الوجه الثقافى للطلل فى الشعر العربى الحديث
الطلل النفسى فى شعر إبراهيم ناجى نموذجا

اعداد
د / صلاح الدين فاروق العايدى

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة الطلل فى الشعر العربى الحديث ، من خلال الوقوف على وجود الظاهرة الطللية فى هذا الشعر . ويُعد إبراهيم ناجى فى هذا الشأن واحدا من أبرز شعراء الرومانسية العربية المعاصرين الذين استعادوا تجربة الأطلال فى قصائدهم ، خاصة فى قصيدته المعروفة بالاسم نفسه : " الأطلال " . وبالتالى فناجى من هذه الناحية يمثل طريقة تعامل الشاعر العربى الحديث مع ظواهر القصيدة العربية القديمة ؛ الأمر الذى يقربنا أكثر من فهم هذا الشاعر لتراثه الأدبى عامة ؛ والشعرى خاصة ، وكيفية تطويره وإدماجه فى تجربته المعاصرة .

وعلى نحو ما يشى عنوان هذه الدراسة ، فسوف أعتمد فى تحقيق هذا الهدف على مفاهيم النقد الثقافى ومنهجيّته فى قراءة النص الأدبى للأسباب وعلى النحو الذى سوف يأتى بيانه .

تمهيد ـ الدراسات الثقافية وتحليل الظاهرة الأدبية :

نشأت الدراسات الثقافية قبل نحو أربعة عقود أو أكثر[١] بهدف الكشف عن عمليات التفاعل الثقافى وأثرها فى إنشاء الهوية الاجتماعية ، فى ظل مجتمع الحداثة وما بعد الحداثة[٢] . وبالتالى ، فأصول هذه الدراسات والنظريات المرتبطة بها تعود إلى

علوم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس ، كما أنها ترتبط بمناهج النقد الأدبى ؛ خاصة البنيوية ومابعد البنيوية(٣).

ولقد ظلت هذه الدراسات تدور حول مفهوم للثقافة بوصفها فعلا اجتماعيا ، يرتبط بالمؤسسة ، ويتجلى فى ظل علاقات القوة ؛ مقترنا بمفاهيم الهيمنة والسلطة والمقاومة(٤)، إلى أن برز خلال العقدين الماضيين الاهتمام بالإفادة من هذا النوع من التوجه ـ الدراسات الثقافية ـ فى تحليل الأعمال الأدبية(٥). والملحوظ على الأعمال التى اهتمت بهذا النوع من الدراسة الثقافية للنص الأدبى فى عالمنا العربى خاصة ؛ أنها أخذت مسارين : الأول ـ ينحو إلى نقل مفاهيم التحليل الثقافى جملة من مجال الفعل الاجتماعى ، وتطبيقها تطبيقا شبه حرفى على الأعمال الأدبية ؛ على النحو الذى برز خاصة فى أعمال الغذامى الذى يدعو إلى هذا صراحة ويبلور رؤيته فيه من خلال كتابه النقد الثقافى(٦). وهو الاتجاه الذى يبدو من ظاهره المغالاة فى اعتماد مفاهيم الدراسات الثقافية فى أصولها الاجتماعية ـ خاصة مفاهيم السلطة والمقاومة ـ فى مقابل تنحية مفاهيم النقد الأدبى المألوفة فى هذا الشأن ، بدعوى تجسيدها لسلطة المؤسسة الرسمية ، وتزييفها للوعى النقدى بالظاهرة الأدبية(٧).

أما التوجه الثانى ، فهو الذى يحاول أن يفيد من مفاهيم الدراسات الثقافية ومنجزاتها فى تحليل النص الأدبى ، مراعيا خصوصية هذا النص ، من حيث هو ظاهرة جمالية ، لها بعداها اللغوى والبلاغى . وهى المحاولة التى تعتمد على تطوير مفاهيم النقد الأدبى من جانب ، وتطويع مفاهيم الدراسات الثقافية من جانب آخر . والرابط فى ذلك هو الأصول النقدية للدراسات الثقافية نفسها ؛ من حيث اعتمادها على مظلة الحداثة وما بعد الحداثة ، بتفرعاتها التى تشمل مناهج النقد الحداثى نفسه ، سيما بعد دخول مفاهيم التناص والحجاج والحوارية والبرهان من جانب البلاغة الجديدة(٨).

ومعنى ذلك أن النقد الثقافى أو القراءة الثقافية ، على اختلاف الباحثين فى هذا الشأن[٩]، يتحول ليكون قيمة مضافة فى قراءة النص الأدبى ، تفيد من منجزات التلقى والتأويل على وجه الخصوص ، أو هى على الأقل ومن وجهة نظر أخرى ، تطوير لهما، وتضيف إليهما فى الوقت نفسه الأفق المفتوح لهذه القراءة الثقافية[١٠].

فى ضوء ذلك ، فإن القراءة الثقافية للنص الأدبى ، تسعى إلى الكشف عن البنى الثقافية الفاعلة فى النص الأدبى ، بوصفها أنساقا ، لها من القدرة والقوة ماتوجه به تشكيل النص الأدبى فى عمليات إنتاجه وتلقيه[١١]. والأصل فى ذلك أن الأنساق تحولت بالتراكم من مجرد كونها ظواهر أدبية تتعلق بالتشكيل الجمالى فى النص الأدبى تحولت لتصبح أنساق (سلطوية) ثقافية قاهرة ، تنتشر خارج النص الأدبى ، لتتعالق مع الأنساق الاجتماعية والسياسية والتاريخية المحيطة بذلك النص[١٢]. وميزة القراءة الثقافية فى هذا الشأن أنها تحاول تجاوز الجمالى المشكّل لسطح النص الأدبى ـ وإن تكن تبدأ منه ـ وصولا إلى العمق الثقافى الفاعل فى هذا التشكيل[١٣].

من جانب آخر ، فقد كشفت هذه الدراسات الثقافية عن كثير من الأنساق الفاعلة فى القصيدة العربية ، وتوقفت خاصة عند نسق المديح بوصفه النسق المهيمن على كل تاريخ القصيدة العربية[١٤]، كما أشارت إلى (الأغراض) المعروفة فى القصيدة العربية القديمة بوصفها (أنساقا) تنتظر الكشف عن فاعليتها الثقافية فى هذه القصيدة .

ومن هذه الأغراض الأساسية فى تشكيل القصيدة العربية القديمة (الوقوف على الأطلال) بوصفه أقدم هذه الأغراض ، وأبرزها فى هذا التشكيل ، حتى سميت بعض نماذج الشعر العربى القديم باسمه :(القصيدة الطللية) على ما هو معروف فى هذا الشأن[١٥].

وتاريخ هذه القصيدة معروف ، خاصة لمن درس الشعر الجاهلى . والشائع عنه أن الأطلال فيه ـ وتركيب القصيدة الجاهلية إجمالا ـ توقفت عن أن تكون عنصرا جماليا من عناصر تشكيل القصيدة العربية ، خاصة بعد ثورة شعراء العصر العباسى على نموذج القصيدة الجاهلية وابتكارهم لنماذج أخرى تجديدية ، أظهرها نموذج البديع(١٦)، حتى عاد إلى الظهور مرة أخرى فى القصيدة الإحيائية إبّان حركة تجديد القصيدة العربية فى تاريخها الحديث . وإن يكن ظهوره فى هذه المرة ارتبط بفكرة محاكاة القدماء، بما يحصره فى زاوية الوظيفة الجمالية التقليدية ، على النحو الذى يمكن أن نراه لدى كبار شعراء هذه القصيدة ، على جلال ما قدموه فى هذا الشأن(١٧).

ثم عاد الطلل فى صورته التقليدية إلى الاختفاء مرة أخرى مع القصيدة الرومانسية وما تلاها من حركات تجديدية بتنوعاتها تحت مسمى القصيدة الواقعية أو القصيدة الحداثية فى الشعر العربى الحديث . ورغم هذا الاختفاء الشائع منذ القصيدة الرومانسية ، فإن العجيب فى هذا الشأن أن (الأطلال) على خلاف الشائع المعروف عنها ، ظلت موجودة وفاعلة فى هذا الشعر الحديث ، لا بوصفها عنصرا جماليا غرضيا فى تشكيل القصيدة العربية الحديثة ، وإنما بوصفها (نسقا ثقافيا) فاعلا بقوة فى بعض نماذج هذا الشعر .

ولذلك فمن الطبيعى والضرورى أيضا أن نعيد التفكير فى هذا الوجود الطللى المعاصر ؛ كيفية ووظيفة ، وتأثيرا على المظهرين الجمالى والدلالى فى القصيدة . وهذا يدعونا إلى استعادة صورة الأطلال فى مظهرها التاريخى الأول ، قبل العودة إلى التفكير فى صورتها المعاصرة .

الطلل التاريخى :

الأطلال فى اللغة آثار الديار الذاهبة[١٨]. وفى الشعر هو المقدمة الافتتاحية التى يصدّر بها الشاعر (الجاهلى) قصيدته . وهو أحد الأغراض الأساسية التى تتكون منها القصيدة الجاهلية . قال ابن قتيبة : " وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكا وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) ، إذ كانت نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم ، حلال أو حرام . فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسُرى الليل وحرّ الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذِمامة التأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسّماح ، وفضّله على الأشباه ، وصغّر فى قدْره الجزيل ."[١٩].

وحديث ابن قتيبة مشهور لدى الباحثين ؛ معروف لدى المهتمين بالشعر القديم وبالقصيدة الجاهلية على وجه الخصوص . وفيه يصف ابن قتيبة تركيب هذه القصيدة وترتيب أغراضها ، ويعلّل له تعليلا ، يصل منه إلى أن هذه الخطة الجمالية فى تركيب

القصيدة الجاهلية أشبه بالدستور الثابت ، يلزم عنه أن يحتذيه الشعراء فى التعبير عن تجاربهم الخاصة ، رغم انتهاء العصر الجاهلى ، ومضى عصر الأطلال :

" فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد (.....) وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيّد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى .... "[٢٠] ومن هنا اتخذ أصحاب الغرض المؤمنون بثباته كلام ابن قتبة دستورا ؛ يرون فيه تركيبا للقصيدة العربية ، وترتيبا لمكوناتها الداخلية ، لا يجوز الخروج عليه[٢١] ، حتى نحت الدراسات الحديثة لهذا الشعر مناحى جديدة ، كشفت عما فيه من قيم وجودية ، وآثارا فنية ، تعطى للطلل ولسائر أغراض هذه القصيدة ، معانى تختلف عما درج الفهم الشائع على رؤيته فى الشعر الجاهلى عموما[٢٢].

وأيا يكن موقف ابن قتيبة أو موقف من ذهب مذهبه ، أو عارض هذا المذهب، فلابد أن نقرّ أن ما وصفه ابن قتيبة يمثّل خطة عامة لتركيب القصيدة الطويلة فى الشعر الجاهلى ، وأبرز ما يمثلها المعلقات المعروفة .

والمهم في هذا الشأن أن الطلل في التفسير القديم كان ينُظر إليه بوصفه (غرضاً) من أغراض القصيدة الجاهلية ، أي مجرد وحدة جمالية ـ وإن تكن أساسية ـ من وحدات تشكيلها اللازمة ، تقود إلى ما بعدها من وحدات ، وتتعلّق بها ، تعلّق السبب بالنتيجة . وكلها يقود إلى مغزى واحد ، هو نوال الشاعر من صاحبه الممدوح ، على ما دل كلام ابن قتيبة السابق . وإن يكن فى هذا الوصف الذى قدمه ابن قتيبة كلام كثير ، يستوجب

إعادة النظر فيما قاله . لكنه على أية حال ، مثّل بالنسبة للمعاصرين ومحبى الشعر الصورة المثالية المعروفة عن الشعر الجاهلى .

وبسبب هذه النظرة القاصرة اتّهِمَتْ القصيدةُ الجاهلية بالتفكّك ، وقلّ شأن الطلل فيها ، كما قل شأن غيرها من وحدات تشكيلها الجمالية [٢٣] إلى أن جاء النقد الحديث ، فأعاد إلى هذه الأغراض اعتبارها الذي تستحق ، ورأي فيها رموزاً جمعية لشئون العصر الجاهلي[٢٤] . والطلل خاصة في هذا التفسير ، إنما هو صورة رمزية عامة للمواجهة بين الشاعر الجاهلي والزمن . وبالتالي فالطلل هو وسيلة الشاعر لتخطي الأزمة الوجودية لمحدودية حياة الإنسان [٢٥] . وهذه الصورة العامة للطلل بطابعها الرمزي تتجاوب مع الطابع الرمزي الموازي لوحدات النسيب والرحلة ووصف الناقة ، وتابعيها : الثور والحمار الوحشيين ، وغير ذلك من وحدات هذه القصيدة ومكوناتها المعروفة في الشعر الجاهلي [٢٦]. وهي صورة تتميز بثبات مكوناتها التيمية ، بما يجعلها علامات أسلوبية مائزة ، تستجيب لطبيعة النظم الشفوي في هذا الشعر[٢٧] .

وهذه المكونات التيمية تكاد تنحصر في النؤي والأثافي (موقد النار في الخيمة) وحبال الخيمة ، وما حول الخيمة من أخدود يمنع دخول الماء والهوام إلى الداخل ، ومعها آثار الرياح التي جعلت الرمل من حول الخيمة ـ الديار ـ كالصفحة الملساء ، بعد أن أزال المطر ما بها من بقايا ، وأفسح المجال(لأطفال) الحيوانات ؛ خاصة الآرام والبقر الوحشي ، لتتخذ من (الديار) مسكناً جديداً لها ، في دورة حياة لا تنتهي ، أثبتها أكثر من شاعر في مقدمته الطلية . ولعل من أبرزها قول لبيد بن ربيعة في معلقته[٢٨] :

عفت الديار محلها فمقامها * بمبني تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريّان عرّي رسمها * خلقا كما ضمن الوحيّ سِلامها

دمن تجرّم بعد عهْد أنيسها * حججٌ خلون حلالُها وحرامها

رُزقت مرابيع النجوم وصابها * ودق الرواعد جودها فرهامها

إلى أن يقول فى ختام هذه المقدمة الطللية البديعة :

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا * صماً خوالد ما يبين كلامها

عريت وكان بها الجميع فأبكروا * منها وغودر نؤيها وثمامها

يقول لبيد : إن هذه الديار التي يحددها بمنطقتي مني والريان من الجزيرة العربية ، قد خلت من أهلها وتوالي عليها الزمن والمطر ، فعمرت بالكلأ وبالماء ، واستوطنها الحيوان الوحشي ، وعادت جنة أخرى كما كانت ، ولكن لا يسكنها الإنسان .

إننا في الحقيقة أمام لوحة متكاملة ، تنهض فيها الحياة بعد موتها . والنهوض فيها يعبر عن احتفال بالحياة أكثر من تعبيره عن الاحتفال بالموت . وما العين والآرام ونحوها إلا رمز لهذه المقاومة التي يواجه بها الإنسان موته . وبالتالي ما الوقوف على الطلل إلا لحظة تبصّر ؛ يتأمل فيها الشاعر تحولات العالم من حوله ، ويحاول من خلال تبصّره أن يجلو الأمل الكامن في نفس الطلل . وقد ننتبه هنا إلى أن الشاعر لم ير الأطلال وهي تواجه الصحراء ؛ حرّها وبردها مواسم عدة ، ولم ير المطر ينهلّ عليها، ثم الماء يندفع في جنباتها ، والشجر والكلأ يخرج من بطونها ، بل نظر إلى الوحش الذي يسكنها وإلى أطفال ذلك الوحش اللاهية في دروبها ، فاسترجع بنظرةٍ عملَ سنين ؛ هجرت خلالها الحياة الطلل هجراناً كاملاً .

ولعله لم ينظر إلى الوحش ، ولم يقف على الطلل ، بل أعمل مخيّلته وساءل نفسه ، فعرف جواب السؤال علي ما جلاه له الطلل الذي بدا في لوحته كتاباً بالياً ، غيرّه العفاء ، ومحا وجهه المطر .إن الطلل على هذا النحو يشبه العنقاء التي تنبعث جيلاً فجيلاً . ولعل الأمر لم يبعد في عقل الشاعر عن هذا التفسير " عوذاً تأجّل " ، فالمجايلة رمز للتجدد ، ومبعث للأمل في نفسه ، وتسلية له في مواجهة الموت الوشيك.

وبعبارة ثانية ، لا شيء يبقي ، ولا شيء ينتهي تماماً . ولعلها هذه كانت حكمة الشاعر القديم . وقد كان أحوج منا لهذه الحكمة ، وهو يري الصحراء تطبق على نفسه ، وتمحو أثره ، ويرى الزمن يزحف بمخالبه " زبر تجدّ متونها أقلامها " فيخلق الطلل مرة بعد مرة . ووجهه في ذلك يتحول من شباب إلى كهولة ، ونفسه تلتصق بالأرض في قوة أكثر مما كانت عليه ، وعينه في كل ذلك على القبر الذي يصير إليه .

التفسير الثقافي للطلل التاريخي

الطلل إذن ، وعلي مستويات عدة ، هو الحياة ذاتها ، وهو نفس الشاعر وعقل الجماعة ، يذهبون بذهابه ، ويحيون بحياته . وما يجب أن نلتفت إليه في هذا الشأن ، أننا أمام مخيلة نشطة ، تستحضر الطلل بتفاصيله المكوّنة ، دون أن تكون ملزَمة بمعاينة آثاره رأي العين . وهذا الاستحضار سواء أكان عينيّاً أو مبنيا على مخيلة الذاكرة فحسب ، فإنه يترسّم حدود النسق الجمالي المكوّن ؛ حاملاً معه البعد الثقافي لهذا الطلل. وهو الأمر الذي جعله بحسب تفسير ثقافي معاصر ، رمزاً للفقد ، ومتصلاً أشد الاتصال بنسق ثقافي آخر ، من مكونات البنية الجمالية للقصيدة الجاهلية ، هي قصيدة الرثاء [٢٩]. وفي هذا التفسير اتخذ الطلل مساراً طويلاً ، تحوّل فيه الطلل من ظاهرة اجتماعية مرتبطة بالبيئة الصحراوية إلى ظاهرة جمالية في تشكيل القصيدة الجاهلية ، ثم تحوّل بالتراكم إلى نسق (ضدي) فاعل مع ثورة الشعراء العباسيين عليه [٣٠] .

ويتبدّي الوجه الثقافي للطلل في هذا الشأن من حيث هو بنية ، ترتدّ لعالم البادية بما فيها من صحراء ، تتوزّع بقايا الخيام والنؤي وآثار الديار عموماً ، " ذلك أن طبيعة الصحراء أن يسكنها الرحّل الذين ينتقلون من مكان لآخر طلباً للماء والكلأ . وهذه الظاهرة البيئية خرجت من طبيعتها لتتحول إلى نسق اجتماعي ، حيث يكون الرحيل مصاحباً لفراق الجيران من الأهل والأصدقاء والأحباب ، أي أن مفارقة المكان

كان يصحبها فراق الإنسان . وهو ما حوّل النسق من طبيعته الاجتماعية إلى طبيعة (نفسية) ، تكشف مشاعر الحنين إلى المكان ، وإلي مجاوري هذا المكان. وصار الحنين شغل الشاعر الأول ، ثم تابعه سواه ممن عاشوا التجربة ذاتها ، وهو ما صعد بالنسق ليكون نسقاً شعرياً شبيهاً بالطقس المقدس الذي يحرص عليه الشعراء في افتتاح قصائدهم [.....] وكل هذه التحولات التي صاحبت الطلل يجمع بينها إحساس مشترك ؛ هو إحساس (الفقد) . وهو ما أكسب الوقوف الطللي عمقاً إنسانياً ، أتاح له أن يحافظ على حضوره الشعري حتى يومنا هذا ، ما دام كان هناك إحساس بالفقد " [٣١]

وإذا كان الطلل يرتبط عضوياً بكل من وحدتي النسيب والظعن ؛ الوحدتين اللتين هما في حقيقتيهما جزءان متكاملان من وحدة أكبر هي الرحلة [٣٢] ، وهذا الارتباط مبني علي استذكار أو استحضار تحولات الطلل الزمنية ، فإن الشاعر الجاهلي يفيد يقيناً من القيمة العاطفية للطلل ، بوصفه علامة علي الإخلاص لتلك الذاكرة ، كما هو علامة على نبل الشاعر العاشق . وهذا يقيناً يجعل المتلقي متعاطفاً مع هذا الشاعر في محنته الطللية ، وبالتالي يتهيأ نفسياً لتلقي بقية الأغراض ، علي ما أشار قدامه فى كلمته التى مرّت[٣٣] .

وإذا تذكرنا ارتباط هذا الطلل بالرحلة على وجه التحديد ، بقسميها النسيب والظعن ، وإذا تذكرنا أيضاً المكونات العضوية لهذا الطلل من نؤى وأثافي ونحوها ، إلي جانب آثار المطر والرياح ، واقتران كل هذا بالأسماء ـ أسماء المحبوبة وأسماء المواضع التي تمثّل في مجموعها خارطة جامعة للجزيرة العربية من شرقها إلى غربها[٣٤] ـ إذا تذكرنا هذا كله ، أمكننا أن نتصور قيمة الطلل بالنسبة للشاعر ولمتلقيه معاً ، بوصفه مرآة عاكسة ، تستحضر بيئة الجزيرة العربية ، بكل مكوناتها ، بما في ذلك أحداثها الجلل من حروب ووقائع ومشاحنات . وهذا كله ما يجعل الطلل صورة مصغرة (للوطن)

الذي يحيا في ذاكرة العربي القديم ، كما يحيا في مخيلته الحاضرة . وتتأكد مثل هذه الوظيفة الثقافية للطلل بملاحظة مكوّن أساسي من مكوناته ، يعبر فيه الشاعر الجاهلي دوماً عن صعوبة رؤية الآثار الدارسة ، علي ما يشخصه قول زهير:

وقفت بها من بعد عشرين حجّةً ... فلأياً عرفت الدار بعد توهّمِ(٣٥)

ومثله قول عنترة فى صدر معلقته:

هل غادر الشعراء من متردّم ... أم هل عرفت الدار بعد توهّمِ(٣٦)

وهو الأمر الذي يحوّل هذا الشاعر في حقيقته إلى مستبصر ؛ يرى الماضي ـ ماضى الطلل ـ بما فيه من أحداث حياته وحياة حبيبته التى رحلت ، كما يرى الحاضر ـ حاضر الطلل ـ بما فيه من حياة متجددة ، يمثلها الحيوان ، وطفله الراتع في أنحائه . وعملية الاستبصار هذه تؤكد (حكمة) هذا الشاعر ؛ أي بوصفه حكيماً ، يعرف حقيقة الأوضاع ، ويقدّر مساراتها . كما تؤكده وظيفة (المدوّن) التي يقوم بها هذا الشاعر ؛ بوصفه (حافظاً) لتاريخ الأمة .

نحن إذن أمام وحدة تكوينية لها بعدان ، الأول ـ فني ، يتمثل في حضوره كتقليد فني أساسي ، يتجلّى في مكوناته العضوية (النؤى ، الأثافى ..) ، كما يتجلّى في ارتباطه بالوحدات الأخرى من نسيب وظعن علي وجه الخصوص . والثانى ـ ثقافي، يتمثّل في حضور هذا الطلل بوصفه مرآة عاكسة لصورة الوطن ، كما يتمثّل في حضور التقليد الاجتماعي / الثقافي من وقوف على الآثار الدراسة ؛ إظهارا لاحترام هذه الآثار ، واستذكارا لما يقترن بها من مشاعر الحنين . كما يتمثل في استبصار الشاعر الجاهلي وحكمته وحفظه لتاريخ الأمة .

وما يؤكد قوة هذا الحضور الطللي في ذاكرة الشاعر القديم تمرد هذا الشاعر نفسه ـ وإن يكن في مرحلة تالية للعصر الجاهلي ـ علي الطلل ، وتعبيره المباشر عن

برمه به ، وسخريته ممن يصر على استحضاره فى تجربته ، علي ما يمثّله قول أبو نواس المعروف :

صفة الطلول بلاغة القدمِ ... فاجعلْ صفاتك لابنة الكرْمِ[٣٧]

معني هذا أن النسق الثقافي [الطللى] دخل مرحلة (الصدام الثقافي) . وهي غالباً ما تحضر في مراحل التحوّل التي تحتمل مثل هذا الصدام ، بين واقع آخذ في الغياب ، وواقع آخذ في الحضور . لكنه برغم غيابه احتفظ بمكانته في الذاكرة الواعية ، وغير الواعية "[٣٨] . وبعبارة أخرى ، لقد تحول الطلل في حقيقته إلى سلطة قاهرة ، فاعلة في الذاكرة الجمعية للأمة ، كما هي فاعلة في ذاكرة الشاعر القديم والمعاصر ، سواء بسواء .

وحتى نفهم القيمة الحقيقة لثقافية الطلل وسلطته ، فيجب ألا ننسى أن الطلل جاء من زمن مختلف ومن بيئة مختلفة ، وأنه يقترن تاريخياً وإجبارياً بنموذج شكلي للقصيدة ؛ يختلف عن الطموح المعاصر لتجديد هذا الشكل أو لتغييره ومغايرته . وإذا ما استعدنا هذا النموذج القديم ، فسوف نجد أنفسنا أمام مجموعة من القوانين الضمنية التي تحكم بنية تشكيله . وفي صدارة هذه القوانين (الوصف) بوصفه أداة التعبير الأولى التي يلجأ إليها الشاعر لتعيين أفكاره وتشييء مخيّلته [٣٩] . ومن بعد ذلك تأتي فكرة الغرض التي تعني أن لكل جزء في القصيدة مقصداً محدداً يعبر عنه ، وأن لكل قصيدة (هدفاً) أو (غرضاً) محدداً ، تدخل في إطار تنميطه[٤٠].

ومن بعد ذلك ، تأتي الصورة البلاغية بوصفها أداة التعبير العينية التي تبرز أجزاء المعني في صورة مادية ، تخرجه من المجهول إلى المعلوم ، ومن المستهجن إلى المقبول .

وهذه القوانين العامة للتشكيل الطللي تمثل (سلطة) قَبْلية ، تفرض حضورها على تشكيل القصيدة ، القديمة والحديثة ، سواء بسواء . وهي في حقيقتها سلطة (النموذج) الشكلي / الدلالي للقصيدة العربية القديمة ، بكل قيمها وأبعادها الفكرية . وبالتالي فهي سلطة تفرض وجودها من ناحية، وتقاوم النموذج الجديد للقصيدة العربية (المعاصرة) من ناحية أخرى ، ومن ثم تحاول تدمير هذا النموذج الجديد ، أو علي الأقل تحاول تأطيره وتنميطه بحسب نموذجها الأول .

فإذا كان الطلل في أصله وقوفاً على ديار الحبيبة الدراسة ، واستصحاباً للرفيقين وتذكُّراً للماضي ، فإن هذا النموذج الطللي ، يواجه ويقاوم نموذج الإنسان المعاصر الذي ليس لديه أزمة الإحساس بالفقد (الوجودي) للزمن ـ على الأقل فى صورته الجاهلية ولأسبابه المرتبطة بذلك الزمن ـ ولا يؤمن بفكرة الاستصحاب أو وجود الآثار المادية الباقية . ولذلك نجد أن سلطة هذا الطلل القديم تتجلى في الشعر المعاصر من خلال تحويل الديار إلى طلل نفسي عند إبراهيم ناجي ، يجر معه كل الدلالات وكل فاعليات التشكيل الطللي النمطي لنموذج القصيدة الجاهلية.

وبعبارة ثانية ، ومن منظور العلاقة بين البنية الأيديولوجية للمجتمع الذي أنتج النص واستراتيجيته الثقافية [٤١] يمكن أن نلاحظ أن الأطلال في الشعر الجاهلي تمثل ظاهرة أدبية كجزء من الخطاب الشعرى المكوّن لاستراتيجية القصيدة الجاهلية . وهي ذات علاقة بالمكون الاجتماعي المنتِج لهذه الثقافة ، بينما الأطلال نفسها ـ وكما سوف نلحظ في حينه ـ بالنسبة للشاعر المعاصر، إنما هي ظاهرة أدبية ذات علاقة بالمكون التاريخي لثقافة المجتمع المعاصر ، في ضوء علاقتها بالتقاليد الأدبية للقصيدة العربية القديمة . وبالتالي ثمة تفارق واضح بين هذه الظاهرة الأدبية ومكوّنها الاجتماعي المنتِج

في الثقافة المعاصرة . وهي تعتمد بالتأكيد على ثقافة المبدع المعاصر وتصوّره لتاريخية القصيدة العربية ، في ضوء علاقته هو نفسه بالثقافة .

وبالتالي ، فالطلل في هذا الشأن ، نموذج مثالي لظاهرة التراكم الثقافي ، من حيث " كان مكوناً طبيعياً أنتجته بيئة الصحراء ، بكل ظواهرها المحفوظة . وهذه الظواهر هي التي استحضرت [أو تستحضر] النموذج التكويني للطلل "(٤٢)

وهذا ما يجعل من الطلل تورية ثقافية بمصطلح الغذامي(٤٣) ،ومصطلحاً ثقافياً بحسب تعريف عبدالفتاح أحمد يوسف(٤٤) ، وواقعة ثقافية بحسب تفسير عبد المطلب(٤٥) . كما يجعله من منظور علاقة اللغة بالتمثيل في تحليل فوكو(٤٦) علامة أو إشارة تمثيلية لخبرة خاصة لدى الجاهليين ؛ ترى في الحياة نظاماً متتابعاً من الحياة والموت . والطلل هنا يمثل لحظة الموت ، لكنها لحظة ممتدة ، تترك آثارها في البيئة الحاوية (الصحراء) . ومن ثم تسمح بإمكانية تتبع تلك الآثار التي هي علامات تمثيلية أخرى ، تتم قراءتها كنص لغوي ، يكشف عن الماضي ، ويستعيد حياته الكامنة، كما يدل علي المستقبل وحياته المحتملة . وهو عين ما أشار إليه طرفة بن العبد فى صدر معلقته ، حيث وصف هذا الطلل بقوله :

لخولة أطلال ببرقة ثهمدِ ... تلوح كباقى الوشم في ظاهر اليدِ(٤٧)

ويتأكد هذا الفهم مرة أخرى ، إذا ما رأينا في هذا الطلل بحسب تفسير فوكو أيضاً لعلاقة اللغة بالتمثيل الدلالي ، جذراً دلالياً ثابتاً ، يرتبط بالمكون الاجتماعي والثقافي لحدوده الأولي(٤٨) . وهذا الجذر له طبيعة تمثيلية واضحة وثابتة أيضاً ، تنتشر في إطار زمني (الماضي / خاصة العصر الجاهلي) ، ومكاني (الجزيرة العربية / خاصة بيئة الصحراء) ، ويحمل معه عدداً كبيراً من التعيينات المادية الدالة على

حضوره وطبيعته المشار إليها في جذره (الخيمة بعناصرها ، والصحراء بعناصرها ، أيضاً)[٤٩] .

وإذا كان الوضع الحقيقي للمعرفة ـ وهي التي تؤسّس السلطة في المجتمع وفي النص سواء بسواء ـ " [مستمدا] من الحقل الذي توظّف فيه كخطاب [....] والخطابات قوية في كونها تعمل كمجموعة من القواعد التي تغذي الفكر والممارسة ، وتحدد ذات المعرفة أو موضوعها "[٥٠] ، فإن الأطلال ـ كجزء من استراتيجية بناء القصيدة الجاهلية، وبوصفها علامة ثقافية ، علي ما أسلفت ـ تمثل في الشعر الجاهلي ، خطاباً مؤسّساً لمجموعة القواعد التي توجّه عمل الشاعر الجاهلي . وهو عين ما أكده ابن قتيبة في مقولته المشهورة " وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكي عند مشيّد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى "[٥١].

وهذه القواعد وخطابها المؤسّس سوف تعمل في الشعر المعاصر على استيعاب المختلف (القديم الطللي) ضمن عملية الصراع بين القديم والحديث ، علي اعتبار أن القديم هنا (النموذج الطللي) يمثّل السلطة القاهرة ، بينما يمثل الحديث عملية المقاومة والاستيعاب في ظل عملية التلاقي بين ثقافتين مختلفتين ، ومتواجهتين زمنياً علي المستوى التاريخي[٥٢].

وبعبارة أخرى ، يمكن أن نرى في الطلل المعاصر عملية استيعاب للآخر (القديم) ، وتمثّلا لنسيجه الحي ، بإدخاله في النسيج المعاصر (حالة إبراهيم ناجي) ، أو إبعاده ونفيه وعزله (حالة أحمد عبدالمعطى حجازي)[٥٣] ، علي اعتبار أن ثمّة صراعاً بين ثقافتين : قديمة وحديثة للطلل .

إبراهيم ناجي والطلل النفسي :

ليس إبراهيم ناجي في حاجة إلى تقديم ، فهو من الشهرة والمكانة ما يغنينا عن استعادة تفاصيل حياته أو سمات تجربته الشعرية[٥٤] ، وإن تكن السمات الفنية لتجربته الشعرية حاضرة في هذا التحليل بما هي ضرورية ومتصلة بالكشف عن فاعلية النسق الثقافي في شعره .

وأول ما يمكن أن يلاحظه قارئ ديوان إبراهيم ناجي من ذلك اعتماده علي مجموعة من الرموز الفنية المتكررة ، علي مستوى اللفظ المفرد ، وعلي مستوى الصورة الشعرية المتكررة ، بما يجعل هذه الرموز علامات أسلوبية مائزة في شعره. وسوف يلاحظ القارئ أن هذه الرموز علي مستوى اللفظ المفرد تتصل بالطلل اتصالاً مباشراً ، بل إن لفظ الطلل يأتي في صدارتها ، مقترناً بألفاظ الهيكل والمعبد والكعبة . أما علي مستوى الصورة الشعرية ، فيأتي الطلل منسرباً من خلال صور العاصفة والمطر والريح[٥٥]. ومن ذلك قوله[٥٦] :

غرامك لي معبدٌ طاهرٌ دعائمه شيّدت من لوعي
تعّهدت محرابه بالوفاءِ وأوقدت فيه الهوى من شموعي
جوانبه من دموعي قامت وأضلعه بُنيت من ضلوعي
ومن ذا رأي هيكلاً في الوجودِ يُقام علي هيكلٍ من دموعِ

وكذا قوله ، رابطاً المحراب بالكعبة[٥٧] :

وحبيب كان دنيا أملي حبّهُ المحراب والكعبة بيته
من مشي يوماً على الورد له فطريقي كان شوكاً ومشيته

وسوف نلاحظ أن هذا الطلل أو المنزل يقترن بالظلام والبحر والعاصفة والمطر في صورة جامعة لفقد هذا الطلل . ومن ذلك قوله[٥٨] :

تعالَ فلم يعد في الحي سارٍ وقد هوت المنازل بعد وهْنِ
وران علي نوافذها ظلامٌ وقد كانت تطلّ كألف عين

وكذا قوله[٥٩] :

أري الآباد تغمرني كبحرٍ سحيق الغور مجهول القرارِ
ويأتمر الظلام عليّ حتى كأني هابطٌ أعماق غارِ
وتصطخب العواصف سافراتٍ وتطعنني بأطراف الحراب
وتشفق بعدما تقسو وتمضي لتقرع كل نافذة وباب
فصحت بها إلي أن جفّ حلقي فحين سكتّ كلمني إبائي
وأشعر في العذاب بعمق جرحٍ وأعمق منه جرح الكبرياءِ

وهذه الرموز مجتمعة ، إن يكن علي مستوى اللفظ المفرد أو علي مستوى الصورة الشعرية ، تعبر في شعر ناجي عن شدة التوتر والانفعال النفسي المقترن بلحظة الوقوف الطللي ، كما تعبر عن تجاوب الطبيعة مع الإخفاق في تجربة الحب التي يعبر عنها الشعر الرومانسي عامة ، ولدى ناجي خاصة[٦٠] ، دون أن يكون هذا الاقتران بين الطبيعة الثائرة في اللحظة الطللية ولحظة الوقوف الطللي نفسها مقدمة للنجاح أو للعبور أو الخروج من مرحلة الهامشية علي ما يلحظ بعض الباحثين في تفسير هذا الطلل لدى امرئ القيس خاصة ، ولدى الشعراء الجاهليين عامة[٦١] ، وربما لهذا السبب يقترن الطلل دوماً في شعر ناجي بالظلام ، وهذا الأخير يقترن بالرياح والمطر ، علي ما سبقت الإشارة[٦٢]

وبوجه عام ، فإن حضور النسق الثقافي للطل في شعر ناجي يبرز في قصيدته المعروفة الأطلال[٦٣] ، كما يبرز في قصيدة أخرى أقل شهره ، وإن تكن معروفة لدى

الباحثين والمحبين لشعر ناجي ، هي قصيدته العودة[٦٤]. وهي قصيدة دالة في هذا الشأن ، ومعها قصيدة ثالثة أقل شهر ، بعنوان أطلال[٦٥]

ومن البداية يمكن أن نلحظ أن حضور النسق الثقافي للطلل متصدّر في عنوان قصيدتين من القصائد الثلاثة المذكورة (الأطلال ، طلل). في حين يأتي الطلل في عنوان الثالثة (العودة) ، متخفياً في هيئة الفعل المقترن بهذا الطلل ؛ أي الوقوف علي الطلل ، أو العودة إليه . وبالتالي ، فحضور النسق الثقافي للطلل من حيث هو ظاهرة أدبية وتقليد فني مرتبط بالقصيدة الجاهلية ، متصدّر في عناوين القصائد الثلاثة ، مستحضراً معه صورة الطلل المعروفة في الشعر العربي القديم . ويعني ذلك أن التوقّع المرتبط بهذه العناوين يستصحب معه حضور لحظة الفقد التي يمثّلها هذا الطلل ، كما يستحضر معه صورة للذات الشاعرة الباكية ، الواقفة أمام آثار حائلة لمنزل المحبوب ، وربما استحضرت معها صورة الصحراء بمكوناتها الرئيسة : الرياح والأمطار الموسمية والسماء الصافية بنجومها اللامعة ، وبعضاً من الحيوانات المتفرقة المتجولة هنا وهناك، ومعها أيضاً صورة للخيمة النمطية في تلك الصحراء أو بقاياها .

غير أننا ـ كما يجب أن نلاحظ ـ سوف نجد أن حضور هذه العناصر مجتمعة لا يتم علي النحو الذي كانت تبدو عليه في الشعر الجاهلي ، فحضورها في هذا الشعر مرتبط بلوحة عامة للطلل في الشعر الجاهلي[٦٦] ، وهي اللوحة المقترنة بلوحتين تابعتين، وتُعدّان في حقيقتيهما جزءاً من هذا النسيج الطللي ؛ أعن النسيب ورحلة الظعن[٦٧]

بينما حضور هذه العناصر الطللية في شعر ناجي حضور مفكّك ، متوزّع علي أكثر من مكان في القصيدة ، ويكاد كل عنصر منها ينهض بوظيفة مختلفة عن وظيفتها في الطلل الجاهلي[٦٨] . ومحصلة ذلك أن وقَفَ الطلل في شعر ناجي عند

لحظة الفقد والأسي الذي تعبر عنه قصيدته ، بينما كان الطلل الجاهلي لحظة ممتدة في الزمن ، تبدأ من الحاضر ، وتستعيد قسماً من الماضي ، ثم تمدّ بصرها إلي المستقبل . ومن هنا كان الطلل الجاهلي تعبيراً كاملاً عن دورة حياة ، تبدأ من الموت ، وتنتهي إلى الحياة مرة أخرى ، الأمر الذي جعله تعبيراً عن التطهير في بعض التفسيرات ، وتعبيراً عن مواجهة الزمن في تفسيرات أخرى[٦٩]. وبالتالي ، فإن صورة الشاعر الجاهلي في وقوفه الطللي أقرب إلي صورة المغنّي الجوّال ، أو الرجل الذي يستحضر لحظات الماضي ويصف آثارها في قصيدته ، ناقلاً بهذا الوصف إحساس الفقد الذي يعيّنه الطلل ، ومستثيراً إحساس الحنين إلى الماضي في نفس المتلقي ، وربما الإشفاق المقترن بالأسى علي حال ذلك الشاعر وطلله . وهو ما يمكن أن نفهمه من تفسيرات النقاد القدماء لبنية القصيدة العربية في تشديدهم علي البدء بالوقوف الطللي[٧٠]

أما ناجي ، فهو يفارق هذه الصورة النمطية للطلل ، بداية من تصديره الذي نراه في الأطلال ، حيث يقول[٧١]

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحاً من خيال فهوى
اسقني واشربْ علي أطلاله وارِ عنّي طالما الدمع روى
كيف ذاك الحبّ أمسى خبراً وحديثًا من أحاديث الجوى
وبساطا من ندامي حُلُمٍ هم تواروا أبداً وهْو انطوى

والمفارقة ، تأتي مباشرة في البيت الأول ، حيث يصف الشاعر هذا الطلل وصفاً موجزاً ملخِّصاً لكل القصة : " كان صرحاً من خيال فهوى " . ويتأكّد هذا التلخيص في البيت الثاني بقوله : " اسقني واشربْ علي أطلاله ". وهو يذكّرنا بصنيع الشاعر الجاهلي ، حين يتلخّص من وقفته الطللية بمثل قوله " دع ذا .."[٧٢] ؛ أي أن الشاعر يتخلص سريعاً من طلله الذي استحضره في العنوان ، لتخلص القصيدة إلى تتبع

لحظات زمنية عدة ، تتراوح ما بين استحضار لحظة الماضي مرة ، والوقوف في اللحظة الآنيّة مرة ، والتطلّع إلي المستقبل ثالثة .

وربما لحظنا هنا أن ناجي يفارق التكوين النسقي للطلل سريعاً ، بداية من البيت الثاني " اسقني واشربْ .. " ، حيث يستحضر مع هذا النسق القديم للطلل نسقاً قديماً آخر (شرب الخمر) ، يعبر في أصله عن البرم بالحياة ، ويتطلّع إلى اغتنام اللذة الحاضرة ، فضلاً عن كونه (يسخر) على نحو ما ، من سلطة الطلل نفسه . ويمكن أن نتذكّر في هذا الشأن قول أبي نواس المعروف :

قل لمن يبكي علي رسم درسْ ... واقفاً ما ضرّ لو كان جلسْ[٧٣]

وهي السخرية التي تدل علي مقاومة الحضور النسقي للطلل ، ومن ثم تتحول صورة الطلل الماثلة في قصيدة ناجي إلي صورة مزدوجة ، ظاهرها الطلل ، وباطنها الافتتاح بشرب الخمر .

غير أن قصيدة ناجي تدل علي مفارقة أخري ، تقاوم النسقين معاً ـ الطلل وشرب الخمر ـ فهي ليست معنية باغتنام اللذة الحاضرة ، بقدر ما هي معنية بتأكيد إحساس الفقد والأسى في لحظة حاضرة ، ممتدة زمنياً ونفسياً .

وإذا ما لحظنا أن القصيدة كلها تقع تحت التصور النسقي للأطلال ؛ خاصة مع تقديم الشاعر لها بقوله: " هذه قصة حب عاثر ، التقيا وتحابا ثم انتهت القصة بأنها صارت أطلال جسد ، وصار هو أطلال روح "[٧٤].

فمعني ذلك ، أن حضور الطلل نسقياً في هذه القصيدة يعتمد فحسب علي جوهره المترسّخ في ذهن المتلقي المعاصر ؛ أي لحظة الحنين أو التعبير عن الفقد ؛ حتى مع حضور عنصر أساسي من عناصر تكوين الطلل القديم ؛ أي الرياح . فالشاعر حين يستحضرها لا يصف أثرها علي المكوّن المادي لماضي المحبوبة ـ أي

الديار أو الخيمة ـ وإنما يصف أثرها وصفاً عاماً موجزاً علي نفسه ؛ محصوراً في نداء هذه الريح مرتين ، مصدراً بهذا النداء مقطعين من مقاطع القصيدة . ويستتبع هذا النداء بمقطع ثالث ، مستكملاً هذا النداء ، ومؤكداً الطبيعة العاصفة للمنادي (الريح) ، حيث يقول في المقطع الثاني من القصيدة[٧٥] :

يا رياحاً ليس يهدا عصفها نضب الزيت ومصباحي انطفا

وأنا أقتات من وهمٍ عفا وأفي العمر لناسٍ ما وفا

وحيث يقول في المقطع السابع والعشرين[٧٦] :

أيها الريح أجل لكنما هي حبي وتعلاّتي ويأسي

هي فى الغيب لقلبي خُلقت أشرقت لي قبل أن تشرق شمسى

وعلي موعدها أطبقتُ عيني وعلي تذكارها وسّدت رأسي

ثم يقول في المقطع الثامن والعشرين[٧٧] :

جنّت الريح ونادته شياطين الظلام

أختاماً ! كيف يحلو لكَ في البدء الختام

فالريح في هذه المقاطع مجتمعه ليست أكثر من شاهد ، يقرّها الشاعر علي إخفاق تجربته ومعاناته في هذا الحب ، وإخلاصه له . وربما نلحظ هنا علي ما يرى بعض الباحثين ، أن المطر والعاصفة في شعر امرئ القيس ونحوه من الجاهليين رمز للتدنيس وللتطهير معاً ؛ رمز للموت وإعادة الإحياء أو الخصب مرة أخرى "[٧٨]. وهنا نلحظ بالمقارنة أن ناجي يعتمد علي هذه العاصفة كرمز لشدة توتره ولانفعاله النفسي ، وكرمز لتجاوب الطبيعة مع إخفاقه في تجربة الحب ، دون أن يكون ذلك مقدمة للنجاح أو للعبور ، والخروج من مرحلة الهامشية ـ حسب تفسير طقوس العبور عند سوزان ستيتكيفتش[٧٩] ـ إلى مرحلة إعادة الإندماج والنضج في المجتمع .

وربما لهذا السبب يقترن الطلل دوماً في شعر ناجي بالظلام . وهذا الأخير يقترن بالرياح والمطر[٨٠]. أما الطلل نفسه فيتحول إلى معبد أو هيكل علي ما يؤثر غير واحد من شعراء الرومانسية المعروفين في تاريخنا الشعري[٨١] ، وهو ما نراه في قول ناجي ، حيث يلخّص مأساة اللحظة الحاضرة وطبيعتها مخاطباً محبوبته في المقطع الثامن من القصيدة[٨٢]

كنت تمثال خيالي فهوي المقادير أرادت لا يدي
ويحها لم تدر ماذا حطّمت حطّمت تاجي وهدّت معبدي
يا حياة البائس المنفردِ يا يبابا ما به من أحدِ
يا قفاراً لا فحاتٍ ما بها من نجيٍّ ، يا سكون الأبدِ

وربما نلحظ في هذا المقطع أن الشاعر يحوّل الطلل إلى (المحبوبة) ؛ أي أن المحبوبة نفسها أصبحت هي الطلل ، وحبها كذلك . ومن ثم يتحوّل هذا الطلل الجديد إلى (معبد) . وهي صورة معاصرة أضخم وأعظم شأناً من الخيمة اليسيرة المعتادة فى الشعر الجاهلى . وآثار هذا المعبد لابد أن تكون أكثر وضوحاً ، ومن ثم تتحوّل الحياة نفسها في ظل هذا الوضع الجديد للطلل إلي (يباب) وقفار(لا فحات) وسكون مطبق علي نفسه ؛ يؤكّد اليأس من الماضي ، وربما الحاضر أيضاً . أي أن الطلل في هذا الشأن تحوّل إلي طلل زمني ، يتفق مع الصورة الأساسية التي رسمها الشاعر لنفسه ولمحبوبته في تقديم القصيدة : " أطلال جسد وأطلال روح " . وهو ما يتأكد بمتابعة لحظات التذكر والأسي في القصيدة .

ويمكن هنا أن نلتفت إلي ما يمكن أن نسميه ازدواج الطلل ، أو انقسامه إلى جزئين: جسد وروح، وهو الانقسام الذي يؤثّر علي صورة الطلل العامة التي يمتاج منها الشاعر هيكله الأساسي ، فهو مع كونه يعود إلى هيكل ثابت ؛ جاهليّ التكوين ، إلا أنه

يحمل مع هذا التكوين طبيعتين: ظاهرة وخفية ، مادية وشفافة ، معروفة ومجهولة ، قريبة وبعيدة ، محبوبة ومرهوبة . وهي المكوّنات الثنائية المتقابلة طبيعياً؛ نتيجة تمييز الشاعر لها منذ البداية في الجسد والروح .

ومن ثم ، فسوف تأخذ لحظات الأسي والتذكّر المشار إليها، سمت هذه الثنائيات وتعبر عنها ، بالالتفاف مرة حول (وصف) المحبوبة أو تعيين هيكل المادة الجسدي ، ومرة بالالتفاف حول ماضي الشاعر وحاضره ، والتركيز علي إبراز التحول المادي والفارق بين اللحظتين : الماضية والحاضرة . وبالتالي يمكن أن نلاحظ هنا أن الطبيعة الزمنية للطلل الجاهلي (التأمل في اللحظة الحاضرة لذلك الطلل) تهدف إلي أن يتخلّص الشاعر من هذا الطلل وماضيه ، متطلعاً إلي المستقبل ، علي ما تشير إليه تخلّصات ذلك الشاعر الجاهلي في مثل قوله المعتاد فى هذه المواقف : (دع ذا ...). أما زمنية الطلل في هذه القصيدة ـ الأطلال، ولدى ناجي عامة ـ فهي زمنية ثابتة ، تستحضر أسى الماضي ، وتؤكد أسى الحاضر ، ولا تتطلع إلي أي مستقبل .

وربما هذا يفسر تناقض حالات الشاعر في مقاطعه المختلفة ؛ حيث يتمنى مرة أن يعود ذلك الحب وتعود المحبوبة ، ويطالب قلبه مرة أخرى بنسيان ذلك الحب والمحبوبة جملة ، ومرة واحدة.

الطلل إذن في هذه القصيدة طلل نسقي ، يتمحور حول طبيعته الدالة علي الفقد ، ويؤكد هذه الطبيعة بإحساس الأسى المتولد عن تأمّله . وهو يتأكد مرة ثالثة في قصيدته الأخرى (أطلال) ، حيث يقول[٨٣] :

يا منْ بواديه حططتُ الرحالْ .. ورحّبت بى وارفات الظلالْ
بذلتُ أقصى ما يكون القِرى .. وما تمنّى طامعٌ من منالْ
بسطت كالآباد عمر المنى .. لطامعٍ فى لحظاتٍ قلالْ

بنيت محرابى لم أتخذْ .. ديناً سوى حبّك فى كل حالْ
أمهلْ فؤادى ساعةً ريثما .. أخلع عن عينى قناع الخيالْ
أمهلْ فؤادى ساعةً ريثما .. أخلع عن قلبى سراب الضلال
فهذه الصحراء عريانةٌ .. ممتدةٌ خانقةٌ كالملال
خليعة الطبع على كثبها .. عربدة الريح وكفر الرمال
هيهات للقلب صلاة بها .. ولا عليها معبدٌ وابتهال
خلعت إيمانى على شكّها .. وبدّدته الساريات الثقال
نادتنىَ الصحراء وهى التى .. آذت جحيمى فى السنين الطوال
تريد سرّى إنّ سرّى هنا .. فى مغلقٍ أسرارهُ لا تنال
قالت بهذا الصمت ما لم يُقلْ وقلتُ بالزفرات ما لم يُقالْ

وهي القصيدة التي تتحول فيها الأطلال إلى طلل مفرد . وهو أيضاً العنوان الذي يستحضر معه الصورة النمطية للطلل الجاهلي . لكن التأمل فى هذه القصيدة يقف بنا أمام صورة موجزة لهذا الطلل ، تتلخّص في الوادي الظليل والصحراء من حوله . وهي الصورة التي يبني عليها ناجي تصوّره النسقي للطلل في هذه القصيدة ؛ أي بوصفه " الآثار الباقية " . وهذا التصوّر حاضر فى العنوان العام (أطلال) ، ويؤكّده منميا صورته النسقية بالحديث عن الصحراء التى تحيط هذا الطلل . لكنه سريعا يفارق هذا التصور النسقي بجذب الصحراء إلى منطقة (الوادي) و(الظلال الوارفة) بوصفها علامات علي الحياة ؛ كما هي علامات على المقاومة المنظَّمة ، المقصودة للموت في (القري) .

ويمضي بعيداُ في تصوير هذا الصراع المضمر بين (الموت الطللي / الحياة ـ الوادي) في الحديث عن (الصحراء) لا البيد . أي أنه يختار لفظاً شائعاً حديثا

لتصوير هذا الطلل . ومن ثم ينتقل هذا الصراع من كونه منطقة تجاذُب وتنافُر في المكان (الطلل / الوادي) إلي منطقة زمنية بين القديم والجديد . والجديد هنا يتمثّل في التصورات الرومانسية المضمرة في تجربة الشاعر بوصفه شاعراً رومانسياً . وهو ما يمكن أن نكتشفه بالوقوف علي علامات القديم (الطللي) والجديد (الرومانسي).

ويتمثل أساساً في تلك الإشارات من ألفاظ وعبارات ، ينتمي بعضها إلي القديم الطللي ، بينما ينتمي بعضها الآخر إلى الجديد الرومانسي ؛ بل إن الشاعر يجمع بينها في بعض الجمل الواضحة ، كما في قوله من البيتين الثاني والثالث :

بذلتُ أقصي ما يكون القِري وما تمنّى طامع من منال
بسطتُ كالآباد عمر المني لطامع في لحظات قلال

فالقري موجود ومقترن بالطمع والنوال ، وكذا الآباد الطللية (الزمنية) مقترنة بـ (عمر المنى) الرومانسي الطابع . والعجيب أن ثمة نسقاً ثالثاً يدخل في حساب الصراع بين القديم والجديد في هذا التصور الطللي (الحديث) ، هو نسق التصوّف . ويمكن أن نلحظ بيسر تدخّله في تشكيل صورة الطلل والصحراء ، كما يمكن أن نلحظ أثره في تشكيل صورة الذات الشاعرة . وهو ما يظهر في علامات متكاثرة ، كما في البيت الرابع والخامس من القصيدة ، حيث يقول :

بنيتُ محرابي لم أتخذْ ... دينا سوى حبّك في كل حالْ
أمهلْ فؤداي ساعة ريثما ... أخلعُ عن عينيَّ قناع الخيالْ

وكذا قوله في البيت العاشر :

خلعتُ إيمانى علي شكّها ... وبدّدته الساريات الثقال

ويمكن أن نلحظ في البيت الأخير تناصاً واضحاً مع صورة قرآنية شهيرة " فاخلع نعليك إنّك بالوداي المقدس طوى "[٨٤] التي تجعل الذات تدخل في علاقة مباشرة

مع الذات الأولي ، أو ذات المولي سبحانه وتعالي ، لتتخلّى الذات الشاعرة في هذه العلاقة عن نفسها وعن وجودها المادي المباشر ، وتتبدّله بوجود آخر ؛ وجود الروح .

وهو ما يؤكده ختام القصيدة في البيتين الأخيرين ، حيث يتحدث عن (السر) ذي الطابع الصوفي الواضح :

تريد سرّي ، إنّ سرّي هنا في مغلقٍ أسراره لاتُنال
قالت بهذا الصمت ما لم يُقل وقلت بالذفرات ما لا يقال

وهو الأمر الذي يجعلنا نعيد النظر في طبيعة المنادَي المتصدّر في أوّل القصيدة :

يا من بواديه حططت الرحال ورحّبت بي وارفات الظلال

كما يعيدنا مباشرة إلي قصيدته الأولي (الأطلال) ، حيث يؤكد فيها ـ على ما سبقت الإشارة ـ أن الذات الشاعرة تحولت في هذه العلاقة إلى أطلال روح . ومن ثم تتحول القصيدة من مجرد كونها قصيدة رومانسية ، تتحدث عن الإخفاق في علاقة الحب البشرىّ ، إلى قصيدة صوفية ، تبحث عن الأمن والوجود الحقيقي في علاقة أكبر من حيث وجود الروح ، لا وجود الجسد المادي .

وهذا التفسير لطبيعة حضور النسق الطللي في شعر ناجي يقودنا إلي قصيدته الثالثة (العودة)[٨٥] ، حيث يرتكز فيها الحديث علي طبيعة حضور الذات الشاعرة نفسها في ظل الحضور الطللي . وهو ما يبيّنه الحوار الضمني الممتد بين الذات الشاعرة وقلبها ، فالقلب من ناحية متمسّك بالحب الذاهب أو الطلل الدارس ، وهو يخفق لمرآه ، ويتوتّر بسبب حضوره في ظله . بينما صوت الذات الشاعرة ـ الصوت العاقل ـ يحاول أن يفكّك هذا الحضور بالكشف عن تحوله وتنكّره لإخلاص القلب . وهو ما يبيّنه

المقطع الثاني من القصيدة مباشرة ، بعد إثبات الحضور الطللي في صدارتها ، ثم التحول عنه إلي منطق العقل :

هذه الكعبة كنّا طائفيها .. والمصلّين صباحاً ومساءْ
كم عبدنا وسجدنا الحسن فيها .. كيف بالله رجعنا غرباء
دار أحلامي وحبّي لقيتنا .. في جمود مثلما تلقي الجديد
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا .. يضحك النور إلينا من بعيد
رفرف القلب بجنبي كالذبيحْ .. وأنا أهتف يا قلب ائتدْ
فيجيب الدمع والماضي الجريحْ .. لم عدنا ؟ ليت أنا لم نَعُدْ

وهكذا يستمر الحوار بين الذات وقلبها ؛ حواراً يحاول فيه كل منهما أن يبين وجهة نظره من حيث أسباب العودة . ولنلحظ هنا أن وجهة نظر القلب تظهر ضمنياً في التسميات المختلفة التي تخلعها الذات الشاعرة علي الطلل ، بداية من (الكعبة) بما فيها من قداسة وارتباط طبيعي بينها وبين المؤمنين ، ثم دار (الآحلام) بوصفها الحلم المؤجل ، ثم (الوكر) بما فيه من خصوصية الجمع بين إلفين ، ثم (نادي السمر) بما فيه أيضاً من دلالة الأمس المضافة إلي جمع الأحياء ، ثم (موطن الحسن) بما فيه من دلالة علي التمتّع واللذة ، ثم (الركن الحانى) بما فيه من دفء ، وأخيراً (الوطن) ، في ختام القصيدة بوصفه المبتغي الأخير (للغريب المسافر) .

غير أن المواجهة تظهر بوضوح بين الذات وذلك الطلل في تلك الشكوي التي تطلقها الذات مشفوعة بذفراتها الحارة في قوله:

آه مما صنع الدهر بنا .. أوهذا الطلل العابس أنتَ !
والخيال المطرق الرأس أنا! .. شد ما بتنا على الضنك وبتّا

وقوة الشكوى تظهر من الوصف المباشر الملحق بهذا الطلل (العابس) ، كما تظهر من تسميته المباشرة (الطلل) لا دار الأحلام ، ولا الكعبة ، ولا موطن الحسن ، ولا أيّاً من تلك التسميات التي شفَّت عن الحب في الأبيات السابقة . ومع ذلك فإن هذه الشكوى لا تخلو من أسى وعطف علي ذلك الطلل ، فهو ليس مسئولاً عما جرى عليه ، وإنما المسئول هو الزمن أو الدهر ، بصيغته الدالة علي الغلبة والامتداد .

ومع ذلك ، فيمكن أن نلحظ أن صورة الطلل في هذه القصيدة صورة مفارقة لأصلها الجاهلي . فذلك الأصل من طبيعته أن يكون مندثراً وبالكاد يرى ، أما هذا الطلل ، فهو (كعبة) ظاهرة للعيان ، لا تذهب مفاتنها . وإذا كان الطلل الأصلي يظهر من آثاره ، أو تدل عليه آثاره الباقية من نؤى وأثافي وأوتاد ونحوها ؛ فإن الطلل هنا دال علي نفسه بنفسه ، شاخص كما كان . ولا ننسى هنا أن الطلل في القصيدتين الأخريين كان (معبداً) ، أي يحمل طابع القداسة ، كما يحمل طابع التشخيص المادي الدال بنفسه علي نفسه . وكل ما في الأمر أن (روح هذا الطلل) ؛ أي المحبوبة ، قد فارقته ، ففقد كل ما له من حياة وقداسة .

والغريب أن ثمة مفارقة أخري بين الطللين (الأصلي ، وطلل الشاعر) ، فالطلل الأصلي هو مبتدأ الرحلة ، وهو سبب لها ، أما هذا الطلل ، فهو منتهاها وغايتها ، وهو ما يظهر في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة ، حيث يقول :

ركنيَ الحاني ومغنايَ الشفيقْ وظلال الخلد للعاني الطليحْ
علم الله لقد طال الطريقْ وأنا جئتك كيما أستريح
وعلي بابك ألقي جعبتي كغريب آب من وادي المحن
أفيك كفَّ الله عنّي غربتي ورسا رحلي على أرض الوطن!
وطني أنت ولكنّي طريدْ أبديُّ النفى في عالم بؤسي!

فإذا عدت فللنجوى أعودْ ثم أمضي بعد ما أفرغ كأسي!

وإذا كان الشاعر الجاهلي يترك أطلاله ويركب ناقته مخترقاً الصحراء ، ميمماً صوب هدفه من الرحلة ؛ خاصة إن يكن ممدوحاً ، فإننا يمكن أن نلحظ أن الأوصاف التي خلعها الشاعر في هذه القصيدة علي الطلل تجعله هو الممدوح ، بداية من الكعبة التي تصدّرت الأبيات ، وانتهاء (بالركن) الحاني الذي يجعل من هذا الطلل المتكأ الذي يلجأ إليه الشاعر في محنته أو محنه ، ومثله في الوضوح (الوطن) الذي يجعل الطلل هو كل عالم الشاعر ، علي خلاف الشاعر الجاهلي الذي لم يكن الطلل باالنسبة له ، سوى جزء من عالمه الممتد في الصحراء وما بعدها .

ولا ريب أن عودة الشاعر إلي طلله هذا وراءها الإحساس بالفقد والأسى ، مثله في ذلك مثل الشاعر الجاهلي في وقوفه علي طلله . غير أن الشاعر الجاهلي يتخذ من أطلاله (عبرة) ، ويجعلها نافذة تبيّن فعل الزمن في الحياة والأحياء ، بل إنه يحييّ (من التحيّة) ذلك الطلل ، ويحييه (من الحياة) ، بما فيه من حياة متجددة ، دلت عليها الحيوانات التي استوطنته ، والريح التي سوّت معالمه ، والمطر الذي أحيا نباته . وكل هذه المعالم الجديدة للحياة في الطلل القديم تجعل نفس الشاعر الجاهلي مستبشرة بالمستقبل ، متطلعة إلي الغد ، ومن ثم يأخذ طريقه في رحلته علي ناقته أو راحلته .

أما ناجي في طلله هذا ، فهو لا يرى من معالم الحياة الجديدة إلا دليلاً على مفارقة الروح والجمود علي حد تعبيره :

دار أحلامي وحبي لقيتنا ... في جمود مثلما تلقي الجديد

أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا ... يضحك النور إلينا من بعيد

رغم أن (الطلل) (أو الكعبة أو المعبد) استمر في الحياة بإحلال بشر آخرين، وليس حيوانات ولا غيرها . ورغم أن (الطلل) شاخص بنفسه ، لم تتغير

معالمه ، وليس بحاجة إلى تأمل أو لأيٍّ لتبين آثاره ، بل إن لم يعان علي الأغلب ، مشاق مواجهة الريح والمطر في الصحراء . وهو ما يفسّره قوله :

موطن الحسن ثوي فيه السأمْ ... وسرت أنفاسه في جوّهْ
وأناخ الليل فيه وجثم ... وجرت أشباحه فى بهوه
والبلي أبصرته رأي العيانْ ... ويداه تنسجان العنكبوتْ
صحت! يا ويحك تبدو فى مكانْ ... كل شيء فيه حي لا يموت

وبالتالي ، فمشكلة الطلل هنا كما يراها الشاعر ، ليست الموت أو الحياة ثم الموت ، وهكذا في دورة لا تنتهي ، على ما هو الحال فى الطلل الجاهلى ، وإنما المشكلة هي استمراره في الحياة ، دون غاية ، تضع ختاما لقصته الحزينة .

ويبدو أن هذه هي أزمة الطلل الحقيقية لدي الشاعر ؛ أي استمراره في (الوجود) وعدم شعوره بمن رحلوا . ومن ثم فمواجهة الطلل هنا ليست مواجهة للزمن ولا تغلّباً على آثاره ، وإنما هي مواجهة (للذكرى) الدارسة وللحب الذاهب .

ولعلنا لحظنا أن الشاعر في هذه المواجهة أو هذه العودة لم يستصحب معه رفيقين، يسلّيانه أو يعينانه على الوقوف ، بل استصحب معه فحسب إحساس الفقد . وهذا يفسّر أن علاقة الشاعر بطلله هذا هي علاقة مستمرة دائمة ، فيها العودة مرة بعد مرة . وهذا ضروري بحكم أن الطلل هذا كعبة ، أو بسبب كونه كعبة ، على خلاف موقف الشاعر الجاهلي ، الذي ربما مرّ بطلله مرة ، ثم لم يعد إليه بعدها أبدا . وهذا أيضاً يفسر علاقة ناجي بطلله من جهة كونها عودة لا وقوفاً ، بما في ذلك من إشارة واضحة إلي كون هذه العودة مقصودة ، ومحددة الطريق ، وربما كانت منظمة زمنياً ؛ أي تتم في دورات زمنية محددة ، يعرفها الشاعر وحده ، تؤكدها طبيعة (الكعبة) في صفة ذلك الطلل .

وخلاصة الأمر في ذلك ، أن الطلل بوصفه نموذجاً أصلياً حاضرٌ في هذه القصيدة ، لكن من جهة واحدة ، هي جهة الأسى والإحساس بالفقد ، علي ما يدل عليه البيت الشهير في الشعر الجاهلي :

وقوفاً بها صحبي علي مطيّهم يقولون لا تهلكْ أسى وتجلّدِ(٨٦)

وهو البيت الذي يلفتنا إلي مفارقة أخرى بين طلل ناجي وذلك النموذج الأصلي، فالشاعر الجاهلي حين كان يقف مع صحبه يقف متعجلاً ، متطلعاً إلى المستقبل علي ما ذكرت . وإلي ذلك يمكن أن نضيف أن إحساس الأسى والفقد على عمقه في نفس ذلك الشاعر إنما يرتبط بالمرور على ذلك الطلل ، وهو عابر متروك للصدفة علي ما أشرت . وإحساس الفقد في ذلك إحساس وقتي ، محدود في الزمن ، ينتهي بنهاية الوقوف وانطلاق الشاعر إلي رحلته ، وربما قبله ، حين ينتبه ذلك الشاعر إلي نفسه ، ويثوب إلي عقله ، أو يثوب إليه عقله ، ومن ثم يطلق كلمته المشهورة (دع ذا ....) ؛ متخلّصا من طلله ، ليبدأ مقطعا أو غرضا جديدا من أغراض القصيدة الجاهلية .

أما إحساس الأسى لدى ناجي ، فهو إحساس مستمر ، سواء أحضر أمام الطلل أو لم يحضر ، وهو المفهوم من قوله أيضاً :

أيّها الوكر إذا طار الأليفْ لا يرى الآخر معني للسماءْ

ويرى الأيام صفراً كالخريفْ نائحاتٍ كرياح الصحراءْ

وهما البيتان اللذان يلفتانا أيضاً إلى أن نموذج الطلل الأصلي بالكاد يُلحظ في هذه القصيدة ، فلا يوجد من معالمه فيها سوى (البلي) ، في البيت الذي مر قبل قليل، ومعه (الأيام) المصفرة كالخريف ، النائحة (كريح الصحراء) . ومع ذلك فالبلي والأيام والخريف ورياح الصحراء كلها حاضرة بوصفها صورة تقريبية لإحساس الشاعر

الذى وصف نفسه (بالغريب) ، وعبّر بوضوح عن إحساسه (بالوحدة) وبالفقد والأسى فحسب .

ومن ثم يمكن أن نلحظ أن (معالم الطلل) المادية التقليدية في النموذج الأصلي ، من مثل آثار الخيمة وآثار الحيوان الحاضرة ، ومعها أسماء الأماكن وأسماء المحبوبة التي تعيّن الحدود الزمنية والمكانية لذلك الطلل ، كل ذلك غير حاضر في طلل ناجي ، بل إن الرياح التي حضرت بوصفها صورة تقريبية هي عينها الريح ذاتها التي تحضر في شعر ناجي خاصة ، وفي شعر غيره من الرومانسيين ، بوصفها دليلاً على تجاوب الطبيعة مع غربة الشاعر ومعاناته في حبه(٨٧).

فالقضية إذن هي في حقيقتها قضية الحب المنقضي والحبيب الذي (لم يف) للمحب على حد قوله المشهور في قصيدته الأطلال :

وأنا أقتات على وهمٍ عفا ... وأفى العمرَ لناسٍ ما وفى(٨٨)

وهذا ما يتفق تماماً مع طبيعة التجربة الرومانسية عامة ، ومع تجربة ناجي خاصة في هذا الشأن ، وعلي ما هو معروف لدى من تناول شعره بالدراسة من قبل(٨٩) وبالتالي ، يمكننا القول : إن الطلل هنا ليس أكثر من صورة أخرى من صور الطبيعة المتجاوبة مع حزن الشاعر وتوتره النفسي الشديد ، بسبب إخفاقه في الحب. ومن ثم فهو طلل نفسي وليس طللاً مادياً ولا زمنياً علي ما أشرت أول هذه الدراسة . وحضور النموذج الأصلي للأطلال في هذه القصيدة وفي غيرها من شعر ناجي ، إنما هو وسيلة أخرى من وسائل تسويغ الانكفاء على الذات والدوران حول قضية الحب دون غيرها ، وترسيخاً للنموذج الرومانسي في التعبير عن توتر الشاعر وانحصار رؤيته في مسألة الحب وقضيته ، الأمر الذي كان سبباً رئيساً لسقوط هذا النموذج الفني بعد استنفاذ قدرته في التعبير عن تحولات المجتمع العربي المعاصر(٩٠) .

هوامش الدراسة :

١. انظر محمود أحمد عبدالله (مقدمة) : النظرية الثقافية . وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة ، تحرير . تيم إدواردز ، المجلس القومى للترجمة ٢٠١٢ ، ص ٨

٢. صلاح قنصوة : تمارين فى النقد الثقافى ، ط مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧، ص ١١

٣. انظر أرثر أيزابرجر : النقد الثقافى . تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية ، ترجمة وفاء إبراهيم ، رمضان بسطويسى ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣ ، ص ٤٣ وما بعدها

٤. انظر على سبيل المثال تيم ميه وجاسون بويل : فوكو والتحليل التأويلى وتشكيل الاجتماعى ، ضمن النظرية الثقافية ، سابق ، ص ٢٢٥ وما بعدها

٥. وهو ما يتجلى فى مثل دراسات عبدالله الغذامى : النقد القافى ، نقد ثقافى أم نقد أدبى ، المرأة واللغة وغيرها ، وكذا دراسات محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، ومصطفى ناصف : أحمد حجازى ـ الشاعر المعاصر . وسوف ترد إشارات تفصيلية لهذه الدراسات فى موضعه من البحث .

٦. انظر عبدالله الغذامى : النقد الثقافى . قراءة فى الأنساق الثقافية العربية ، ط كتابات نقدية ١٨٩ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١٠ ، ص ١٧ وما بعدها ، وانظر كتابه : نقد ثقافى أم نقد أدبى . بالاشتراك ، ط دار الفكر المعاصر ، بيروت . لبنان ، دار الفكر . سوريا ، ٢٠٠٤ ، ص ١١ وما بعدها

٧. انظر الغذامى ، النقد الثقافى ، ص ٢١ وما بعدها

٨. انظربيتر بروكر (إعداد وتقديم) : الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة عبدالوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافى ، أبوظبى . الإمارات ١٩٩٥ ، ص ٣٨ وما بعدها

٩. يرى الغذامى أن المصطلح المناسب لهذا النوع من الدراسة هو النقد الثقافى (انظر الغذامى : النقد الثقافى ، سابق ، ص ١٢ ، ص ١٨ وما بعدها) بينما يرى محمد عبدالمطلب أن المصطلح الأنسب هو القراءة الثقافية (انظر محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٣ ، ص ٢٠) ولكل واحد حججه فى هذا الشأن .

١٠.انظرأرثر أيزابرجر : النقد الثقافى ، سابق ، ص ٥٥ ، وجوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة مصطفى بيومى عبدالسلام ، المشروع القومى للترجمة ، ع ٥١٤ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣ ، ص ٦٥ . ٦٧ ، وسايمون ديورنغ : الدراسات الثقافية . مقدمة نقدية ، عالم المعرفة ، ع ٤٢٥ ، يونيو ٢٠١٥ ، ص ٦١ ومابعدها ، وسعيد علوش : نقد ثقافى أم حداثة سلفية ؟ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٠ ، ص ٤٧

١١.انظر أحمد جمال المرازيق : جماليات النقد الثقافى . نحو رؤية للأنساق الثقافية فى الشعر الأندلسى ، ط الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ٢٠٠٩، ص ١٧ ، وعبدالفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة فى النقد الثقافى . نحو وعى نقدى بقراءة ثقافية للنص ، عالم الفكر ، ع ١ ، مج ٣٦ ، يوليو . سبتمبر ٢٠٠٧ ، ص ١٦٤، ويوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافى . اعتذاريات النابغة الذبيانى نموذجا ، عالم الفكر ، ع ١ ، يوليو. سبتمبر ٢٠٠٦ ، ص ٦٧

١٢.انظر محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، سابق ، ص ٢٣ ، وعبدالفتاح أحمد يوسف : قراءة النص وسؤال الثقافة . استبداد الثقافة ووعى القارئ بتحولات المعنى ، ط الأولى ، حوار للكتاب العالمى . عالم الكتب الحديث ، الأردن ٢٠٠٩ ، ص ٧٩

١٣.انظر محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، سابق ، ص ٣٢ ، وعبدالفتاح أحمد يوسف : قراءة النص وسؤال الثقافة ، سابق ، ص ٨٧ وما بعدها ، وسعيد علوش : نقد ثقافى أم حداثة سلفية ، ص ١٨ـ ١٩

١٤.انظر الغذامى : النقد الثقافى ، سابق ، ص ٩٩ وما بعدها

١٥.انظر حسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء . التحليل البنيوى لقصيدة الاطلال فى الشعر الجاهلى . دراسة نقدية ، ط الأولى ،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٤٣ وما بعدها

١٦.انظر مصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٥٣ ، يناير ١٩٨٩ ، ص ٣٤ـ ٤٥ ، ونظرية المعنى فى النقد العربى ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، بدون ، ١٣٤ وما بعدها ، وجابر عصفور : قراءة التراث النقدى : ط الأولى ، دار سعاد الصباح ١٩٩٢ ، ص ١٣٥ وما بعدها

١٧.انظرجابر عصفور : قراءة التراث النقدى ، سابق ، ص ٣٠٥ وما بعدها

١٨.انظر مادة طلل فى اللسان

١٩.ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ج الأول ، ط الذخائر ٢٣٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٧ ، ص ٧٤ . ٧٥

٢٠.السابق ، ص ٧٥ . ٧٦

٢١.انظر كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ج الأول ، ترجمة عبدالحليم النجار ، ط الرابعة ، دار المعارف ، بدون ، ص ٥٩ـ ٦٠

٢٢.انظر على سبيل المثال كتابات مصطفى ناصف فى ذلك : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، بدون ، وصوت الشاعر القديم : الهيئة المصرية

العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ووهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، ع ٢٠٧ ، الكويت ، مارس ١٩٩٦ ، وكمال أبوديب : الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

٢٣.انظر مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، ط الثالثة ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٠٠ـ ٢٠٤ ، وكارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ج الأول ، ص ٦١ ـ ٦٢

٢٤.انظر على سبيل المثال : يوسف اليوسف : مقالات فى الشعر الجاهلى ، ط الرابعة ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٧ وما بعدها ، ٢٩٥ وما بعدها ، و وكمال أبوديب : الرؤى المقنعة ، ص ٢٦٣ وما بعدها ، وجابر عصفور : غواية التراث ، كتاب العربى ٦٣ ، ط الأولى ، أكتوبر ٢٠٠٥ ، ص ٧٣ وما بعدها

٢٥.انظر على وجه الخصوص كمال أبوديب : الرؤى المقنعة ، ص ٣٢١ وما بعدها ، وسيزا قاسم : القارئ والنص ـ العلامة والدلالة ، ط مكتبة الأسرة ٢٠١٤ ، ص ٥٢ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص ٥٢ وما بعدها ، ودراسة الأدب العربى ، ص ٢٣٦ ـ ٢٤٠

٢٦.حسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء ، ص ٩٥ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص ٦٤ وما بعدها ، ودراسة الأدب العربى ، ص ٢٤٠ وما بعدها

٢٧.انظر جيميز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ترجمة فضل بن عمار العمارى ، دار الأصالة للثقافة والنشر ، ط الأولى ، الرياض ١٩٨٧ ، ص ١٨ وما بعدها

٢٨.الزوزنى : المعلقات السبع ،ط الأولى المجددة ، مكتبة المعارف ، بيروت ٢٠٠٤ ، ص ١٥٦ . ١٦١

٢٩.انظر محمد عبد المطلب : القراءة الثقافية ، ص ٢٥ ، ص ٢٣١ ومابعدها

٣٠.. انظر القراءة الثقافية ص ٢٤ـ٢٥

٣١.القراءة الثقافية ص ٢٣١ ـ ٢٣٢ وانظر سيزا قاسم : القارئ والنص ، ص ٥٢ ، وإبراهيم عبدالرحمن محمد : الشعر الجاهلى ـ قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الشباب، بدون ، ص ٢٥٥

٣٢.انظر مصطفى ناصف : قراءة ثانية ، ص ٩٦ وما بعدها ، وحسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء ، ص ١٠٥ وما بعدها

٣٣.انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٧٤ ـ ٧٥

٣٤.انظر إبراهيم عبدالرحمن محمد : الأدب الجاهلى ، ص ٢٧٧ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، ط ٣ ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٤٠ وما بعدها

٣٥.معلقة زهير ، شرح المعلقات السبع للزوزنى ، ط مكتبة المتنبى ، القاهرة ، بدون ، ص ٧٤ ، وط مكتبة المعارف ، ط الأولى المجددة ، بيروت . لبنان ٢٠٠٤ ، ص ٩٩

٣٦.المعلقات السبع ، ط مكتبة المعارف ، ص ٧٧ ، وط مكتبة المتنبى ، ص ١٣٧

٣٧.ديوان الحسن بن هانئ ، المجلد الثالث ، تحقيق إيفالد فاغنر ، ط الذخائر، ع ٦٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بدون ، ص ٢٦٥

٣٨.القراءة الثقافية ص ٢٥–٢٦

٣٩.انظر كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ج الأول ، ص ص ٥٥ ـ ٥٨ ، وشكرى محمد عياد : جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدى والخبرة الشعرية ، فصول ، مج السادس ، ع الثانى ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦ ، ص ٦٥ ـ ٦٦

٤٠.السابق ، ص ٥٨ ـ ٦٢

٤١.انظر عبد الفتاح أحمد يوسف استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ص٤٨

٤٢.القراءة الثقافية ص ٢٤

٤٣.انظر عبدالله الغذامى : النقد الثقافي ، ص ٧٣ ـ ٧٥ ، ونقد ثقافى أم نقد أدبى ، ص ٢٩

٤٤.انظر استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ، ص ١٩

٤٥.انظر القراءة الثقافية ص٢٦

٤٦. [انظر ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ، ترجمة مجموعة ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠ ، ص٩٣

٤٧.شرح المعلقات السبع ، ط مكتبة المعارف ، ص ٤٧

٤٨.انظر الكلمات والأشياء ، ص١٠٧

٤٩.انظر تحليل سيزا قاسم للطلل من منظور العلامة السيميولوجية ، في القارئ والنص، ص ٥٣ وما بعدها

٥٠.تيم ميه وجاسون بويل : فوكو ـ التحليل التأويلي وتشكيل الاجتماعي ، ص ٢٣٤

٥١.ابن قتيبية : الشعر والشعراء ، سابق ، ص ٧٦ ـ ٧٧

٥٢.انظر في عملية الاختلاف والتلاقي بين البشر ثقافياً في ظل الصراع على السلطة ، بيتر بيلارز : زيجمونت بومان والثقافة والمجتمع ، ضمن النظرية الثقافية ، سابق ص ص ٢١٨ – ٢٢٠

٥٣.وهذا ما سوف أوضحه فى دراسة تالية تكمل ما أوردته فى هذه الدراسة

٥٤.انظر فى السمات العامة لتجربته الشعرية طه وادى : شعر ناجى . الرؤية والأداة ، دار المعارف ١٩٩٤ ، ص ٥٣ ، وطه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، بدون ، ص ١٨٥ وما بعدها، ومحمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية ـ جماعة أبوللو) ، نهضة مصر ، بدون ، ص ٨١ وما بعدها

٥٥.انظر طه وادى : شعر ناجى ـ الموقف والأداة ،سابق، ص ٨٣ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ط كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٧٠ ، المملكة العربية السعودية ١٩٩١ ، ص ٢١٠ وما بعدها

٥٦.ديوان إبراهيم ناجى ، ط دار العودة ، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٩٧

٥٧.الديوان ص ، ١٤٧

٥٨.الديوان ، ص ٦٩

٥٩.الديوان ص ، ٦٩ ـ ٧٠

٦٠.انظر طه وادى : شعر ناجى ـ الموقف والأداة ،سابق، ص ١١٥ ، وسيزا قاسم : القارئ والنص ، ص ٥٤ ، وعبدالقادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٢٨١ وما بعدها

٦١.انظر عبد الفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ، ص ٣٧

٦٢.انظر أحمد درويش في دراسته لدرجات تماسك البناء الشعري عند إبراهيم ناجي : عشرة مداخل لقراءة الشعر، كتابات نقدية، ع ١٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١٠ ص ٥٥ وما بعدها

٦٣.الديوان ص١٣٢ – ١٤١

٦٤.الديوان ص١٣ – ١٨ وقد تحدث عنها مصطفى ناصف فى كتابه الذى أشرت إليه : خصام مع النقاد ، ص ٢٠١٠ـ ٢٠١٣ ، وتحليل محمد مندور أيضا فى كتابه الذى أشرت إليه : الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ، ص ٨٤ ـ ٨٦

٦٥.الديوان ص ٢٦٣

٦٦.انظر مصطفي ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ٥٣ـ ٧٢ ، و دراسة الشعر العربي، ص ٢٤٢ وما بعدها

٦٧.انظر حسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء ، ص ١٠٥ وما بعدها

٦٨.انظر طه وادى : شعر ناجى ـ الموقف والأداة ، ص ١١٥ ، ومصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص ٢١٢

٦٩.انظر سيزا قاسم : القارئ والنص ، ص ٨١ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص ٢٣٦ ، وقراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص ٥٣ وما بعدها ، وعبد الفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة فى النقد الثقافى ، ص ٣٧ وما بعدها

٧٠.انظر الشعر والشعراء ، ص ٧٦ ـ ٧٧

٧١.الديوان ١٣٢

٧٢.انظر فان جلدر : بدايات النظر فى القصيدة ، ترجمة عصام بهى ، فصول ، مج السادس ، ع الثانى ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦ ، ص ١٥ ـ ١٧

٧٣.ديوان أبى نواس ، تحقيق ايفالد فاغنر ، مج الثالث ، ط الذخائر ٦٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بدون ، ص ١٩٦

٧٤.تقديم القصيدة ، الديوان ١٣٠

٧٥.الديوان ،ص١٣٢

٧٦.الديوان ، ص١٣٩

٧٧.الديوان ، ص١٣٩

٧٨.انظر عبد الفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ص٣٧

٧٩.نقلاً عن استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ، السابق ، ص ٣٧

٨٠.انظر أحمد درويش : عشرة مداخل لقراءة الشعر ، كتابات نقدية ١٩١ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٠ ، ص ٦٠ ـ ٦٢

٨١.انظر شكرى محمد عياد : انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر ، عالم الفكر ، مج التاسع ، ع الثالث ، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٨ ، ص ٥٣ وما بعدها

٨٢.الديوان ، ص١٣٤

٨٣.الديوان ، ص ٢٦٣

٨٤.سورة طه ١٢

٨٥.الديوان ، ص ١٣ ـ ١٥

٨٦.وهو البيت الثانى من معلقة طرفة بن العبد ، وصدرها : (لخولة أطلال ببرقة ثهمدِ .. تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليدِ) ، شرح المعلقات السبع ، ط مكتبة المعارف ، ص ٤٧

٨٧.انظر عبدالقادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر، ص ٣٢٥ وما بعدها

٨٨.الديوان ، ص ١٣٢

٨٩.انظر طه وادي : شعر ناجى ـ الموقف والأداة ، ص ٥٤ وما بعدها ، ص ٨١ وما بعدها ، وجماليات القصيدة المعاصرة ، ص ١٨٤ وما بعدها

٩٠.انظر شكرى محمد عياد : سقوط النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر ، ص ٦٩

مراجع الدراسة

١. إبراهيم عبدالرحمن محمد : الشعر الجاهلى ـ قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الشباب، بدون

٢ـ إبراهيم ناجى : الأعمال الكاملة ، ط دار العودة ، بيروت ١٩٨٦

٣. أحمد جمال المرازيق : جماليات النقد الثقافى ـ نحو رؤية للأنساق الثقافية فى الشعر الأندلسى ، ط الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ٢٠٠٩

٤ـ أحمد درويش: عشرة مداخل لقراءة الشعر، كتابات نقدية، ع ١٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١٠

٥. أرثر أيزابرجر : النقد الثقافى ـ تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية ، ترجمة وفاء إبراهيم ، رمضان بسطويسى ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣

٦ ـ بيتر بروكر (إعداد وتقديم) : الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة عبدالوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافى ، أبوظبى ـ الإمارات ١٩٩٥

٧. بيتر بيلارز : زيجمونت بومان والثقافة والمجتمع ، ضمن النظرية الثقافية ، تحرير : تيم ادواردز ، المجلس القومي للترجمة ٢٠١٢

٨ . تيم ميه وجاسون بويل : فوكو والتحليل التأويلى وتشكيل الاجتماعى ، ضمن النظرية الثقافية . وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة ، تحرير . تيم إدواردز ، المجلس القومى للترجمة ٢٠١٢

٩. جابر عصفور : قراءة التراث النقدى : ط الأولى ، دار سعاد الصباح ١٩٩٢

١٠. جابر عصفور : غواية التراث ، كتاب العربى ٦٣ ، ط الأولى ، أكتوبر ٢٠٠٥

١١. جوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة مصطفى بيومى عبدالسلام ، المشروع القومى للترجمة ، ع ٥١٤ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣

١٢. جيميز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ترجمة فضل بن عمار العمارى ، دار الأصالة للثقافة والنشر ، ط الأولى ، الرياض ١٩٨٧

١٣. حسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء . التحليل البنيوى لقصيدة الاطلال فى الشعر الجاهلى . دراسة نقدية ، ط الأولى ،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٩

١٤. الحسن بن هانئ (أبو نواس) : الديوان ، المجلد الثالث ، تحقيق إيفالد فاغنر ، ط الذخائر، ع ٦٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بدون

١٥. الزوزنى : المعلقات السبع ،ط الأولى المجددة ، مكتبة المعارف ، بيروت ٢٠٠٤

١٦. الزوزنى : شرح المعلقات السبع ، ط مكتبة المتنبى ، القاهرة ، بدون

١٧. سايمون ديورنغ : الدراسات الثقافية . مقدمة نقدية ، عالم المعرفة ، ع ٤٢٥ ، يونيو ٢٠١٥

١٨. سعيد علوش : نقد ثقافى أم حداثة سلفية ؟ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٠

١٩. سيزا قاسم : القارئ والنص ـ العلامة والدلالة ، ط مكتبة الأسرة ٢٠١٤

٢٠ـ شكرى محمد عياد : انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر ، عالم الفكر ، مج التاسع ، ع الثالث ، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٨

٢١ـ شكرى محمد عياد : جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدى والخبرة الشعرية ، فصول ، مج السادس ، ع الثانى ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦

٢٢ . صلاح قنصوة : تمارين فى النقد الثقافى ، ط مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧

٢٣ـ طه وادى : شعر ناجى . الرؤية والأداة ، دار المعارف ١٩٩٤

٢٤ـ طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، بدون

٢٥ـ عبدالفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة فى النقد الثقافى . نحو وعى نقدى بقراءة ثقافية للنص ، عالم الفكر ، ع ١ ، مج ٣٦ ، يوليو . سبتمبر ٢٠٠٧

٢٦. عبدالفتاح أحمد يوسف : قراءة النص وسؤال الثقافة . استبداد الثقافة ووعى القارئ بتحولات المعنى ، ط الأولى ، حوار للكتاب العالمى . عالم الكتب الحديث ، الأردن ٢٠٠٩

٢٧ ـ عبدالقادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٤

٢٨ . عبدالله الغذامى : النقد الثقافى . قراءة فى الأنساق الثقافية العربية ، ط كتابات نقدية ١٨٩ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١٠

٢٩ـ عبدالله الغذامى: نقد ثقافى أم نقد أدبى (بالاشتراك) ، ط دار الفكر المعاصر ، بيروت . لبنان ، دار الفكر . سوريا ، ٢٠٠٤ ،

٣٠ـ فان جلدر : بدايات النظر فى القصيدة ، ترجمة عصام بهى ، فصول ، مج السادس ، ع الثانى ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦

٣١. ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ج الأول ، ط الذخائر ٢٣٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٧

٣٢. كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ج الأول ، ترجمة عبدالحليم النجار ، ط الرابعة ، دار المعارف ، بدون

٣٣. كمال أبوديب : الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

٣٤. محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٣

٣٥. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية ـ جماعة أبوللو) ، نهضة مصر ، بدون

٣٦. محمود أحمد عبدالله (مقدمة) : النظرية الثقافية . وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة ، تحرير . تيم إدواردز ، المجلس القومى للترجمة ٢٠١٢

٣٧. مصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٥٣ ، يناير ١٩٨٩

٣٨. مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، بدون

٣٩. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، بدون

٤٠. مصطفى ناصف : صوت الشاعر القديم : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣

٤١. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، ط الثالثة ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٣

٤٢. مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ط كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٧٠ ، المملكة العربية السعودية ١٩٩١

٤٣. ابن منظور : لسان العرب

٤٤. ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ، ترجمة مجموعة ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠

٤٥. وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، ع ٢٠٧ ، الكويت ، مارس ١٩٩٦

٤٦. يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافى . اعتذاريات النابغة الذبيانى نموذجا ، عالم الفكر ، ع ١ ، مج ٣٦ ، يوليو. سبتمبر ٢٠٠٦

٤٧. يوسف اليوسف : مقالات فى الشعر الجاهلى ، ط الرابعة ، بيروت ١٩٨٥