمدٍ
أحداً وظني أنه لايخـــلقُ
أمطر عليَّ سحاب جودك ثرةً
وانظرإلي برحمةٍ لا أغـرقُ
كذب ابن فاعلةٍ يقول بجهله
مات الكرام وأنت حيٌ تـرزقُ[٤١]

نلحظ بيسر أن خطاب المتنبي لاينظر للحدث التأريخي نظرة محايدة بل يلعب دوراً فيه عن طريق الحكمة التي يستقيها منه مبيناً نظرته للحياة والموت والشيب والشباب

ومتخذاً من المرجعية التأريخية وسيلة للتواصل مع الآخر وإن أوردها في إطار مأساوي (كبرت حول ديارهم)ليمارس من خلال حكمته سلطة عليا على المتلقي قائمة على شد انتباهه والتسليم بنظرة الشاعر للعالم التي جعلها باباً للدخول في مدح الممدوح والذي ساطلق عليه (المتلقي المستهدف) من الشاعر ،أما الآخرين أياً كانوا فيأتون بالدرجة الثانية من اهتمام الشاعر وسلطته من عدمها عليهم ليست مهمة بقدر سلطة الإبهار التي يريد ممارستها على (المتلقي المستهدف) ،إذ أن الشاعر يلجأ إلى استعمال المرجعية التأريخية عندما يحس أن لاحاجة إلى صناعة موضوع يحمل رسالة الأنا للآخر لذا يبني رسالته على معرفة تدخل ضمن الوعي الجمعي ،وهذه التقنية تتطلب من الشاعر العناية بالشخصية ، لذا يقف الشاعر عند حدود السؤال عن تلك الشخصية ، ممتنعاً عن سرد حكايتها ، عندها ستشغل الشخصية التأريخية(الأكاسرة) بيتاً أو بيتين ، وهذا التركيز على الشخصية يفسر ارتفاع الرصيد الاسمي(الأكاسرة) في هذا الخطاب على حساب الرصيد الفعلي ، مؤشراً غياب القدرة الإنسانية على الفعل حيث تصير الظاهرة الفنية شاهداً على الفعل الإنساني ، ومن ثم يصبح التراكم الاسمي دليلاً على عبثية تلك الذوات المتراكمة في التصدي لأثر الزمن ، وهذا مايمكن أن نصطلح عليه بالخطاب التفسيري .

على ان استعمال المرجعية التأريخية يرد في خطاب درامي عندما يعتني الشاعر بسرد الحدث التأريخي وكيفية إحاطته بالشخصية ، لذا يرتفع الرصيد الفعلي على حساب الرصيد الاسمي ، من خلال استناده على الأفعال التي تستند إلى الحركة يتجلى ذلك في قول الرقاشي وقد مرَّ على الجذع الذي صلب عليه جعفر البرمكي فقال:

أما والله لولا خـوف واشٍ
وعينٍ للخليفة لاتنـــامُ
لطفنا حول جذعك واستلمنا
كما للناس بالحجر استلامُ
فما أبصرت قبلك يابن يحيى
حساماً قدَّه السيف الحسامُ
على اللذات والدنيا جميـعاً
ودولة آل برمكٍ السـلامُ[٤٢]

إن الصفات المكانية والشخصية تمثل إنموذجاً يقف فيه الإنسان (البطل) في مواجهة البطل المطلق (الخليفة) إذ يتنهي الصراع بينهما بهزيمة الإنسان وطغيان الموت على الحياة وتصوير الشاعر لمشهد الموت في البيت الثالث ليصل في النهاية إلى النتيجة الحتمية موت البطل واليأس

وانقطاع الأمل ، والذي يتضح جلياً في البيت الرابع ،ولاسيما عندما يتوجه الشاعر إلى نفسه بالخطاب في البيت الأول والأخير .

إن كثافة الخطاب الشعري ودور المتكلم والمخاطب من أهم مميزات الإخبار من الخطاب ، إن النصوص التي أوردناها هي محاولة للاقتراب من الفعل المرجعي داخل القصيدة العباسية ، ويطالعنا استعمال آخر للمرجعية التأريخية ألا وهو استعمال الأسطورة وهي نتاج مخيلة الإنسان في مرحلة ركن فيها الإنسان إلى الخيال لتفسير ظواهر الطبيعة ، وانتاج الوعي الذي تقتنع به الجماعة ، لأن (للأسطورة نواحي تشابه معينة مع روح العصر والعشيرة ، فضلاً عن الأشكال الأخرى التي تعد شعرية أكثر منها حرفية)[٤٣]، وفي الشعر العباسي وردت أربعة أنساق أسطورية أجملها الدكتوران عدنان كاظم مهدي ، وصادق فوزي النحاتي ، وقد فصل الاستاذان القول في كل نسق مستقصين أثناء ذلك النماذج الشعرية المتعلقة بالموضوع وهذه الأنساق مرتبة موضوعياً وهي :

١- التفاؤل والطيرة .
٢- الأساطير المتعلقة بالجن .
٣- الرقي والتمائم .
٤- الأصنام .[٤٤]

وبعد قراءة مستفيضة للنماذج المتعلقة للموضوع أرى أن التفاؤل والطيرة ، والرقي والتمائم هي معتقدات خرافية لاترقى إلى مرتبة الأسطورة من حيث تعلقها بحكاية مسرودة ذات منحى درامي فالأسطورة تشترط وجود بطل وليس العكس لذلك أجد ان الاستعمال الحقيقي للأسطورة يتمحور في الأساطير المتعلقة بالجن ، والأصنام ، وقد وظّف الشعراء العباسيون العفاريت بوصفها رموزا أسطورية في شعرهم لإضفاء المبالغة والتهويل في صورهم الشعرية، لارتباطها بعالم الجن الأسطوري، فقد وظّفها بشار في مدائحه لبني العباس فيقول فيهم:

فِدًى لبَني الْعَبَّاسِ نَفْسي وَأُسْرَتي
وَمَا مَلَكَتْ نَفْسي طَرِيفاً وَمُتْلَدَا
إِذَا حَارَبُوا قَوماً رَأَيْتَ لِوَاءَهُمْ
يَقُودُ الْمَنَايَا بَارِقَاتٍ وَرُعَّدَا
بِأَرْعَنَ تُمْسي الأَرْضُ منْهُ مَرِيضَةً
وَتَلْقَى لَهُ الْجِنَّ الْعَفَارِيتَ سُجَّــدَا[٤٥]

أما الأصنام فقد اتخذ الشعراء العباسيون من الأصنام رموزاً أسطورية مقدسة فالصنم الذي عُبِد لكونه رمزاً للاله أصبح عند الشعراء المحدثين رمزاً للذات الفردية المعبودة، وقد أفاد الشعراء المحدثون من عبادة الأصنام

في أشعارهم الغزلية فقد جعلوا من المعشوق صنماً يعبد، وفي شعر بشار نتلمس هذه الروح ويتجلى أثر الفكر الجاهلي المتعلق بالأصنام والآلهة فيقول في إحدى قصائده الغزلية:

ألاَ «يا صَنَمَ » الأَزْدِالِ
ذي يدْعُونهُ ربَّا
سقِيتَ الْعَذْبَ منْ وِدِّي
وإِنْ لمْ تسْقني عَذْبَا
أرَاني بكَ مكْرُوباً
ولا تَكْشفُ لي كَرْبَا
ألا ترْزُقُني منْكَ
سُلُوَّ الْقلْب أوْ قُرْبَا
فإنَّ الشَّوْق يدْعُوني
وإِنِّي ميِّتٌ حُبَّا
إذا ما ذَكَرَتْكَ العَيْ
نُ لمْ تَمْلِكْ لها غَرْباَ
كأَنِّي بكَ مطْبُوبٌ
وما أحْدثْتَ لي طَبَّا
وَلَكنْ حُبُّكَ الدَّاخِ
لُ في الأَحْشَاءِ قَدْ دَبَّا
أفي شَوْقٍ تُرَى جِسْمِي
صَبَبْتَ آلهمَّ لي صَبَّا
وَهَبْني كُنْتُ أَذْنَبْتُ
أمَا تَغْفرُ لي ذَنْبَا (٤٦)

والخلاصة في إيراد الأساطير في الشعر العباسي تتمثل في أن شعرية الأديان والأساطير تتبع من أنهما تعبير عن المثال ،ومن ثم فإنهما يؤسسان واقعاً خارجاً عن واقع الجماعة .

الخاتمة :

- تمثل اليوتوبيا محاولة للخروج من واقع قائم ترفضه الذات الشاعرة ، فتحاول الدخول إلى واقع جديد غير محدود يتخذ من الذات مجالاً لتشكله
- حاول الشاعر العباسي من خلال استعمال تقنية القناع خلق إيهام تواصلي بين المتلقي والنص عبر إيهامه بواقعية الحدث الذي يشكله النص الشعري ، ومحاولة لإسقاط الأنا عن طريق جلب االآخر من محيطه الموضوعي إلى محيط الذات ، لذا يندرج القناع ضمن النسق التعبيري الذي تنتجه غنائية الأنا .
- قامت تقنية التخارج على أساس تغريب الذات عن نفسها ، نتيجة إخفاقها في التواصل مع الآخر لذا تلجأ إلى خلق خطاب تواصلي مع الأنا الأعلى لإيصال صوتها إلى المتلقي .
- حاكت المهيمنة المرجعية نظام المجتمع وذوقه ، وعززت التوظيف الرسالي للشعرمن

خلال دعم القيم السائدة في المجتمع وقوانينه على حساب الفردية .

- إن الإحالة الاجتماعية للخطاب تظهر أن الخطاب ظاهرة اجتماعية تتنوع يتنوع طبقات المجتمع واعرافه ، وان هذه الطبقات والأعراف تمثل إطاراً فكرياً يجعل الخطاب معرفة موضوعية يقر الجميع بصحتها طبقا لتوافقها مع المجتمع .
- إن توظيف المرجعيات التأريخية والأسطورية ، غايته التنويع على المعنى الأصلي الذي يمثل غاية القصيدة الإبلاغية ،كما أن دمج المرجعية التأريخية أو الأسطورية بالدلالات الشخصية التي يرغب الشاعر بإبلاغها غايته زيادة الفائض الدلالي وبالتالي توسيع قاعدة التلقي لتأخذ الرسالة الشعرية بعدها المجتمعي .

الهوامش:

١ –في أصول الخطاب النقدي الجديد: مجموعة مؤلفين ، ترجمة وتقديم :أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧: ٩٢–٩٣.

٢ –نقد النقد، رواية تعلم:تزفتيان تودوروف ، ترجمة : د. سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط٢، ١٩٨٦: ٢٦، (بتصرف).

٣ –تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص : د. محمد مفتاح، دار التنوير ، بيروت ، المركز العربي ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٥: ١٤٨.

٤ –في سيمياء الشعر القديم ، دراسة نظرية تطبيقية: د.محمد مفتاح ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ : ٥٤.

٥ – من الكائن إلى الشخص: ٦٤/١.

٦ – نقد النقد : ٢٩ بتصرف.

٧ – نظرية الأدب : ٤١٥.

٨ – دينامية النص : ١٧٢.

٩ – تأريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي): ١٩٠.

١٠ – الأدب في العصر العباسي : ٦٩.

١١ – نظرية الأدب : ٤٠٤.

١٢ – مفاهيم نقدية : ٤٠٠.

١٣ – بواعث اليوتوبيا في شعر الصعاليك : محمد اللويش ، مجلة القافلة ، موقع العربية الألكتروني.

١٤ – الطوباوية العربية وطلب المستحيل : طلعت رضوان ، موقع الحوار المتمدن الألكتروني.

١٥ – شرح ديوان المتنبي : عبد الرحمن البرقوقي ، المطبعة الرحمانية د.ت: ٢٠٦/١.

١٦ – يعقوب الخريمي حياته وشعره: د. علي جواد الطاهر ، الموسوعة الصغيرة (٢٢٦)، دار الشؤون الثقافية بغداد :١٢

١٧ – نظرية الأدب : ٤٠٤.

١٨ – القناع وتقنياته في الشعر العربي الحديث : وسن علي كاصد ، مقال منشور على موقع المنال الألكتروني .

١٩ – أقنعة الشعر المعاصر : د. إحسان عباس ،مجلة فصول ، السنة الأولى ، العدد الرابع : ١٢٣.

٢٠ – دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢، ١٩٨٦: ١٠٢.

٢١ – المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين : تزفيتان تودوروف ، ترجمة فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ١٩٩٩: ١٢٨. (بتصرف)

٢٢ – سقط الزند: للمعري ، تحقيق شاكر شقير البستاني ، المطبعة الأدبية ، بيروت ١٨٨٤: ١٤٣.

٢٣ – المصدر نفسه : ١٢٤.

٢٤ – سقط الزند : ١٢٦.

٢٥ – نقد النقد :٤٥.

٢٦ – ديوان الحلاج : الحسين بن منصور ، تحقيق : د. كامل مصطفى الشيبي، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٧٤: ٥٥.

٢٧ – قضية الشعر الجديد : د. محمد النويهي ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، مصر ، د. ت :٦

٢٨ – البنيوية التكوينية والنقد الأدبي : مجموعة مؤلفين ، ترجمة مجموعة كتاب ، مراجعة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١، بيروت ١٩٨٤: ٦٤.

٢٩ – قضايا الشعرية : ٣٢–٣٣.

٣٠ – ديوان أبي نواس برواية الصولي : تحقيق : د. بهجت عبد الغفور الحديثي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، دار الكتب الوطنية ، ط١ ، ٢٠١٠: ٧١٦ .

٣١ – نظام الخطاب وإرادة المعرفة : ميشيل فوكو ، ترجمة أحمد السلطاتي ، عبد السلام بن عبد العالي ، دار النشر المغربية الدار البيضاء ١٩٨٥: ٢٧.

٣٢ – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : وليم راي ، ترجمة يوئيل يوسف عيد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ط١، ١٩٨٧: ١٣٣.

٣٣ – مباديء النقد الأدبي : أ.أ ريتشاردز ، ترجمة وتقديم : د. مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٦٣: ٦٧.

٣٤ – نقد النقد : ٩٦.

٣٥ – في الشعرية : د. كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ،د.ت: ١٥

٣٦ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني ، تحقيق الحبيب بن خوخة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ١٩٨٥: ٢١٠–٢٢١ (بتصرف).

٣٧ – البدء والتاريخ : المطهر بن طاهر المقدسي ، مكتبة الثقافة الدينية ، بور سعيد – مصر : ٢٢٥/٥.

٣٨ – الأغاني : لأبي الفرج الأصفهاني ،تحقيق : علي مهنا ، سمير جابر ، دار الفكر ، لبنان : ٧/ ٢٦٠.

٣٩ – شرح الصولي لديوان أبي تمام : تحقيق : د.خلف رشيد نعمان ، وزارة الإعلام ، العراق : ٢٦٩/١–٢٧١.

٤٠ – في أصول الخطاب النقدي الجديد : ٣٩ (بتصرف).

٤١ – شرح ديوان المتنبي : ١/ ١٠٤–١٠٥

٤٢ –الأغاني : ١٦/ ٢٦٤.

٤٣ – الأسطورة والأدب : وليم رايتر ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، مراجعة د. سلمان داود الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢: ٢٤.

٤٤ – الموروث الأسطوري عند شعراء العصر العباسي الأول : د. عدنان كاظم مهدي ، د. صادق فوزي النحاتي، بحث منشور على الانترنيت بنظام (word).

(٤٥)ديوان بشار: ٣/ ٤١، وينظر : الموروث الأسطوري عند شعراء العصر العباسي الأول : ١٢

(٤٦) ديوان بشار: ١/ ٢٠٢– ٢٠٣، الموروث الأسطوري :١٨.

قائمة المصادر والمراجع:

- الأدب في العصر العباسي : د. ناظم رشيد ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ١٩٨٩.
- الأسطورة والأدب : وليم رايتر ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، مراجعة د. سلمان داود الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢.
- الأغاني : لأبي الفرج الأصفهاني ، تحقيق علي مهنا وسمير جابر ، دار الفكر ، لبنان ، د.ت.
- أقتعة الشعر المعاصر : د. إحسان عباس ، مجلة فصول ، السنة الأولى ، العدد الرابع.
- البدء والتاريخ : المطهر بن طاهر المقدسي ، مكتبة الثقافة الدينية ، بور سعيد – مصر ، د.ت .
- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي : مجموعة مؤلفين ، ترجمة مجموعة مترجمين ، مراجعة محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٤.
- بواعث اليوتوبيا في شعر الصعاليك : محمد اللويش ، مجلة القافلة ، موقع العربية الألكتروني .
- تأريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي): د. شوقي ضيف ،دار المعارف ، مصر ، د.ت .

- تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص : د. محمد مفتاح، دار التنوير،بيروت ، المركز العربي ، الدار البيضاء ١٩٨٥.
- دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦.
- دينامية النص ، تنظير وإنجاز: د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، د.م، ١٩٨٧.
- ديوان الحلاج : الحسين بن منصور ، تحقيق د. كامل مصطفى الشيبي، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٧٤.
- ديوان بشار بن برد : تحقيق الطاهر بن عاشور ، علق عليه رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٥٠-١٩٦٦.
- ديوان أبي نواس برواية الصولي : تحقيق د. بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، دار الكتب الوطنية ٢٠١٠.
- سقط الزند : لأبي العلاء المعري ، تحقيق شاكر شقير البستاني ، المطبعة الأدبية ، بيروت ١٨٨٤.
- شرح الصولي لديوان أبي تمام : تحقيق د. خلف رشيد نعمان ، وزارة الإعلام ، العراق ، د.ت .
- شرح ديوان المتنبي : عبد الرحمن البرقوقي ، المطبعة الرحمانية ، د.ت .
- في أصول الخطابالنقدي الجديد : مجموعة من المؤلفين ، ترجمة وتقديم أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧.
- في الشعرية : د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، د.ت.
- في سيمياء االشعر القديم ، دراسة تطبيقية : د.محمد مفتاح، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٧.
- قضايا الشعرية : رومان ياكوبسون ، ترجمة محد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ١٩٨٨.
- قضية الشعر الجديد : د. محمد النويهي ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، مصر ، د.ت .
- القناع وتقنياته في الشعر العربي الحديث: وسن علي كاصد ، مقال منشور على موقع مجلة المنال الألكتروني .
- مباديء النقد الأدبي :أ.أ ريتشاردز ، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٣.

- المبدأ الحواري ، دراسة في فكر ميخائيل باختين : تزفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٩.

- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : وليم راي ، ترجمة يوئيل يوسف عيد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ١٩٨٧.

- مفاهيم نقدية : رينيه ويليك ، ترجمة د. محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، د.ت .

- من الكائن إلى الشخص ،دراسات في الشخصية الواقعية : د. محمد عزيزالحبابي ، دار المعارف، مصر ١٩٦٢.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني ، تحقيق الحبيب بن خوخة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ١٩٨٥.

- الموروث الشعري عند شعراء العصر العباسي الأول : د. عدنان كاظم مهدي ، د. صادق فوزي النحاتي ، بحث منشور على الأنترنيت بصيغة (word) .

- نظام الخطاب وإرادة المعرفة : ميشيل فوكو ، ترجمة أحمد السلطاتي وعبد السلام بن عبد العالي ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ١٩٨٥.

- نظرية الأدب : مجموعة مؤلفين ، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٤.

- نقد النقد ، رواية تعلم : تزفيتان تودوروف ، ترجمة د. سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦.

- يعقوب الخريمي حياته وشعره : د. علي جواد الطاهر ، الموسوعة الصغيرة (٢٢٦)، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، د.ت .