دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر

عبد الله حبيب التميمي سحر كاظم حمزة الشجيري
كلية التربية/ جامعة القادسية

الخلاصة

قام النقد الثقافي على فكرة رئيسة هي نقد الأنساق الثقافية المتضمنة للخطابات الأدبية والثقافية عموماً، وهي انساق متخفية خلف انساق أخرى ظاهرة، والأنساق في مفهوم النقد الثقافي ليست أنساقاً لغوية ولا أنساقاً أدبية،وإنما هي أنساق مضمونية ثقافية مضمرة في الخطاب، إذ تستبطنها أنساق ظاهرة وكشف تلك الأنساق الثقافية المضمرة به حاجة إلى قراءة ثقافية تستند الى معرفة دقيقة وواسعة بثقافة الخطاب الثقافي المدروس ونواحيها المتعددة، فضلاً عن الاعتماد بشكل كبير على الجهد التأويلي والاستنباطي للكشف عن تلك الأنساق الثقافية المضمرة.

ومن أبرز ما اشتمل عليه الخطاب الشعري الجاهلي الذي هو ميدان الدراسة والنقد هنا. هو نسق المرأة الذي استمل على صراع بين نسق ظاهر يجعل المرأة فوقية ونسق مضمر يُسفر عن دونيتها التي تجلت في صور الخطاب الشعري لامرئ ألقيس.وقد اتخذت المعالجة النقدية المنهج التأويلي وسيلة للكشف عن تلك الأنساق والوقوف عليها من خلال نصوص الخطاب الشعري الجاهلي.

Abstract

The cultural criticism on the idea of the President is criticism formats cultural containing the letters of literary and cultural Generally, the formats disguised behind formats other phenomenon , and formats in the concept of cultural criticism is not Onsaca linguistic nor Onsaca literary , but are formats substantive cultural implicit in the speech and Tstbtnha formats phenomenon and detect those patterns cultural implicit cultural need to read based on a thorough knowledge and extensive cultural discourse culture studied and multi Menahiha as well as rely heavily on hermeneutical effort and deductive to detect those cultural patterns implied . Among the most prominent is implicit in his pre - Islamic poetic discourse , which is a field of study and criticism here . Is coordinated women which Astml on the apparent conflict between the format makes a woman an immediate and coordinated the implied yield inferiority . As well as the winery , it is a prominent theme in the pre - Islamic poetic discourse well as Vnzah the Nsagan also apparent one is to accept alcohol and other apparent format is refusing and not wanting it . Cash processing has taken effort hermeneutical way to detect those formats and stand them through the texts of the pre - Islamic poetic discourse .

توطئة

إن النقد الثقافي هو نقد للانساق المضمرة؛ فهو يتوجه بالدرجة الأساس نحو ما تحويه نصوص الثقافة على تنوعها من أنساقٍ، إذْ " يشكل مفهوم النسق محوراً مركزياً ، وهذا يجعلنا وجهاً لوجه أمام تساؤلٍ جوهري عن مفهوم ذلك النسق وماهيته وطبيعته وأشكال تمظهره وأنواعه وما يستلزمه من أنماط القراءة وسبل تحديده والكشف عنه وآليات تحليله؛ وهذه الأمور الملحة هي ما نزعُم أن تمتد أذرع هذا المدخل النظري إليها وتحوطها بالتأطير وتسوّرها بما يوضح مضامينها.

- مدخل نظري:
- القراءة الثقافية:
- دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر.

- الصورة الأولى/صورة تعدد المرأة.
- الصورة الثانية/الإمعان في الحسية عند تصوير المرأة وإغفال الجوانب النفسية.
- الصورة الثالثة/خطاب المرأة باستعلاء.

دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الخطاب الشعري

مدخل نظري:

لعله من المجدي أن نقف أولاً عند مفهوم النسق في إطاره العام، ثم نحاول تحديده بما يعنيه في النقد، إذْ " يشكل مفهوم النسق محوراً مركزياً في مشروع النقد الثقافي" [1]، فالنسق كما تنظر إليه المعاجم والمؤلفات المتخصصة في اللسانيات " نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلاً موحداً، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للاجزاء خارجها. وكان دي سوسير يعني بالنسق شيئاً قريباً من مفهوم (البنية)" [2] فالنسق على وفق هذه الرؤية هو " ما يتولدّ عن تدرج الجزئيات في سياقٍ ما ، أو ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، إلا ان لهذه الحركة نظاماً معيناً يمكن ملاحظته وكشفه"[3]؛ وبذا فإن " ما يحكم العلاقة بين العناصر اللسانية ومستوياتها، ويربط بعضها ببعض هو ما يُطلق عليه النسق، وإن أي اختلاف في هذه العلاقة بين العناصر تفقد النسق توازنه،وتغير معالمه"[4] ولقد حدد اللسانيون عناصر النسق اللساني ومستوياته في مجموعة من الوحدات،هي الوحدة الصوتية الصغرى (الفونيم) والوحدة الصرفية الصغرى (المورفيم) والوحدة التركيبية الصغرى (السانتاكس)،والوحدة المعجمية الصغرى (الليكسم)،وكل وحدة من هذه الوحدات الأربع قد تشكل نسقاً داخل النسق العام للسان ما، لذا يمكن الحديث عن النسق الصوتي والنسق الصرفي والنسق النحوي والنسق المعجمي داخل ذلك النسق اللساني العام،والنسق يشير فضلاً عن ذلك الى مجموعة القواعد التي ترتبط فيما بينها[5]. ولقد كان أكبر اللسانين شغفا بالنسق وبحثاً عن تحديده دي سوسير، فقد تردد هذا المصطلح كثيراً في محاضراته، وهو موطن الجدة في نظريته، بل يكاد يمثل المحور الجوهري في نظريته، فاللغة في تصور دي سوسير نسق لا يعرف إلا طبيعة نظامه الخاص، وهي ليست سوى نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامات، ولا قيمة للأجزاء إلا في ضمن الكلّ، وقد جارى دي سوسير كثير من البنيويين في هذا الشغف بالنسق حتى أطلق فوكو على جيله اسم (جيل النسق) [6]،والنسق عند فوكو نفسه ما هو الا (علاقات،تستمر وتتحول، بمعزل عن الاشياء التي تربط بينها) [7] ويرى فوكو ان النسق يمثل فكراً قاهراً قسرياً (مغفل الهوية وهو أيضاً نظرية كبرى تهيمن في كلّ عصر على الكيفية التي يحيا البشر ومن خلالها يفكرون) [8]،وبعد استقرار هذا المفهوم اللساني للنسق حاول الشكلانيون الروس تطويعه وتوسيع مدياته، فقد كان (لحلقة براغ فضل على كثير من الاتجاهات اللسانية التي أتت بعدها؛ إذ حاول بعض أعضاء هذه الحلقة توسيع مدارك النسق بإخراجه من الإطار اللساني المحدود إلى الإطار الأدبي الواسع،فكانت جهود رومان جاكسون بارزة في هذا المجال) [9]، فأصبح النسق في إطاره الأدبي يعمل على بلورة منطق التفكير الأدبي في النص،ويعمل كذلك على تحديد الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية[10]؛ وبذا انتقل النسق من ميدانه اللساني الى ميادين أخرى أهمها الأنثروبولوجيا والنقد الحديث،ففي ميدان الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع استخدم مفهوم (البناء الاجتماعي) وهو قريب من مفهوم (النسق)،إذ يعني ملامح التنظيم الإجتماعي بما يشتمل عليه من نظم اجتماعية وأدوار ومكانات[11]. فالنسق بمفهومه اللساني العام استخدم استخداماً واسعاً في ميدان الدراسات الإجتماعية والانثروبولوجية؛ ولعلّ من أبرز هولاء الانثروبولوجين كلوديفي شتراوس الذي أسعفه كثيراً في استكشاف الأنساق الأنثربولوجية والأنساق الثقافية التعرف المبكر على أعمال الشكلانيين الروس والنتائج الباهرة للسانيات المعاصرة[12].

أما على صعيد استثمار مفهوم النسق في ميدان النقد الحديث، فقد حظي هذا المفهوم باهتمام بالغ، إذ (ناقشت المناهج النقدية الجديدة منذ الشكلانين الروس الى البنيويين أمر النسق المغلق والنسق المفتوح، أي هل تتم دراسة الخطاب في ضوء مرجعياته التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأخلاقية أم تدرس أدبيته الأسلوبية والتركيبية والدلالية بمعزل عن تلك المرجعيات؟ وقد رجحت الاختيار الثاني كما هو معروف) [13]، ففي البنيوية كان الاهتمام بمفهوم النسق يعود الى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن (الذات) أو (الوعي الفردي) من حيث ما يشكلانه من مصدر للمعنى،الى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، لذلك يرتبط مفهوم النسق إرتباطاً وثيقاً- في البنيوية بمفهوم الذات المزاحة عن المركز[14]. فالتصور اللساني للنسق كان له تأثيره في (المقاربات البنيوية التي تتفاوت في نظرتها للنسق الأدبي وطرائق تحليله، فالنص الأدبي بوصفه نسقاً لاينفصل عن نسقه العام فاذا قرأنا – مثلاً- نسقاً شعرياً فلا ينبغي أن نفصله عن نسق الكتابة الشعرية بعامة)[15]، والمقاربة البنيوية للنسق فعلت ما فعلته من قبل المقاربة السردية، فنسق الحكاية في النظرية السردية مرتبط بالنسق السردي العام، وهذا ما نجده في أعمال فلاديمير بروب وفيما طوره كلّ من كلود بريمون وغريماس وجيرار جينيت وتودوروف وكلودليفي شتراوس إذ شجعت المقاربات السردية واللسانيات البنيوية الخطاب النقدي على البحث عن النسق الأدبي إنطلاقاً من فكرة الكلية والعلاقة التي تجمع عناصر النص الأدبي[16].

والملاحظ أن النسق في تدرجه من مفهومه اللساني الى حمولاته الأدبية، ظل مع ذلك مفهوماً شكلياً يعنى بنظام التركيب الخارجي، فهو مع كونه معياراً من معايير النظر الى النص الأدبي في مناهج النقد الحديثة، إلا أنه ظلّ يعني الشكل التعبيري للنص أو قواعد التعبير ومواصفاته في داخل جنس أدبي ما.

واذا ما غادرنا المعنى العام للنسق،للحديث عن معناه الخاص في النقد الثقافي سنجد أن النقد الثقافي استثمر ذلك المفهوم العام (اللساني والأدبي) للنسق ولكنه اتجه به وجهة أخرى غير الوجهة المعروفة فالنسق على وفق النقد الثقافي هو (نسق ثقافي)،لا يتمثل في اللغة ولا يتمثل في تركيبة النص الأدبي ونظامه الذي يشترك فيه مع أبناء جنسه،انما هو نسق دلالي يتمثل في مضمون النص الثقافي وحمولاته الثقافية " فالنسق الثقافي مجموعة من القيم المتوارية خلف النصوص والخطابات والممارسات"[17]،وهو كذلك مجال مشبع بالمعاني والأفكار والعقائد وأنماط العلاقات الاجتماعية والتطلعات والمؤثرات الفاعلة كافة التي تصوغ الهوية العامة لمجتمع من المجتمعات ولذا فأهمية النقد الثقافي تكمن في الكشف عن حمولات هذا النسق الثقافي وهي حمولات كثيرة ومتنوعة ومركبة من عناصر إيجابية وسلبية، تبدو في شكل أحكام أو رغبات وتتجلى في أساليب الرفض والذم والتجنيس والإكراه أو في أساليب القبول والاحتفاء والتمجيد. ومفهوم النسق لا يتحدد من خلال وجوده المجرد بل يتحدد من خلال وظيفته[18] وينبغي لنا أن نشير الى أن مفهوم الدلالة أو المضمون الذي يشتمل عليه النسق الثقافي لابدّ- كما ألمح الغذامي إلى ذلك كثيراً- أن يتخطى المعنى الضيق،ويتسع إلى التعبير عن نوع جديد من الدلالة غير الدلالة النصية الصريحة والضمنية هي (الدلالة النسقية)، ولعلّ مقترح الدلالة النسقية إلى جوار الدلالتين المذكورتين يوسع من مفهوم الدلالة، ويفتح المجال لبحث يضاف الى المبحث الجمالي الأدبي الشائع وهو المبحث الثقافي، وهذا المبحث الأخير يهتم كثيراً بما يتضمنه الخطاب من أنساق تتدخل في توجيه الأفكار والسلوك، وتحدد ما تحويه الآثار الأدبية من حمولات فكرية[19].

وإذا كان مفهوم النسق الثقافي ينطبق على مكونات الثقافة ومضامينها فمن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن مكونات الثقافة لا تغدو نسقاً إلا حينما تتكرر وتترسخ، فالأفكار والقيم والأعراف والايديولوجيات حينما تتعزز داخل الثقافة وتتضمنها نصوصها، حينئذ فقط تصبح انساقاً تمارس فعلها في التأثير داخل النص الثقافي

وخارجه على فعلي الإنتاج والاستهلاك معاً؛ لذلك" لا يمكننا أن ننكر ما للتكرار من قيمة في تعزيز النسق الثقافي،الذي لا يمنح تلك الخاصية، إلا إذا تشكّل عرفاً شبه متواضع عليه، عاكساً نظرة مجموعة من البشر لأمر من الأمور ذات تعلق بجانب من جوانب حياة الإنسان الاجتماعية أو الاقتصادية أو النفسية أو العلمية أو الدينية..." [20]، وعليه فإن النسق الثقافي لا يمكن رصده وتحليله الا إذا تكرر ظهوره داخل ثقافة مجتمع ما، وهنا يجدر التساؤل هل إن ظهور النسق داخل نصوص الثقافة ومعاودة ظهوره مراراً دليل على قصديته؟ وجواباً على هذا التساؤل على وفق ما يبدو لنا أن النسق الثقافي يظهر ويتكشف داخل نصوص الثقافة بمعزلٍ عن قصدية الذات المنتجة لتلك النصوص، فالنسق"لا يكون وعياً يتمظهر عبر خطاب فاعل، ولغة تؤطر خطاب الفاعل أيضاً، بل هو ممارسة، لها خصوصيتها من التغلغل والتأثير والهيمنة في غفلة من الذات"[21]، ولذا نجد علاقة مراوغة ومعقدة بين الذات المبدعة والأنساق الثقافية المهيمنة، فالانساق الثقافية رهائن ذاتها لاتخرج عنها ولاتتجاوزها، أما الذات المبدعة فهي تعي ذاتها أولاً وتعي الأنساق ثانياً وهذا بدوره يجعلها قادرة على ممارسة المساءلة والملاحظة والرصد إن شاءت،ولكن تظلّ الأنساق الثقافية تمارس فاعليتها على نحو ما في المبدع[22].ولعله هذا ما جعل الغذامي يرى النسق تاريخياً وأزليا وراسخاً. ويشكل جبروتاً رمزياً يحرك الذهن الثقافي للأمة، ويقوم بنتميط ذائقتها وطرائق تفكيرها وميولها واحكامها. وله الغلبة في تجييد حاجات الناس تحت أغطية جمالية وبلاغية، وهو في الوقت نفسه يمارس فعله في توجه السلوك الاجتماعي العام؛ فهو بارع في التخفي ولكنه بارع أيضاً في جذب الاهتمام،والسيطرة على الرغبات وبعثها وتنشيطها فيحدث انقساماً بين الوعي الظاهر المنضبط،والرغبات السرية الخفية، ويقود إلى ازدواج مكشوف في السلوك والعلاقات والمواقف[23]. فمع كون النسق الثقافي مرتبط بلاوعي العقل البشري وكونيته، فلا يحتم علينا ذلك إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي، فهو لا يفقد أساسه الجوهري ولكنه يمتلك مرونة التحولات، ويستجيب لمقتضى المتغيرات فيتكيف معها من دون أن يتلاشى جوهره[24].

والنسق الثقافي له تمظهران في النصوص الثقافية هما النسق الظاهر المعلن والآخر النسق المضمر الخفي،وهذان النسقان متلازمان داخل النصوص الثقافية لا يكاد احدهما يفارق الآخر، بل يتعارضان ويتناقضان ويتجادلان داخل النص الثقافي، والوظيفة النسقية لا تحدث داخل النص الثقافي إلا عندما يتعارض نسقان من أنساق الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر،ولكن ذلك في نصٍّ واحد أو ما هو بحكم النص الواحد،ويكون في الغالب جمالياً وجماهرياً[25].

ومدار الاهتمام في النقد الثقافي هو النسق المضمر، أما النسق الظاهر فلا يولى من الاهتمام سوى بقدر ما يُعدّ وسيلة للكشف عن المضمر المتواري خلفه،وبقدر ما يحويه هنا أو هناك من إلماح أو إيحاء بالنسق المضمر الكامن المخالف للظاهر، لذا فالنقد الثقافي يُعنى عناية كبيرة بالنسق المضمر، فالنسق الثقافي المضمر خطر وتكمن خطورته في كونه كامناً حيث يمارس تأثيره دون رقيب، وهو يتوسل بالعمى الثقافي لضمان ديمومته وفاعليته[26] وفي ظلّ اهتمام النقد الثقافي بالنسق المضمر تتحول وظيفته الى الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية والبنائية الى نقد الأنساق المطمورة فيها،أي نقد محمولاتها الثقافية المتخفية فيها[27].

والنسق المضمر كما تشير المعاجم العربية ترتبط دلالته بـ (الإضمار) و(الإخفاء) من (أضمر الأمر أخفاه) ولكن هذا الإضمار لايعني تغيّب المضمر أو إنهاء وجوده. كما ان الاخفاء قد يكون مقصوداً وقد لايكون كذلك، وفي النسق الثقافي كثيراً ما يكون الإضمار غير مقصود؛ ويحتفظ المعنى المضمر بوجوده مستتراً مدلولاً عليه من السياق الكامل[28]. وفي واقع الأمر " لا تختلف المحتويات المضمرة عن المحتويات

البيّنة باختلاف طبيعتها– إذ من الممكن أن نعبر عن الاشياء نفسها بصيغة المضمر كما بصيغة البـيّن– بـل باختلاف وضعها. أي بطريقة تقديمها، وحلولها في القول"[29]. فالظاهر يعلو القول في النص الثقافي في حين يتوارى المضمر ويتراجع ليقبع في باطن النصّ،" ولا عجب أن تكون المحتويات المضمرة ذات أهميـة فـي الأقوال وأن تضطلع بدور جوهري،وهو أمر مؤكد لا يختلف عليه اثنان،وعليه،تستحق المحتويات المضـمرة مما بلغت غرابة وضعها، عَناء الخوض في تحليلها"[30]، ولذا يحتاج استخراج محتوى مضمر مـا أن يُكابـد القارئ الذي يقوم برصده واستخراجه وتحليله الى فائض من العمل التأويلي يساوي فائض العمـل الانتـاجي الذي يتطلبه تشكيل هذا المحتوى المضمر[31].

وقد ساد اختلاف حول إمكانية تحليل المضمر وفك رموزه، ففي حين يذهب السـيميائيون الـى عـدم امكانية ذلك لعدم اتساقه مع وجهة نظرهم التي تقول بأنه لاوجود للمدلول في غياب الـدال،وتحليل المضـمر يشابه لديهم مرض (الفصام الخادر) الذي ساد في الاتحاد السوفيتي وهو خارج عن المألوف إذ يظهر في ظلّ غياب أي عارض يُمكّنُ من مراقبتهِ، بينما يذهب اتجاه آخر إلى إمكانية ذلك من خلال الركيزة اللغوية التـي تمتلكها أي وحدة من وحدات المحتوى، بما في ذلك المحتويات المضمرة، فقد تكون هذه المحتويات حصـيلة تركيب بعض المعطيات الخارجية القولية على بعض المعلومات " الضمقولية"[32]، والغذامي يستند كثيراً إلـى هذا الاتجاه في تحليلاته للأنساق المضمرة اذ هو يتوسل للكشف عن النسق المضمر بـالتمظهرات النحويـة والمعجمية النصية.

ودراسة الأنساق اللغوية داخل نصوص الثقافة مهمة جـداً لإدراك الأنسـاق الثقافيـة الظـاهر منهـا والمضمرة، إذ " ان الاهتمام بدراسة الأنساق اللغوية داخل الثقافة يمنح الثقافة معناها الجـوهري، لا المعنـى الظاهر المزيف، لأن النسق اللغوي داخل الثقافة لايمكن الاستغناء عنه، لانه ايديولوجيا، ولانه وحـده الـذي يؤسس للاتصال الجمعي، ويؤطر لنظام الخطاب داخل الثقافة، فوحدها إذن المقاربة اللغوية الثقافية تسمح بفهم أعمق للأنساق اللغوية بماهيتها المزيفة المعلنة،وبايدلوجيتها الحقيقية المضمرة"[33] وقد يواجه المتلقـي وهـو يحاول رصد النسق المضمر واستخراجه بعض الصعوبة ما لم يلجأ الى مجموعة من الكفاءات منها الكفـاءة الألسنية أي المعلومات المتعلقة بالنظام اللغوي والكفاءة الموسوعية أي المتعلقة بالسياق الخارج عن الكـلام، والكفاءة البلاغية التداولية التواصلية،أي قوانين الخطاب والكفاءة المنطقية أي المنطق الطبيعـي[34]. وهـذه الكفاءات الأربع التي يعتمدها سيرل ضرورية جداً لفكّ ترميز الأنساق الثقافية ولاسيما ما يكون مضمراً منها. فالمعلومات الداخلية القولية والأخرى الخارجية غير القولية التي توفرها تلك الكفاءات تقدم للمتلقي معلومـات مهمة جداً في تعرّف الأنساق الثقافية المضمرة والاستدلال عليها وتحليلها. وللكشف عن أي محتوى مضـمر لابدَّ لنا من أن نقوم بعمليات استدلال عليه،والاستدلال " اسم يطلق على أي جمُيلَة مضمرة يمكننا استخلاصها من القول، واستنتاجها من محتواه الحرفي عبر التوفيق بين معلومات ذات وضع متغير من داخل القول ومـن خارجه، [....] ويتصف الإستدلال كونه يفضح المحتويات المضمرة بكافة أنواعها"[35].

وهذه الدراسة التي نروم إجراءها تتجه على نحو خاص إلى رصد الأنساق المضـمرة فـي الخطـاب الشعري دوناً عن الأنساق الظاهرة، وكشفها والاستدلال عليها، إلا أن ذلك لايتمّ إلا بلحاظ الأنساق الظـاهرة وما يتكشف عنها من دلالات تُشير الى النسق المضمر وتُوصل إليه،والنسق المضمر لايكون مضـمراً الـى بموازاة نسق آخر ظاهر وهذا يعنى أن النسقين الظاهر والمضمر متلازمان يختزل أحدهما الآخر بما يخلـق جدلية نسقية داخل النص الشعري الجاهلي – موطن الدراسة– والنص الثقافي عموماً تلك الجدلية التي تهدف إثراء النص كونها– أي الجدلية– " حركة تطويرية، تتم نتيجة صراع بين متناقضات"[36] وهي تظهر نتيجـة

لعلاقات متحركة ومتغيرة بين جميع الأشياء والمضامين التي تحمل بداخلها ضروباً من التواترات والتناقضات[37].

ولقد قصدنا كشف النسق المضمر وجدليته مع النسق المُضاد له داخل النص الشعري القديم- الجاهلي تحديداً- لما تحويه نصوصهُ من ثراءٍ واكتناز بالأنساق الثقافية المضمرة منها خاصةً، إذْ " إن النص الشعري العربي القديم، نص ثقافي نسقي يتوسل بجماليات اللغة وتشكيلاتها الاستعارية المراوغة بغية بناء عوالم وفضاءات نسقية لامتناهية"[38]،وتكمن أهمية دراسة النسق المضمر في الخطاب الشعري القديم وخطورته، في نسخه للقيم والأخلاقيات الظاهرة في ذلك الخطاب[39]؛ فيما يسعى النسق الظاهر إلى ترسيخه من خلال خطابه الشعري المباشر يقوم النسق المضمر بتقويضه ونسخه الخطاب الثقافي المضمر الذي يتكشف من خبايا الخطاب الشعري المباشر.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن النسق المضمر في الشعر العربي القديم- وهو ما سنحاول إيضاحه فيما بعد – يتجلى بكيفيتين أولاهما: الكيفية الأفقية وهي ما إجترحنا تسميته بـ (النسق المضمر الأفُقي)،وهو النسق المضمر الذي يتجلى في الخطاب الشعري على وفق نماذجه المتعددة بتعدد مبدعيها. وثانيهما:الكيفية العمودية، وهي ما اجترحنا تسميتها بـ (النسق المضمر العمودي) وهو النسق المضمر الذي يتجلى في الخطاب الشعري على وفق نماذجه المتعددة أيضاً ولكن لمبدعٍ واحدٍ. والكيفيتان مما يمكن الممازجة بينهما أحياناً وفقاً لطبيعة النسق المرصود.

القراءة الثقافية:واذا ما غدا جلياً أن النسق الذي يتوجه إليه النقد الثقافي ويروم كشفه هو نسق ثقافي مضموني، فلا بدَّ لنا أن ندرك أن نوعاً خاصاً من القراءة يتطلبها هذا النسق، إذ ان من المفترض أن يحوي هذا النوع الخاص من القراءة ما يمكن أن ينهض به لأداء مهمة التنقيب عن المضمر واستخراجه.

ولذا فقد أوجد النقد الثقافي،نوعه الخاص من القراءة وهو ما تمثل بمسمى (القراءة الثقافية)، وهذه القراءة كما يحددها منظرو النقد الثقافي،هي القراءة التي تتعدى حدود النظر إلى الأدب بوصفه قيمة جمالية صرفة، وتوسع مفهوم النصّ من فضاءات اللغة والبلاغة والبناء المؤثر، الى فضاء السياق الثقافي بتنوعاته؛ وهو ما يحررها من منطلقات القراءة النصّية الصرفة التي أوجدتها النظريات النقدية المعاصرة التي عرفت بالداخلية أو النصّية[40].

إلا أن هذا التحرر لايعني بالضرورة أن القراءة الثقافية تنفي اتجاهات القراءة المتعارف عليها في النقد الحداثي أو تلغيها وتصادر معطياتها، بل تُفيد منها بوصفها مرحلة مهمة من مراحل تطور مستويات قراءة النصّ ينبغي عدم الركون إليها فقط وإنما تجاوزها بالتحرك نحو مستويات الدلالة الثقافية للمعنى،وبناءً على هذا تُسهم هذه القراءة بشكل كبير في تشكيل الوعي بالواقع الثقافي وأنساقهِ المستترة؛ فالقراءة الثقافية لاتبحث عن معنى يكمن في قلب الشاعر كما قال القدماء،ولا عن معنى في بنية النصّ كما يرى البنيويون الغربيون، ولا عن معنى عند القارئ كما يرى الحداثيون، بل تبحث عن دلالة تنجم عن التفاعل الخلاّق بين عناصر الثقافة والعناصر الأدبية داخل النصّ[41].

والقراءة الثقافية تتهيكل في شيء من الدقة والوضوح إذا ما قيست بالقراءة الأدبية، فالقراءة الأدبية توصف كونها علاقة بين قارئ ونصّ تنعقد بهدف المتعة الجمالية، أو بهدف الكشف عن المكونات الجمالية لهذا النصّ،أما القراءة الثقافية فهي علاقة بين كلّ ما يمكن أن يكون موضوعاً للمعرفة والفهم والقراءة من نصوص وبشر وعادات وتقاليد وأزياء ورؤى تمثل ثقافة ذلك القارئ، أو مكونات ثقافة أُخرى؛ واذا كانت القراءة الأدبية محكومة بمعايير تنتمي إلى النوع الأدبي والجماعات التأويلية وأفق الفهم، فإن القراءة الثقافية

يحكمها ما يسميه كلّ من يوري لوتمان وكليفورد غيرتس ولويس مونتروس وعبد الله الغذامي بـ (الأنساق الثقافية). فالقارئ يقرأ ومن ثم يتعامل مع البشر والأشياء وكلّ النصوّص الثقافية من حولهِ من خلال الأنساق الثقافية التي يتمثّلها ويتمثلُ لها،ومن ثم تعمل آلية من آليات الهيمنة على تفكيرنا كما يقول غير نص[42].

فالقراءة الثقافية على وفق منظور النقد الثقافي هي آلية تعمل على مقاربة النصوّص الثقافية مقاربة معرفية في ضوء معطيات الثقافة التي انتجتها، فهي تقرأ النصوص بوصفها مضامين ثقافية؛ وبذا (تسعى القراءة الثقافية إذن إلى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، حيث تتضمن النصوص في بناها أنساقاً مضمرة ومخاتلة قادرة على المرواغة والتقنع، ولايمكن كشفها/ أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلا بانجاز تصور كلّي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع) [43]. فالنصّ الأدبي على وفق هذا النوع من القراءة يغدو (دالاً) على الثقافة ويستمد قوته بحلول المدلول وحضوره فيه،وهو كذلك مادة ثقافية تختزل السلوكيات والممارسات والمفاهيم الثقافية السائدة في عصر المبدع والعصور السابقة إلى لغة مراوغة لاتستقر على معنى[44].

فمعرفة الثقافة ومكوناتها معرفة دقيقة يجعل القراءة الثقافية قادرة على القيام بمهامها عند اشتغالها على النصوصّ الثقافية كما يجعلها أكثر قرباً من تحقيق ما تصبو إليه من وراء معالجاتها، و (نقطة البدء الجوهرية في التحليل الثقافي لأي خطاب، تنطلق من السعي إلى بنية الثقافة العميقة التي تشكلت منها رؤية المؤلف داخل الخطاب وتحليلها) [45].

لذلك تراهن القراءة الثقافية كثيراً على معرفة القارئ بالثقافة وامتدادها داخل النصوّص، وتنيط بها دوراً مهماً في تأويل المعنى، فمن أوليات القارئ على وفق القراءة الثقافية الإلمام بعصور النصوصّ ومؤلفيها، لأن ذلك يجعل مهمة كشف الأنساق أيسر بكثير مما لو فقد القارئ ذلك الإلمام،(فالمؤلف من منظور القراءة الثقافية يُعدُ منتجاً قادراً على فهم سياقات الثقافة ووظائفها بحكم تماسه التأريخي مع مفرداتها،لذلك فإن معرفة تكوينه الثقافي، وحضوره الطبقي والاجتماعي،إضافة إلى حيثية علاقاته وتماساته مع المؤسسة الأيديولوجية أو السلسلة الفكرية في عصرهِ وتبدو من الأهمية بمكان للكشف عن الفاعلية النسقية في الخطاب الأدبي) [46].

وهذا يجعل المؤلف من وجهة نظر القراءة الثقافية حلقة الوصل بين الثقافة والنصّ والقناة التي تمدّ من خلالها كلّ مضامين الثقافة لتقرّ في النصّ، فالثقافة والمؤلف والنصّ عناصر يوليها القارئ اهتماما كبيراً عند شروعه بقراءتِه الثقافية وصولاً إلى اكتناه المعنى الذي يودّ الوقوف عليه.

ولكي يكتمل اكتناه القارئ للمعنى لابدّ له من وعي باللغة ونسيقتها، فوعيه باللغة يعدُّ آلية أساسية من آليات القراءة الثقافية والقراءة الأدبية كذلك، فاللغة أساس المعنى[47]، واللغة هي أول ما يواجهه القارئ من النصّ وهي مكمن اشتغاله وعليها يُعوِّل كثيراً في الوصول الى مضامين الثقافة وحمولاتها النسقية.

وبما ان القراءة الثقافية تعتمد كثيراً نشاط القارئ، وبما أن القارئ مكيّف الذوق، فهو يقرأ في النصّ ما يميله ذوقه قبولاً ورفضاً ومن ثم تؤول مكونات النصّ بحسب توجهاته.[48]. وهذا ما يذهب إليه عبد الفتاح كليطو، إذ يقول:(القارئ يقرأ النصّ انطلاقا من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها، القارئ يهدف دائماً من خلال قراءاته إلى غاية إلى غرض) [49]، وهذا يقودنا الى توخي الحذر من الوقوع في حبائل الذوقية والذاتية المُغرقة في تأويل النصوصّ الثقافية فلا بدّ للقراءة الثقافية لتكون سليمة ودقيقية أن ننأى بها عن الايمان المطلق والتعميم غير المستندين إلى دواعٍ موضوعية يسحبان القراءة الثقافية إلى دائرة الخلل ومجانبة الصواب.

وبما أن القراءة تتوجه لكشف أنساق مضمرة في نصوص الخطاب الثقافي فليس أمـــام القـــارئ إلا ان يمارس نشاطه التأويلي، ولكن ينبغي لهذا النشاط التأويلي ان لايأتي من فراغ، وانما من موجهات من داخـــل النصّ الثقافي ذاته.

وإذا كان النقد الثقافي يؤكد مشروعية التأويل آلية ناجعة بإمكان القارئ أن يستند عليهـــا كثيـــراً فـــي قراءاته الثقافية للنصوّص، فإن هناك من لايرى ذلك،بل يقف على الضدّ منه،وهذا ما يبدو من مقولات النقـــد الجديد، التي تفترض ان المعنى يوجد في الكلمات العادية المطبوعة، وان كلّ م ايستلزمه الأمر للوصول الى المعنى هو استخراجه من هذه الكلمات، ويدافع إ.دهيرش في كتابه المشهور (صحة التأويل) عن حقّ القـــارئ في ممارسة التأويل، بل يؤمن بضرورته، فهيرش يرى أن المعنى هو مسألة وعي، وليس مسألة علامـــات أو أشياء مادية، ومادامت الكلمات تحمل في داخلها غموضاً ما، فان هذا الأمر يفترض ألاّ يكون ثمة كلمة تعني شيئاً واحداً على وجه الحصر والتحديد، وأن فهم معنى النصّ إنما يأتي من عملية افتراض أو تخمين يمارسها القارئ لمعنى هذا النصّ، ويذهب هيرش الى أبعد من هذا حين يرى أن القارئ قد يصل إلى أكثر من تخمين أو تأويل وهذا يترتب عليه أن يقوم بالمفاضلة بين التخمينات والتأويلات الكثيرة ليصل إلـــى تأويـــل واحـــد صحيح[50].

وهذا قريب من مفهوم (المطابقة) عند الدكتور عبد الله إبراهيم الذي يعني لديه المطابقة بـــين التأويـــل والمعنى المفترض للنصّ، أو التطابق بين التأويل وموضوع التأويل، أو التطابق بين الثقافة وتمثيلاتها داخـــل النصوّص، وهو مايثور عليه ويدعو الى ردمه من خلال اشاعة ثقافة (الاختلاف) عن طريق التوجه إلى نقـــد المركزيات[51].

وعلى كلّ حال فالقارئ لا غنى له عن آلية التأويل سواء أتصدى لقراءة نصّ معاصر أم نـــصّ قـــديم قراءة ثقافية، وإذا كان القارئ في قراءته الثقافية للنصوص الحديثة أو المعاصرة يحتاج إلى وعي بـــالمؤلف والثقافة واللغة وهي هنا مشتركة، أي بتعبير آخر ان شفرة النصّ الثقافية موافقة لمرجعيات القارئ الثقافيـــة، فلأن الأمر يتطلب وعياً فائقاً من القارئ عندما ما تختلف شفرة النصّ الثقافية مع مرجعياته ولا تتوافق معهـــا بفعل الزمن، كأن يباشر القارئ المعاصر قراءة النصّ القديم قراءة ثقافية.

وهذا ما ذهب إليه يوري لوتمان في الحديث عن علاقة النصّ بشفرته الثقافية، التي يرى أنهـــا علاقـــة ليست لازمة بالضرورة فالنصّ القديم مثلاً قد يحضر أمام وعي القارئ المعاصر من دون شفرته الثقافية التي تعطي له معناه المخصوص في ثقافته القديمة[52]. ونحن نرى أنه لابدّ من حضور الشـــفرة الثقافيـــة للـــنصّ وحيازة القارئ لها اذا أراد أن يباشر نقد النصوص الثقافية نقداً ثقافياً ومعنى هذا ان القارئ المعاصر وإن كان لا يمتلك شفرة النصّ القديم الثقافية بحكم الزمن، فهو يستطيع أن يتمثل شفرته، من خلال الإلمام بثقافة العصر الذي ينتمي إليه النصّ، وبذلك التمثل يكون قد امتلك قسطاً وافراً من الشفرة الثقافية للنصّ القديم وهذا ما يقوم به أكثر القراء المعاصرين عند بحثهم في النصوص القديمة.

ونحن بوصفنا قراءً معاصرين ونقرأ الخطاب الشعري الجاهلي،الذي يرى فيه الدكتور يوسف عليمات – وفي الخطاب الأدبي القديم عامة– (مكمناً لإضمار الأنساق الثقافية المخاتلة، والتمثيلات الإحالية المتضادة، والمسكوتات اللفظية التي لم تفُلحْ القراءة النصيّة التقليدية في كشفها) [53]، بنا حاجة الى الإلمام بثقافة الـــنص القديم، والأنساق السائدة فيها، وبسط الحديث عنهما بشيء من الإيجـــاز قبـــل المباشـــرة بـــالقراءة الثقافيـــة للنصوّص، ونقدها نقداً ثقافياً.

ولأن النصّ القديم كما أسلفنا قمين بالأنساق الثقافية المضمرة فإننا سننتخب من تلك الأنساق ما هو مركزي وما هو شديد الرسوخ في نصوص الخطاب الشعري الجاهلي، كنسق دونية المرأة في المجتمع وفوقيتها في الشعر، ونحاول كشف تمظهرات هذه الأنساق في الثقافة أولاً وامتدادها الى الخطاب الشعري وتخفيها فيه ثانياً، مستندين في ذلك إلى معطيات القراءة الثقافية وعلى نشاطنا التأويلي المعزز بأدلة وشواهد من ثقافة مجتمع ذلك الخطاب الشعري وعصره.

دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر: إن صورة المرأة في المجتمع الجاهلي – وغيره من المجتمعات القديمة– هي صورة متدنية اذا ما قيست بصورة الرجل في تلك المجتمعات، وهي صورة بثّتها ثقافة تلك العصور وعززتها في نصوصها الثقافية سواء في ذلك الأدبي منها أو غير الأدبي، وما يعنينا منها في هذه الدراسة هو النصّ الأدبي.

فالمرأة في المجتمع الجاهلي دون مكانة الرجل بكثير، وقد كانت العرب تحُبّ الذكور وتفضلهم على الإناث، لأنهم جنود القبيلة وفرسانها ورجالها الحماة، أما المرأة فلا تغني في الحرب شيئاً، بل تكون عبئاً على القبيلة لأنها مقصد الأعداء، فتؤخذ سبية، وسبي المرأة عارٌ لا يُسكت عنه ولا يَقعدُ دونه إلا الوغد الذليل(54).

وفي الواقع ان المرأة كانت تلقي على ذويها من الرجال أعباء ثقيلة في مداراتها والمحافظة الدائمة عليها من اعتداء الآخرين أو من الفقر أو من عاديات الزمن، وقد دفعهم هذا العبء النفسي إلى الاغتياظ من ولادتها(55).

لذلك كانت المرأة تحرم حقّ الحياة منذ ولادتها فتُوْءَدُ أي تُدفن في الأرض حية، و (لم تُمانع شرائع الجاهليين في وأد البنات ولم تعدّ من يئد البنت قاتلاً، ولم تؤاخذه على فعله، حتى الأمهات لم يكن من حقهن منع الآباء من وأد بناتهن، لأن الزوج هو وحده صاحب الحقّ والقول الفصل فيمن يولد له، وليس لا مرأته حقّ الاعتراض عليه) (56). وإن كان وَأْد البنت ليس بالأمر العام أو شديد الشيوع في المجتمعات الجاهلية، إلاّ أنه كان سائغاً لديهم لايحرمونه ولايمنعونه.

ولقد كانت أمثالهم تصور ذلك البغض للبنت، فقد كان من تهنئتهم للمتزوجين قولهم: (بالرفّاء والثبات، والبنين لا البنات) (57)، فليس هنالك ظلال أو أقنعة تحجب المعنى المراد من هذا المثل، إذ يبدو فيه بشكل جلي ميل العرب وصبوتهم إلى ولادة الذكور من دون الإناث، وقد نهى الإسلام فيما بعد عن التهنئة بهذ القول(58).

وفي سياق مفارقة لاتخلو من إشعار بل إعلان بدونية المرأة نجد أن من أمثالهم إذا أرادوا التهنئة بمولود أنثى أن يقولوا للمولود له أنثى (هنيئاً لك النافجة) (59)،والنافجة هي المعظّمة في المال والزيادة التي ينالها ولي البنت لأنه يأخذ مهرها حين تُطلب للزواج، ويضمهُ الى ماله فينفج أي يزيد ويرتفع والكلام فيه مواساة للرجل الذي ((يُصاب)) بولادة البنت كما يحمل تسويغاً نفسياً وعقلياً يسهم في مساعدته على احتمال هذا المصاب، كما ان البنت في هذا المثل تبدو عنصراً طارئاً غير منصهر مع الذات الأبوية للمجتمع، لذلك تكون التهنئة لا بولادتها، إنما بالنفع الذي يعود على وليها في أدوارها المستقبلية(60) .

وقد كان الرجل في الجاهلية إذا زوج ابنته استجعل لنفسه جُعلاً يسمى (الحلوان)،ولعله هو(النافجة)، يؤتى من أخذ مهر البنت من الإبل وضمها الى إبله فتكثر(61).

والإساءة الى المرأة عند الجاهليين لاتقف عند حدود كراهة إنجاب البنت أو وأدها بل تتعداها الى مراحل حياتها اللاحقة ولاسيما زواجها، فزواج المرأة مما يظهر دونيتها الشيء الكثير،وما يلحق بها الأذى والظلم، فالمهر – مثلاً– إن كان في الأصل يدفع للمرأة عند الزواج بها، كان وليّ أمرها يأخذه لينفق على ما

تحتاجه المرأة في بيت الزوجية، وفي أحيان كثيرة يأخذه لنفسه ولايعطيها شيئاً لاعتقاده أن ذلك حقّ يعود إليه، فقد كانت العرب قديماً تبخس المرأة حقّها في المهر ولا تمكنها من الانتفاع به والإفادة منه، في أحيان كثيرة تُحرم من هذا الحقّ فلا يُقدم لها المهر،فهم مثلاً لا يشترطون دفع المهر للمرأة اذا وقعت في أسر رجلٍ فتزوجها، لأنها تغدو أسيرته فهي ملكه، وله حقّ الدخول بها من غير مهر،حتى وإن كانت في عصمة رجل آخر،لأن الأسر لديهم يبطل عصمة الزواج[62] .

وأما الزواج في عرف الجاهليين فهو تملّك للمرأة واستعبادٌ لها فأبعاد الملكية الخاصة في حياة الرجل الجاهلي تكاد تكون مقصورة على مضامين محدودة أولها المرأة، ففي ظلّ النظام القبلي تكون الأرض ملكاً عاماً والماء ملكاً عاماً وفي ظل مخاطر البيئة والمجتمع ومخاوفهما التي تحفّ بالانسان قد تكون حياة الإنسان نفسه ملكاً عاماً، إذ يهدر دمه ويُسلب حقّ العيش لأكبر الاسباب قدراً وأقلها، لذا تبرز المرأة ملكاً خاصاً يُمعن الرجل في التشبث به،لذا فإن (المرأة تكاد تكون الملكية الوحيدة التي لاتنازل عنها في مجتمع قديم تتسع فيه المشاعية وتتقلص الملكية الخاصة،عبر المرأة تتجسد المطالب وينجو الرجل من عجزه) [63].

ولعلّ مما يؤكد نظرتهم المادية للمرأة ويعزز كونها ملكاً خاصاً لدى الرجل الجاهلي، هو معاملته لها معاملة سلعية نفعية، إذ تتحول المرأة فيها إلى إرث وتركة تنتقل من المتوفى إلى وريثه، فقد (عوملت الزوجة بعد وفاة زوجها معاملة (التركة)، أي مايتركة الإنسان بعد وفاته، لأنها كانت ملك زوجها وفي يمينه، ومن هنا كان للأخ أن يأخذ زوجة أخيه اذا مات ولم يكن له ولد، لأن الأخ هو الوارث الشرعي لأخيه، فهو لذلك يرث زوجة أخيه التي هي في بعولته، ويرث ابن الأخ هذا الحقّ عن أبيه، بإلقاء الوارث ثوبه على المرأة فتكون عندئذ في ملكه إن شاء تزوجها، وإن عضلها، أي منعها من الزواج من غيره حتى تموت، فيرث ميراثها)[64].

وقد قال الطبري في تفسيره لقوله تعالى: ﴿لايحلُّ لكم أن ترثوا النساء كرهاً﴾ (النساء–19)، كان الرجل يموت فيرث ابنة امرأة أبيه فإن أَحبَّ أن يتخذها كما كان أبوه يتخذها، وإن كره فارقها، وإن كان صغيراً حُبست عليه حتى يكبر، فإن شاء أصابها وإن شاء فارقها فالرجل كان يرث إمرأة ذي قرابته فيعضلها حتى تموت أو ترد إليه صداقها[65].

ولايخفى ما في هذا من ظلمٍ للمرأة وإلحاق للضير بها، فهي فضلاً عما تعانيه من فقد زوجها، تعاني مرة أخرى لفقد حريتها وإمتهانها من لدن ذويه وورثته.

ولقد كان المجتمع الجاهلي يوكل للمرأة الكثير من الأعمال، فهي أكثر عملاً من الرجل، إذ تتولى تهيئة الطعام وحلب النياق وغسل الملابس وغزل الصوف والوبر والعناية بالاطفال وتحضير مادة الوقود، الى غير ذلك من أعمال لايقوم بها الرجل لأنه يرى أنها من أعمال المرأة ولاتليق بالرجال[66].

وقد ارتبطت صورة المرأة عند الجاهليين بالمكر والخديعة بل عدوّها كالحية في المكر والكيد، ونظروا إليها نظرتهم إلى الشيطان، وكانوا يصفون المرأة القبيحة بالسعلاة[67]، وقد ذكر بعض علماء اللغة إن العرب كانت تصف بـ (السعلاة) العجائز والخيل، وقيل السعالي النساء الصافيات البذيئات والمرأة القبيحة الوجه السيئة الخلق[68]. ومن ذلك قول الأعشى:

نساء كأنهن السعالي[69]

وكان من بين ما تكنى به المرأة عند العرب العتبة والنعل والغلّ والقيد والشاة والنعجة[70].وكانوا لايعتدون برأي المرأة ولايولونه اهتماماً، فقد نظر الرجل الجاهلي الى رأي المرأة على أن فيه وهناً وضعفاً، وأنه دون رأي الرجل بكثير، كما أن مقاييسها في الحكم على الأمور بالدون من مقاييسه في الدقة والضبط،

لذلك عدوا من الحمق الأخذ برأي المرأة والركون إليه، وضربوا المثل بضعف الرأي ومجانبته الصواب بقولهم (رأي النساء) [71].،وقالوا شاوروهن وخالفوهن، لما عُرف عن المرأة من تأثر بأحكام العاطفة. وقد ذهب بعضهم إلى عدم وجود رأي للمرأة، إذ يرى صاحب الكشاف (لم يُقلْ للمرأة مفتدة لأنها لا رأي لها حتى يضعف) [72]

ولهذا قالوا للرجل (الفند) اذا خرف وذهب عقله لهرم أو مرض ولايقال (عجوز مفندة) لأنها لم تكن ذات رأي في شبيبتها حتى يفقد في كبرها[73].

فالمجتمع الجاهلي كان ينظر إلى كلِّ فعل حسن وقول سديد ورأي حصيف نظرة ذكورية فيلحقه بالذكور، وينظر إلى كلِّ ما هو على خلاف ذلك نظرة مؤنثة فيلحقه بالإناث، وقد كان هذا ديدن مجتمع العصر الجاهلي وديدن مجتمعات العصور التي تلته، فهذا الزهدي مثلاً يعبر عن هذا المعنى بقولهِ: (الأدبُ ذكرٌ لايحبّهُ إلا الذكور من الرجال ولايبغضه إلا مؤنثوهم) [74]، فكلَّ ما علا شأنه عندهم ذكر وهو من صفات الذكور، وكلّ ما دنا شأنه فهو مؤنث ومن صفات الإناث.

وقد جاءت العديد من أمثال العرب الجاهليين تعج بتلك المضامين التي تنتقص من المرأة، فضلاً عن دلالة تلك الأمثال الواضحة على تراجع مكانة المرأة وتدنيها في المجتمع، فإن في صياغتها وأساليبها أنساقاً مضمرة تدلّ على ذلك، فمثلاً (تسعى الأمثال لتبرير سلوك الرجل عندما يكون سلوكه غير سوي، بأنه أحمق اذا كان شاباً، وبأنه خرف إذا كان كهلاً أو شيخاً؛ أما المرأة فإنها ترتبط بسلوكها أكثر من الرجل) [75]، فالخطأ والخطل في الأمثال العربية القديمة لايصدر من الرجل إلاّ اذا كان أحمق أو خرفاً، في حين إن صدوره من المرأة لايحتاج الى تسويغ لأنه من دأبها في عُرف المجتمع الجاهلي والعربي القديم عموماً.

ومما يلاحظ في قصص الأمثال تلك، أن نسبة النساء النكرات فيها تفوق كثيراً نسبة الرجال؛ ولعلّ السبب الكامن وراء تنكير المرأة وعدم تعريفها هو هامشية دور المرأة القصصي، أو هو هامشية مكانتها الإجتماعية[76]. ومن الطبيعي أن يكون ما هو مهمش في المجتمع مهمشاً في الثقافة بتمظهراتها المختلفة التي منها الأدب الجاهلي بشعره ونثره.

وهذا النسق الثقافي المتمثل في دونية المرأة المستشري في فكر المجتمع الجاهلي يوغل في سريانه من ممارساتهم اليومية الى نتاجاتهم الفكرية عامة،ونتاجهم الأدبي خاصة بنثره وشعره، ولاسيما كون ذلك النتاج الأدبي وجداني واقعي ينطق بلسان حياتهم واحاسيسهم،ونحن إذْ نرصد نسق الدونية في شعرهم نُدرك صعوبة تتبعه في جلّ نتاجهم الشعري،بل نُدركُ استحالة ذلك في مبحث من مباحث هذه الدراسة،ولكننا نُعوّل في ذلك على انتقائنا المعلل من صوب،وعلى إجرائنا النظري من صوب آخر.

فديوان شاعر كامرئ القيس لاشكَ في أنه صورة ناطقة صادقة دالة على ثقافة المجتمع الجاهلي، ومرتعٌ لمعظم أنساقهِ المضمرة كما إن اتكاءنا على مفهومي النسق العمودي والنسق الأفقي يوسع من دائرة، رصدنا ومن ثم يسوغ لنا الركون إلى نتائجه.

وقد قصدنا إلى كشف نسق دونية المرأة في مجتمع من خلال سياق مفارقي هو سياق فوقيتها في الشعر، ولكنها فوقية ظاهرة للعيان تتراءى وتوهم في حين خلفها يقبع مضمراً نسق الدونية.

وشعر الغزل أو بمعنى أدق المقدمات الغزلية للقصائد الشعرية الجاهلية التي تحوي حضوراً مكثفاً للمرأة، هي ذاتها تكرس نسق الدونية وتعززه؛وهذا ما نروم تبينه من خلال نشاطنا التنقيبي في ديوان امرئ القيس، مشفوعاً بنماذج شعرية لشعراء جاهليين آخرين، والنماذج الشعرية التي سنعرض لها بعد حين مشتملة على جدلية خفاء نسق دونية المرأة وفوقيتها وتجلية في صور شتى سنحاول أن نقف عند أبرزها.

الصورة الأولى/ صورة تعدد المرأة في مقدمة القصيدة الغزلية:

تحوي مقدمات قصائد امرئ القيس ذكر عدة نساء،وقلما نجده يفرد مقدمة قصيدة لذكر إمرأة واحدة، وتكرار ذلك في ديوانه يُحيل هذه الصورة من صور الدونية – أي صورة تعدد المرأة الى نسقٍ،وهو نسق مخاتل ظاهرهُ حفاوة متوهمة للمرأة وباطنه انتقاص منها، فالشاعر يحشد أسماء أعلام دالة على النساء ومسميات وصفات دالة على المرأة فرداً وجمعاً بما يوحي بالكثافة المكانية والمضمونية في داخل القصيدة الواحدة، ومن ثم يوحي بفوقيتها، ولكن الأمر على خلاف هذا تماماً، إذ تنصهر نساء القصيدة الواحدة في بوتقة إحساس واحد وتجربة واحدة هي ذاتها لا فرادة فيها ولا خصوصية ما يسيئ للمرأة ويلحق بها الدونية. ولعل تعدد الأسماء وعدم الثبات عند اسم بعينه – كما فعل شعراء الغزل العذري– هو دليل على الاهتمام بالمرأة جنساً فـ (الرباب وهند وفرثنى ولميس وعنيزة وفاطم وسعاد) وغيرها من المسميات الغاية منها الدلالة على المرأة عموماً.

كأن مايريده الشاعر ليست امرأةً بعينها وإنما (جنس المرأة) عموماً،وبالإمكان الدلالة عليه بأي اسم كان، وهذا بدوره يحيلنا على (الحسيّة) التي سنتعرفها في الصورة الثانية من صور الدونية.

وهذا التعدد للمرأة عند الشاعر يظهره نمطان، أولهما، تعدد المُسمى، أي تعدد أسماء الأعلام الدالة على عدة نساء في داخل القصيدة.

وثانيهما التعدد بالصيغة أي استخدام كلمات وصيغ تدلُّ على مجموعة من النساء، كأسماء الجنس وصيغة جمع المؤنث السالم وغيره من صيغ الجمع الأخرى.

وكثيراً ما يستخدم الشاعر النمطين معاً، أي يجمع بين ذكر أسماء عدة وصيغ جمع تدل على المرأة في مقدماته الغزلية على وفق آلية استرجاعية، غايتها على الأكثر تعويض انكسارات الذات وانكفاءها نتيجة الاحباطات النفسية والعاطفية، في ظلّ مجتمع يظن بالمرأة وينأى بها عن ميادين الحياة حدّ الوأد؛ ومن خلال استقرائنا لديوان الشاعر وجدنا هذا النسق ظاهراً بما لايدع مجالاً للشك، إذ تتوالى المسميات والصيغ الدالة على تعدد المرأة وتتحشد، ففي المعلقة مثلاً نجد نمطي التعدد كليّهما؛ فمن تعدد المسمى، قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتِها أم الرباب بِمأسلِ[77]

وقوله:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي[78]

وقوله:

أفاطم مهلا بعض هذا التدللِ وإن كنتِ قد أزمعتي صرمي فأجملي[79]

فمسميات من مثل (أُم الحويرث وأُم الرباب، وعنيزة وفاطم) هي أسماء علم تعود لنساء عدّة، وقد تتدافع أسماء النساء في البيت الشعري الواحد حتى يكتظ بها، كقوله:

دار لهندٍ، والرباب وفرتنى ولميس قبل حوادث الأيامِ

أو ما ترى أظعانهن بواكرا كالنخل من شوكات حين صدامِ[80]

فهنالك (هند) و(الرَّباب) و(فرتنى) و(لميس)،وقد لا ينغلق الأمر عند حدٍّ ما، ولكننا أمام هذا التعدد نواجهُ إجمالا في إحساس الشاعر، وكأنه إحساس نفسي واحد، بل هو كذلك فتعدد المرأة هنا هو تعدد مسمى ليس إلا، ولو كان تعدداً للذات لأحدث تعدداً في الإحساس والتجربة.

وهذا الثبات ووحدة الإحساس مع تعدد المسمى نجده كثيراً عند الشاعر، فمن أمثلته الأخرى، قولهُ:

لـــه الويـــل إن أمســـى ولا أم هاشـــمٍ قريـــب ولا البسباســـة ابنـــة يشـــكرا[81]

فهو يواجه فراق الاثنين معاً بإحساس واحد،وكما يبدو فالرجل واحـدٌ، والبيـت الشـعري واحـدٌ، والإحساس واحد، والمرأة وحدها هي المتعدد، وكلما تعدد الشيء فقد من قيمته.

وقد يلتفت الشاعر في أحايين قليلة، بل نادرة الى مسألة تعدد الإحساس النفسي المصـاحب لتعـدد المسمى، كقوله:

أغـــادي الصـــبوح عنـــد هـــر وفرتنـــى وليـــداً وهـــل أفنـــي شـــبابي غيـــر هـــر[82]

ففي قوله ما يوحي بحفاوة (لهرٍّ)،ولعلها حفاوة فرضتها القافية، فقد تفرض (فرتنى) قافيـة أُخـرى فتكون الحفاوة لها عندئذ. وهذه المسميات لا يختلف الأمر كثيراً في كونها واقعية أم متخيلة- وإن كان عـدد غير قليل من الباحثين يذهبُ الى أنها متخيلة ولاسيما أصحاب الاتجاه الرمزي في دراسة الشعر الجـاهلي- فمن منظار النقد الثقافي، إن المضامين الواقعية والمتخيلة هي من مكونات الثقافية ومفرزاتها في آن واحد عند العربي، فضلاً عن كونه صياغة لتجربة الشاعر مع الجماعة التي ينتمي إليها هو والمحبوبة المرأة، وعلاقته بالأشياء من حوله وشاهد على كثافة التجربة، فضلاً عن أن الشاعر لا يستطيع توصيل خطابه الشعري إلا من خلال مكانه الذي ينتمي إليه ثقافياً واجتماعيا[83].

وكذلك ينعم الشاعر في تحديد أسماء النساء واعطائها بعداً واقعياً من خلال كونها أسماء مسـتوحاة من واقعه وهذا الإنعام من لدن الشاعر في تحديد الأماكن والأسماء معاً إنما هو تعويض عن الإنعام في تحديد الآخر الأنثوي أو هو إعطاء بعد واقعي لموضوع متخيل من الشاعر، فهو يُمدّ متخيلاته بدفء الواقع ويقرب الحلم.

ومما يلاحظ على مقدمات القصائد الغزلية للشاعر امرئ القيس- ومعظم شعراء الجاهليـة – أنهـا تميل ميلاً شديداً الى تحديد المكان، كما تميل الى تحديد الأسماء، ولعل السبب في ارتباط الشـاعر بالمكـان واستحضاره في القصيدة كونه عنوان إقامة الشاعر واستدعاءه في القصيدة يرتبط بتوكيد الانتماء المجتمعي.

ويبدو أن ذكر المرأة في مقدمة القصيدة مسمى بعد آخر لا يشبع رغبة الشاعر (الرجل) في المـرأة ولا يرضيها، لأن الخيال والوجود الفني لا يعوضان مقام الواقع بأي حالٍ من الأحوال، فيبقى جوع الرجـل للمرأة نائماً يدفعه إلى الإكثار من ذكرها، فيعمد إلى التوسل بالصيغة الأخرى، أي صيغة التعدد بالصيغة الدالة على الجمع لأنها أعم وأوسع وأشمل، في محاولة يظّنها الشاعر أنجح في إشباع إمحال الواقع وشحِّه عليه، لذا نراه يتغزل بالمرأة جمعاً، من خلال استخدام صفات تدل على نساء متعددة من مثل قول الشاعر في معلقتـه ذاتها:

ويـــوم عقـــرت للعـــذارى مطيتـــي فيـــا عجبـــاً مـــن كورهـــا المتحمـــلِ[84]

فظـــل العـــذارى يـــرتمين بلحمهـــا وشـــحمٍ كهـــدابِ الـــدمقس المفتـــلِ[85]

وقوله في قصائد أخرى:

ألـــم تعلمـــي أنـــي صـــروم مشـــيع وأنـــي بحـــب الغانيـــات مكلـــف[86]

يـــاقينتي توزعـــا رحلـــي ســـيخف يومـــاً عنكمـــا رحلـــي

وكـــلا معـــي مـــن لحـــم راحلتـــي ومـــع العـــذارى فاتركـــا عـــذلي[87]

ســـباط البنـــان والعـــرانين والقنـــا لطـــاف الخصـــور فـــي تمـــامٍ وإكمـــالِ

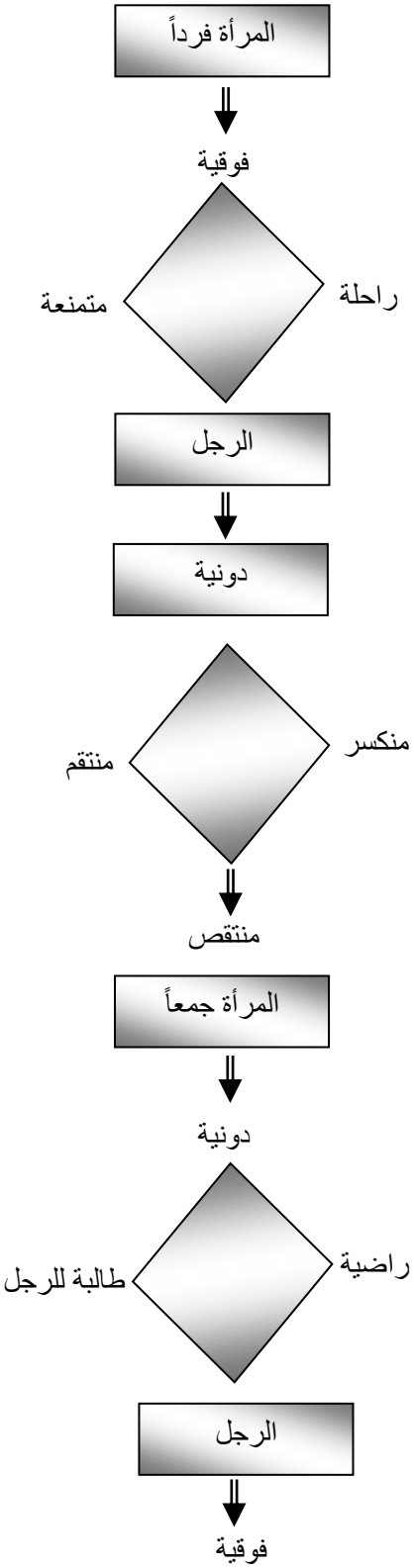
نـــواعم يتـــبعن الهـــوى ســـبل الـــروى يقلـــن لأهـــل الحلـــم ظـــلا بـــتظلال[88]

مـــن البـــيض كـــالآرامِ والأدم كالـــدمى حواصـــــــــنها والمبرقـــــــــات روانِ[89]

فكلمات من مثل (الغانيات) و(العذارى) و(سباط) و(لطاف) و(نواعم) و (البـيض) و (لآرام) و (الأدم) و(الدمى) و (الحواصن) و(المبرقات) و(روانِ). جميعها وردت على صيغة الجمع، وفيها من التعـدد والكثرة والعمومية ما لا توفره للشاعر صيغة تعدد المسمى ففـي التعـدد بصـيغة الجمـع تضـيع معـالم الخصوصية،وتُجمل وتنزوي الإيماءة اليسيرة إلى المرأة بوصفها ذاتا منفردة من خلال التسمية، ومن ثم فـإن هذه الصيغة تعزز الدونية وتكرسها أكثر من الصيغة الأولى،بما تحمله من تشظٍ وتغييب لذات المـرأة داخـل المجموع.

واذا ما التفتنا الى أن هذا التعدد بصيغتيه يقع في ضمن حيز المقدمة من القصيدة، وهو حيز ضـيق نسبياً قياساً الى مجمل القصيدة، فضلاً عن أنه حيز آني سرعان ما يغادره الشاعر الى غرض آخر، نُدرك أَن المرأة– وإنْ تعددت– ليست رغبة أصلية في نفس الشاعر وفي جسـد قصـيدته، وإنمـا بروتوكـول مـن بروتوكولات النسق الفني للشعر في تلك المرحلة، ودليل ذلك أنه سرعان ما اختفى في العصور اللاحقة حينما أصبحت المرأة أكثر حضوراً في المجتمع وأكثر نشاطاً وفاعلية واحتكاكاً بالرجال فغابت عن مقدمة القصـيدة لتحتل القصيدة بأكملها، على نحو ما نرى في قصائد الغزل في العصر الأموي والأندلسي والعباسي.

وتعدد المرأة في قصيدة الشاعر الجاهلي تستثيرها في معظم الأحيان انكسارات الشـاعر النفسـية متخذاً من انخذاله وإحساسه بالانتقاص المنبعث أما من رحيل الحبيبة أو تمنعها، لذا يعمد الشاعر إلى تـرميم ذاته المنكسرة والانتقام لها من خلال القيام بجهد عكسي غايته إذلال المرأة وانتقاص منهـا بـذكر التجـارب الماضية التي تُصادر قيمة المرأة الحاضرة وتشعرها بلا قيمتها،وبذا يجرّها الشاعر إلى ساحته ويضفي عليها ثوب دونيته منتصراً لذاته يجعلها مع تعددها راضية طالبة للرجل ساعية خلفه ووراءه وهنا مكمن نقطة الجدل العظمى بين النسق الظاهر والنسق المضمر فما يغرسه الشاعر فوقية ينبت دونية، فالنسـق يخاتـل بإظهـار الشاعر منشغلا بالمرأة شعراً ومخفياً وراءه نسق إهمالها مجتمعياً والمخطط الآتي يوضح تردد كل من المرأة والرجل بين الفوقية والدونية تحت تأثير الإفراد والجمع للمرأة في بنية الشعر:



وانكسار الشاعر أمام تمنع المرأة أو هجرها – كما أسلفنا قبل قليل– هو الذي يولّد في أكثر الأحيان تعدد المرأة داخل بنية القصيدة الجاهلية، كقول الشاعر مثلاً:–

إن تصـــرمي يـــا دعـــد أو تتبـــدلي غيـــري، فلـــيس لمخلـــفٍ عقـــد
ولقـــد تواعـــدني الأوانـــس كالـــدمى بعـــد الهـــدو فيلتقـــي الوعـــد[90]

فإحساس الرجل بالدونية لاستعلاء المرأة عليه بالهجر يجعله ينحو نحو التعويض وإرضاء الذات من خلال ذكر التجارب الماضية أو المقبلة فيسعى إلى جعل المرأة متعدداً في قصيدته.

وكذلك في قوله:

وتقـــول جمـــل قـــد كبـــرت وشـــنك الـــ حـــدثانِ، يـــابن الخيـــر بـــالأزلِ[91]

والذي يبدو فيه جليا إعراض المرأة وانتقاصها من الشاعر، الذي يثيره هذا الأمر فلا يجد ما يلوذ به سوى الاعتداد بالنفس في محاولة لتأمين فوقية الذات من خلال الاستعلاء بذكر التجارب الأخرى فنراه يـــردُّ بقوله:

ولَـــرب ماجـــدة الجـــدود كريمـــةٍ واحتلهـــا بممتـــع الوصـــلِ
وودعتهـــا إذ رمـــت فرقتهـــا آنـــى لكـــم يـــاخلتي مثلـــي[92]

والشاعر قدم باستعماله لما يدلّ على التقليل أو احتمالية الوقوع ليجعل مواصلته لكريمة الجدود بعد- تقدمه في السن وهو أمر قد يشكُ فيه- مستساغة.

الصورة الثانية/ الإنعام في الحسية عند تصوير المرأة واغفال الجوانب النفسية.

وتعُّد هذه الصورة، من أكثر صور الدونية ارتباطا بالصورة الأولى، وهي لا تقل عنها في إبـــراز نسق دونية المرأة، فكما هو معروف إن موضوع الغزل الوحيد في الشعر الجاهلي هو المرأة، وقـــد تنـــاول الشاعر الجاهلي جمالها، وأول ما لفت نظره منها جمال وجهها وجمال أعضائها، فوصف الجمال الجسدي هو الأمر العام والطاغي، أما وصف المحاسن الخُلقية والنفسية،وتصوير عواطف المرأة وأحاسيســـها وخلجـــات نفسها، وحكاية الحبّ بينها وبين الرجل، فيأتي متأخراً- أي في منزلة متأخرة من وصف الأعضاء، فالشاعر يقف أولاً عند الصورة الخارجية للمرأة الصورة التي تحـــرك فيـــه عواطـــف الجـــنس وعواطـــف الحـــبّ والجمال.[93]

والشاعر الجاهلي في البادية والحاضرة تقريباً يوشك أن يكون مفهوم الجمال لديه متمثلاً بـــالمرأة، فهو لا يجد في حياته الضيقة إحساساً بالجمال إلا في الجمال الأنثوي، ولم يكن الجمال الخُلقي ليعوض عـــن الجمال الخَلقي وهو إن كان يُشيد أحياناً بالمكارم الخُلقية الا أنها لاتظهر لديه دائماً إلا وهي مرتبطة بالمفـــاتن الجسدية[94].وقد فسّر بعض دارسي الأدب القديم اتسام الصورة الشعرية الجاهلية عامة بالحسّية والتشـــخيص بـــ (حسيّة البادية) وعناصرها هي الأخرى إذ يتم التعبير بالأسلوب المادي ذاته عن الأمور المعنوية[95].

فالجمال النفسي يتطلب وقتاً لاستشعاره لا يتجه للجاهلي مجتمعهُ الذي يحظر عليه الاقتـــراب مـــن المرأة، في حين لا يتطلب الجمال الحسي ذلك الوقت، لأنه ظاهر للعيان لا يحتاجُ كثيراً من الجهد للالتفـــات إليه، ولعلّها طبيعة الحياة الاعتيادية أو المعيشة التي تفرض عليه أن يتعامل بحسية مع الأشياء، لذا نجـــد أن معظم صور الشاعر الجاهلي- ليس في الغزل فقط وإنما في مجمل الشعر، هي صور مادية حســـية تعتمـــد حواسه في الرصد والتصوير، ولعلّ الحسية عند الشاعر الجاهلي منبثقة من فشل الشاعر في الحصول علـــى المرأة بوصفها كائنا اجتماعيا يستطيع التواصل معه، فيحيلها إلى جسد يستمتع به ويستهلكه شـــعرياً، وربمـــا تكون الحسية هي نوع من أنواع الثأر للذات وملذاتها عندما تشعر بالإحباط مع الفشل في الحصول على مـــا تُريد فتبحث عن ضحية تسقط عليها فشلها[96]. كما ان إحساس الشاعر بالاضطهاد من النسق، يفقده توازنـــه

النفسي، فينقلب على نفسه وتنتصر حواسه على روحانيته ويتحول إلى رجل شهواني لا يرى في المرأة سوى جسدها[97]. وأياً يكن الأمر يبقى تجريد المرأة من كونها محتوى نفسيا وحصرها في دائرة الكون الحسي هو إيغال في الإساءة إليها وإنعاماً في دونيتها.

وفي ديوان امرئ القيس تشكل الحسية في الغزل ظاهرة بارزة يقف عندها المتأمل ملياً، فامرؤ القيس يكاد يختزل صورة المرأة في الجسد ولا يغادره إلى ما سواه من جوانب نفسية في المرأة، فهو ينشد في المرأة ما يمتعه من مفاتنها الجسدية، وهو لا يتوانى ولا يدخر جهداً للتعبير عن ذلك والتصريح به كقوله:

وفـــــواتر أبصـــــارها، وبـــــواهر أعجازهـــا، وكـــذاك مـــا أشـــدو[98]

وخصـــــورها محنـــــوة، ومتونهـــــا محطوطـــــة وبطونهـــــا ملـــــد

وفروعهـــــا ســـــبيغة، وأنوفهـــــا شـــــرعية، وثـــــديها نهـــــد

وخـــــدودها مصـــــقولة، وعيونهـــــا مكحولـــــة، وشـــــفاهها ربـــــد

يســـــبيني بعـــــوارضٍ مصـــــقولةٍ كـــــالبرقِ رجـــــع وســـــطه الرعـــــد

فقد استقصى الشاعر في أبياته السابقة كلَّ ما يتمكن من رؤيته ولمسه وشمه أحياناً كقوله:

إذا التفـــت نحـــوي تضـــوع ريحهـــا نســـيم الصـــبا جـــاءت بريـــا القرنفـــلِ [99]

في حين نجد الشاعر قد أهملَ كلَّ ما يستشعر من المرأة ويُحسُّ من جوانبَ نفسية وروحية وخُلقية، فالمرأة تعنيه وتَحوزُ اهتمامه بقدر ما تمتعهُ بما تمتلكهُ من جمال الصورة والشكل، وماعدا ذلك فلا يُمتِعُ ولا يستأثرُ بالاهتمام.

وكثيراً ما نجد الشاعر يعمد الى التفصيل في الحديث عن محاسن المرأة ومفاتنها ومزاياها الجسدية دونما رغبة في الإيجاز أو الإجمال مكرساً همه الشعري باتجاه ذلك، ولذا نجده مـــراراً وتكـــراراً يشـــخص ببصرهِ الشعري نحو تلك المفاتن متفننا مجيداً في تصويرها كقوله:

تصـــد وتبـــدي عـــن أســـيل وتتقـــي بنـــاظرةٍ مـــن وحـــشِ وجـــرة مطفـــلِ[100]

وجيـــدٍ كجيـــد الـــرئمِ لـــيس بفـــاحشٍ اذا هـــي نضـــته ولابمعطـــلِ

وفـــرعٍ يـــزين المـــتن أســـود فـــاحمٍ أثيـــث كقنـــو النخلـــةِ المتعثكـــلِ

وكشـــحٍ لطيـــفٍ كالجـــديل مخصـــرٍ وســـاقٍ كـــانبوبِ الســـقي المـــذللِ

وهي كذلك:

لطيفـــة طـــي الكشـــح، غيـــر مفاضـــة اذا انفلتـــت مرتجـــةٍ غيـــر متفـــالِ[101]

فغزل امرئ القيس كغزل الجاهليين من الشعراء– عامة– يتصف بالجرأة والوضوح، فهو غزل لـــه القدرة على وصف كثرة كثيرة من أعضاء الجسد الأنثوي، فضلاً عن أنه لايميل إلى الاقتصاد في التعبير عن محاسن المرأة، كما لا يميل كثيراً الى الاستيحاء أو الرمز، لأن الشعر العربي قديماً لم يعرفْ إقبـــالاً علـــى الرمز[102]. ولأن الشعر هو متنفس الانسان الجاهلي الوحيد، لذا نراه يترك العنان فيه لنفســـه لتُعبّـــر عـــن رغباتها المكبوتة وأمانيها غير المتحققة – كثيراً– فلا يُلجمها باقتضاب أو إيجازٍ أو رمز.

والحسية عند إمرئ القيس تعلو فوق العُرف، ولاتنبو عن محاذير المجتمع الجاهلي، فهي لاتُفرق بين امرأة متاحة وأُخرى ممنوعة، بين أمة وحرة، بين متزوجة وغير متزوجة، لذا نراه يتغزل بالمتزوجة والحبلى والمرضع كتغزلهِ بالعذارى على حدٍّ سواء غزلاً حسياً لا مائز فيه ولا فارق.

وتغزل امرئ القيس بالنساء المحصنات المتزوجات مدعاةٌ للتأمل، فهو كثيراً ما يلهجُ بذكر تجاربه معهن ويصور انجذابهن إليه وانصرافهن عن بعولتهن وانشغالهن عن صغارِهن، بيدَ أَن امرأ القيس في ذلك كلّه لا يخرج عن سياق الخيال، فواقع المجتمع الجاهلي لا يسند هذا ولايعضده، واغلب الظن أن غزل امرئ القيس بالمرأة المتزوجة يتأرجح بين أمرين، أولهما: أنه غزل كيدي غايته إظهار حفاوة النساء به حين ترفضه أو تتمنع عليه إحدى حبيباته العذارى وذلك في ظلّ ما تُعرف به المرأة المتزوجة في المجتمع الجاهلي من انصراف عن الرجال ولاسيما اذا كانت مرضعاً أو حُبلى وهو ما يسمونه بالفرك وثانيهما: أن المجتمع الجاهلي قد لا يَفرض من القيود الاجتماعية على المرأة المتزوجة ما يفرضه على الفتاة العذراء، فالمتزوجة أكثر حضوراً في الساحة الاجتماعية بفعل أعمالها والتزاماتها الأسريةومن ثم يمكن رؤيتها والتغزل بها.

وغزل إمرئ القيس هو مجرد للمرأة بين قوسي الحسية وإنعام في دونيتها وإيغال في الانتقاص منها حين يوحّد النساء ويجمعهن تحت صفات مثالية متخيلة هي هي لا يُغادرها، وهذا بدوره ينتزع خصوصية المرأة ويحيلها إلى مجسمٍ مثاليٍ للجمال، ولا يتعامل معها كما هي عليه في الحقيقية، وبصورتها الطبيعية في واقعها ومجتمعها، ففي (العالم الذي تعاني فيه المرأة عبودية الخدم وتشويه الأمومة ووطأة الهجير ولذعات الليالي الباردة وأهوال الجوع والعطش يستحضر الشاعر المثل الأعلى النسائي في شكل حسناء ممشوقة القدِّ مرتفعة الوركين ناعمة اليدين والكاحليين) [103]، ترفل بالحرير والدمقس نؤوم الضحى مترفة تجرّ أذيالَ مُرطِها كاعب نحيفة الخصر بيضاء متوردة الخدين، ظناً منه أنه يسمو بها حين يجردها من ذاتيتها وخصوصيتها ومزاياها وعيوبها، يجعلها هيكلاً رخامياً على وفقَ معايير مبالغ فيها للجمال، فالحسية الجاهلية لا تستحضر المرأة في الشعر جسداً واقعياً، بل تستعرضها جسداً مثالياً مشتهى يطمح الشاعر أن تَكونَهُ المرأة التي يُريد.

ومما يلحظ أيضاً في غزل امرئ القيس أنه في ظلّ غياب اسم العلم أو اسم الجنس يستعمل في توجهه للمرأة أو الحديث عنها صفة بديلة وغالباً ما تكون هذه الصفة صفة حسية كقوله:

وبيضةِ خدرٍ لا يرام خباؤها تمتعت من لهو بها غير معجلِ[104]

فالشاعر يكّرس الصورة الحسية للمرأة ويسّوغها على وفق فلسفته الخاصة التي ترى أن المرأة إحدى متع الرجل التي ينالها في حياته، لذا ينبغي عدم التفريط بها أو الزهد فيها، وينبغي كذلك التزود منها قدر المستطاع، وأمرؤ القيس يُعبر عن ذلك قائلاً:

تمتع من الدنيا فإنك فانٍ من النسوان والنساء الحسبان[105]

من البيضِ كالآرامِ والأدم كالدمى حواصنها والمبرِقاتِ الرواني

وقوله:

وأصبحتَ ودعت الصبا غير أنني أراقب خلاتٍ من العيش أربعا[106]

ومنهن سوفي الخود قد بلها الندى تراقِب منظوم التمائم مرضعا

فهو لا يأسف على مفارقته عهد الصِّبا ولا لإشرافه على الفناء إذا ماتزود بمتعه الحسية من المرأة، تلك المتعة التي لا غنى للشاعر عنها، مهما بذلت له المرأة من ودِّ الحديث ولطفهِ، ويبدو هذا جلياً حين يقول:

ولـــو أنهـــا بـــذلت لـــذي ســـقمٍ مِـــرهِ الفـــؤادِ مشـــارفِ القـــبضِ[107]

آنـــس الحـــديثِ لظـــل مكتئبـــاً حـــران مـــن وجـــدٍ بهـــا مـــض

والمرأة بما تمتلكه من مفاتنها الجسدية هي متعة الرجل ولعبته التي يلهو بها ويأنس كما يشير امرؤ القيس في قوله:

لهـــوت بهـــا فـــي زمـــانِ الصـــبا ســـقى ورعـــى الله ذاك الـــزمن[108]

وامرؤ القيس كغيره من شعراء الجاهلية الذين يجدون في حرمان المرأة لهم من المتعة الحسية مـا يَعْدِلُ بينها وفراقها لديهم ويساويه، فلا فائدة تُرجى من المرأة المتمنعة، فهذا المثقِّب العبدي مثلاً فـي مطلـع نونيته يعبر عن تلك الرؤية الجاهلية، بقوله:

أفـــاطم قبـــل بينـــكِ متعنِـــي ومنعـــكِ ماســـألت كـــأن تبينـــي[109]

الصورة الثالثة/ خطاب المرأة باستعلاء.

مما يلاحظ في مقدمات القصائد الغزلية الجاهلية، أننا لانَسمعُ فيها غير صـوت الرجـل ورغباتـه وتطلعاته وآماله وآلامه، أما المرأة، فهي لصدى صوت الرجل، هو من يتولى الحديث عنهـا، ومـن خـلال حديثة ذلك يعود من جديد باثاً لذاته وتصوراته و (لذلك لا نعرف عن حبِّ النساء الا ما قال عنه الرجال، لا نعرفهُ إلا من خلال تصوراتهم وتأويلاتهم ورغباتهم، لانعرف من النساء عن النساء الا مقاطع متفرقة، تبـدو مبتورة، على غرار أشعار ليلى الأخيلية)[110] والرجل مع تغييبه لذات المرأة وتوليه الحديث عنهـا، فهـو لا ينصفها حين يتحدث بلسانها فهو يقول على لسانها ما يحطُّ من قدرها ويعزز دونيتها.

ومن صور الدونية التي تواجهنا في مقدمات امرئ القيس الغزلية هي صورة الخطاب الاسـتعلائي الذي يُبرز التفاوت في القدر والمكانية بين الرجل والمرأة، القارّ في ذات الشـاعر والمنسـحب مـن ثقافـة المجتمع، ذلك الخطاب الذي يستنهضه الشاعر ويوجده في نصِّه الشعري من خلال استخدام بعـض الصـيغ والأساليب، لعلَّ من أكثرها شيوعاً استخدام صيغتي الأمر والنهي في التوجه نحو المرأة على غرار قوله في معلقته:

فقلـــت لهـــا ســـيري وأرخـــي زِمامـــه ولا تبعـــديني مِـــن جنـــاكِ المعلـــلِ[111]

فصيغتا الأمر (سيري) و (أرخي) والنهي في (لا تبعديني) هما صيغتان تدلان على خطاب من عالِ المنزلة إلى أسفلها، وكان الأولى أن يكون الشاعر في موقف السؤال والطلب منها أو على الأقل في موقـف الالتماس، أو أن يتلطف باستعمال صيغة طلب مخففة كالعرض والتحضيض وما إلى ذلك؛ واستعمال الشاعر لأسلوب الاستعلاء في خطابه للمرأة إنما هو بداعٍ من تصورهِ الذهني لتدنّ منزلة المرأة وإيمانه بالبون الشاسع الذي يفصله عنها في سلم المراتب الإنسانية حيث هو في أعلاه في حين تستقر هي في أسفله. وهو في ركونه لهذه الصيغة الاستعلائية يسلبُ المرأة حقها الطبيعي في العطاء والمنع الماديين والنفسيين معاً.

ونجد أن صيغة الأمر تأتي متقدمة متصدرة لكلام الشاعر (الرجل)، في حين لا نجدها كذلك– مـع ندرتها– عند المرأة، إذ يأتي الأمر في حديث المرأة متأخراً معللاً مسبباً مسوغاً على غرار قوله على لسانها:

تقـــول وقـــد مـــال الغبـــيط بنـــا معـــاً عقرت بعيري يـــا امـــرأ القـــيس فـــأنزل[112]

فصيغة الأمر (فأنزل) الصادرة من المرأة جاءت متأخرة رتبة في سياق الكـــلام مســـبوقة بتعليـــلٍ وتسويغٍ وافيين، فلولا ميلان الغبيط والبعير الذي أوشكَ أن يعُقر لما كان الأمر بالنزولِ صادراً من المـــرأة/ ولما كان الخطابُ الاستعلائي متوجهاً منها إلى الرجل.

ومن صيغ الاستعلاء الأخرى البارزة في الخطاب الشعري الغزلي للشاعر امرئ القيس، هو ســـعيه الى سلب إرادة الفعل من المرأة وتكريسها لذاتهِ، ومنح إرادة القول وإسنادها الى المـــرأة وهـــي – أي إرادة القول– بلا شكٍ أدنى بكثير من إرادة الفعل، فهو في قصصهِ الغزلية دائماً يفعل، وهي دائماً تواجه فعله بالقول على نحو قولهِ:

ويـــوم دخلـــت الخـــدر خـــدر عنيـــزةٍ فقالـــت لـــك الـــويلات إنـــك مرجلـــي[113]

فهو يمتلك إرادة الفعل بدخوله الخدر وهي ليس لها إلاّ إرادة القول متمثلة بالدعاء عليه.

وكذلك في قولهِ في المعلقة ذاتها:

فجئـــت وقـــد نضـــت لنـــومٍ ثيابهـــا لـــدى الســـتر إلا لبســـة المتفضـــلِ[114]

ففعل المجيء وعبور حاجز خصوصية مكانها، يقابله قول وتأكيد للقول بقول آخر هو القسم (يمـــن الله)، وكأنها هي تنعته بالغواية ومجانبة الصواب– بحاجة لمؤكدٍ، بدلاً من أنْ تمتلـــك إرادة الفعـــل بـــالزجر والنهي والمنع.

وأمثلة ذلك في ديوان امرئ القيس كثيرة منها مثلاً قوله:

ســـموت إليهـــا بعـــدما نـــام أهلهـــا سمو حبـــابِ المـــاءِ حـــالا علـــى حـــالِ[115]

فقالـــت: ســـباك الله إنـــك فاضـــحي ألســـت تـــرى الســـمار والنـــاس أحـــوالي

فحَول القويّ الفعل، وحول الضعيف القول والدعاء.

وقولهُ:

تقـــول وقـــد جردتهـــا مـــن ثيابهـــا كمـــا رعـــت مكحـــول المـــدامع أتلعـــا[116]

أجِـــدك، شـــيئ أتانـــا رســـوله سِـــواك، ولكـــن لـــم نجِـــد مـــدفعا

ولعلَّ مردَّ الاستعارة في خطاب الرجل (الشاعر) للمرأة هو ظنّه وصال المرأة له وعطـــاء ذلـــك الوصال المادي هو حقٌّ مشروعٌ له، ليس لها أن تمنعه عنه أو تقطعه، فامرؤ القيس يؤكد ذلك بقوله:

ضـــنت عليـــك لمِـــيس بـــالفرضِ وأبـــت فمـــا تجزيـــك بـــالقرضِ[117]

فغطاء المرأة المادي والنفسي (الفرض) عليها أن تقدمه للرجل من دون أن تبخل به عليه.

وشُعراء الجاهلية يشتركون في ميلهم إلى الخطاب الاستعلائي في توجههم نحو المرأة في أشـــعارهم الغزلية، فهذا المُنخَّل اليشكري مثلاً يقول:

ولقـــد دخلـــت علـــى الفتـــا ةِ الخـــدر فـــي اليـــوم المطيـــرِ[118]

الكاعـــب الحســـناءِ تـــر فـــل فـــي الـــدمقس والحريـــرِ

فـــدفعتها فتـــدافعت مشـــي القطـــاةِ إلـــى الغـــديرِ

وعطفتهـــا فتعطفـــت كتعطـــفِ الظبـــي الغريـــرِ

فالمرأة لاتصدهُ ولاتمانعهُ ولاتعارضه، إذ ليس هناك لفعلهِ ردّةُ فعلٍ مساوية في الشدّة معاكسة في الاتجاه بحسب قوانين الفيزياء، انما هناك استجابة إيجابية محضّة وتلقائية لم تستلزم من الرجل عناءً.

الهوامش:

(1) المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، د. عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004: 541.

(2) عصر البنيوية – من ليفي شتراوس الى فوكو–، إديث كيرزويل، تر: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد – العراق، 1985:291.

(3) المصطلحات الأساسية في السانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان – الاردن،ط1، 2009: 140–141.

(4) القراءة النسقية– سلطة البنية ووهم المحايثة، أحمد يوسف ، منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم– ناشرون، بيروت، ط1، 2007: 120.

(5) ينظر: القراءة النسقية: 120.

(6) ينظر: م.ن: 117.

(7) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط1، 1985: 211.

(8) الشخصية في الأمثال العربية : 32.

(9) القراءة النسقية: 119.

(10) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 211.

(11) تمثلات الآخر : 93.

(12) ينظر: القراءة النسقية: 132.

(13) المطابقة والاختلاف: 545.

(14) ينظر: عصر البنيوية : 291.

(15) القراءة النسقية : 120.

(16) ينظر: م.ن : 120–121.

(17) الهوية والسرد: 9.

(18) ينظر: المطابقة والاختلاف: 541.

(19) ينظر: النقد الثقافي: 32 ، وينظر: المطابقة والاختلاف: 540.

(20) محاضرات في علم الدلالة، د. نواري سعودي . أبو زيد، عالم الكتب الحديث، أربد– الأردن، د. ط، 2011: 40.

(21) قراءة النص وسؤال الثقافة: 87.

(22) ينظر: قراءة النص وسؤال الثقافة: 5.

(23) ينظر: النقد الثقافي: 34.

(24) ينظر: القراءة النسقية: 122.

(25) ينظر: المطابقة والاختلاف: 541.

[26] ينظر: تمثيلات الآخر، المقدمة: 10-11.

[27] ينظر: المطابقة والإختلاف: 541.

[28] ينظر: أنساق التداول التعبيري. دراسة في نظم الاتصال الأدبي- ألف ليلة وليلة أنموذجاً تطبيقياً، د. فائز الشرع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 2009: 306-307.

[29] المضمر: 23-24.

[30] ينظر: م.ن : 20-21.

[31] ينظر: م.ن: 19.

[32] ينظر: م.ن: 29.

[33] قراءة النص وسؤال الثقافة: 91-92.

[34] ينظر: المضمر: 24.

[35] المضمر: 46.

[36] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش: 59.

[37] ينظر: المصطلحات الادبية الحديثة- دراسة ومعجم انكليزي- عربي، د. محمد عناني، مكتبة ناشـــرون، ط1، 1996: 17.

[38] النسق الثقافي- قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم- :2.

[39] ينظر: قراءة النص وسؤال الثقافة:5.

[40] ينظر: تكوين النظرية: 359.

[41] ينظر: قراءة النصّ وسؤال الثقافة : 13-14.

[42] ينظر: الهوية والسرد : 45-46.

[43] النسق الثقافي، عليمات: 11.

[44] ينظر: قراءة النصّ وسؤال الثقافة: 15.

[45] النسق الثقافي، عليمات: 4.

[46] قراءة النصّ وسؤال الثقافة: 149.

[47] ينظر: قراءة النصّ وسؤال الثقافة: 18-19.

[48] ينظر: قراءة النصّ وسؤال الثقافة: 19.

[49] المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، عبد الفتاح كليطو، دار توبقال الـــدار البيضـــاء- المغـــرب، ط2، 1993: 89.

[50] ينظر: الهوية والسرد: 216.

[51] ينظر: المطابقة والاختلاف، مقدمة الكتاب.

[52] ينظر: الهوية والسرد: 45.

[53] النسق الثقافي، عليمات:2.

[54] ينظر: الشعر الجاهلي – خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري: 73.

[55] ينظر: محاضرات في تاريخ العرب قبل الاسلام: 137.

[56] المفصّل :5/ 528.

(57) مجمع الأمثال، الميداني: 1/ 101.

(58) ينظر: صورة العادات والتقاليد والقيم الجاهلية في كتب الأمثال القديمة: 71-74.

(59) مجمع الأمثال: 405/2.

(60) صورة العادات والتقاليد والقيم: 72

(61) ينظر: المفصل: 534/5.

(62) ينظر المفصّل: 5/ 530-531.

(63) سوسيولوجيا الغزل العربي: 57.

(64) المفصل: 533/5-534.

(65) ينظر: تفسير الطبري: 4/ 208.

(66) ينظر: المفصل:5 /616.

(67) م.ن: 5/ 617- 619.

(68) ينظر: تاج العروس: 7/ 376 (سعل).

(69) الديوان: 43.

(70) ينظر: تاج العروس: 364/1 (عتب).

(71) ينظر: ثمار القلوب في المُضاف والمنسوب: 87.

(72) الكشاف: 197/2.

(73) ينظر: المفصّل: / 618.

(74) رسائل الجاحظ رسالة المحاسن والاضداد:74/2.

(75) الشخصية في قصص الأمثال: 185.

(76) الشخصية في قصص الأمثال: 182.

(77) الديوان : 28.

(78) الديوان: 30.

(79) الديوان: 32.

(80) الديوان: 341.

(81) الديوان: 341.

(82) الديوان: 301.

(83) ينظر: قراءة النص وسؤال الثقافة: 95-96.

(84) الديوان: 29.

(85) م.ن: 30.

(86) م.ن: 190.

(87) الديوان:63.

(88) م.ن: 64.

(89) م.ن: 94.

(90) الديوان : 115-116.

(91) م.ن : 204.

(92) م.ن: 204– 205.

(93) ينظر: الشعر الجاهلي، يحيى الجبوري: 282.

(94) ينظر: تطور الغزل: 178.

(95) ينظر: الشعر الجاهلي، يحيى الجبوري: 280.

(96) ينظر: قراءة النص وسؤال الثقافة: 98– 99.

(97) ينظر: م.ن: 99.

(98) الديوان: 117– 118.

(99) الديوان: 119.

(100) الديوان: 38– 39.

(101) الديوان: 6.

(102) ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية وإلاسلام، د. شكري فيصل: 173–174.

(103) مدخل الى الأدب الجاهلي ، إحسان سركيس: 232.

(104) الديوان: 132.

(105) الديوان : 94.

(106) الديوان : 105–106.

(107) م.ن : 109.

(108)الديوان :121.

(109) الديوان: 73.

(110) سوسولوجيا الغزل: 159.

(111) الديوان :31.

(112) الديوان :31.

(113) الديوان :30.

(114) الديوان :35.

(115) الديوان :43 .

(116) الديوان : 107.

(117) م.ن: 108.

(118) الديوان: 73.

المصادر والمراجع:

- أنساق التداول التعبيري. دراسة في نظم الاتصال الأدبي- ألف ليلة وليلة أنموذجاً تطبيقياً، د. فائز الشرع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 2009.
- تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت،ط4،د.ت.
- تكوين النظرية في الفكر الاسلامي والفكر العربي المعاصر ، ناظم عودة ، دار الكتاب الجديد ، بيروت – لبنان ، ط1 ،2009.
- تمثيلات الآخر- صورة السود في المتخيل العربي الوسيط-، د.نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2004.
- ثمار القلوب في المُضاف والمنسوب، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي (ت 29هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ذخائر العرب (57)، 1985.
- ديوان امرئ القيس، تح: حنّا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت-لبنان، ط3 ، 1995
- سوسيولوجيا الغزل العربي- الشعر العذري نموذجا-، الطاهر لبيب ، تر: المؤلف نفسه، مركز دراسات الوحدة العربية ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1،2009 .
- الشخصية في قصص الأمثال العربية – دراسة في الأنساق الثقافية، للشخصية العربية – ناصر الحجيلان ، النادي الادبي رياض والمركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء، المغرب،ط1،2009 .
- الشعر الجاهلي . خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط5، 1986.
- صورة العادات والتقاليد والقيم الجاهلية في كتب الأمثال العربية، د. محمد توفيق أبو علي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، ط3،2007.
- عصر البنيوية . من ليفي شتراوس الى فوكو-، إديث كيرزويل، تر:جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد – العراق، 1985.
- القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايثة-، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت ، ط1، 2007.
- قراءة النص وسؤال الثقافة – استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى-، عبد الفتاح أحمد يوسف، عالم الكتب الحديث، اربد، جرارا للكتاب العالمي، عمّان- الأردن،ط1 ، 2009 .
- مجمع الأمثال، للميداني ، تح: محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط2 ، 1987 .
- محاضرات في علم الدلالة، د. نواري سعودي . أبو زيد، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، د. ط، 2011.
- مدخل الى الأدب الجاهلي، إحسان سركيس، دار الطليعة- بيروت، ط1، 1979.
- المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم انكليزي- عربي، د. محمد عناني، مكتبة ناشرون، ط1، 1996.
- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان – الاردن،ط1، 2009.

– المُضمر، كاترين كيربرات– اوريكيوني، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 2008.

– المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، د. عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.

– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط1، 1985 .

– المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، عبد الفتاح كليطو، دار توبقال الدار البيضاء– المغرب، ط2، 1993.

– النسق الثقافي– قراءة ثقافية في انساق الشعر العربي القديم–، د. يوسف عليمات ، عالم الكتب الحديث، اربد، جدار الكتاب العالمي، عمّان– الأردن، ط1، 2009.

– النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء–المغرب،ط 2005،3.

– الهوية والسرد– دراسات في النظرية والنقد الثقافي–، د. نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت– لبنان، ط1، 2006.