الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de l'enseignement Supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 08 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب
قسم اللغة والأدب العربي

Université8 Mai 1945 Guelma
Faculté: des lettres et des langues
Département Lettres et Langue Arabe
pm

N° : ..... الرقم.....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

(تخصص: الأدب الجزائري)

معارضة النسق الشعري الفحولي عند "حنين عمر"

–نماذج مختارة–

مقدمة من قبل:

- مارية حدادي.
- أسماء يوسف.

تاريخ المناقشة: 19 جوان 2022

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
01	عبد الحليم مخالفة	أستاذ مساعد –أ–	رئيسًا
02	بشرى الشمالي	أستاذة مساعد –أ–	مشرفًا مقررا
03	السعيد مومني	أستاذ محاضر –أ–	ممتحنًا

السنة الجامعية 2021 -2022

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــاء

يا رب لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت

ولا باليأس إذا أخفقت ، بل ذكرني دائما

أنّ الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

يا رب إذا أعطيتني نجاحاً فلا تأخذ

اعتزازي بكرامتي.

الشكر والتقدير

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة الدكتورة الفاضلة " بشرى الشمالي " على مرافقتها لنا في إنجاز هذا البحث المتواضع وإشرافها لنا على كل جزء وخطوة في إنجازه وتحملها لنا خلال مشوارنا هذا معها وإفادتنا فيه في كل صغيرة وكبيرة دون هوادة لإتمام هذه الرسالة، أدامها الله ذخرا لطالبي العلم وأدامها للعلم راية.

كما نشكر أساتذتنا وأعضاء لجنة المناقشة الذين لن ننسى تشريفهم لنا لتقييم هذا العمل وإفادتنا بكل ما زل عن ذهننا وما يفيدنا في دراستنا وبحوثنا المقبلة وآفاقنا المستقبلية إن شاء الله.

وشكرا

مارية أسماء

الإهداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى مصدر وجودي مصدر الثقة والقوة والأمان، والديا الكريمين الغاليين حفظهما الله ورعاهما.

إلى سندي وعزتي إخوتي سفيان وأيمن وسارة إلى كل الأهل والأقارب وصديقاتي وزميلاتي ورفقاء دربي.

إلى كل من جمعتني بهم أجمل الأوقات في الجامعة والحي الجامعي.

إلى كل من حثني على المثابرة والتمسك بهدفي إلى أن أدركت تحقيقه وجعلته اليوم أمامكم وشكرا لله الذي هداني هذا اليوم وتوفيقه لنا على نجاحنا وإتمامنا لهذه المرحلة.

أدامكم الله جميعا لي وأدامني إليكم وحفظني وحفظكم إن شاء الله.

مارية

الإهداء

عندما تمر أيام الحياة لا نتوفاها إلا بالممات وتبقى إلا قصار الكلمات لنصل إلى هدف الثبات، يخلو الفكر من أي حركات نسأل الله يضعنا في أعالي المرتبات.

أهدي ثمرة نجاحي كعربون محبة إلى علم الأعلام وأول الموقعين عند رب العالمين

إلى محمد بن عبد الله الصادق الأمين راجية أن يشفع لي عند رب العالمين.

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى أمي الذي قلبها ينبض بالحب والرحمة والتي سهرت الليالي من أجلي وعلمتني وربتني ومنحتني حبها وعطفها لأجتاز جسور الحياة وصنعت مني فتاة تسمو بالقيم الحميدة وعلمتني الصبر والكفاح.

إلى أبي الذي هو قدوتي في الحياة ودفعني لتخطي الصعاب وتحقيق النجاح، وهو النجم الساطع في سمائي، شجعني على مواصلة الدرب ومنحني القوة والصبر.

إلى من تحلو الحياة إلا بوجودهم أحباب قلبي أخواتي الأعزاء إلى الحضن الذي يظل مستودع أسراري ومصدر بهجتي: رفيدة والفراشة: نور الهدى.

إلى صديقات العزيزات: ياسمين، ابتسام، سهى، أمال، أنفال، صفاء، إشراق، مارية.

إلى روح التي كانت الحياة جميلة بوجودهما: جدي وجدتي الغاليين على قلبي تغمدهما الله بروحهما الواسعة.

إلى من شاركتني هذا العمل زميلتي وصديقتي مارية.

إلى كل من أحب وتركوا فاصلة في قلبي.

إلى من أحب وأحتفظ باسمه لنفسي.

إلى كل من تناساهم قلمي وهم في قلبي ساكنون.

أسماء

المقدمة

المقدمة:

شهد القرن العشرين جملة من التحولات على مستوى جهاز المفاهيم وعلى مستوى النظريات والاتجاهات في مجال النقد الأدبي بصفة عامة، والدراسة الأدبية بصفة خاصة نتيجة لما توصلت إليه العلوم المعرفية المتعددة من حقائق ونظريات استفاد منها النقد الأدبي إذ أضحى المشهد النقدي المعاصر يتجه أكثر فأكثر نحو إعفاء الحواجز المختلفة بين الظواهر الأدبية وبين العلوم التجريبية البحتة، فضلا عن استفادته في توجهات الخطاب النقدي المعاصر من المرجعيات الغربية التي لها الدور الحاسم في توجيه الخطاب النقدي العربي الجديد.

ويعد المنهج الثقافي واحدا من المناهج المتميزة في الفكر النقدي، وفي الثقافة العربية بوصفه مشروعا نقديا فكريا تتجلى فيه بوضوح شعرية الخطاب النقدي الذي هيمنت فيه جميع الدراسات لصياغة فكر نقدي أصيل انطلاقا من خلفيات تاريخية ولغوية، وقاعدة معرفية زاخرة بمستجدات المشهد النقدي، فقد حاول النقد الثقافي الاستفادة منها جميعا مستثمرا بعض المقولات في قراءة النص الأدبي، وبهذا أحدثت إنجازا نقله نقلة نوعية في مسار الحركة النقدية العربية الراهنة من خلال دراسته الحديثة المتنوعة والمعمقة للظاهرة الأدبية.

سعى هذا البحث قدر الإمكان إلى البحث عن الأنساق الثقافية العربية وما يمكن أن تنسبه للذات الشاعرة من عيوب ظللنا في غفلة عنها حتى صارت حداثتنا حداثة رجعية بما أنها حداثة توسلت بالنموذج الشعري الذي هو نسق معيب، فالنقد الثقافي يسعى إلى كشف جيل الثقافة في تمرير أقنعة ووسائل خاصة تتخفى أنساقها بأغطية الجمال والبلاغة، وهذه الأنساق المضمرة التي يسعى النقد إلى تحديد مدى جماهيرية نص ما واستمراريته.

وكانت المعارضات الشعرية مستندا آخر ارتهن إليه بعض النقاد وهي باب من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر ما لقصيدة زميل له قديم أو معاصر فينظم أبياتا على وزنها وقافيتها ويقف فيها موقف المقلد إعجابا بها، أو يناقض زميله ومن بينهم الشاعرة "حنين عمر" التي عارضت

المتنبي في أشعاره فاستطاعت المرأة الشاعرة أن تنسج على منوال بحور الخليل قصائد ذات بنيات إيقاعية شعرية متنوعة.

ومن الأسباب التي جعلتنا نختار هذا الموضوع ميلنا هذه المرة ورغبتنا في تناول الشعر، كما جاء هذا البحث في سياق حبنا للتراث العربي والرغبة في الجمع بين الماضي والحاضر في الوقت نفسه، وسننطلق في هذه الدراسة بالعديد من التساؤلات التي سنحاول الإجابة عنها في هذا البحث:

- ✓ كيف يكشف لنا النقد الثقافي عن الأنساق الثقافية التي تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لمضامين أخرى مضمرة لها أبعاد وأفكار معينة؟
- ✓ هل تمكنت الشاعرة حنين عمر من معارضة الأنساق الثقافية الذكورية في شعر المتنبي وتفكيك المتنبي الشاعر الفحل والرجل وتفكيك هيمنته الشعرية الفحولية؟
- ✓ وما هي ردة فعلها بعد ذلك اتجاه المتنبي خصوصا وحادثة الإقصاء من المسابقة عموما؟

وبعد اطلاعنا على مختلف المصادر والمراجع قمنا بتقسيم موضوع البحث إلى مدخل وفصلين، حيث تناولنا في المدخل نظرة شاملة حول مفهوم النقد الثقافي ونشأته، بينما تناولنا في الفصل الأول النسق الثقافي والمعارضات والفحولة، في حين تناولنا في الفصل الثاني تفكيك الذكورية وتفكيك نسق الفحولة في الشعر انطلاقا من قصيدتي الشاعرة "**حنين عمر**" باتخاذها رمز المتنبي –أنموذجًا–معارِضة إياه.

ومن الصعوبات التي واجهتنا شساعة الموضوع، لكن مع تكثيف الجهود والإرادة استطعنا بعون الله إتمام هذا البحث المتواضع الذي نرجو أن نكون قد أوفيناه حقه، ونفتح المجال لغيرنا للتعمق فيه والدراسة أكثر والوصول إلى أبحاث وآفاق مستقبلية جديدة.

وفي الأخير نتقدم بالشكر والتقدير لأستاذتنا المحترمة "**الشمالي بشرى**" التي كان لها فضل كبير بتوجيهاتها ونصائحها لنا.

المدخل:

النقد الثقافي: المفهوم والنشأة

التمهيد:

يشهد النقد العربي حركة متسارعة وتزاحمًا في التيارات الفكرية والنقدية نتيجة تنوع المعرفة وتحولها وتطورها بسبب انفتاحها على الآخر، فما انفك يأخذ كل جديد يظهر عند الغرب بداية مع المناهج السيَّاقية ثم النسقية وصولا لمحطة ما بعد الحداثة والنقد الثقافي الذي يجعل من النص أساسا للمقاربات، حيث تعاملت معه كنسق وأهملت المتلقي فلجأ النقد للتأويل، وأصبح النص يُبنى وفق قراءة المتلقي وثقافته ومعارفه.

1. مفهوم النقد الثقافي:

الثقافة مصطلح عام في دلالته اللغوية والاصطلاحية ويختلف من حقل معرفي إلى آخر، وهو من المفاهيم العلمية في الثقافة العربية والغربية تختلف مدلولاته الثقافية من البنوية إلى الأنتروبولوجيا وما بعد البنوية وتندرج ضمن مجال الحضارة وتنقسم إلى شقين: الشق المادي والنصي ويسمى بالتكنولوجيا، والشق المعرفي والأخلاقي والإبداعي ويسمى بالثقافة.[1]

ومن ثم يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات:

1.1. الدراسات الثقافية: التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني، وهو الأقدم ظهورا.

2.1. النقد الثقافي: الذي يحلل النصوص والخطابات الدينية والفنية والجمالية، في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية وهو الأحدث ظهورًا بالمقارنة مع النوع الأول ومن ثم فالنقد الثقافي نقد ايديولوجي وفكري وعقائدي.[2]

يرى مجموعة من نقاد الثقافة بأنه آن الأوان للاهتمام بالنقد الثقافي باعتباره بديلا من النقد الأدبي، وعليه فالنقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي بوصفة ظاهرة ثقافية تُضْمِر أكثر

---

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء–المملكة المغربية، ط3، 2005م، ص14.

[2] عبد الرحمان عبد الحميد علي، **النقد الادبي بين الحداثة والتقليد**، دار الكتاب الحديث، القاهرة–مصر، د.ط، 2005م، ص27.

مما تُظْهِر، وبتعبير آخر هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن، ومن ثم لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موجبة وفنية على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية، ومن هنا يتعامل النقد الثقافي مع النص الأدبي الجمالي ليس باعتباره نصا بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية تضمر أكثر ما تعلن، وينتمي هذا النقد إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق في تنوع الدراسات الثقافية إلى الأنتروبولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها من الحقول المعرفية.[1]

2. خلفيات النقد الثقافي:

قبل أن يتبلور النقد الثقافي باعتباره منهجا نقديا ما بعد الحداثي، كانت هناك إشارات وممارسات نقدية مَهَّدت الطريق وأوحت بضرورة وجوده في الساحة النقدية العالمية، وقد تنوعت الجهود وتعددت محاوره **"عمل وأطروحة" (ريتشارد)** في التعامل مع القول الأدبي بوصفه عملا إلى **(رولان بارت)** الذي حوّل التصور من العمل إلى النص، وذلك بوقوفه على التغيرات الثقافية كما فعل في قراءاته لـ **(بلزاك)** وأعمال أخرى تجاوز فيها النظر الجمالي إلى النصوص و**(فوكو)** في نقل النظر من النص إلى الخطاب، وتأسيس وعي نقدي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية.[2]

فالجهود النقد الثقافي النظري تمتد من **(باختين)** و**(تودروف)** و**(إدوارد سعيد)** و**(رولان بارت)** و**(جاك دريدا)** و**(ميشيل فوكو)**، كما عمد **(تودوروف)** إلى الكشف عن اللغة التي تُقصي الآخر، وركز **(إدوارد سعيد)** على نقد الخطاب الاستشرافي والإمبريالي وإنجازه إلى ما سمّاه **"النقد المدني"** وخصص **(أمبرتو إيكو)** بعض كتاباته لنقد التوجّهات العنصرية في أوروبا، وكان نقص

[1] عبد الرحمان عبد الحميد علي، **النقد الادبي بين الحداثة والتقليد**، الصفحة نفسها.

[2] فيصل الأحمر نبيل داودة، **الموسوعة الأدبية**، ج1، دار المعرفة، الجزائر، د.ط، 2008م، ص129.

المركزيات التقليدية القاسم المشترك بين (**فوكو**) و(**دريد أودبلوز**)، وقد جاء هذا في إطار ما يعرف بتوجهات ما بعد البنوية أو ما بعد الحداثة.[1]

وهناك إنجازات نقدية وثقافية مهمة أسست للنقد الثقافي وتداخلت معه تمثلت في:

1.2. الدراسات الثقافية:

ظهرت الدراسات الثقافية في الستينيات من القرن العشرين كحقل معرفي مستقل وهي حقبة معروفة بضروب متنوّعة من التمرد على الأنساق الشائعة في الثقافة الغربية، فسرعان ما تصدع بعد سنوات الفهم النقدي الذي أشاعته المناهج الشكلية والبنوية للأدب، بل إنّ البنوية نفسها تشققت بظهور ما يصطلح عليه "**البنوية التكوينية**" وذلك قبل أن يتأزم أمر النسق المغلق، ويتفجر عن جملة من ضروب التحليل النقدي والثقافي كالاتجاهات السيميوطيقية والتفكيكية، والتأويلية، ورافق ذلك ازدهار أمر الدراسات الخاصة بالتلقي، وتطورت مدرسة فرانكفورت النقدية "**النقدية بالمعنى الفلسفي**" واندلع لهيب ما بعد الحداثة.[2]

ولم ترتبط الدراسات الثقافية في سنواتها الأولى بالدراسات الأدبية فحسب، بل نشأت واكتسبت صفتها المؤسسية في إطار حقل الأدب الإنجليزي، واعتمدت من حيث الموضوعات على كثير من اهتمامات تراثه الثقافة والحضارة، وطبقت أنماط القراءة الفاحصة المستخدمة في الأدب على نطاق أكثر اتساعا من النصوص فبينما تطورت الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية في تعليم الكبار في سياق الدراسات بالإنجليزية اكتسبت الدراسات بدراسة الثقافة النقدية للأدب وإعطاء قيمة للنصوص الأدبية، فالدراسات الثقافية مهدت الطريق لبلورة النقد الثقافي نظريا ومنهجيا.

---

[1] محمد ابن لافي اللويشي، **جدل الجمالي والفكري**، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010، ص134.

[2] عبد الله إبراهيم، **المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص536-537.

2.2. العولمة الثقافية:

تحتل العولمة مكانة كبرى في العالم كقوة مسيطرة تعمل على رسم معالم الإنسانية الحديثة وتسييرها ورسم مسارها وتوجيهه وقد ارتبطت العولمة بالثقافة، ولعل ما يجعل العولمة قادرة على التأثير في الفكر والأدب ونمط الحياة العامة وكل ما له علاقة بالإنسان هو ما صنعته التكنولوجيا من وسائل الاتصال، وتسعى العولمة الثقافية إلى زرع القيم والأفكار النفسية والفكرية والثقافية للقوى المسيطرة، فالعولمة الثقافية أصبحت تمارس نوعا من السيطرة والتحكم وضبط لسلوك الأفراد والمجتمعات، وهذا يذكرنا بإشارة (**ابن خلدون**) إلى ضرب من ضروب العولمة الثقافية بقوله أن الغالب يفرض لغته على المغلوب.[1]

3.2. التاريخانية الجديدة:

منهج نقدي أدبي ينتمي إلى مرحلة ما بعد البنوية نشأ في بداية الثمانينيات وارتبط المصطلح بـ (**ستيفن قرين بلات**) ليصف به مشروعه ونقد خطاب النهضة ووضع علم الأدب والثقافة. ويؤكد ارتباط النص بالمؤسسات الثقافية والاجتماعية ضرورة تجاوز المناهج النصية لعدم نجوعها في الإحاطة بالنص، فجاءت نظرية في القراءة والتأويل والنص عبارة عن علامة ومؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة في كشفه.[2]

3. روافد النقد الثقافي:

يستمد النقد الثقافي آلياته من علوم متعددة، ولكن ثمة علوم تبدو واضحة في حياة الإنسان اليومية ويكون لها تجليها الأكبر في الجانب الإجرائي للنقد الثقافي ومنهَا:

---

[1] جون توملينسون، **العولمة والثقافة**، تر: إيهاب عبد الرحمان، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2008م، ص9.

[2] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص45-46.

1.3. علم النفس:

هو علم يمكننا من تحليل النصوص وتفسيرها بأساليب لا يمكن تحقيقها بالمنظورات الأخرى وتمكننا من فهم مناطقنا النفسية واللا عقلية والمكبوتة فهذه المناطق التي يتصل بها الفنانون والمبدعون يهتمون بها وبدون نظرية التحليل النفسي لن يستطيعوا الوصول إلى التحليل والفهم.[1]

ويركز (**فرويد**) ويقرر بأن داخل كل منا أصواتا فطرية تولت المعطيات الثقافية والأثر الأدبي يمثل معادلا لتحقيق الرغبة، بعد الرافد الأول للنقد الثقافي "**علم النفس**" يأتي الرافد الثاني هو:

2.3. علم الاجتماع:

يعد علم الاجتماع رافدًا من روافد النقد الثقافي حيث يقوم المنظور الاجتماعي بتزويدنا بعدد من الأدوات لتحليل النصوص، ولدراسة تأثيرات هذه النصوص ويدعم المنظور الاجتماعي أدوار الأعمال الفنية التي تلعبها في المجتمع وتزويد النقاد الثقافيين بعدد من المفاهيم ذات أهمية كبرى في تنفيذ دراساتهم.[2]

3.3. علم العلامات أو السيميوطيقا:

يعد علم العلامات رافدا من روافد النقد الثقافي حيث يركز على الإشارات وكيفية تقديم الناس للمعاني واستخدامهم للغة في سلوكهم (**كلغة الجسد وتعبيرات الوجه** ...).

فعلم العلامات أو الإشارات " يزودنا بأساليب أكثر تنقيحا وتعقيدا لتفسير الرسالات وإرسالها، وهي تزود على وجه الخصوص بطرق لتحليل النصوص في الثقافات لذا لا يبتعد النقد الثقافي عن السيميوطيقا من حيث هي تكاد تكون المجال الأوسع أو الأعمدة الأساسية التي يقف عندها النقد الثقافي".[3]

---

[1] مصطفي الضبع، **أسئلة النقد الثقافي**، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، ألمانيا، 23-26 ديسمبر 2003م، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص6-7.

[3] نفسه، ص27.

والنقاد الثقافيون ينهلون من منابع مختلفة ويستخدمون أفكارا متعددة ومفاهيم متنوعة، ويهتم النقد الثقافي بجملة من القضايا المتعددة البارزة تصب كلها في الحقل الثقافي وخدمة الأنساق المضمرة.

4. خصائص النقد الثقافي:

يقودنا النقد الثقافي في الكشف عن الكثير من السياقات الواسعة له بوصفه مشروعا أو طرحا فكريا جديدا على مجتمعنا.

1.4. التكامل: النقد الثقافي لا يرفض تنوع أشكال النقد إنما هو يرفض هيمنتها، وذلك يعني الكشف عن الكثير من العلامات الدالة في سياق النصوص.

2.4. التوسع: يوسع من منظوره للنشاط الإنساني بحيث يصبح المجال منفتحا أمام أشكال متعددة من النشاط للدخول في نطاق البحث عبر مفهوم النقد الثقافي، وهو يعد إضافة للفن.

3.4. الشمول: يوسع من منظور النقد ذاته ليجعله شاملا لكل مناحي الحياة مما يكسب النقد نفسه قيمًا أخرى جديدة، فالنشاط الإنساني كله في حاجة للنقد بمعناه المطروح في المشروع الثقافي، لتحقيق الأغراض نفسها (**التطوير، الكشف عن النظرية، الكشف عن القوانين الجديدة**).

4.4. الضرورة: يعد النقد الثقافي طرحًا نحن في حاجة للنظر إليه متخلصين من نظرة التوجس من جديد أو التعامل معه بطريقة الفحص لقبول بعضه أو الأخذ منه بما يتناسب مع أفكارنا القديمة، وإنه في حاجة لتطوير نظرتنا لحياتنا للوصول إلى منطقة يمكننا عبرها أن نستفيد من الطرح الثقافي.

5.4. الاكتشاف والحرية: يسعى النقد الثقافي إلى محاولة اكتشاف جماليات جديدة في النصوص أو الواقع ويتطلب ذلك حرية أوسع أو مساحة أكبر من الحرية.[1]

[1] مصطفى الضبع، **ورقة بحثية في أسئلة النقد الثقافي**، ص8-13.

يدرس النقد الثقافي النص لا من الناحية الجمالية، بل من حيث علاقته بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية تحليل النص، أو يمكن القول إنه هو الذي يدرس الخطاب بما أنه خطاب بغض النظر عن كونه شعرا أو كلامًا أو غير ذلك فيقوم بتحليلها لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضها.[1]

ويرى (**جيرالد جيراف**) و(**ريجنالد جيوبنز**) أن إحياء النقد الثقافي القائم على الأفكار العامة والمعنى الأوسع للثقافة الأدبية والذي يستوعب الكتابة الخيالية المعاصرة وغيرها من الوسائط هو أشد ما تحتاج إليه الدراسات الإنسانية للأدب.[2]

يقوم النقد الثقافي عند (**ليتش**) على ثلاث خصائص هي:

- ✓ لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي بل يتفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة سواء أكان خطابا أو ظاهرة.
- ✓ من نسق هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية وإضافة إلى إفادته من الموقف النقدي والتحليل المؤسساتي.
- ✓ إن الذي يميز النقد الثقافي ما بعد البنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى (**بارت**) و(**دريدا**) و(**فوكو**) خاصة في مقولة (**دريدا**) أن لا شيء خارج النص، يصفها (**ليتش**) بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد البنيوي ومعها مفاتيح التشريع كما عند (**بارت**).

---

[1] سهيل الحبيب، **خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008م، ص12.

[2] عبد الرحمان، عبد الحميد علي، **النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد**، ص208.

كذلك من خصائص النقد الثقافي **"الشعرنة"** التي نادى بها أكبر رائد في النقد الثقافي ألا وهو **"عبد الله الغذامي"** وسم نتاج أمته أو ثقافة أمته بأنها **"مشعرنة"** لأن الشعر العربي لم يفقد انتماءه إلى سياقاته الثقافية والمعرفية.[1]

5. الفرق بين النقد الثقافي والنقد الأدبي:

يشير **(ليتش)** إلى أن كلا من النقد الأدبي والثقافي مختلفان ورغم ذلك يشتركان في بعض الاهتمامات فيقول: "يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية".[2]

يتبين من خلال هذا القول إنه يمكن للناقد الأدبي الخوض وممارسة النقد الثقافي دون التخلي عن أفكاره السابقة، لكن بعض الباحثين المهتمين بالدراسات الثقافية في الجامعات يصرون على ضرورة الفصل بين النقد الثقافي والنقد الأدبي.

يقول الباحثون المهتمون بالدراسة الثقافية: "على النقد الثقافي أن يركز على الثقافة الشعبية والجماهيرية ويتخلى عن دراسة الأدب وما يتعلق به من خطاب ونظرية أدبية بوصف تلك الحقول الأدبية متعالية ومحدودة".[3]

يدعو هؤلاء الباحثون والثقافيون إلى الفصل بين النقدين، كون مجال النقد الثقافي شعبيًا جماهيريًا يتخلى عن دراسة الأدب وكل ما يتعلق به من الخطابات والنظريات الأدبية والصفات البلاغية والجمالية ويؤكدان أنهما متباينتان لابد الفصل بينهما، لكن **(ليتش)** لا يتفق مع هذا القول

---

[1] بسام قطوس، **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية-مصر، ط1، 2003م، ص231-232.

[2] سعد البازغي، ويمجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، 2002م، ص308.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولا يدعو إلى الفصل بين النقدين ويقول: "لا أعتقد أن الدراسات الثقافية أولية عن الدراسات الأدبية".[1]

يدعو **(ليتش)** إلى نقد ثقافي ما بعد البنيوي رافضًا بذلك العقلانية التنويرية ويحدد ثلاثة معالم للنقد الثقافي الذي يدعو إليه وهي:

- أن يعتمد على الثقافة وتحليل النشاط المؤسساتي بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية.
- النقد الثقافي لا يقتصر على النقد المعتمد.
- من أهم سماته أنه يعتمد على سمات اتجاهات ما بعد البنيوية كما تتمثل في أعمال الباحثين: (بارت، دريدا).[2]

[1] ينظر: سعد البازغي، **المرجع نفسه**، ص309.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول:

المفاهيم النظرية

الفصل الأول: المفاهيم النظرية

1. مفهوم النسق الثقافي.
2. المعارضات الشعرية.
3. المعارضة الشعرية الثقافية.
4. مفهوم الفحولة.

1. مفهوم النسق الثقافي:

1.1. النسق لغة:

يذهب ابن منظور في تعريف (**نسق**) إلى القول:

"**النسق**": هو ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء، وقد "**نسقه**" تنسيقًا.[1]

وتعني كلمة النسق (**Systéme**) في اليونانية القديمة (**Sustém**)، التنظيم والتركيب والمجموع.

وتحيل هذه الكلمة على النظام والكلية والتنسيق والتنظيم، وربط العلاقات التفاعلية بين البنيات والعناصر والأجزاء.[2]

2.1. النسق اصطلاحا:

النسق مفهوم محوري في النقد الثقافي لا يتحدد إلا عبر وظيفته النسقية التي تحدث في وضع محدد ،والنسق المضمر في النقد الثقافي هو نسق مركزي في إطار المراقبة الثقافية باعتبار أن كل ثقافة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقا ثقافية ولا تتوافر النصوص الأدبية على الوظيفتين الأدبية والشعرية فقط، بل توجد وظيفة أخرى هي الوظيفة النسقية التي يُعْنى بها النقد الثقافي والنقد الثقافي يكشف أنساقا متناقضة ومتصارعة فيتضح بأن هناك نسقًا ظاهرًا يقول شيئا ونسقا مضمرًا غير واع وغير معلن يقول شيئًا آخر، وهذا هو المضمر الذي يسمى بالنسق الثقافي، فالنسق إذن من أهم العناصر التي يتضمنها النص بمختلف أنواعه سواء كان شعرًا أو نثرًا فنجد تعددت المفاهيم التي قدمها الباحثون لتوضيحه كل حسب مجال بحثه، إذ يقول

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم عبد الله الكبير هاشم، محمد الشاذلي، **لسان العرب**، (**المادة نسق**)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 2005م، ص323.

[2] إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار، **المعجم الوسيط**، (**المادة نسق**)، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، مجمع اللغة العربية، 2004م، ص619.

(**سونزتالكوت**) بأن "**النسق**": "ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه النسق أوضح من مفهوم البناء الاجتماعي".[1]

يتضح لنا بأن النسق عنصر مشترك وفعال بين مختلف أفراد المجتمع الواحد الذي تربطهم ثقافة واحدة ومشتركة، فهو نظام يخضع له كل المجتمع.

ويرى الشكلانيون الروس أن: "النسق الأدبي مقابل النسق التاريخي يتميز باستقلالية معينة: لأنها إرث الأشكال والمعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض وتسمح هذه الاستقلالية بالتفكير في مسألة أدبية.[2]

يبقى الفرد لصيقا أو رهينًا لأفكار وثقافات ورثها عن أسلافه ولهذه الموروثات الثقافية أثرها في الذات الإنسانية والنسق الأدبي واحد منها وله جذوره الضاربة في التاريخ الإنساني.

قدم لنا (**محمد عبد الله الغذامي**) في هذا السياق مفهوما للنسق، يقول: "إن كلمة نسق هي كثيرة الاستعمال في خطابات كثيرة سواء النظام العام أو الخاص، وقد يكون معنى هذه الكلمة بسيطًا، وهو ما كان على نظام واحد وقد يكون مرادفًا لمعنى البنية حسب مصطلح دي سوسير".[3]

ويقول عنها أيضا: "ليست مصنوعة مؤلف ولكنها منكبة ومنغرسة في الخطاب مؤلفاتها الثقافة ومستهلكوها جماهير اللغة من كُتاب وقُراء يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع المتشرد".[4]

إذ يشير هنا إلى وجود نسق يتوارى خلف الدلالة الصريحة أو المعنى الظاهر وهذا ما يسعى النقد الثقافي إلى إظهاره وإبرازه، ويتضح النسق من خلال الأدبية، والنحوية ووظيفتها نفعية توصيلية،

---

[1] يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا)**، دار فارس للنشر والتوزيع، (ب.ت)، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص40-41.

[3] محمد عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص76.

[4] المرجع نفسه، ص79.

وهناك دلالة ضمنية وهي أدبية جمالية إلى جانب وجود دلالة نسقية ثقافية وتكون ذات بعد نقدي ثقافي وهي مرتبطة بالجملة الثقافية.

حدد الغذامي وظيفة النقد الثقافي في عناصر، إذ يجب أن تتوفر في النص الواحد حتى يؤدي النسق المضمر وظيفته وهذه العناصر هي:

- أن يتوفر في النص نسقان يتحدثان معًا في آن واحد.
- أن يكون النسق المضمر نقيضًا ومضادًا للعلني ويعتبره الغذامي شرطا أساسيا.
- يجب أن يكون النص جميلًا ويستهلك بوصفه جميلًا.
- على النص أن يحظى بمقروئية واسعة.

كما تعتبر هذه العناصر والشروط عناصر يعتمد عليها النقد الثقافي من أجل إبراز الحيل التي تعتمد عليها الثقافة في تقريرها وتمرير أنساقها، وما يمكن لهذه الأنساق أن ترسخه في الذهن الاجتماعي والثقافي، وذلك بفضل حيل بلاغية ومجازية تعتمد المجاز والتورية فقد وصف الغذامي النسق المضمر بجرثومة قديمة تنشط إذا وجدت الطقس الملائم، وقد وجد النسق الثقافي الأرضية المناسبة لاستمراره في قصائد شعراء الشعر القديم.[1]

يشير الغذامي أيضا إلى أهمية النسق الثقافي من أجل إبراز النسق المضمر الذي يتضمن الخطاب الأدبي وضمن هذا السياق يقول: "وتظهر وظيفة النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد، وهذا يكون عندما يتعارض نسقان من أنظمة الخطاب الأدبي أحدهما ظاهر والآخر مضمر ويكون المضمر ناقضا وناسخًا للظاهر".[2]

---

[1] نادر كاظم، **تمثيلات السود في المتخيل العربي**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص92.

[2] محمد عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص77.

يتضح من خلال هذا القول بأنه لا يمكن أن نتحدث عن النسق المضمر إلا عندما يتعارض نسقان ونظامان من أنظمة الخطاب الأدبي، إذ يكون أحدهما صريحا وظاهرا والآخر مضمرا، ويجب أن يكون المعنى المضمر في الخطاب الأدبي مضادًا للمعنى الصريح.

2. المعارضات الشعرية:

يشكل فن المعارضة الشعرية مفهوما مهما في التراث الأدبي العربي، وقد سلك الشعراء من مختلف العصور الأدبية دروب هذا الفن بدءا **"بالعصر الجاهلي"** وصولا إلى **"العصر الحديث"** الذي انتشرت فيه المعارضات الشعرية عند الكثير من الشعراء وذلك من أجل إثبات ذات الشاعر وتناولته العديد من الدراسات.

1.2. مفهوم المعارضات الشعرية:

1.1.2. لغة:

عارض الشيء معارضة: قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أي يباريني وعارض في السير: سار حياله وحاذاه، وعارضه بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل.[1]

2.2.2.اصطلاحا:

يعتبر (**ابن عبد ربه**) المعارضة بمعناها الاصطلاحي أنها من أصل أندلسي، هذا ما أشار إليه (**يوسف طركي سلوم البخاري**) أن المعارضات شاعت وازدهرت بالأندلس منذ نشأتها، ومن ذلك الوقت والدراسات تتوالى من أجل تحديد المصطلح.

يقول (**أحمد الشايب**) والمعارضة في الشعر: "أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية، فيأتي آخر فيُعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، (**المادة عارض**)، ص36.

الأول وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه بيسير أو بكثير، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحا علانية".[1]

ومن الملاحظ أن المعنى الاصطلاحي لم ينحرف عن المعنى اللغوي بل طابقه.

وبالرجوع إلى مضمون التعريف فإنه يحمل شروط المعارضة "اتفاق الوزن والقافية ونظرة الإعجاب إلى القصيدة المعارضة والتزام الموضوع من عدمه" غير أن هذا الأخير أحدث انقساما فيه، فكان القسم الأول منها صريحا حيث يكون الالتزام بالوزن والقافية والموضوع بحذافيره أو أجزاء منه، وهذا ما شاع في معارضات البارودي الذي حرص في معظمها على إبراز تميزه وتفرده بالخروج عن العرض الأصلي"[2]، والقسم الثاني منها مع معارضة غير تامة وفيها التزام الوزن والقافية دون الموضوع.

وبما أن المعارضة تقوم على شق التقليد ومن ثم الإبداع، فإن الشق الأول هو ما دفع بالدكتور **(عمر فروخ)** إلى تعريف المعارضة على أنها "تقليد الشاعر لشاعر آخر ...".[3]

ومثل هذا التعريف لا ينفي المعارضة حقها فالتقليد يكون "مرحلة تنتهي بالإبداع".[4]

فالقصيدة المعارِضة يجب أن تجاري القصيدة المعارَضة "لأنها مجاراتها تضمن لها قدرا من الإبداع أو التفوق عليها"، وقد لا تجاريها وهذا ليس من فن المعارضات وخير مثال ذلك ميمية البوصيري:

أمن تذكر جيران بذي سليم مُزجت دمعا جرى من مقله بدم

التي "يغلب على الظن أن(**البصيري**) عارض (**ابن الفارض**) "[5] فيها والتي مطلعها:

هل نار ليلى بدت ليلا بدي تسليمٍ أم بَارق لاح في الرَوْراء فالعلم[6]

---

[1] أحمد الشايب، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1954م، ص7.

[2] http ://www.alkaha.net/publications-competitions/0/40373/, le 24/04/2022, à 21:00.

[3] يوسف طركي سلوم البخاري، **المعارضات في الشعر الأدبي**، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2008م، ص37.

[4] المرجع نفسه، ص38.

[5] عبد الرؤوف زهدي مصطفى، عمر الأسعد، **المعارضات الشعرية وأثرها في إناء التراب الأدبي**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 36 /ملحق)، 2009م، ص911.

[6] ابن الفارض أبو حفص شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي، **الديوان**، دار صادر، بيروت، ص128.

2.2.نشأة المعارضة الشعرية:

إذا كان لكل شيء جذور فجذور أدبنا العربي وأصوله تمتد إلى العصر الجاهلي حسب التقسيمات الأدبية التاريخية، وما سنعرفه من مثال إلا لنلتمس به ملامح شكل أدبي قريب بصورة أو بأخرى من المعارضات "لكن لا يمكن عده معارضة إنما قد يكون البذرة الأولى التي قد تُكَوِنُ الأمر في نتاج طاب على سوقه فيما تلاه من عصور".[1]

وهذه حكاية (**أم جندب**) زوج (**امرئ القيس**) والتي اتخذها بعض الباحثين المصدر الأول الذي نبع بالمعارضة وفيما يروي (**ابن قتيبة**) أنها تحاكم (**امرئ القيس**) و(**علقمة**) إلى (**أم جندب**) في أيهما أشعر قالت لهما: قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما على روي واحد وقافية واحدة.

فقال (**امرئ القيس**) قصيدته التي أولها:

خليلي عرابي على أم جندب تفض لبانات الفؤاد المعذب[2]

ثم أنشد (**علقمة بن عبدة التميمي**) قصيدته التي أولها:

ذهب من الهجران في غير مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنب[3]

فقالت (**لأمرئ القيس**) بعد أن سمعت منها:

(**علقمة**) أشعر منك قال: وكيف ذلك؟ قالت: لأنك أجهدت فرسك بسوطك وضربته بساقك، أما (**علقمة**) فقد أدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه ولم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره، قال (**امرئ القيس**): ما هو بأشعر مني ولكنك له واقعة فطلقها وخلفه عليها (**علقمة بن عبدة**) وسمى بذلك الفحل".[4]

---

[1] إيمان السيد أحمد الجمل، **المعارضات في الشعر الأندلسي**، ص70.

[2] امرئ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص74.

[3] علقمة بن عبدة التميمي، **ديوان علقمة**، شرحه وعلق عليه سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م، ص9.

[4] ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1966م، ص107.

ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن هذه الحادثة هي تأسيس للمعارضة والنقيضة وكافة الفنون التي تقوم على الأسس التي ذكرتها (**أم جندب**)، ولعل أول تفرع لهذه الفنون كان في صدر الإسلام وما شهده من مواجهات بين المشركين والمسلمين وما تبعها من مواجهات شعرية فكانت النقيضة أداة كل طرف للرد على الآخر وكان النصف الثاني من القرن 19 بمثابة الاستفاقة من السبات الطويل، حيث شهد العصر تحولات اجتماعية وفكرية وسياسية، وكان لتأسيس مطبعة "**بولاق**" دور كبير للنهوض بالأدب.

3.2. أنواع المعارضات:

تنقسم المعارضات الشعرية إلى قسمين:

1.3.2. الصرح الكامل: وهو معارضة القالب الإيقاعي أو الغرض الجوهري، معارضة تماثل أغراض القصيدة أو جزءًا منها.

2.3.2.غير تام: وهو الاقتصار على الشكل أو القالب الإيقاعي فقط دون تماثل الموضوع، والنوع الأول هو الأكثر شهرة في معارضة وقد أوضح هذين القسمين الدكتور (**عبد الرحمان إسماعيل**) الذي جعل توافق القصيدتين وزنا وقافية موضوعا سواء أكليا أم جزئيا جعلها سببا للدخول تحت نوع المعارضات الصريحة مضيفا الإعجاب كشرط من الشروط الأساسية وجعل المعارضات غير تامة، أو كما سماها "**الضمنية**" وهي معارضات تتفق شكلا وتختلف موضوعا، فيرى الدكتور (**عبد الرحمان إسماعيل**) شرط المعارضة الصريحة أن توافق القصيدة المختارة القصيدة القديمة بدافع الإعجاب، أما ما عدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة فهي "**معارضة خفية لا صريحة**"، والمعارضات الصريحة إما أن تكون معارضة كلية، أي لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية وهي ما اقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة كاقتصاره على معارضة الغزل في قصيدة مدح قديمة أو العكس. [1]

[1] يوسف طركي سلوم البخاري، **المعارضات في الشعر الأندلسي**، ص49.

أما النوع الثني فهو المعارضات الضمنية وفيه "تتفق القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عناصر الشكل الخارجي وتختلفان في الموضوع العام وإذا اختلفتا في الموضوع العام فلا بد من اتفاقهما في الوزن والقافية، وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالبا ما يختفي من وعي الشاعر للمعارضة ويطلق على سجيته معتمدا على موروثه القديم متداخلا مع غيره من الشعراء السابقين".[1]

3.3.2.معارضة البارودي للنابغة الذبياني:

ليس غريبًا على (**البارودي**) معارضة الجاهليين، فالبارودي تروقه أشعارهم وقد تكون الأغراض قديمة والمعاني جديدة ولكنه حاكى القدماء أحيانًا في أسلوبهم كما حاكاهم في أغراضهم[2]، ونحن نستغرب منه هذا الموقف ولا نتحدث هنا عن الأغراض فحسب لاتباع الغرض القديم هو سعة شعراء مدرسة الإحياء، ولم يفت (**البارودي**) هذا الانشغال فهو شاعر بحق يشهد له التاريخ بذلك فهو لم ينتهج أسلوب الجاهلين، وهو مقتنع بأن ذلك هو الأسلوب الواجب اتباعه وهل في استطاعته أن يحاكي القدماء حتى في وقوفهم على الطلل؟ كيف لا وأمامه تهيج شاعريته وتثار قريحته، فإذا استطاع أن يقول مثل ما قالوا فهو شاعر فحل.[3]

في البيت التالي في وقوفه على الأطلال يقول:

أَلَا هي مِنْ أَسْمَاءْ رَسْمِ المنازِلِ

وَإِنْ هيَ لَمْ تُرْجِعْ بَيَانًا لِسَائِلِ

خَلَاءُ تَعِفَّتِهَا الرَّوَاسِيُ والْتَقَتْ

عَلَيْهَا أَقَاضِيبُ الغُيُومِ الحَوَافِلِ[4]

---

[1] يوسف طركي سلوم البخاري، **المعارضات في الشعر الأندلسي**، ص50.

[2] عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، دار العلوم، القاهرة، ط8، 2018م، ص240.

[3] المرجع نفسه، ص241.

[4] البارودي محمود سامي البارودي باشا، **الديوان**، تحقيق: علي الجازم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998م، ص463-462.

ومن يقرأ هذه الأبيات لا يشك في أن قائلها ينتمي إلى العصر الجاهلي، إذن فقد نجح (**البارودي**) في امتحان قريحته فهو شاعر فحل يحسب مع (**امرئ القيس**) و(**عنترة**) و(**النابغة الذبياني**).

وأراد (**البارودي**) امتحان قريحته أمام شعراء المعلقات فوقعت عينه على دالية (**النابغة الذبياني**) لأجل ذلك راح يعارضها، وقد سلك فيها مسالك العرب فيما كانت تتمدح به من مباشرة الحروب، وارتياد المنابت وركوب الخيل وشرب الخمر وتشبيب النساء ووصف الرحيل، غير أن ما يهمنا هنا هو دراسة الأغراض التي اشترك فيها الشاعران من وصف الرحيل، وكذلك وصف المحاسن عند (**البارودي**) بما أنه استعار العديد من صور (**النابغة**) في وصف محاسن المرأة ووظفها فقد بثَّ لنا (**النابغة**) حيرته من أول وصلة من أمر هذا الرحيل، حيث خاطب نفسه وكله حيرة: "هل سأمضي في الذهاب إلى (**آل مية**) والعودة منها صباحًا ومساءًا دون أن أظفر برؤية (**مية**)"؟ ويعبر عن هذا في قوله:

مَنْ أَلِيَ مَيّتًا رَائِحٍ أو مغْتَدٍ

وجلانَ ذا زادٍ وغَيْرَ مُزَوّدِ[1]

وكان الإبل التي يرتحل عليها (**النابغة**) لا تريد الرحيل إذ يقول:

أَفِدَ التَّرَحُلُ غير أَنَّ رِكَابَنَا

لما تَزَل بِرِحَالِنَا وكَأَنْ قَدِ[2]

---

[1] النابغة الذبياني زياد ابن معاوية بن ضباب بن ذبيان النابغة، **الديوان**، شرح: حنا ناصر العتي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص68.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وقد حملت أبيات (**البارودي**) في وصف تلك الحيرة أيضا وذلك القلق لما في رحيل من فراق الأهل والأحبة، فكأنما وضع دالية (**النابغة**) نصب عينيه وراح ينسج على منوالها، فجاءت أبيات (**البارودي**) كلها مضطربة من أمر هذا الرحيل، فهو أيضا من أول وصلة يبث لنا حيرته حيث يقول:

ظَنَّ الظُّنونُ مَثابةَ غَيْرَ مُوَسَدِ

حَيْرَانُ يَكْلَأُ مُسْتَنِيرُ الفَرْقَدِ

تَلْوِي بِهِ الذُكْرَاتُ حَتَّى إِنَّهُ

بَطَلٌ بَيْنَ أَيْدِي العُوَّدِ

طَوْرًا لَهُمُّ بِأَنْ يَزِلَّ بِنَفْسِهِ

سِرْفًا وَتَارَاتٍ يَمِيلُ عَلَى اليَدِ[1]

في البيت الثاني نرى بأن صورة "**العُوَّدِ**"، قد تكررت بعد أن وردت عند (**النابغة الذبياني**) في هذا البيت:

نَظَرَتُ إِلَيْكَ بِحَاجَةٍ لَمْ تَقْضِهَا

نَظَرَ الَّقِيمُ إِلَى وُجُوهِ العُوَّدِ[2]

أمَّا وصف المرأة اختلف ذوق الشاعر في كلا العصرين، فالعرب أيام الجاهلية وفي القديم عموما، يفضلون البدانة في المرأة على عكس (**البارودي**) الذي كان ذوقه متأثرًا بعصره خاصة بعد دخول الجنس التركي ووفود بعض الأجانب إلى مصر مما أدى إلى تغير هذا الذوق وقد التقى الشاعران حول نظرات تلك الحسناء فهي عند (**النابغة**) بقوله:

نَظَرْتُ بِمُقْلِةِ شَادٍ مُتَرَبّبٍ

أحْتوى أَحِمّ المُقْلَتَيْنِ مُقَلِّدِ[3]

---

[1] البارودي، **الديوان**، ص 128-129.

[2] النابغة الذبياني، **الديوان**، ص72.

[3] المرجع نفسه، ص69.

وجاءت عند (**البارودي**) متناثرة بين أبيات القصيدة:

هَذِهِ لِحَاظُ العَنّيدِ بين شِعَابِكُم

فَتِكَتْ بِنَا خِلْسَا بِغَيْرِ مُهندِ[1]

وكذلك في قوله:

هَيْفَاءُ إِنْ خَطَرَتْ سَبَت وإِذَا رَنَتْ

سَلَبَتْ فُؤَادَ العَابِدِ المُتَشَدِّدِ[2]

وبصفة عامة دار وصف المحاسن عند (**البارودي**) حول النظرات الفاتنة وينتقل بنا (**البارودي**) إلى وصف الغانية، حيث يصور لنا نفس الحادثة التي وقعت (**للنابغة**) مع اختلاف في التفاصيل حيث يقول:

بَلْ رُبَّ غَانِيَةَ طَرَقْتُ خِبَاءَهَا

وَالنَّجْمُ يَطْرُقُ عَنْ لَوَاحِظِ أَرْمَدِ[3]

ولفظة رُبَّ تدل على أن (**البارودي**) قد عرف الغواني في حياته فعرف الشراب ومجالسه والغواني وفتنتهن، وبصفة عامة فإن أبيات (**النابغة**) في وصف الغانية، تصور لنا حياء المرأة وعفتها أيام الجاهلية، بينما أبيات البارودي صورت لنا فجورها وهذا مرده الانفتاح الذي شهدته مصر أيامه، خاصة أن سياسة الخديوي اسماعيل كانت تهدف إلى جعل مصر قطعة من أوروبا، ويأخذ الشاعران على مثل هذا الوصف الحاد، وربما لا يأخذ (**النابغة**) بقدر ما يأخذ (**البارودي**)، وذلك لأن الأول ابن بيئة جاهلية تقبل نوعًا ما هذا الوصف الحسي للمرأة، والدليل على ذلك أنه في بعض الروايات ورد أن (**النعمان**) زوج (**الغانية**) هو من طلب من (**النابغة**) مدح زوجته المتجردة والتغزل بها !

---

[1] البارودي، **الديوان**، ص129.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص132.

وكل العتب على (**البارودي**) بالرغم من أنه لم يتطرق للوصف الحسي للغانية إلا أنه لم يلتزم بالأدب، وهو الذي يرى بأن هدف الشعر هو تهذيب النفوس، إلا أن (**البارودي**) قد تراجع عن خمسة أبيات في وصف الغانية قد أبغض فيهم، فقد روي أنه رتب ديوانه بعد عودته من المنفى وأعاد النظر فيما قاله من القصائد، وحذف الأبيات التي لم ترُقه، حتى لا يظلّ للأجيال المقبلة إلا الشعر المصقول لفظًا ومعنى.[1]

إلا أن جميع الدراسات تشير إلى هذه الأبيات الخمسة وتحسبها من أبيات القصيدة، وبالعودة إلى القصيدة فإننا نرى بأن (**البارودي**) قد فاق (**النابغة**) في عدد أبيات قصيدته وهذا كعادته غالبًا.

4.3.2.معارضة شوقي للمتنبي:

يعتبر (**المتنبي**) من أعظم الشعراء القدامى فهو كالصنم المنتصب في الشعر يشد إليه الشعراء والأدباء وأمر طبيعي أن يعجب به شاعر عظيم كشوقي

ويعارضه فقد "كانت أكثر صلته بـ (**المتنبي**) أهم شعراء المديح بين العرب السابقين، وهذا طبيعي لأنه يتفق وذوقه في الشعر الرسمي الذي كان يصنعه".[2]

ولكن هذا كان قبل نفيه ذلك أن (**شوقي**) في المنفى لم يعد الشاعر الرسمي وما عاد هو بحاجة إلى المدح مادحا (**الخديوي**) بل كانت أكثر حاجته إلى من يمسح دموعه ويواسي أحزان قلبه خاصة بعد بلوغه وفات والدته، وهو في المنفى فما عساه يفعل إلا البكاء والرثاء، ولأجل هذا لاذ بميمية (**المتنبي**) في رثاء جدته لأمه "وهكذا التقى الشاعران على مستوى الدوافع وطبيعة التجربة، إذ كان المتنبي يعاني آلام الاغتراب نفسيا وواقعيا من جراء بعده عن جدته وإبعاده عن دخول الكوفة، وبدى الشاعر كما لو كان منفيا بمقياس ما أصاب (**شوقي**) في الأندلس فهو يعاني معاناة مزدوجة، الأولى

---

[1] عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ص273.

[2] شوقي ضيف، **شوقي شاعر العصر الحديث**، الهيئة المصرية، القاهرة، مصر، 2010م، ص36.

تجسد في آلامه وهو منفي عن الوطن الأم وعن الأم الحقيقية أيضا، والثانية في مجيء الموت وهو في الغربة فأنّى له أن يتحمل أو يتجلد بطرح تلك الصور للبحث عن صيغ العزاء".[1]

أما (**شوقي**) فقد استهل قصيدته بشكوى حاله إلى الله حيث يقول

إلى الله أشكو من عوادي النوى سهما

أصاب سويداء الفؤاد وما أحْمى

من الهتكان القلب أو وهلة

وما دخلت لحما ولا لامست عظما[2]

وللقارئ أن يحس بحزن (**شوقي**) وأساه إزاء فقده لوالدته، فالأحداث التي رمت بـ (**شوقي**) في المنفى هي التي حالت بينه وبين أمه فلم يستطع حضور جنازتها وصور لنا هو الآخر موقفه من الأحداث حيث كان مستسلما لها ولكنه وسّع في الصورة وتطرق إلى الموت باعتبارها أيضا قضاء الله وقدره حيث يقول:

ولم أر كالأحداث سهما إذا جرت

ولا كالليالي راميًا يبعد المرمى

ولم أر حُكما كالمقادير نافذا

ولا كلقاء الموت هن بينها حتما[3]

ويصف لنا (**المتنبي**) منطق الفتى الذي لا بد له من العودة إلى دياره مهما طال بعده عنها حيث يقول:

إلى مثل ما كان الفتى مرجع الفتى

---

[1] عبد الله التطاوي، **التراث والمعارضات الشعرية عند شوقي**، دار الغريب، القاهرة، ط1، 2008م، ص105.

[2] أحمد شوقي، **ديوان الشوقيات**، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988م، ج3، ص146.

[3] المرجع نفسه، ص147.

يعود كما أُبدي ويُكري كما أُرمي[1]

وقد دعا تكرار التجربة إلى وضع الحافر على الحفر، وهذا ما تجلى في الميميتين اللتين جمعتا بين الرثاء والفخر وكان غرضها الأساسي الرثاء، وقد تقارب الشاعرين في الجزئيات المعالجة أيضا، وهكذا فاقت ميمية (**شوقي**) (**المتنبي**) في عدد الأبيات وهذا دليل في رغبة تجاوزه فنيا.

في مطلع ميمية (**المتنبي**) يصف لنا موقفه من الأحداث التي إن بطشت لم يذمها وإن لفت عنه لن يحمدها فهو مسلم أمره وهو موقف حكيم من شاعر الحكمة ذلك أن الأحداث لها خالق يسيرها حيث يقول:

ألا لا أُري الأحداث حمدا ولا ذما

فما بطشها جهلا ولا كفاها حلما[2]

وموقفه من الأحداث نابع عن تجربة حدثت له، فهو الذي حالت بينه وبين جدته الأحداث، وقد كان في أمس الحاجة إلى رؤيتها منذ أن أرسلت تشكو شوقها له فحاول الوصول إلى الكوفة ولكن دون جدوى فأرسل لها رسالة يسألها أن تذهب هي عنده ببغداد ففرحت برسالته وغلب الفرح على قلبها فماتت حيث يقول في هذا:

أتاها كتابي بعد بأس وترحه

فماتت سرورا بي فمت بما غمَّا[3]

ويقتفي أثره (**شوقي**) في هذا المعنى حيث يقول على نفس المنهج:

إلى حيث أباء الفتى يذهب الفِتى

سبيل يدين العالمُون به قِدْما[4]

---

[1] المتنبي أبو طيب أحمد بن الحسين الجعفي، **الديوان**، دار بيروت، لبنان، 1983، ج3، ص174.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص175.

[4] أحمد شوقي، **ديوان الشوقيات**، ص174.

إن مصير الفتى هو تطبيق على حالتي الشاعرين (**المتنبي**) و(**شوقي**) فكلاهما يلح على ضرورة العودة يوما، وهذين البيتين بيت (**المتنبي**) و(**شوقي**) لا يخلوان من الحكمة، وكم هي هاته الحكم التي تصب في هذا المعنى والتي استحضرتها عند قراءة هذين البيتين، وقد اقتفى أثره في موقفه من الأحداث ومنطق الفتي وبالترتيب نفسه كأنما يضع ميمية (**المتنبي**) نصب عينيه، وقد جعل (**المتنبي**) نفسه سبب وفاة جدته فقد تشوقت لرؤيته دون أن تحظى بذلك، حيث قال:

لك الله من مفجوعة بحبيبها

قتيلة شوق غير مُلحِقها وَحْما[1]

فالمعارضات الشعرية إذن باب من أبواب الشعر التقليدي يقف فيها المقلِد إعجابا بالمقلَد أو يناقضه فيثبت ما أنكر وينكر ما أثبت.

3. المعارضة الشعرية الثقافية:

في عام (**1947م**) حدثت حادثتان ظاهرهما أدبي وحقيقتهما ثقافية، حيث ظهر ديوان (**نزار القباني**) في دمشق "**طفولة نهد**"، وظهرت (**نازك الملائكة**)، ومعها "**حركة الشعر الحر**"، وكأنما كان ظهور ديوان (**نزار**) ردا نسقيا على ظهور (**نازك**).[2]

ولقد سبق أن ناقشت (**نازك الملائكة**) مشروع الشعر الحر "**قصيدة التفعيلة**" بوصف ذلك حادثة ثقافية، بما أنها مسعى ثقافي لكسر عمود الفحولة وإحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل وتؤسس لخطاب إبداعي جديد يتطبع بالطابع الإنساني له سمات النسق المفتوح على عناصر الحرية الإنسانية، وكانت (**نازك الملائكة**) هي الرائدة فيه، ثم تلاها (**السياب**) في تطوير الخطاب وفي فتح آفاقه الإبداعية إلى أقصى مدى[3]، أراد (**عبد الله الغذامي**) الإشارة إلى ما يمكن أن يفعله النسق المهيمن بسطوته الضاربة لمواجهة أي مسعى لكسر الهيمنة

---

[1] المتنبي أبو الطيب المتنبي ابن الحسين الجعفي، **الديوان**، ص174.

[2] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية)**، ص145.

[3] عبد الله الغذامي، **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص25.

النسقية، تلك الهيمنة التي انغرست في أعمق أعماق الوجدان الثقافي العربي، وأن يخبرنا بظهور ديوان(**نزار قباني**) متزامنا مع ظهور (**نازك**) و(**السياب**) هو: "**الرد النسقي على محاولة زعزعة سلطة النسق الفحولي بمختلف سماته**"، إن (**نازك**) و(**نزار**) ليسا ظاهرتين أدبيتين فحسب بل هما أيضا علامتان ثقافيتان ينطوي خطاب كل منهما على (نسق) عميق يتسم بالجمالي لكي يمرر رسالته ويغرس تأثيره، كما أن (**نزار**) و(**نازك**) ليسا وحيدين هنا بل هما مثالان على خطابين متجذرين ومتفرعين، و(**السياب**) و(**أدونيس**) يأتيان في قلب المعمعة مع (**نازك**) و(**نزار**)، فـ (**السياب**) من جهة و(**أدونيس**) من جهة ثانية هما علامتان على نسق وآخر بينهما اختلاف شاسع له دلالته النسقية الخطيرة، وإن كان (**السياب**) مع (**نازك**) يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطاب جديد، فإن (**نزار**) و(**أدونيس**) سيتوليان إعادة الروح وبعث الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والفحولية التسلطية وسيحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيجدد ويزداد ترسخا وقبولا على يديهما كممثلين فحوليين لذلك النسق، عبر الاستفحال الذي يمثله (**نزار**) والتفحيل الذي يمثله (**أدونيس**).[1]

ما توصل إليه (**عبد الله الغذامي**) من خلال هذا الكلام أنه ستجري إعادة النسق إلى نشاطه وفعاليته وسيجري تحويل مشروع الحداثة العربية من ثوريتها على النسق إلى خضوعها التام للنسق وانطوائها تحت شرطه الثقافي والذهني، وهذا لن ينحصر في الشعر فحسب بل ستكون له آثاره في الخطاب العقلاني الفكري مثلما هو موجود في الخطاب الإعلامي والسياسي وذاك يغذي هذا ويؤسس له.[2]

---

[1] عبد الله الغذامي، **الصوت القديم الجديد بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص25-27.

[2] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص247.

وللتعرف أكثر فلنعد إلى (**نزار القباني**) في أول ظهور له مع ديوانه "**طفولة نهد**"، حيث نقرأ في الصفحات الأولى للديوان قوله: " ماذا نقول للشاعر؟ هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم.[1]

يضع (**نزار القباني**) في رده موضعه المتعالي وموضع الغلو الفاحش فيقول إن الشاعر (الإنسان/ الإله) وأنه يحمل بين رئتيه قلب الله وأن على الناقد أن يقف موقف المتعبد أمام مبدعات الفحل الأسطوري! فينصب نفسه مانحا عبيده القراء والقارئات جنانه وجحيمه، فيقول:

إني خيرتك فاختاري

ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري

لا توجد منطقة وسطى

ما بين الجنة والناري.[2]

ثم لتتوحد ذاته فيقول:

مارست ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي[3]

من المؤكد أن (**نزار القباني**) كان صنيعة القراء مثلما هو مبدع لنصه فاستقبالنا لـ(**نزار**) وحماسنا لشعره كان سببا لشيوعه من جهة وكان سببا لاستمراره في كتابة ذلك النمط الشعري من جهة ثانية، كما أن تقبلنا لهذا الخطاب كان يخضع لدوافع نسقية تحرك ذائقتنا وتتحكم فيها وتوجه خياراتنا، مما يعني أننا نتاج نسقي وأننا كائنات نسقية نشترك كلنا في صناعة النسق مثلما نشترك في

---

[1] نزار القباني، **طفولة نهد**، الكتب التجاري، بيروت، لبنان، 1964م، مقدمة د.

[2] نزار القباني، **أحلى قصائدي**، منشورات قباني، بيروت، لبنان، 1971م، ص15.

[3] نزار القباني، **الرسم بالكلمات**، منشورات قباني، بيروت، لبنان، 1979م، ص17.

الانفعال به وليس أدل على ذلك من أن (**نازك الملائكة**) القارئة تختلف عن (**نازك**) المبدعة، حيث نراها في كتابها "**قضايا الشعر المعاصر**" تنقض ما كانت قالت به في "**شظايا ورماد**"، وراحت تقف ضد انطلاقات الشعر الحر وتتقمص دور الأب المربي الذي يأمر وينهى ويمنع ويعاقب ويعترض على ما في الخطاب الجديد من مظاهر التحرر والخروج على النمط القديم.[1]

(**فنازك الملائكة**) تتكلم باسم النسق الذي يحتل ذائقتها القرائية على الرغم من تحررها منه مرحليا في فعلها الإبداعي، وهذا ما يوضح مدى قدرة النسق على التغلغل إلى بواطننا والتحكم في ردود أفعالنا كما يوضح مدى سيطرة النسق على عاداتنا القرائية والذوقية وإلا كيف نتقبل خطابًا يتضمن الهيمنة ويدعو إلى عبودية الفرد وينطوي على فردية مطلقة وحس متعال ينفي الآخر ويقول بالإطلاق في زمن نقول فيه بالحرية والتعدد والاختلاف وقبول الآخر ؟! [2]

يتبين من خلال هذا القول إن خطابات الهيمنة مستهلكة ضمنيا ومتناقضة مع ما تؤمن به لأن مضمرها عكس صريحها دون وعي القارئ أو المبدع نفسه.

4. مفهوم الفحولة:

1.4.لغة:

ورد لفظ "**فحل**" في "**لسان العرب**": "الفحل معروف: الذكر من كل حيوان، وجمعه أَفْحَل وفحولٌ وفحولة"[3]، قال الشاعر: فحالة تطرد عن أشوالها.

نجد في "**لسان العرب**" تفصيل وتوسيع كبير لكلمة "**فحل**"، والتي لا تخرج عن العناصر التالية:

---

[1] عبد الله الغذامي، **الصوت القديم الجديد**، ص41-47.

[2] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص248.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، **(مادة فحل)**، ص194.

- **الفحل الذكر نقيض الأنثى:**

فإذا ألحقت تاء التأنيث إلى كلمة فحل (**فحلة**)، فإنها تعني: "إمرأة فحلة": "**سليطة**" والسليطة هي المرأة طويلة اللسان كثيرة الكلام، أما إذا حذفت تاء التأنيث من كلمة سليطة": (**سليط**) والسليط رجل فصيح اللسان!" [1]

- **الفحل القوي والعظيم غير اللين:**

تتفق أغلب المعاجم على أن الفحل هو الذكر القوي من جل الحيوان، فالدلالة اللغوية للفصل قبل أن تنتقل إلى الشعر كانت محملة بالمعاني التي تستخدم لوصف الحيوانات الذكور بعدها انتقلت إلى الشعر حاملة معها دلالات الذكورة والقوة.

- **الفحل النبيل والشريف غير الوضيع:**

جاء في (**لسان العرب**): "في حديث (**عمر**) لما قسم الشام تفحل له الأمراء أي أنهم تلقوه متبذلين غير متزينين مأخوذ من الفحل ضد الأنثى لأن الزين والتصنع في الزيّ شأن الإنسان والمتأنثين والفحول لا يتزينون".[2]

2.4. اصطلاحا:

عمد النقد الآن إلى محاولة تأسيس أرضية تتجاوز ما تواضعت عليه أدبيات النقد التقليدي في قراءة الشعر وتطبيق شروط الفحولة، فهي ترفض في الأساس الميزان الذي يقوم عليه تصنيف الشعر إلى جيد ورديء خارج سياق الشعر نفسه، بينما يقوم التيار التقليدي الخارج من عباءة (**الأصمعي**) على وضع الفحولة كمعيار ومفهوم يعبر من خلاله عن توهج الأداء الشعري وكماله والذي يرى فيها النقد الحديث تكريما للشعر كمملكة ذكورية يرتبط فيها حسن الأداء بالفحولة، وهي بالتالي نافية من

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الأساس لتحقق الشعرية الجيدة حين يكون الشاعر امرأة فلا سبيل للقول بأن هذه الشاعرة فحلة وبالتالي لا سبيل لأن تكون المرأة مصدرًا للشعر الجيد.[1]

فهو يحتكر الشعر في الساحة الذكورية التي لا تتعامل مع ما يصدر خارج شروط الذكورة وفي كتاب النقد الثقافي لـ (**عبد الله الغذامي**) يتحدث عن الكيفية التي تم بها صناعة الفحل وكيف أصبح نسقًا ثقافيا ترسخ في الذهنية العربية لينقل من خلال نقد الشعر وعبر الشعر إلى ميادين مختلفة في شتى مجالات الحياة كالسياسة وغيرها.

3.4. نسق الفحولة (صناعة الفحل):

يشير (**الغذامي**) في كتابه "**النقد الثقافي**" إلى: "حدوث تحول ثقافي جذري وقع في مرحلة ما من مراحل التحولات في العصر الجاهلي ونتج عنه أن الشعر تحول من كونه صوتًا لقبيلته وتخلى عن هذا الدور، لهذا التحول مدلوله الثقافي النسقي ... فلقد كان الشعر هو كل شيء فهو علم قوم لم يكن لهم علم سواه كما هي مقولة عمر بن الخطاب وهو ديوان العرب؛ أي سجلهم التاريخي والثقافي وحينها تحول هذا الخطاب الذي هو خطاب الشخصية القومية للأمة حينما يتحول من متحدث باسم الجماعة إلى متحدث باسم الفرد ...".[2]

يبين (**الغذامي**) أنه في نقطة من التاريخ ظهر تحول في وظيفة الشاعر إذ أنه لم يَعُد الصوت المعبر عن الجميع وذلك بعد أن ظهر فن المديح، فظهور هذا الغرض الشعري الذي يرى (**الغذامي**) أنه: "تصاحب هذا التحول مع نشوء فن المديح، والمديح والفردية وجهان لعملة واحدة إذ لا يمكن للمداح إلا أن يكون فرديا متمصلحا، ولابد أن يكون كذابا ومبالغًا ولابد أن يصور الباطل في صورة الحق ولابد أن ينتظر مقابلًا ماديًا كثمن لكذبه".[3]

---

[1] السموأل أبولسن، **مفهوم الفحولة في الشعر والثقافة تشكل اللغة**، مجلة احترام السودانية لثقافة حقوق الإنسان وقضايا النقد الثقافي، العدد الخامس، أكتوبر 2007م، ص3.

[2] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ص121-122.

[3] المصدر نفسه، ص122.

فـ (**الغذامي**) يبشر الثقافة العربية باختراع فحل ثقافي بديل عن فحل الشعر إذ يقول : "إذ وقع هذا (التحول في وظيفة الشعر) مع الفن الذي هو ديوان الأمة وعليها الذي لا علم لها سواه، فهو أولًا: سيطبع الشخصية الثقافية بتلك السمات التي اكتسبها هذا الفن من مهنة جديدة، ثم إنه ثانيا: سيخلق طبقة ثقافية جديدة تتجلى بتلك السمات وهذه الطبقة أخذت بالتشكل منذ ذلك الزمن وعبرها جرى ثقافيًا يتكرر في كافة الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية وما ذلك إلّا لأن الشعر في الأصل هو علمنا وديواننا وما يحدث فيه يصبغ شخصيتنا في تكون وتوجيه سلوكها وسيكون مسؤولًا عن سمات الشخصية".[1]

إذا ما كنا نفتخر عبر الزمن بالفحولة الشعرية فهذا لكوننا مصابين بالعمى الذي كان سببه الجمال البلاغي، إذ أننا لم ندرك ما خلفه الشعر من سلوكيات الذي كان: "أهم سماته اللا فاعلية واللاعقلانية ويتسلل الثقافة سادة من الأشباح الثقافية يحتلون الفضاء الخيالي والمجازي للأمة ويصنعون نماذجنا العليا دون أن ندرك زيفها واهتراءها وهذه هي عملية اختراع الفحل".

وقد ارتبطت تسمية الفحل بالبيئة الصحراوية والسائد الاجتماعي الذي كان يغلب فيه الرجل على المرأة والذكورة على كل ما هو أنثوي، وقد ظهر الفحل الثقافي الذي يحمل الأنا النسقية التي تلغي الآخر وتهيمن عليه وتستبده.

نجد (**الغذامي**) يتحدث عن ثقافة الفحول في ثنايا الكتب وكثيرًا ما يربط تلك الثقافة بصفات مثل: **التسلط، الهيمنة، الأنا الطاغية، السيطرة، الاستبداد** وغيرها.

فـ (**الغذامي**) يرى أن الشعر شيطان كبير هو جمل بازل أي فحل مكتمل والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل الكمال والتمام وكل من جاء بعدهم فهو أقل

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، الصفحة نفسها.

منهم، وتتقلص المنزلة جيلًا بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لم يبقى فيه أي مزية أو فضل على سابقيهم.[1]

"يرجع هذا النسق المتسلط إلى الثقافة المذكرة؛ ففي القديم مارست وأد البنات في الجاهلية وفي العصر الراهن ظلت تمارس الوأد الثقافي ضد الجنس المؤنث"[2]، إلَّا أن الدين الإسلامي قد أنصفها وأعطاها حقها غير أن الذكر بثقافته المتوازنة وبسيطرته على اللغة حرم المرأة من حقوقها، قصة هذا الحرمان وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة حسب وصايا الفحول.[3]

النسق المتسلط موجود في النصوص الأدبية كما في الحياة الاجتماعية والاقتصادية وغيرها والسبيل إلى اكتشافها هو اعتماده على خطوات وأدوات النقد الثقافي الإجرائية كما اقترحها (**الغذامي**).

---

[1] عبد الله الغذامي، **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ص127.

[2] عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 2006م، ص102.

[3] المصدر نفسه، ص7.

يتوجه النقد الثقافي إلى النص من أجل الكشف عن الأنساق المضمرة في النص الذي لم يتمكن النقد الأدبي من اكتشافها، كما أنه يهتم بالنصوص المهمشة إذ يتحقق ويتغلغل فيها خاصة الأدب السياسي، كما يتناول الأنساق المضمرة في الثقافات المحلية للارتقاء بها ومحاولة تسويقها إلى العالمية.

الفصل الثاني:

دراسة نسقية ثقافية نماذج مختارة من ديوان حنين عمر

الفصل الثاني: دراسة نسقية ثقافية نماذج مختارة من ديوان حنين عمر.

تمهيد

1. نقد الثقافة الذكورية.
2. تفكيك الهيمنة الشعرية الذكورية.
3. لمحة عن ديوان الشاعرة (حنين عمر) "باب الجنة."
4. تفكيك الهيمنة الذكورية الشعرية في قصيدتي "على مسرح المتنبي" و"رسالة ثانية إلى المتنبي".

1.4. الحزن.

2.4.تفكيك رمز المتنبي.

3.4. التمرد.

التمهيد:

كرست المركزية الذكورية صورة قاتمة للمرأة عبر التاريخ، حيث سعى الرجل إلى تسييج حريتها وفرض كتابته ككتلة عبقرية مطلقة يستحيل أن تضاهيها بأي حال من الأحوال، فتنامت المكانة الاجتماعية للمرأة وحاولت من خلال خطابها التحرري حجب التّمركز الذّكوري وفضح سلطويته إثر تواجدها في مجتمع مشبّع بالقيم الأبوية الإقصائية، اشتغلت حساسيتها كمبدعة على تفجير المكبوت والمخفي؛ فكان خطابها اكتشافا لمناطق مغمورة أزيحت بفعل القهر والاستعباد. [1]

شغلت حواء العربية في مجال السرد قسطا وافرا من اهتمام النُقاد التي تبوح بسحر الأنوثة وعنفوانها وتزخر بفسيفساء الجمال وعذوبة الطلعة وتأرجح المصائر وقساوتها ووجع القيود وجبروتها وتطلّعات التحرر ووهج الاندماج بالذات والتعبير عنها للظفر بلحظات هاربة يمكن أن تخلصها من هواجس التّهميش والإقصاء وتأخذ ما تأخذه إلى أرحب فضاءات التّمركز والاستحقاق، فيأتي موضوع المرأة استجابة لطموحات المساءلة والتحليل الثقافي الذي يطعّم روح الممارسة التي يتبناها في مختلف لقاءاته مع النصوص الأدبية، نجده إذا لا يتوانى عن كشف المستور والنبش عن المضمر خلف أسوار الجمال الفني وربط النصوص بأوامرها الثقافية والحديث عن المرأة يستدعي البحث في طياتها.

"كشف الحاضنة الشفافية التي منحته دلالة محددة في الأدب العربي استنادا إلى حضور المكونات الثلاثة الآتية واندماجها وهي: نقد الثقافة الأبوية الذكورية واقتراح رؤية أنثوية للعالم، ثم الاحتفاظ بالجسد الأنثوي، فتشابكت تلك المكونات من أجل بلورة مفهوم الرواية النسوية بما صارت تعرف بها". [2]

ومن هذا المنطلق يوجّه الناقد بوصلته في هذه الدراسة صوب التأكيد على تظافر هذه المكونات الثلاثة، ذلك أنّ الثقافة الأنثوية تحمل شعارات التّمرد والنّقد اللاذع للثقافة الأبوية المتمركزة

[1] عبد الله إبراهيم، **السرد النسوي**، مؤسسة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2011م، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص101.

وتتداخل رغبة إثبات الذات وعجز الآخر عن تمثيلها بهاجس تشكيل رؤية أنثوية للذات ويعيد صياغة علاقتها بالكون بعد أن أثبت النّسق الفحولي قصوره في الولوج إلى عوالم المرأة، ولتحقيق هذا المسعى نستفيد من إغراءات الجسد الأنثوي فتتفنن في جودة تخريجه عبر السّرد وإنّه ببساطة الإمعان في تكريس الجسد بوصفه معادلا للوجود ومصدرا ثريا لبلاغة الاختلاف ولذكاء المرأة وابداعها بصورة تستردّ المرأة معها ثقتها بذاتها".[1]

1. نقد الثقافة الذكورية:

ومما لا شك فيه أن للكتابة الأنثوية نكهة خاصة في الإبداع العربي وفي ظل ثقافة يسيطر على نواميسها الرجل الذي احتل دور السّطوة والرّيادة عبر الزّمن برزت المرأة نداءًا لا يستهان به في جميع المجالات فكان هاجسها الأعمق الاشتغال على زحزحة هذه الهيمنة بقوانينها الضاغطة بعد ولوجها إلى بوتقة الإبداع الأدبي بلهفة المتحرر والمنطلق لتعكس مرافعة جمالية عن قضية مشروعه وحق مستلب في ميدان اللّغة، فالكتابة الأنثوية حسب ما يذهب إليه (**عبد الله إبراهيم**) لا تستهدف تكريسا حيا وحقيقيا للبحث في الخصوصيات البيولوجية لجنس النساء بل تتعدى ذلك إلى كشف أسباب التحيّز ضد المرأة في المجتمع الأبوي من خلال "الشك في معطيات الثقافة الأبوية وإعادة النّظر بالوعي الناقص الذي لازمها عبر التاريخ، فروّج لصلاحيتها الأبدية ثم سحب الثّقة عن المسلمات القابعة في ثناياها وإبطال مد الهيمنة في مفاصلها الأساسية واقتراح علاقات شراكة تقوم مقام علاقات التبعية على قاعدة من الوعي الأصيل من الذكورة والأنوثة باعتبارهما شريكين وليس نقيضين، فتكون الكتابة الأنثوية تمثيلا لما جرى كبته واستلهاما لما جرى استبعاده".[2]

---

[1] مفيد نجم، **الجسد في السرد النسوي (استعادة القيمة الغائبة للذات)**، مجلة تروى، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، العدد 72، ص80-81.

[2] عبد الله إبراهيم، **السرد النسوي**، ص101.

2. تفكيك الهيمنة الشعرية الذكورية (نسق الفحولة):

إن تهميش المرأة في المجتمعات (الذكورية/الأبوية) من قبل الآخر(الرجل) والمجتمع جاء نتيجة تظافر مجموعة من الظروف والخطابات والتأويلات الساذجة التي أنتجها الرجل على المرأة والتي من خلالها قام بوضعها على أنها الجنس الضعيف فهذا ما دفع بالرجل إلى ممارسة مختلف أساليب وأشكال القمع والعنف والاضطهاد ضدها، حيث لم تقتصر هيمنته داخل الوحدة المنزلية فحسب وإنما شملت الآن مستويات عديدة ومختلفة وصلت إلى حد القضاء على التفكير والإبداع بالنسبة للمرأة.

إن تاريخ النظام الذكوري له عدة أشكال وأنواع مختلفة للهيمنة الذكورية على المرأة حيث يقول **(بيار بورديو)**: "إن قوة النظام الذكوري تتراءى فيه أمرًا يستغني عن التبرير ذلك أن الرؤية مركزية الذكورة تفرض نفسها كأنها محايدة وأنها ليست بحاجة إلى أن تعلن عن نفسها في خطاب تهدف إلى شرعيتها"[1]، فالنظام الذكوري دائما يسعى في جميع مجالات الحياة المختلفة أن يكون في المركز عكس المرأة التي يتم تهميشها ووضعها على الجانب.

لم تستلم المرأة لهذا الواقع الذي همشها ونظر إليها نظرة احتقار وغيبها في جميع المجالات وكرد فعل لهذا الوضع قامت المرأة بتحرير نفسها من سيطرة وهيمنة الرجل الذي قيدها لفترات تاريخية طويلة، ومن بين الوسائل أيضًا التي اتخذتها المرأة بصفة خاصة كسبيل للخلاص والخروج من هذا الوضع المهيمن الذي فرضه الآخر عليها نجد الكتابة الأنثوية التي اعتبرتها المرأة فعلًا تحرريًا وإعلانها بذلك عن نهاية السلطة والعجرفة والغطرسة الذكورية التي استمرت مدة زمنية طويلة، فالكتابة إذن وسيلة لاستعادة الهوية الأنثوية الضائعة التي استوى عليها الرجل، قصيدة التفعلية بوصفها علامة على

[1] بيار بورديو، **الهيمنة الذكورية**، تر: سليمان قعفراني، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص27.

الأنثوية الشعرية ومثالًا ونموذجًا حيًا على كسر وتفكيك الهيمنة الذكورية في الأدب عامة والشعر خاصة.

يقول (**عبد الله الغذامي**): "لا أظننا قد تبنينَّا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة، ففي عام (**1947م**) وقعت الكوليرا في مصر، وهناك في بغداد وقعت (كوليرا) أخرى، إحداهما مرض قاتل وموت والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء"[1]، الكل يعرف حكاية قصيدة (كوليرا) لـ (**نازك الملائكة**)"[2] وعلاقتها بوباء الكوليرا الذي أصاب مصر عام (**1947م**) ثم ما جرى من جدل طويل حول انطلاقة الشعر الحر وبدايته وريادته مما هو معروف القول والبحث.[3]

"نازك الملائكة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر"[4]، فكيف حدث هذا من طرف أنثى؟ والأنثى في المعتاد الثقافي مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز؟ ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجريء ضد عمود الفحولة؟! الشعر شيطان ذكر، كما يقول (**أبو النجم العجلي**) وهو الجمل البازل كما يقول (**الفرزدق**) والجمل البازل هو الفحل المكتمل، وبما أنه كذلك فهو طعام الفحول والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل التمام والكمال وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وليس الأنثى بوصفها كائنًا ناقصا أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور والشيطان لا يجالس إلا الفحول لأنه ذكر وليس أنثى، لذا صارت العبقرية الإبداعية تسمى (فحولة) وليس في الإبداع (أنوثة) وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض الشعر فلابد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكدا فحوليتها وعدم أنثويتها لكي تدخل على طرف صفحات

---

[1] عبد الله الغذامي، **قصيدة التأنيث والقارئ المختلف**، ص11.

[2] نازك الملائكة، **شظايا ورماد**، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971م، ص136.

[3] إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص18.

[4] أبو زيد القرشي، **جمهرة لشعار العرب**، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق، تصوير دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1978م، ص24.

ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة على مدى لا يقلّ عن خمسة عشر قرنا[1]، ثم تلتها (**نازك**) في مشروعها فكان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولية على نازك، وقد كُتبت دراسات كثيرة وبحوث متعددة كتبها رجال فُحول ينكرون عليها الأولية وينفون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة (الكوليرا) لم تكن القصيدة الأولى في اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر، وينسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها.

تَبين لنا منع هذه الأنثى من شرف الريادة؛ بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أمّا الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة وعاجزة لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول.[2]

الفحولة هي قمة السمو اللغوي الأدبي والفحل هو الشاعر الذي ملك زمام اللغة وتسيد غاياتها، فالفحولة حق ذكوري خاص وأي امرأة تصبح فحلة لما لا وهي "**سليطة اللسان**" فتجرأت على هذا الاحتكار ودخلت تعلن عن أنوثة اللغة لتضع الأنوثة بإزاء الفحولة وتضيف مصطلحا أدبيا جديدا لم يكن من قبل، فجاءت الأنوثة لتطرح ذاتها كقيمة شعرية (شاعرية) في الخطاب الأدبي وهذا يقتضي من الكتابة النسائية دورا مزدوجا فيه لتأسيس خطاب أدبي أنثوي حقيقي للأنوثة، ولكن هذا لن يتحقق حدوثه إلا بتخليص اللغة من فحولتها التاريخية وتفكيك الفحولة وتكسيرها، وفي الوقت نفسه راحت اللغة تكتب نفسها وتنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة وتكتب بقلم المرأة، فتسترد اللغة بذلك أنوثتها التي سرقت منها وتتخلص من المستعمر الفحل الذي احتل المساحة وتحكم بفعل الكتابة والقراءة والتأويل وهي أفعال كانت جميعها من حق الرجل ومن محتكراته.[3]

---

[1] ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، دار صادر، بيروت، لبنان، 1904م، ص194.

[2] يوسف عزالدين، **في الأدب العربي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973م، ص24-49.

[3] عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة**، ص180-181.

إن قصيدة (**نازك الملائكة**) "**الكوليرا**" ليست سوى تغيير عروضي فحسب بل هي تغيير في كذلك وهذا مسعى يهدف إلى زحزحة الفحولة وتكسير عمود الشعر المتمثل في قصيدة "**كوليرا**" والتغيير الفني الذي أتى بحمولات رمزية جديدة مع العصر والواقع وتماشيه مع متطلباته.

لكن معشر الذكور أرادوا أن تكون الأنثى والمرأة شاعرة أهون على الفحولة من أن تكون منظِّرة وناقدة وصاحبة فكر وإبداع ونظريّةٍ.

3. لمحة عن ديوان الشاعرة (حنين عمر) " باب الجنة":

"**باب الجنة**" ديوان أصدرته أكاديمية الشعر بهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث للشاعرة والروائية الجزائرية (**حنين عمر**) والتي صدر لها قبل ذلك رواية "**حين تبتسم الملائكة**" 2003، وديوان "**سفر الفجر**" كما شاركت في التصفيات الأخيرة من مسابقة "**أمير الشعراء**" لعام (**2006**) وبحسب صحيفة "**الخليج**" ينقسم الديوان إلى سبعة أبواب صحيفة هي : "**باب المتنبي**" و"**باب المجون**" و"**باب الحب**" و"**باب المدينة**" و"**باب الخوف**" و"**باب الألم**" و"**باب الحزن**" وكل قصائد الديوان على البحور الخليلية، وتركز الشاعرة في مجموعتها الجديدة على ثلاثة مواضيع هي: (**القضايا العربية**) و(**قضايا المرأة**)، و(**قضايا الطفل**)، وجاء في الإهداء: "إلى (المتنبي) لأنه لا يحب الجنيّات، إلى من لا يتابعون نشرات الأخبار العربية إلى من ذبحوا بسيف مسرور صمتا وكبتا وقهرا وحزنًا وأشياء أخرى، إلى أطفال أنا منهم سرقوا أحلامهم واتهموهم بالخيانة العظمى لأنهم يحلمون بوطن أجمل".[1]

قسمت الشاعرة ديوانها المتكون من 44 قصيدة عمودية في 156 صفحة إلى سبعة أبواب تمثّل خلايا كرموزومية دلالية، وخصّصت الباب الأوّل (**للمتنبي**) عنونته بـ: "**باب المتنبي**" ونشر في البدء إلى أنّها راهنت في التحديث الإبداعي.

[1] حنين عمر تكتب أشعارها في "باب الجنة" موقع نور الله، www.noreallah.com، تم الاطلاع في يوم الأحد 15 ماي 2022م، على الساعة 18:30.

اشتغلت الشاعرة **–في هذا الباب–**بطريقة المشاهد حيث قسّمت نصوصها إلى سبعة مشاهد دلالية مثلت فيها عالم (**المتنبي**) على أنه مسرح، لذا عنونت الباب في البداية بعنوان "**على مسرح المتنبي**" وعمدت في ديوانها إلى رسم اتجاهين لأنواع القصيدة عندها انطلاقا من مضمون القصيدة في حد ذاته فجعلت الوطن أساسا في بناء شعريتها ودفعت بقصيدتها نحو التجدد لا باعتبار الشكل فقط وإنّما من خلال توليد دلالة مغايرة لدلالة الآخر والبحث عن آفاق أخرى واحتمالات مختلفة لتأنيث القول الشعري النّسائي وتحديث بنائه.

4. تفكيك المركزية الذكورية الشعرية في قصيدتي " على مسرح المتنبي" و" رسالة ثانية إلى المتنبي":

1.4. الحزن:

النص الشعري النسوي كغيره من النصوص الشعرية الأخرى يصور مشاعر إنسانية ويكشف قضايا اجتماعية ويبرز ولو جزءا من إبداعات المرأة وما تعايشه وتكابده من أحداث بوصفها أنثى لها كيانها الخاص تتأثر به وتؤثر فيه ويدل على رسالة فنية بمقاييس جمالية يجب التوقف عندها، فليس كل ما تعيشه المرأة في حياتها يسعدها ويطيب لها لكن قد يفرض عليها أن تعيش أحزانا وأوجاعا وهذه سنة الحياة بين فرح وحزن، ومن هنا تعددت تفسيرات الباحثين لظاهرة الحزن التي تلف مظاهر حياة المرأة في معظم شعرها ومما ثبت من معظم الآراء ومن قراءة شعر المرأة نفسه نجد أن هذه الظاهرة تفرض نفسها بقوة على شعر المرأة، فالحزن متداخل في كل المناسبات والخلجات التي تنتابها وفي تقلبات نفسها بين مختلف الآهات والأوجاع إضافة إلى الحساسية التي يتميز بها الشاعر خاصة وأن الشاعر(امرأة) ويعلل أحد الباحثين ذلك: "ربما تكون غزارة الحزن عندها عائد إلى ما يوافق نفسية المرأة العربية من انضواء تحت قواعد اجتماعية وإنسانية معينة".[1]

[1] جورج طراد، **الحلم والحزن في الشعر العربي المعاصر**، مجلة آفاق عربية، الكويت، العدد 6، ص56.

إن الحزن هو أحد الأبعاد التي عدها (**الغذامي**) أساس القصيدة وتلك الركائز عنده هي: "الحكاية بوصفها فعلاً من أفعال الحمل والولادة؛ أي الإبداع بمعناه الأعمق والحزن بوصفه قيمة دلالية جوهرية تجعل النسق أكثر غوصا على المكبوت الإنساني"[1]، "ومع نظرة (**الغذامي**) للقضية وإرجاعها إلى جذورها القديمة نسوية الرثاء لن تأتي من كونه فنا تقوله النساء وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن حتى أنه جعل للحزن الدلالة الأبرز على تأنيث القصيدة مضمونيا"[2]، وهذا مرتبط بالنساء على حسب رأيه طبعا وبهذا يؤكد على مدى ارتباط الحزن بالمرأة لكنه لا ينفي علاقة الرجل به أيضا وأنه مقتصر على المرأة فقط، ففي النهاية كلنا بشر ونملك مشاعر وإن تفاوتت بين الجنسين حل الحزن محل الرثاء في الشعر المعاصر لتقاربهما الشديد في المعاني والمضامين، وهذا ما ذهبت إليه (**فاطمة حسين العفيف**) أيضا فهي تقول: "فقديما كان الرثاء والآن الحزن؛ هذا الحزن الذي يتخذ طابعا فلسفيا أحيانا نشعر معه أنه ملتصق بالمرأة أينما حلت مع ملاحظة أن الشعر المعاصر لا يقسم الأغراض الشعرية على ما سارت عليه في القديم فضلا على أن الحزن لا يستقل بقصيدة وإنما مبثوث في ثنايا القصيدة".[3]

"والمرأة ترحب بالألم ورموزه وتنشأ عن هذا الترحيب علاقة راسخة بين المرأة والحزن"[4]، أما (**محمد المرزوقي**) فقد اختار مصطلح " **شعر التعازي** " فهو يقول: "شعر الرثاء ويسميه المحدثون شعر التعازي أو العزاء وهو لا يختلف في أسلوبه عن المراثي الفصيحة"[5]، يتداخل مصطلحي الرثاء

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ص53.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فاطمة حسين العفيف، **لغة الشعر النسوي العربي المعاصر نازك الملائكة**، تر: سعاد الصباح، ونبيلة الخطيب نماذج، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن، 2011م، ص114.

[4] عبد الله محمد الغذامي، **المرأة واللغة (ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ج2، ط1، 1998م، ص139.

[5] محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967م، ص 170.

والحزن مع بعضهما البعض وتركز الآراء السابقة الذكر على عامل الزمن والتطور المصطلحي -إن صح التعبير-، ومنه يمكن القول إن الرثاء مصطلح الأغراض الشعرية القديمة والحزن مصطلح للشعر الحديث والمعاصر فالمصطلح المعتمد في هذه الدراسة هو الحزن لأنه الأشمل حسب موضوعات الدراسة وليس الموت وحده يبعث على الحزن لكن هذا لا يعني أنه لا يأخذ من التجربة الرثائية الشيء الكثير.

ترجمت المرأة الشاعرة الألم المترسب في أعماقها إلى طاقات شعرية حتى أصبح هذا الألم باعثا على الإبداع، فجعلت المرأة من الحزن تجربة شعرية مميزة نقلتها بلغة تعكس طبيعتها وعاطفتها ومواقفها في الحياة، يتضمن النص الشعري النسوي -باعتباره بنية قابلة للتحليل والقراءة النقدية -على نواة أو بؤرة ما لا يمكن استجلاؤها إلا من خلال إجراءات تساعد على ذلك، فكشفت الثنائيات الضدية عن مجموع التناقضات التي تعيشها المرأة داخل المجتمع وساعدت دلالات النسقية ثقافية في استجلاء المعاني العميقة داخل النصوص، كما كان لتكرار بعض الأصوات والمفردات منجزا نفسيا ودلاليا في شعر المرأة وهكذا لسبيل فصل المضمون عن الشكل والعكس صحيح.

نكتشف في القصيدة الأولى "**على مسرح المتنبي**" للشاعرة (**حنين عمر**) نموذجا للنتاج النسوي وما استطاعت هذه الشاعرة الأنثى أن تبديه من معانٍ مختلفة وأن تخلق لنا عالما ورديًّا تتخلله هواجس لكنه لا يتخلى عن آمال وأحلام سيدته، تقول (**حنين عمر**) في مطلع قصيدتها بعد أن تم إقصاءها في مسابقة لقب "**أمير الشعراء**" التي أقيمت في أبو ظبي سنة (**2006م**):

لا الخيل تعرفني ولا البيداء لكنما الليل القديم صديقي[1]

[1] حنين عمر، **باب الجنة**، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أكاديمية الشعر، ط1، 2010م، ص12.

استحضرت لنا الشاعرة "**المتنبي**" باعتباره رمزا من رموز الشعر العربي على مر التاريخ باستحواذه على الفحولة بكامل سماتها، يقول (**المتنبي**) في قصيدته "وا أحر قلباه " التي مدح فيها (**سيف الدولة الحمداني**):

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم[1]

يزعم (**المتنبي**) نفسه أنه البطل الشهم الشجاع الذي لا يهاب والشاعر الفحل الذي ليس له مثيل ولا نظير آنذاك في الصحاري التي كان يقطنها وفي الليالي الذي كان ينظم فيها أشعاره ويتسامر الناس حول تلك الأشعار ويسهرون لتغنّي بها، أمّا (**حنين عمر**) واحدة من بين ألف أنثى وأنثى تعيش عصرها الحالي حيث لا يوجد فيه لا بيادي ولا قفار ولكن الليل الطويل هو مؤنسها في وحدتها فتخلت عن الخيل وتركته للمتنبي ولعالمه الذكوري واتخذت من الليل القديم صديقًا؛ الليل الذي تذرف فيه الأنثى الدموع لتذوق طعم الراحة في تلك الوحدة والعزلة وإفراغ مكبوتاتها وما يختلج في صدرها الشعور به.

فلكم بكت في جوفه الخنساء ولكم شكا من أدمعي وشهيقي[2]

"ف (**الخنساء**) شاعرة متفردة سواء بوصفها امرأة في تراث رجالي أو في كونها شاعرة الرثاء ولذا فإن تسوية الرثاء لن تتأتى من فن تقوله النساء وإنما من كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي الحي وصوت الحزن".[3]

تقول (**الخنساء**) في رثاء أخاها(**صخرٍ**):

أعينيّ جودا ولا تجمُدا ألا تبكيانِ لصخرِ النّدى

ألا تبكيانِ الجريءَ الجميلَ ألا تبكيانِ الفَتى السيّدا

---

[1] المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي، **الديوان**، ص332.

[2] حنين عمر، **باب الجنة**، ص12.

[3] عبد الله الغذامي، **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ص53.

إذا القوْمُ مَدّوا بأيديهِم إلى المَجدِ مدّ إلَيهِ يَدا
فنالَ الذي فوْقَ أيديهِم من المجدِ ثمّ مضَى مُصْعِدا
يُكَلّفُهُ القَوْمُ ما عالهُمْ وإنْ كانَ أصغرَهم موْلِدا

طَويلَ النِّجادِ رَفيعَ العِمادِ قد سادَ عَشيرَتَهُ أَمرَدا

تَرى المجدَ يهوي إلَى بيتهِ يَرى أفضلَ الكسبِ أنْ يحمدَا

وَإنَ ذكرَ المجدُ الفيتهُ تَأزّرَ بالمَجدِ ثمّ ارْتَدَى[1]

اشتهرت الخنساء بشخصيتها العربية الفذّة ذات المكارم والمثل والقيم الأصيلة الذي يحترمها المجتمع، وشعر الخنساء شعر الحزن مثل تجربة حقيقية لا يشوبها لا زيف ولا تكلف إنما ينبثق من أعماق قلبها معبرًا عن حزنها ومعاناتها مصورًا فاجعتها الأليمة بفقدان أخيها (**صخرٍ**).

أنا طفلة وشرائطي حمراء لكن بعض الجن بلل ريقي

عطشى عذرت وموردي الصحراء فيضا من الغيض الذي بحريقي[2]

الشاعرة طفلة وكأن ما تحس به أكبر من عمرها فالأنثى مهما كبرت تبقى طفلة وتحنّ إلى طفولتها؛ حسّاسة وأبسط الأمور تؤثر فيها وتمسُّ بكيانها يلفها الضياع ويحيط بها من كل الجهات ليسد طريقها فهرعت لتهرب منه مستنجدة بالمحابر المائية لتطفئ نار حريقها عند خسارتها في المنافسة وتقول:

الويل .... ضدي خمسة خلفاء وأنا التمرد صاحبي وعشيقي[3]

---

[1] الخنساء، **الديوان**، تحقيق: محمد حس أبو العز، مطبعة التقدم التجارية، مصر، 1348هـ، ص14-15.

[2] حنين عمر، **باب الجنة**، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص13.

ترمز عبارة "**الخلفاء الخمسة**" إلى أعضاء اللجنة الشعرية لمسابقة "**لقب أمير الشعراء**" التي أقيمت في "**أبو ظبي**" وعددهم خمسة أعضاء والتي اعتبرت الشاعرة نفسها قد ارتكبوا ظلما في حقها وأنهم بمثابة سلطة ظالمة ومستبدة.

وكانت السلطة الذكورية في أي مجال على مر العصور حكرًا على السلطة والهيمنة الذكورية ضد المرأة فالتمرد هو السبيل الذي يثبت ذاتها وكيانها ويقر بوجودها ويشهد لها بقدرتها ومدى استطاعتها لتبرز نفسها.

بي جملة صعب بها الإملاء ماذا أقول وخيبتي تطويقي؟

مكلومة في الموجز الأنباء والآن يوجز صمتها تعليقي[1]

تضعف الأنثى في الولادة ولكن ربما مخاض النص والقصيدة أصعب عندما أصبحنا نرى ونسمع في الأخبار عن القتلى والجرحى والأبرياء من غير وجه حق ذلك هو الألم الحقيقي عند الشاعرة وأولئك القتلة هم ذكور رجال ولا حيلة لها لتقتص منهم سوى مناجاة الله وتفويض أمرها له سائلة إياه اللطف والستر فهو الذي يمهل ولا يهمل.

وصورت نفسها وكأنهم قتلوها بظلم التحكيم لها فقالت:

أين البطولة والحمى جرداء ورماح هند كبرت بعميقي

عبثا حلمنا يسقط الاعداء وقبيلتي إنجازها تفريقي

ولكم روى في جرحنا الشعراء بغداد جرحي أمهلوا تفتيقي

والقدس جرح والفؤاد إناء من ذا يزيل النزف من تشقيقي؟[2]

تبحث الشاعرة عن البطولة الضائعة فنهضت خائفة مذعورة من حلم تحول إلى كابوس وذكور القبيلة فيه وهم الأعضاء الخمسة للجنة في الوطن العربي الذي ضم بدوره مختلف المنافسين لكن

---

[1] حنين عمر، **باب الجنة**، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص14.

حلمها لم يكن إلّا أضغاث أحلام فجراح القدس وبغداد يصورون عكس ما حلمت به وعكس ما تمنت أما الفروسية فقد رحلت مع القدامى مع صلاح الدين الأيوبي وخالد ابن الوليد وغيرهم الذين قرأنا عنهم في كتب التاريخ وصار الأعداء هم أصحاب الديار وليس لها سوى التحسر فالحزن جليسها والألم مؤنسها في نكستها هذه التي شبهتها بنكسة وطنها العربي المستغيث لكن لا أحد يستجيب.

و(**مريم العذراء**) التي انتبذها قومها وشكّكوا في شرفها وعفّتها خاصة كهنة الكنيسة الذكور الذين يمثلون رجال الدين في المدينة وما فعلوه بها فلم يتركوا شيئا لينتهكوا به شرفها لم يقولوه وهم أساسا لا يؤمنون بوجود الروح، و حدث ذلك أمام الحشود الغفيرة و سكان مدينتها فقصفوها ظلما وتهكما لتجيء قدرة ربك سبحانه وتعالى الذي وضع سرّه في أضعف خلقه وهي معجزة سيدنا عيسى عليه السلام صغيرها الذي نطق وتكلم في مهده ليشهد عن طهارة أمه ويثبت شرفها وعفتها جاعلًا إياهم في ذهول تام وحيرة من أمرهم بإذن الله وحده، وهذا هو حال المجتمعات الآن اتجاه الأنثى وسيطرته الذكورية الأبوسية فليس لها الحق حتى لتدافع عن نفسها بحجة الدين والعرف والعادات والتقاليد ... وعبرت الشاعرة عن تمردها وعن رفضها للظلم الذي تعاني منه في ديار الغربة (أبوظبي مكان إجراء مسابقة الشعراء) واتخذت من الأمل ملجأً قائلة :

مدني مضت عنوانها الغرباء يا غربتي صبي العنا وأريقي

هزي إليك سيسقط الإيحاء ويجيء وعد الله من تمزيقي[1]

عادت الشاعرة مستحضرة (**سورة مريم**) فيظهر الحق وينجلي الباطل في معاناتها من ظلم ذويها لكن الله جل جلاله وعدها بالانتصار على ألسنتهم وإظهار الحق عليهم عند قوله: **{وهُزِّي إليك بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقطْ عَلَيْكِ رُطَبًا}**[2]. (سورة مريم الآية 25).

---

[1] حنين عمر، **باب الجنة**، ص15.

[2] القرآن الكريم، **برواية ورش عن نافع**، نسخة إلكترونية، سورة مريم، ص306.

أمَّا في المشهد الخامس عبرت الشاعرة إلى انتمائها المزدوج للجزائر وبغداد (العراق) من خلال ذكرها لعبارة (**جدتي الزهراء**)، نهر الفرات، حادثة الإسراء والمعراج، نهر دجلة، والتاريخ الوطني الجزائري (**ثورة المليون ونصف المليون شهيد**).

2.4. تفكيك رمز المتنبي:

ورد ذكر الأنا في ديوان (**أبي الطيب المتنبي**) متعلقا مع تجليات الأنساق العربية الثقافية في إعلائه فقد عرف بأنفته وتقديره العالي لأناه وتفخيمها مقارنة بالآخر، وجاء شعره تعبيرا فنيا لشعوره بذاته فكان يميزها بدرجة مهيمنة ولاسيما في غرض المدح باستخدام مفهوم الاختلاف أو تمييز الصفات وقد تجلت دلالات التفرد في شعره مبرزا لقيم متعددة منها : "**بيان الأقدار**"، "**عدم وجود الشبيه**"، "**مواجهة الموت**"، "**الشجاعة**"، "**الفروسية**"، "**مقام الأنبياء**"، بينما ورد الاختلاف في نسق إعلاء الأنا في شعر (**المتنبي**) عبر دلالات تظهر وعي الشاعر بذاته فضلا عن المخزون الثقافي، أدى هذا إلى بروز علل ثقافية في شخص (**المتنبي**) وانعكس ذلك في شعره ونحن هنا بصدد استنباط بعضا من تلك الأنساق الثقافية انطلاقا من قصيدتي الشاعرة (**حنين عمر**) في ديوانها "**باب الجنة**" معارضة إياه.

قسمت الشاعرة ديوانها إلى أبواب تمثل خلايا دلالية فخصصت الباب الأول (**للمتنبي**) ونشير في البدء إلى أنها نصوص عمودية، اختارت عدم قتل الأب إلا أنها راهنت في التحديث الإبداعي.[1]

مثلت الشاعرة عالم (**المتنبي**) على أنه مسرح فعنونته بعنوان : "**على مسرح المتنبي**" وسعت إلى استثمار تقنيات جمالية جديدة منها : "**القناع**" الذي يعتبر تقنية جديدة استثمرها الشعراء الحداثيون الأوائل و(**حنين عمر**) من أوائل النساء اللواتي استخدمن هاته التقنية فاستخرجنا الرمز وهو (**المتنبي**) وغالبا يكون استخراج الرموز من النصوص للكشف عن دلالاتها الظاهرة والباطنة وسبب

[1] ساجية مغراوي، إشراف راوية يحياوي، **تشكل القناع في "باب الجنة" للشاعرة حنين عمر**، جامعة تيزي وزو، الجزائر، المجلد 13، العدد 2، 16 جويلية 2018، ص287-288.

توظيف الشاعر لها في السياق الذي يراه مناسبا، "والقناع هو مصطلح مسرحي أساسًا لم يدخل عالم الشعر إلَّا مع بدايات هذا القرن ليؤدي وظيفة جديدة تختلف نسبيًا عن الوظيفة التي كان يؤديها في المجال المسرحي".[1]

يحاول إحسان عباس ربط الرمز بالقناع فيكونان معًا معنى أكبر وغرضًا أبلغ فيطلق عليه مصطلح "**الرمز الكبير**" أو "**النموذج العالي**"، والقناع عنده يمثل شخصية تاريخية في الغالب "**يختبئ وراءها الشاعر ليعبر عن ذاته أو مواقفه أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها**.[2]

اتخذت الشاعرة من ديوانها "**باب الجنة**" القناع كرمز تضفي من خلاله نظرة ونبرة محايدة بوضوح في الباب الأول: "**على مسرح المتنبي**" ثم القصيدة الثانية الذي يضمها الديوان وهي: "**الرسالة الثانية إلى المتنبي**".

كشف القناع عالم الشاعرة وأفصح عن مواقفها وعلاقاتها بغيرها أنتجت الشاعرة من خلالها صوتًا فنيًا ودراما متوترة انبثق عنها عمق وكثافة الرسالة الشعرية، ففي مطلع المشهد الأول من القصيدة "**تناص التخالف المعارضة**" من خلال نفي الخيل والبيداء لها عكس (**المتنبي**) ثم "**تناص التآلف**" من خلال مرافقتها لليل مثله، فهناك تخالف في صدر البيت وتآلف في عجزه فالبيت نفسه يحمل صوتين مختلفين تحكمت فيه الشاعرة لتخلق لنا صورة درامية.

الويل ... ضدي خمسة خلفاء وأنا التمرد صاحبي وعشيقي

وهو البيت واللازمة التي بقيت تكرر في القصيدة وتحمل عدة دلالات منها أيضًا تمرد (**المتنبي**) "**للخلفاء الخمسة**" ثم أصبح يمدحهم ويتكسب منهم نفاقًا وزورًا وكذبًا وبذلك استطاع كسر تلك

---

[1] محمد علي الكندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2003م، ص64.

[2] إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي الحديث والمعاصر**، ص154.

السلطة التي فرضت عليه وصار ابن البلاط بعدما كان يعاني من المجالس الأدبية التي يصعب الوصول إليها واستعان بالوساطات، أما حنين عمر فموقفها واحد اتجاه لجنة التحكيم ولم تتطفل ولم تفعل كما فعل المتنبي.

تصف كذلك الشاعرة من خلال أبيات القصيدة إحساسها بالظلم في المسابقة وشمل ذلك الظلم والقهر الذي أحست بهما حال البلاد أجمع والفساد الذي آلت إليه كل الأوطان العربية دون أن تنسى إخوانها في فلسطين وبغداد وشبهت نفسها بهم.

3.4. التمرد:

1.3.4. كتابات من المرأة إلى الرجل:

شكلت محاولة التحرر والتمرد على ما هو قائم أولى خصائص كتابات المرأة في الأدب، فمارست فعل التحدي ضد قوى عاتية لا تستطيع إلحاق الهزيمة بها، فعكست ما تعرضت له من تعسف نفسي واجتماعي بوصفها أنثى، فصورت رغبتها في التحرر وسط عدة تجليات، أبرزها:

- ✓ رفض تكريس الأسر للنظرة الدونية للفتاة بتفضيل الابن الذكر في عدد من الأمور، وفي ذلك تقول نوال السعداوي: "لم تنطلق الزغرودة من فم أم محمود الداية، ولم تفتح الأم الوالدة جفونها لترى ماذا ولدت، وكنت أنا بالمصادفة ذلك الشيء المولود ...".[1]
- ✓ التمرد على القوالب الجامدة التي وضعها الرجل، وظل باستمرار يصوغ آدابه في إطارها، ومن ذلك ما فعلت نازك الملائكة بعمود الشعر الذي صمد لقرون طويلة، وما فعلت غيرها بباقي الفنون غير تغيير قواعد الإبداع شكلا ومضمونا.
- ✓ التمرد على النظم السياسية وتعاليم الأديان وضوابط الأخلاق وما سوى ذلك مما له علاقة بالماضي أو التراث أو التقاليد، فكان تمردهن الأدبي لا يخرج عما أسماه بعضهم الثالوث المحرم

[1] نوال السعداوي، **أوراق حياتي**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، ج1، 2004م، ص8.

(**الطابوهات**): **الدين، الجنس** و**السياسة**، فعلى صعيد الجنس أولا عرت الكاتبة المتحررة الجسد تمامًا ونزعت عنه صفة المكنون الثمين الذي لا يصح، وتمردت على مصطلحات الحياء والعيب والستر، وفضحت ممارسات الرجل الجنسية بشكل صريح إنما تكشف نقاط ضعفه اتجاه أنوثتها وجمالها وتكسر أمام المجتمع هيبته المصطنعة التي طالما قهرها بها، فكانت جل الكتابات تحكي سيرة جسد ركبته الشهوة؛ لكنه مثقل بالقهر العاطفي والاجتماعي.

2.3.4.على المستوى السياسي:

كانت الكتابات النسوية المتمردة لاذعة غير رحيمة بأحد وغير آبهة بأغلال السجون بعدما تمكنت من كسر أغلال الماضي وقيوده الوهمية، فجاءت كتاباتهن شرسة غير مهادنة تنتقد الأوضاع السائدة بما هو أكثر من الانتقاد ولعل معاناة نوال السعداوي مع السياسيين خير دليل على ذلك، دون أن ننسى الرفض الذي ووجهت به كتابات (**أحلام مستغانمي**) في الجزائر أو (**غادة السمان**) في لبنان، وقد وصل الأمر ببعضهن أن تعرضن للنفي وكذا السجن وصنوف التعذيب المختلفة.

إن الصورة التي أراد الأدب النسائي المتمرد تكسيرها هي صورة الفراشات الحائمات حول نار مصطنعة يصنعها موقد الرجل ومجتمعه فيحترقن في جبه منتحرات في صورة عاشقات وفيات أو زوجات مخلصات أو جدات أو أخوات مطيعات أو أمهات ذليلات، فالهدف الأول والأخير هو هدم حائط الخوف والسيطرة الذكورية التي تتكفل بترتيب كل دقائق حياة المرأة وتجعله قانوناً لا يعرف بدءاً من نوعية اسمها وزيها وصفة تواجدها المجتمعي وحدد لها دورها في الحياة موقعها منها.

3.3.4. موقف المرأة من المجتمع والدين:

أما بالنسبة إلى التمرد الأدبي النسائي الديني بوصفه مستوى للضلع الثالث للمثلث الممنوع فأمره أشد وأشقى، فقد اتخذت كتابات هؤلاء الأدبيات المتحررات شكل رفض مطلق للنصوص الدينية، أو تضمين ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية مظهرا للإبداع الأدبي الحديث والرفض في عبارات ساخرة متهكمة بغرض تجنب المواجهة المباشرة مع مجتمع عربي يعد الدين من أهم ركائزه.

هذا الوعي يتجسد في عدم الخوف من المعارضة الشديدة وأحياناً العنيفة التي تعرضت إليها أقلامهن، تقول (**غادة السمان**) متحدية الجميع: "فكتبي ... تحريض غير مباشر للإنسان، وللمرأة العربية بالذات للخروج من قوقعة الخوف إلى اتساع الدنيا ..."[1]، وتتابع (**غادة سمان**) معلقة على التقاليد العربية التي تحث الفتاة على لزوم بيتها بقولها: "إن الفتاة التي تمنع من الخروج وحرية التصرف ليست بالطبع فاسقة، لكنها ليست فاضلة إنها اللاشيء لأنها لم تختر شيئا".[2]

"والحال أن هذا الموقف الذي وقفته المبدعات العربيات لا يشكل بدعة جديدة فيما يتعلق بالموقف من الأديان عامة ولكنه يشكل امتداداً لموجة الحداثة خاصة في شقها الأدبي والتي ظهرت في أوروبا واتخذت شكل صراع مع الكنيسة رغبة منها في إقامة مجتمع حر دون أن يكون للأديان دخل بشؤون حياته، ومن ثم ارتفعت دعواتهم بإبعاد الدين إبعاداً تاماً عن شؤونهم؛ لأن عقيدتهم تقوم على أنه كلما أخرج الإنسان الدين وتبعاته من حياته، كانت حياته أسعد".[3]

هذه الآراء انتقلت إلى العالم العربي ووجدت لها مكانا بين صفوف عدد من المثقفين، فتبنوها وآمنوا بها، وترجموا هذا الإيمان فكرا منحرفًا في كتاباتهم حافلًا بمستويات تحقيق العدالة تفكيرًا وتصرفًا ووظيفة وجنسًا.

فاتخذت هذه الكتابات التحررية المتمردة النسائية في بداياتها شكل بوح خفيف، تحس غيرة نبض المجتمع وقياس ردة فعله على سطورها الأولى، ثم ما لبثت أن بدأت تصدع بأفكارها ضد ما تعتبره قهرًا وعبودية، تعرضت له بنات جنسها لوقت طويل من الزمن عن طريق اللجوء إلى الصحف التي بدأت في الازدهار مستفيدة من ظهور المطابع ودور النشر.

---

[1] غادة السمان، **امرأة عربية وحرة**، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] بشرى عبد المجيد تاكفراست، **ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية (مظهر الإبداع الأدبي الحديث)**، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة القرويين، المغرب، العدد الأول، يونيو2015م، ص255.

في هذه الأثناء بدأت الحركة النسائية على الصعيد المجتمعي تنمو أكثر فأكثر، فأسست النساء الجمعيات والمراكز الحقوقية التي تعنى بثقافة حقوق الإنسان وبالأخص قضايا المرأة على اختلاف أنواعها، فعقدت الندوات التوعوية والمحاضرات التي تهدف إلى تعبئة هذا الكائن الجميل، من أجل رص الصفوف آملة من الدراسات اللغوية والأدبية التمهيد لخوض معركة كبرى ضد المجتمع إن شئنا التعميم أو ضد الرجل إن أردنا دقة أكبر فأسست كتابة تعيد قراءة الأدب النسوي على حد تعبير (**جوليا كريستيفا**).

"وتطورت الكتابة النسائية بعد ذلك وأصبحت أكثر شراسة واحترافية فظهر الإبداع متكاملاً فصنف الرواية والقصة ونظم الشعر والمسرحيات وغيرها وكانت الأفكار والرسائل المتضمنة في هذه الآداب صريحة وجريئة إلى أبعد الحدود واتخذت غلبها طابعاً واحداً وهو التأكيد على أن المرأة ليست عنصراً من الدرجة الثانية بل لها المكانة المجتمعية نفسها التي يحظى بها الرجل دون أدنى نقص، فجاءت هذه الكتابات متمردة على كل " **الثوابت** " التي كانت محرمة أنفًا فتحرشت بالقدسي والمحرم ونبشت في القيم المستقرة وشككت في كل شيء ودخلت عوالم الخطيئة والموت بأسلحة متعددة فتحدثت المبدعات عن الجنس والأخلاق والتراث والسياسية والدين وغيرها؛ مما شكل آنذاك ألغاما ليس الاقتراب منها بالأمر الآمن تماماً حتى من طرف الرجل؛ لكنها بجرأتها ناقشت هذه المواضيع وأبدت مواقفها منها التي لم تكن بالضرورة موافقة للمواقف التي كان يعتقدها عموم الناس".[1]

4.3.4. موقف المرأة من العادات والتقاليد:

"بعض هذه الكتابات لم يقف عند حدود الجرأة والاندفاع في معالجة هذه المواضيع، بل سطر آراءه أحرفًا نارية تلقح ألسنتها كل من اطلع على مضمونها غير اعتقاده بأن الإبداع حر والقول لا حدود له والتعبير شعاره الأساس والوحيد هو " **الحرية** ".[2]

---

[1] بشرى عبد المجيد تاكفراست، **ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية (مظهر الإبداع الأدبي الحديث)**، ص256.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في هذا الإطار ظهرت أدبيات عدة اتسمت بهذه السمة المتمثلة في التمرد والخروج عن المألوف، بل إننا أصبحنا نتحدث عن تمرد أدبي لدى هؤلاء، على اعتبار أنهن طرقن باب المباح من القول وبسط المقموع والمكبوت والشعور واللاشعور وتطمح لأن تدفع بالكتابة في ماء أناها لتقول تاريخها الحميم وتفجره غير فعل الكتابة، ففي نصوص (**نوال السعداوي**) و(**رنا الخطيب**) و(**غادة السمان**) و(**مليكة نجيب**) و(**ربيعة ريحان**) و(**عائشة موقط**) وأخريات، تلمس هذه اللغة الأدبية التي بدأت تميل إلى البوح الداخلي وتتحرر شيئاً فشيئاً من جماليات الرجل ورؤاه وتتفتح بهذا القدر أو ذاك على الذاتية والرغائب الدفينة وتحكي بالكلام والصمت عن الفقد والإقصاء، إنها نصوص أنثوية مسكونة بفكرة الانعتاق والبحث عن فضاءات أرحب للحرية والجرأة مشحونة بالاحتجاج والرفض وهي تعانق جمالية الكلمة في أقصى درجات استغلالها لتحرير المرأة الكاتبة من وصاية الرؤية الرجالية.

"لقد آثرت الاحتياط في معالجة الإشكال المشهور الذي قتله الدارسون تحليلًا ومناقشة، والمتمثل في وصف الأدب الذي تكتبه المرأة بـ " **النسائي** "، فالعديد من الكتاب خصصوا جزءًا كبيرًا من مداد أقلامهم لهذا الموضوع ما بين متفق على التسمية ومعارض لها فسموه تارة "**الإبداع النسائي**" وأخرى "**الأدب النسوي**" وثالثة "**أدب المرأة**"، وهذا إشكال آثرت الابتعاد عنه إلا ما كان من إشارات لابد من إدراجها لعلاقتها الوطيدة بالموضوع".[1]

والأدب النسائي ليس وليد الزمن المعاصر وإن كانت ثورته العارمة حدثت في بداية القرن العشرين ومازالت مستمرة إلى الآن، وستمضي في السبيل نفسه فأقدم الآثار تعود إلى العصر الجاهلي؛ حيث تبعت نساء عديدات في فن الشعر وبارزن فيه فحول الشعراء، أمثال :(**ليلى العقيقية**)، (**الحريقي بنت بدر**)، (**ربطة بنت عاصم**)، (**صفية بنت الجرع**)، و(**صفية بنت ثعلبة**)؛ لكن أبرز النسوة الشاعرات المخضرمات اللواتي احتفظ التاريخ بسيرهن وتظل بدون منازع (**الخنساء**

[1] بشرى عبد المجيد تاكفراست، **ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية (مظهر الإبداع الأدبي الحديث)**، ص258.

ابن تماضر بنت عمرو بن الشريد)[1]، **(ليلى الأخيلية)**، **(ميسون الباهلية)**، و**(كنزة أم شملة المنقرية)** وغيرهن كثيرات، ولعل اهتمامنا بالشعر دون سواه من فنون الأدب إبان هذه الحقبة من التاريخ الأدبي، راجع إلى كون باقي الأجناس كالقصة والرواية غائبة تماماً عن الساحة آنذاك، ولم تزدهر إلا في العصر الحديث.

5.3.4. توجهات الكتابة النسائية:

"والتساؤل الذي يطرح نفسه الآن: ما خصوصيات هذا الوليد الأدبي الجديد؟ هل هناك معايير نقدية خاصة تميز من الكتابة بين ما هو نسائي وما هو رجالي؟ وما الذي يميزه من كتابات الرجل؟ هل تطلق هذا التعبير كتابة صادرة عن امرأة كاتبة؟ ألا يمكن اعتبار بعض كتابات الرجال كتابة نسائية، لما تركز عليه من أدوار وظيفية مهمة للمرأة سواء أكانت المرأة شخصية محورية أم شخصية ثانوية وهامشية؟

يستفزنا سؤال آخر الآن هو: كيف يمكن أن نستجلي جنس المؤلف في كتابات علمية مجردة غارقة في الدرس والتحليل والاستقراء والاستنباط ومن ثم فاللغة محايدة وهي في ذات الآن وسيلة مرنة في يد الرجل والمرأة يستعملانها وفق ما يشاءان فكلاهما كتب في مواضيع واحدة، فجاءت الأفكار متشابهة والآراء متطابقة.

ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأنه لا يوجد أدب نسائي وآخر رجالي بل هناك أدب وموهبة بجدارة واستحقاق للأمهر سواء أكان ذكراً أم أنثى، وللتأكيد على ذلك نحاول استقراء التاريخ الأدبي العربي محاولين وضع الأصبع على مدرسة تدعى " **الأدب النسائي** " سواء في القطر العربي أم خارج، فالإبداع سواء أكان نسائياً أم ذكوريًا فهو إبداع إنساني والمهم فيه الإنتاج الفني، فالأفلام وحدها قادرة على بعث بعد ثقافي وأدبي خصب بغض النظر عن ذكوريته أو أنثويته".[2]

---

[1] الخنساء، **الديوان**، ص5-6.

[2] بشرى عبد المجيد تاكفراست، **ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية (مظهر الإبداع الأدبي الحديث)**، ص257.

فالصواب أن الهدف من إطلاق مصطلح " **أدب نسائي** " اعتماد معيار تصنيفي لا غير يهدف إلى تمييز ما يكتبه الرجال مما تكتبه النساء دون أفضلية لأحد الجنسين على الآخر ودراسة الآثار الأدبية النسوية، وكذا تحديد رؤية النساء للقضايا المتداولة في تلك الكتابات، ولقد درج المهتمون على إطلاق هذا النوع من التوصيفات فقالوا : **أدب المهجر، أدب الانتفاضة، أدب النكسة وأدب السجون** ... إلى غير ذلك من الأوصاف التي لا تهدف إلا إلى تمييز نوعية أدبية معينة مما سواها ومن ثم فليس المقصود إبراز تفوق جنس على جنس ولا عزل الأدب النسائي عن الأدب الذكوري بقدر ما هو وصف وتصنيف لا غير.

"مع مطلع القرن العشرين بدأت تظهر إلى الوجود مفاهيم جديدة وموضوعات مختلفة بعدما اطلعت على مقولات الكتابة النسائية الغربية ترجمة واقتباسا، فقطعت شوطاً في تأصيل مقولاتها منذ الثورة الثقافية السياسية الأوروبية عام (**1848م**) وبدأ الحديث يتزايد عن حقوق المرأة على وجه الخصوص في العديد من الأقطار في محاولة جادة لرفع القهر والظلم عنها وإخراجها من الشرنقة التي عاشت داخلها لزمن طويل، ولا يهم إن كان رأينا اتجاه هذا الحراك أنها قضية تستحق كل الاهتمام هل كونها مجرد موضة فكرية؟ أم اقتناعاً وإيماننا بها؟، ما دمنا متفقين على أن المرأة العربية كانت في وضع يشبه العام على المستوى الثقافي العربي، لكن هذا الوضع لم يلبث أن بدأ في التغيير؛ حيث ظهرت أصوات نسائية تصدع في العلن بآرائها مكسرة سلاسل حديدية كتلت حريتها في الماضي، فأصبحت المرأة مبدعة بعدما كانت موضوعاً للإبداع، فظهر هذا الوعي الأنثوي الذي يحتج على الوضع الدولي ويرفض (**الجينو**) ويثور على السلطة الذكورية مطالباً بالنظر إلى المرأة بوصفها إنساناً وليست ذاتاً للركوب وإقبارًا للشهوة".[1]

"بل واتخذت من نقاط ضعفها نقاط قوة استندت إليها لتقوية موقفها وأثبتت أنها تعرف نفسها أكثر من الرجل بل وتعرف الرجل أكثر من نفسه، فتمكنت الكاتبة العربية الجريئة من أن تنقل

[1] بشرى عبد المجيد تاكفراست، **ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية (مظهر الإبداع الأدبي الحديث)**، ص258.

للقراء نظرة الرجل الذكورية للمرأة وأحياناً بشكل فاضح وذلك بأسلوب شيق ممتع، في محاولة لكشف حقيقة هذا الرجل الذي أذاقها شتى أنواع القمع والاضطهاد، وقد أدى ذلك إلى تزايد الإقبال على الأدب النسائي بأصنافه المختلفة وكثر الإعجاب بالإبداع النسائي حتى ذهب بعضهم إلى حد القول بأن: "الأدب مهنة نسائية إذ أنه يشبه فن النسيج والطرز"[1]، فكثرت المقارنات بين أدب الجنسيين وأدرك غيرها بعض الباحثين الفوارق التي تميز النساء من الرجال، فتوصلوا إلى أن "النساء يمتلكن القدرة على تميز ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية: مظهر للإبداع الأدبي الحديث هذه أشياء يفضل الرجال تجاهلها، فالرجل يصف بالأحمر ما تراه المرأة بلون الأجوري ومن التفاصيل يصنع الأدب".

التي شكلت الرواية بوصفها نوعاً أدبياً عنوان تحرر المرأة مع بداية العصر الحديث في الأدب العربي وذلك بعد قرن من الارتهان على الرجل، فبرز على الفور اسم الروائية اللبنانية الذائعة الصيت **(ليلى بعلبكي)** أصدرت سنة **(1958م)** روايتين خلقتا ردود فعل ضخمة في أوساط النقاد والأدباء والمثقفين والتي عنونتهما: "**الآلهة الممسوخ**" و"**أنا أحيا**"، هاتان الروايتان اللتان تزامن صدورهما مع تنامي المد التحرري النسوي وكذا دعوات تكريس ثقافة حقوق الإنسان في المجتمع، ويرى الدارسون أن مسألة الأدب النسوي أو أدب المرأة لم تكن معروفة في التراث الأدبي آنذاك، قبل صدور أعمال **(ليلي بعلبكي)**"[2]، التي جاءت كتاباتها جريئة تطرح قضية حرية تصرف المرأة بجسدها تفعل به ما نشاء؛ حيث ترى أن "حرية الإنسان عبارة عن حرية المرأة في التصرف بجسدها"[3]، "ولعل من باب إنصاف القول بأن اقتحام المرأة المجال الرواية لم يكن مغامرة غير محسوبة النتائج، من ورائها التأليف في فن الرواية كيفما جاء شكل هذه الكتابة بل إن المرأة الكاتبة عمومًا، قد بارزت الرجل في استخدام جميع الوسائل والأدوات الفنية، من صباغة وجودة النظم وحسن التصوير ورونق الكلام وتطريزه يتخلله

---

[1] محمد صوف، **النساء يكتبن أحسن**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص7.

[2] محمد صوف، **النساء يكتبن أحسن**، ص8.

[3] نزيه أبو نضال، **تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية (ببليوغرافيا الرواية النسوية العربية)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص22.

البديع وإكسائه حلل الفصاحة وأثواب البيان"[1]، وأن بعض النساء أبدعن في تهذيب اللغة وتطويعها لتصير حاملة لخصائص المرأة سواء أتعلق الأمر بالألفاظ أم بالتراكيب ومن ثم لم تكن مشاركة المرأة للرجل في ميدانه الأدبي مشاركة رمزية بل كانت تعبيرًا قويًا عن ظهور عنصر جديد في الساحة بإمكانه أن يبدع عوض أن يكون موضوعاً يتمركز حوله الإبداع، فكانت الكتابات النسوية الأولى على الرغم من حداثة سنها ورسمها الخطوط الأولى كفيلة بإبراز قدرة المرأة الناطقة بالعربية على مضاهاة الرجال في باب يعد من أهم أبواب مقاييس الحضارة والرقي".[2]

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن الحقبة التي تتحدث عنها لم تكن حقبة برد وسلام في التاريخ الدولي خاصة والعربي على وجه الخصوص، فعلى الصعيد العالمي كانت آثار الحربين العالميتين الأولى والثانية كارثية على الأوضاع السياسية في بلدان العالم المختلفة حتى تلك التي لم تشارك في الحرب وبالطبع فالعالم العربي لم يسلم من هذه التأثيرات خاصة وأن العديد من دوله بل معظمها كانت تحت نير الاحتلال الأجنبي خلال هذه الحقبة، فكانت المعاناة من ظلم المستعمر في قمتها سواء في المشرق أم في المغرب وأن هناك طريقه إلى الضياع بعد السلامة في الابتعاد عن الصراع، وهذا ما فتح الباب لسد الفراغ الفكري بتمرد ثوري أو وجودي، فكان النضال في بداياته ضد سوء الأحوال السياسية وغياب الحريات الممنوحة من طرف المستعمر أو الحاكم العربي المستبد، وتجلى هذا الأمر بوضوح في أدب الكاتبات اللبنانيات والمصريات على وجه الخصوص.

وتتجلى أيضا بعض مظاهر هذا الصراع الفكري في الكتابات الذكورية التي جاءت ردودا على كتابات تسوية طافحة بالتمرد ومن ثم جاء الرد من جنس القول، فكانت كمن يصب الزيت على النار أو كمن يطمع في إيصال هذا التطاحن إلى ذروته رغبة في مكاسب لا يعرفها غيره، فتعريف المرأة

---

[1] أحمد بن أبي الطاهر طنيور الخراساني، **بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية والإسلام**، دار الفضيلة للنشر، الدار البيضاء، 2000م، ص22.

[2] بشرى عبد المجيد تاكفراست، **ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية (مظهر الإبداع الأدبي الحديث)**، ص259.

مثلا: "كذات مرصودة للألم وجسد مباح للعنف وكيان مازوشي يتلذذ بسادية الرجل"[1]، لا يمكن إلا أن يجعل هذا أقلام الكاتبات من الرماح وهو تطاحن لا يقدم المجتمع في شيء بل يسهم في تقطيع أوصاله بين العنصرين الأساسيين: "الرجل والمرأة، وهناك من الكتاب من تنبه إلى هذه النقطة فجاءت كتاباته إما إقامة لكلمة الصواب والمتمثلة في أن كلا من الرجل والمرأة هما ضحيتا تقاليد موروثة بالية سواء في الوطن العربي أم في غيره من البلدان أم نصرة للمرأة المقهورة عن طريق الإشادة برجاحة عقلها وسمو مداركها وقدرتها على ولوج منازل لم يصلها الرجل غير تاريخ وجوده الطويل إلا عندما وجد المرأة إلى جانبه تزيل معه العقبات وتعينه في فك الغموض، ومن هؤلاء نجد مثلا الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم عمر الذي طالما أشاد بعمق المرأة الاستثنائية خاصة المرأة المبدعة".[2]

فنجد مثلًا عند (**غادة السمان**) تقول في أحد إهداءاتها: "إلى الذين يؤمنون مثلي أن الوطن طائر، لن يتعلق إلا بجناحيه: المرأة والرجل"،[3] وتمضي في متن كتابها إلى تأكيد هذا الرأي عندما تقول: "أما الرؤية الذكورية للعالم فهي واقع مؤسف، لا ينسحب على المرأة وحدها بل على عدد كبير من معذبي هذه الأرض"، وتضيف: "لم أنحرف يوما إلى الشوفينية في نظرتي للتحرر".[4]

هذه النظرة المتفائلة من المرأة الكاتبة تجاه الرجل لا يمكن إلا أن تسهم في تنمية الإبداع الأدبي أولا ثم المجتمع ثانيا، فالرجل ليس دائما هو ذلك العدو الذي لا يرى من المرأة إلا جسدها والذي أذاقها صنوف القهر والهوان المختلفة ردحا من الزمن بل إن الرجل هو الأب وهو الأخ والابن وهو كذلك الزوج المحب، فمن الشذوذ الفكري أن تناضل النساء ضد من هم في هذه المراتب بالنسبة لهن.

---

[1] هشام العلوي، **الحسد والمعنى**، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص21.

[2] عبد الله منصور، **صورة المرأة في شعر عبد الرحيم عمر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2000م، ص14.

[3] غادة السمان، **امرأة عربية وحرة**، ص5.

[4] المصدر نفسه، ص31.

"إن المرأة شقيقة الرجل وشريكته في القدرة على الإبداع وبناء الحياة الجديدة فالتقدير لا يكون إلا للجهد الإنساني في ذاته بغض النظر عن مبدعه رجلا كان أو امرأة"[1]، وإن نظرة كهذه كفيلة بمد إبداع المرأة بالعناصر الأساسية التي تلزمه ليغادر مرحلة الصبا إلى آفاق الأدب الرحبة.

تقول الشاعرة حنين عمر:

يا جيل صمت والدمى صماء في مسرح لم يعنه تصفيقي

يا جيل حزن هدَّه الإقصاء قد جرحوني مغلق تحقيقي

فرفعت جفني واعتراه دعاء يا رب رفقا بامتزاج حقيقي[2]

فخيبتها في الإقصاء جعلتها في حالة الحزن والاكتئاب ثم شمل ذلك الحزن كل شيء لتتدفق قريحتها الشعرية وتفيض محابرها على كل الميادين: التاريخ والدين والسياسة والشعر **فاتخذت** تارة قناع ورمز (**المتنبي**) لتستتر وراءهُ وتبيّن لنا بعض أوجه التشابه بينها وبينه و**تجرَّدت** منه لتعارض (**المتنبي**) وطريقته تارة أخرى ورأت السبيل إذن في أن تثبت ذاتها وتبعث حيَّة من رمادها بعد موتها من جديد وأن تتمرد على كل هذه الشكليات فتقول:

صبوا اللهيب فإنني العنقاء ورماد مشتهى تشويقي

موتي انبعاثي والحنين سماء والشعر بحري والهوى تعليقي[3]

تعلن الشاعرة في هذا المقطع تمردها الصريح فبرزت صورة الشاعرة بوضوح رافعة راية التحدي فهي مصرة على إحياء نفسها الشاعرة وإبراز ذاتها في ميدان المنافسة الشعرية فمسابقة الشعر ولقب "**أمير الشعراء**" ليس حكرا على الذكور والرجال فقط، والهيمنة الذكورية الشعرية لم تبقى لهذا وذاك في

---

[1] وجدان الصائغ، **القصيدة الأنثوية العربية**، منشورات دار الكتب، صنعاء، 2004م، ص6.

[2] حنين عمر، **باب الجنة**، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص19.

عصرنا الحالي كما بقيت حكرًا على (**المتنبي**) في عصره كشاعر رجل فالمرأة كذلك لها الحق في إثبات ذاتها وإثبات قدرتها وناصيتها الشعرية وتستطيع نيل ذلك اللقب بكل جدارة واستحقاق.

"وإذا كان الإبداع بمثابة المرأة التي تعكس الذات وتميزها فإننا حين نقوم بتفحص سراديب النص الأنثوي ونتعمق في خطاباته سنسعى للتعرف على الذات وتحديد هويتها ومعالمها وملامحها الخاصة ونحاول التمييز بينها وبين الآخر".[1]

فالأنثى تسعى لإيجاد مساحة تفاعل بينها وبين المجتمع تغادر بها نمطية التواري خلف أسوار الاستلام لشروط التسلط والقهر إنما تتدخل لصياغة ذات بديلة بعدما استحوذ المجتمع على ذاتها النمطية فاختزلها وأسقطها سهوًا غير مبال لعدم انصافه واقتران هذه الذات بالإغراء والغواية ...

من خلال هذا القول فإن الذات الأنثوية تسعى جاهدة بأن يكون لها دور فعال في المجتمع ولاسيما في الأدب وبالتالي يكون صوتها مسموعًا لتتمكن من تجاوز مختلف أشكال التسلط والقمع والقهر الممارسة عليها، وكذلك النظرة السلبية المشكلة عنها من قبل الآخر.

أمَّا في القصيدة الثانية وعنوانها: "**الرسالة الثانية إلى المتنبي**" فالشاعرة لم تستسلم لليأس والانهزام في المنافسة الشعرية فبعد الشدة يأتي الفرج ومن الفرج يأتي الفوز، فتمردت وأعلنت قوتها على كل من كان له يد في خسارتها وخذلانها وعلى الظلم بصفة عامة كونها امرأة، و(**المتنبي**) رغم أنه عانى ما عاناه هو كذلك لبلوغه هدفه المنشود خاصة وأن شخصيته النرجسية تتعطش لشدة غروره اللامحدود إلا أنه فاز في النهاية لأنه رجل فراحت الشاعرة تستهزئ منه قائلة:

إن كنت في علم الفراسة فاهما دعني فمثلي ليس صوتًا يكتم

جرمي ... قد كنت قبلي مجرما كل بما نظمت يداه مجرم

[1] سيد قطب، **في أدب المرأة**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 2000م، ص138.

كنت النبوءة في القصائد حينما كل الزمان على كفوك يرسم

فدع النبوءة في زمان قلما بالشعر يؤمن أو به يترنم

لا تنزعج مني وتبدو وغائما هذي المشيئة بالدنى تتحكم[1]

استهزأت الشاعرة من ادعاءاته الكاذبة منها ادعاء النبوَّة أو ادعاؤه الفروسية فالجبن يشهد له أكثر من شجاعته لكن نرجسيته وغروره لا يجعلونه أبدًا أن يبدي ضعفه وإنما يبدي دومًا كبريائه وتسلطه وتكبره وثقته في النفس.

ترفض الشاعرة احتكار الشعر خاصة في زمنها هذا التي تعيشه عكس ما فُعل في زمان المتنبي وغيره ولم يكن للمرأة نصيب في أي لقب شعري سوى الرجال ومنهم (**المتنبي**) خصوصًا أنه غطَّى الساحة الشعرية بشعره وهيمنته الفحولية قائلة:

زمن لشعرك أو لسيفك واللَّحى زمن لغيرك والزمان مقسم

أنا لست من عصر الفطاحل كلما يمت وجهي قد تبدى معجم

أنا جئت من عصر يباغ في الظمأ لكن مائي بالقصائد مغرم[2]

لم ترضخ الشاعرة لا (**للمتنبي**) ولا لغيره ولم تجعله قدوتها في الشعر:

أنا لست ممن يتعبونك إنما

أنا باجتياز البحر ... مثلك أحلم[3]

تؤمن الشاعرة رغم الصعوبات إيمانا قويا بذاتها جعلها تتخذ النهج الصحيح فالطريق واحد لكن بطريقتها الخاصة متعدية جميع العراقيل التي تصادفها، وعادة ما تأتي المعارضات الشعرية بنفس

---

[1] حنين عمر، **باب الجنة**، ص22.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، الصفحة نفسها.

البحر ولكن (**حنين عمر**) نظمت قصيدتها ببحر "**الكامل**" وهو إن دل على شيء إنما يدل على أنها أرادت الإطاحة بـ (**المتنبي**) الذي نظم قصيدته "وا أحر قلباه" ببحر البسيط، والكمال ينافي البساطة وهذا يدل كذلك على فطنة وذكاء الشاعرة وعلى قدرتها العالية ومكانتها المرموقة في ميدان الشعر، فإذا كان الشعر مذكر فالكلمة مؤنث ومصدر كل أدب وشعر كلمات وبداية كل غيث نافعٍ قطرة.

نخلص في الأخير إلى أنه يمكن حصر أطراف الصراع الثنائي بين الرجل والمرأة ونقل توجهات الكتابات النسائية وفق كتابات موجهة نحو الرجل ونحو المؤسسات المجتمعية أو المدنية وكذا كتابات موجهة نحو الذات وأخرى موجهة من المرأة إلى المرأة وفي هذا الصدد نؤكد على الحضور القوي للأنثى في كتابات المرأة، والذي نجد تفسيره في الرغبة القوية في إبدال الصورة النمطية التي كرسها الرجل عنها في كتاباته بوصفه موضوعا للحب والجنس ووسيلة للمتعة لا أقل ولا أكثر، ومن ثم قررت المرأة المبدعة إبراز الصورة المشرقة لهذا الكائن الجميل عبر إبراز مؤهلاته وقدراته المختلفة التي لا تختلف عن مؤهلات الرجل أو الذكر في شيء، فظهرت امرأة أديبة تكتب الرواية أو الشعر عوض المرأة الأخرى التي تُكتبُ في الرواية والشعر.

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال دراستنا هذه توصلنا للنتائج الآتية:

- ❖ النقد الثقافي من الظواهر الأدبية التي رافقتنا ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، وظيفته الاهتمام بالنصوص والخطابات الأدبية والجمالية وحتى الفنية محاولة منه الكشف عن أنساق الثقافية المضمرة، لا واعية داخل العمل الأدبي.
- ❖ يعتبر النسق الثقافي من أهم العناصر التي يتضمنها النص وله دور مهم في بنائه، لكن يصعب تحديد مفهومه ولا يكتسب سماته إلا من خلال الوظيفة التي يؤديها.
- ❖ إن للثقافة دور مهم في ترسيخ واستمرار الأنساق المضمرة التي يتضمنها الشعر، إذ أن النقد الأدبي والثقافي وجهان لعملة واحدة، فالأول يعمل على كشف الجمال البلاغي والفني للنصوص الأدبية، أما الثاني يتعمق في النصوص من أجل كشف ما هو مضمر وراء هذا الجمال البلاغي والفني.
- ❖ تسعى الأقلام النسوية إلى إبراز معاناة الذات الأنثوية من تهميش وقمع واستحياء من قبل الرجل والمجتمع، وأدبيا من قبل الهيمنة والسلطة الذكورية (الفحولة) في الشعر فالمرأة المبدعة تسعى كذلك للدعوة إلى نشر اليقظة والوعي من أجل استرداد الذات الأنثوية التي قيدها المجتمع الذكوري وبقيت حكرا لديه منذ قديم الأزل.
- ❖ المعارضات شكل من أشكال الأدب التي يبدع فيها الشاعر في موضوع ما وعارضت الشاعرة الجزائرية (**حنين عمر**) شعر (**المتنبي**) وطريقته فدفعت بديوانها نحو التجديد والتأنيث للشعر النسوي وتحديث بنائه.
- ❖ نقد الشاعرة (**حنين عمر**) **للمتنبي** من خلال الأنا المتعالية لديه وكذا بسبب استحواذه كنسق مهيمن (الفحولة) في الشعر العربي.

- ❖ فككت الشاعرة رمز المتنبي – الشاعر الفحل–وقمنا بدورنا باستخراج واستنباط العلل الثقافية لهذه الشخصية على مستوى القصيدة الأولى والثانية وتحليل تلك العلل والأنساق.
- ❖ عدم اتخاذ الشاعرة للمتنبي وطريقته قدوة لها في ميدان الشعر، بل أعلنت تمردها المباشر عليه وعلى ظلم الإقصاء الذي تعرضت إليه في المسابقة الشعرية بأبوظبي.
- ❖ إثبات كيان وذات الشاعرة وروحها المقدامة والطموحة وعدم تخليها عن حلمها ورفضها الاستسلام وسخريتها من المتنبي، وبالرغم من كل ذلك فهي حلمت أن تكون وتصل للضفة الأخرى مثله لكن كامرأة وكأنثى بطريقتها الأقوى والأنزه والأشرف والأصدق.

الملاحق

حنين عمر

سيرتها:

واحدة ضمن قائمة أبرز (**50**) امرأة عربية لعام (**2014**) في استفتاء مجلة (**سيدتي**) العريقة، كما تم اختيارها ضمن قائمة النِّسَاء الرّائدات (**2015**) في نفس المجلة، شاركت في عشرات المؤتمرات وكرمت في عدة بلدان تثمينا لمجهوداتها البحثية والنقدية في مجالات الشعر والترجمة وإحياء دور اللغة العربية في بناء الجسور الثقافية.

كانت أول شاعرة عربية تدخُل عالم السّينما الأمريكية في فيل "**آميريكان هاسل**" من خلال كتابة أوّل عمل شعري باللّغة العربيّة داخل فيلم هوليوودي، وكان العمل إنسانيًّا ويهدفُ إلى التَّوعيَة ضدّ المخدرات، ونال الفيلم (**56**) جائزة عالميّة وترشَّح لـ (**10**) أوسكارات.

اشتغلت في الصَّحافة والإعلامِ إلى جانبِ الطِّبِّ، وكانت أصغر كاتبة عمود ثقافي في الصحيفة الجزائرية الرسمية جريدة الشعب الجزائرية منذ عام (**2005**)، كما أفردت لها بعض المجلات العربية صفحات خاصة لمقالاتها منها مجلة "**الصدى الإماراتية**" ومجلة " **روتانا السعودية**" ومجلة "**الشروق الجزائرية**".

غنّى الفنان الكبير (**كاظم السَّاهر**) من أشعارها عام (**2011**)، وكان العمل بعنوان (**ماذا بعد؟**) فكانت بذلك أول شاعرة فصحى يغني لها القيصر، كما قدّمت أعمالا غنائيَّة عديدةً مع عددٍ من الفنّانين العرب والأجانب، منها قصيدة "**غرباء**" مع الفنان (**سيمور جلال**) والتّي كانت أول عملٍ إنسانيٍّ عن أوضاعِ اللاجئين في العالم العربي، كما اختيرت لكتابة الجزء العربي من "**أوبريت عالم واحد ONE WORLD** " من ألحان الفنّان العالمي (**ستيفي ووندر**)، وتبلغ عدد أعمالها الغنائية (**11**) عملا فنيّا، كما لها اهتمامات في النقد الفني والسينمائي.

بدأت مسيرتها الشِّعرية مبكرا عام (**2007**) في برنامج "**أمير الشُّعراء**"، وحقّقت إثر ذلك شهرةً واسعةً ونالت استحسان النقاد، ومن هناك انطلقت في تطوير تجربتها الشعرية، وكتبت مقالات وبحوث كثيرة في الشعر والنقد أثارت الجدل في المشهد الأدبي وطرحت رؤية الجيل الجديد للشعر

والثقافة واشتهرت بآرائها الحيادية والصادمة أحيانا بحثا عن العدالة الإبداعية وإعلاء الرؤية الإنسانية في الكتابة، كما اشتغلتْ على البحوثِ التُّراثيّة والتّاريخيّة إلى جانب إعادة انتاج النظريات النقدية في الأدب العربي.

تدير حاليا مشروع التّرجمة الأمينة (**موريام**) وتشغل منصب باحثة متخصصة في الترجمة الشعرية والنقد الأدبي بالمدرسة العربية للترجمة التابعة لمؤسسة بيت الحكمة ولجمعية المترجمين واللغوين المصريين، حيث تتقن ثلاث لغات هي الفرنسية والعربية والإنجليزية وتتعلم حاليا الاسبانية والسريانية.

مؤلفاتها:

لها تعاونات فنية أهمها مع (**كاظم الساهر**) في قصيدة "**ماذا بعد؟**"، اختيرت ضمن قائمة أفضل (**30**) شاعرا عربيا معاصرا مجدد إبداعيا خلال الخمسين عاما الأخيرة سنة (**2009**)، حيث صدر لها:

- حينما تبتسم الملائكة – رواية – دار الكتاب 2003.
- ديوان سر الغجر (دار أهل القلم) – 2009.
- باب الجنَّة – شعر – أكاديمية الشِّعر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتُّراث -2010.
- موريام – 100 قصيدة فرنسية – ترجمة الكلاسيكيات العالمية -القاهرة 2018.
- ذاكرة الشيطانة – شعر -2018 في المطبعة 2018.
- المفاتيح والأبواب – نقد – خصائص وتاريخ الأنواع الأدبية العالمية – دار فضاءات.
- فلسفة الكعب العالي – فكر – دار فضاءات.
- موريام (الجزء الثاني) -100 شاعرة فرنسية.
- موريام (الجزء الثالث) – 100 شاعر فرنسي.

الملاحق

- الوصيّة الشعرية لسولي برودوم – بحث في فلسفة الشعر – ترجمة.
- لها (بحث موسّع في نظريات وخصائص الترجمة الشعرية).

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر المراجع:

أولا: المعاجم

1. إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر وآخرون، **المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية**، اسطنبول، تركيا، مجمع اللغة العربية، 2004م.
2. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، عبد الله الكبير هاشم، محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 2005م.

ثانيا: الموسوعات

1. فيصل الأحمر نبيل داودة، **الموسوعة الأدبية**، ج1، دار المعرفة، الجزائر، د.ط، 2008م.

ثالثا: المصادر

1. القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، نسخة إلكترونية.
2. حنين عمر، **باب الجنة**، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أكاديمية الشعر، ط1، 2010م.

رابعا: المراجع

أ. **مراجع عربية:**

1. ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، حققه أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1966م.
2. أبو زيد القرشي، **جمهرة لشعار العرب**، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق، تصوير دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1978م.
3. أحمد الشايب، **تاريخ النقائص في الشعر العربي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1954م.
4. أحمد بن أبي الطاهر طنيور الخراساني، **بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية والإسلام**، دار الفضيلة للنشر، الدار البيضاء، 2000م.

5. إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.
6. بسام قطوس، **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003م.
7. سعد البازغي ويمجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي، 2002م.
8. سهيل الحبيب، **خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008م.
9. سيد قطب، **في أدب المرأة**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 2000م.
10. شوقي ضيف، **شوقي شاعر العصر الحديث**، الهيئة المصرية، القاهرة، مصر، 2010م.
11. عبد الرحمان عبد الحميد علي، **النقد الادبي بين الحداثة والتقليد**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، د.ط، 2005م.
12. عبد الرؤوف زهدي مصطفى، عمر الأسعد، **المعارضات الشعرية وأثرها في إناء التراب الأدبي**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 36 /ملحق)، 2009م.
13. عبد الله إبراهيم، **السرد النسوي**، مؤسسة العربية، ط1، بيروت، 2011م.
14. عبد الله إبراهيم، **المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.
15. عبد الله التطاوي، **التراث والمعارضات الشعرية عند شوقي**، دار الغريب، القاهرة، ط1، 2008م.
16. عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 2006م.
17. عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة (ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ج2، ط1، 1998م.

18. عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط3، 2005م.

19. عبد الله الغذامي، **الصوت القديم الجديد (بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ودار الأرض، الرياض، 1991م، ط2.

20. عبد الله الغذامي، **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، لبنان، ط2، 2005م.

21. عبد الله منصور، **صورة المرأة في شعر عبد الرحيم عمر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2000م.

22. عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، دار العلوم، القاهرة، ط8، 2018م.

23. غادة السمان، **امرأة عربية وحرة**، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

24. فاطمة حسين العفيف، **لغة الشعر النسوي العربي المعاصر نازك الملائكة**، تر: سعاد الصباح، ونبيلة الخطيب نماذج، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن، 2011م.

25. محمد ابن لافي اللويشي، **جدل الجمالي والفكري**، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.

26. محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967م.

27. محمد علي الكندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2003م.

28. محمد صوف، **النساء يكتبن أحسن**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

29. نادر كاظم، **تمثيلات السود في المتخيل العربي**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

30. نزيه أبو نضال، **تمرد الأنثى في رواية المرأة العربي(بيبليوغرافيا الرواية النسوية العربية)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

31. نوال السعداوي، **أوراق حياتي**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، ج1، 2004م.

32. هشام العلوي، **الحسد والمعنى**، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.

33. وجدان الصائغ، **القصيدة الأنثوية العربية**، منشورات دار الكتب، صنعاء، 2004م.

34. يوسف طركي سلوم البخاري، **المعارضات في الشعر الأدبي**، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2008م.

35. يوسف عزالدين، **في الأدب العربي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973م.

36. يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا)**، دار فارس للنشر والتوزيع، (ب.ت).

ب. المراجع المترجمة:

1. بيار بورديو، **الهيمنة الذكورية**، تر: سليمان قعفراني، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

2. جون توملينسون، **العولمة والثقافة**، تر إيهاب عبد الرحمان، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2008م.

خامسا: الدواوين الشعرية

1. ابن الفارض أبو حفص شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي، **الديوان**، دار صادر، بيروت.

2. أحمد شوقي، **ديوان الشوقيات**، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988م، ج3.

3. البارودي محمود سامي البارودي باشا، **الديوان**، تحقيق: علي الجازم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998م.

4. امرئ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1984.

5. الخنساء، **الديوان**، تحقيق: محمد حس أبو العز، مطبعة التقدم التجارية الشارع محمد علي، مصر، 1348هـ.

6. علقمة، **ديوان علقمة**، شرحه وعلق عليه سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.

7. المتنبي أبو طيب أحمد بن احسين الجعفي، **الديوان**، دار بيروت، لبنان، 1983، ج3.

8. النابغة الذبياني زياد ابن معاوية بن ضباب بن ذبيان النابغة، **الديوان**، شرح: حنا ناصر العتي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

9. نازك الملائكة، **شظايا ورماد**، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971م.

10. نزار القباني، **أحلى قصائدي**، منشورات قباني، بيروت، لبنان، 1971م.

11. نزار القباني، **الرسم بالكلمات**، منشورات قباني، بيروت، لبنان، 1979م.

12. نزار القباني، **طفولة نهد، الكتب التجاري**، بيروت، لبنان، 1964م، مقدمة.

سادسا: الدوريات

1. السموأل أبولسن، **مفهوم الفحولة في الشعر والثقافة تشكل اللغة**، مجلة احترام السودانية لثقافة حقوق الإنسان وقضايا النقد الثقافي، العدد الخامس أكتوبر 2007.

2. بشرى عبد المجيد تاكفراست، **ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية (مظهر الإبداع الأدبي الحديث)**، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة القرويين، المغرب، العدد الأول، يونيو2015م.

3. جورج طراد، **الحلم والحزن في الشعر العربي المعاصر**، مجلة آفاق عربية، الكويت، العدد 6.

4. ساجية مغراوي، إشراف راوية يحياوي، **تشكل القناع في "باب الجنة" للشاعرة حنين عمر**، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 16 جويلية 2018م، الخطاب: المجلد 13، العدد 2.

5. مفيد نجم، **الجسد في السرد النسوي) استعادة القيمة الغائبة للذات)** ، مجلة تروى، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد 72.

سابعا: المؤتمرات

1. مصطفي الضبع، **أسئلة النقد الثقافي**، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 23-26 ديسمبر 2003م.

ثامنا: المواقع

1. حنين عمر تكتب أشعارها في "**باب الجنة**" موقع نور الله، www.noreallah.com، تم الاطلاع في يوم الأحد 15 ماي 2022م، على الساعة 18:30.

2. http://www.alkaha.net/publications-competitions/0/40373/, le 24/04/2022, à 21:00.

فِهرس الموضوعات

الشكر والتقدير

الإهداء

المقدمة.....أ

المدخل:

النقد الثقافي المفهوم والنشأة

التمهيد.....11

1. مفهوم النقد الثقافي.....11

1.1. الدراسات الثقافية.....11

2.1.النقد الثقافي.....11

2. خلفيات النقد الثقافي.....12

1.2. الدراسات الثقافية.....13

2.2. العولمة الثقافية.....14

3.2.التاريخانية الجديدة.....14

3. روافد النقد الثقافي.....14

1.3. علم النفس.....15

2.3. علم الاجتماع.....15

3.3. علم العلامات أو السيميوطيقا.....15

4. خصائص النقد الثقافي.....16

1.4. التكامل.....16
2.4. التوسع.....16
3.4. الشمول.....16
4.4. الضرورة.....16
5.4. الاكتشاف والحرية.....16
5. الفرق بين النقد الثقافي والنقد الأدبي.....18

الفصل الأول:

المفاهيم النظرية

1. مفهوم النسق الثقافي.....22
1.1. النسق لغة.....22
2.1. النسق اصطلاحا.....22
2. المعارضات الشعرية.....25
1.2. مفهوم المعارضات الشعرية.....25
1.1.2. لغة..... 25
2.2.2.اصطلاحا.....25
2.2.نشأة المعارضة الشعرية.....27
3.2.أنواع المعارضات.....28
1.3.2. الصرح الكامل.....28
2.3.2. غير تام.....28
3.3.2.معارضة البارودي للنابغة الذبياني.....29

4.3.2.معارضة شوقي للمتنبي.....33
3. المعارضة الشعرية الثقافية.....36
4. مفهوم الفحولة.....39
1.4. لغة.....39
2.4. اصطلاحا.....40
3.4. نسق الفحولة (صناعة الفحل) 41

الفصل الثاني:

دراسة نسقية ثقافية نماذج مختارة من ديوان حنين عمر

التمهيد.....47
1. نقد الثقافة الذكورية.....48
2. تفكيك الهيمنة الذكورية الشعرية (نسق الفحولة) 49
3. لمحة عن ديوان الشاعرة (حنين عمر) " باب الجنة.....52
4. تفكيك المركزية الذكورية الشعرية في قصيدتي " على مسرح المتنبي" و" رسالة ثانية إلى المتنبي"..53
1.4.الحزن.....53
2.4. تفكيك رمز المتنبي.....60
3.4. التمرد.....62
1.3.4. كتابات من المرأة إلى الرجل.....62
2.3.4.على المستوى السياسي.....63
3.3.4. موقف المرأة من المجتمع والدين.....63
4.3.4. موقف المرأة من العادات والتقاليد.....65
5.3.4. توجهات الكتابة النسائية.....67
الخاتمة.....77

الملاحق.....80
قائمة المصادر والمراجع.....84
فهرس الموضوعات.....91

ملخص:

عالجنا في مذكرتنا هاته واحدة من بين أهم القضـــايا الشـــائكة في المجتمع عبر التاريخ وهي ثنائية الذكورة و الأنوثة والهيمنة الذكورية بمحتوى وسمات النقد الثقافي ومعارضة النسق الشـعري من خلال دراسـتنا لبعض من أشـعار الشـاعرة الجزائرية (حنين عمر)، كما تطرقنا فيها بذكر الأســـباب التي دفعت المرأة إلى التحرر والتمرد على كافة الأصـــعدة مبرزة ذاتها وقدرتها على منافســة الرجل في الكتابة والأعمال الأدبية وإبراز كيانها ووجودها ورفضــها لما عانته من مختلف أنواع الظلم والتهميش من قبل الثقافة الأبوية و المؤسسات الذكورية و بيان مواقفها الصارمة و أبرزها رفض احتكار الأدب.

Abstract:

In this memo, we dealt with one of the most important thorny issues in society throughout history, which is the duality of masculinity and femininity and masculine dominance with the content and features of cultural criticism and opposition to the system through our study of some of the poems of the Algerian poet (Haneen Omar), as we mentioned the reasons that prompted Women's liberation and rebellion at all levels, demonstrating themselves and their ability to compete with men in writing and literary works, highlighting their existence and existence, and rejecting what they have suffered from various types of injustice and marginalization by patriarchal culture and patriarchal institutions, and clarifying their strict positions, most notably the rejection of monopoly literature.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

التصريح الشرفي الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية
لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله.

السيد (ة):..مارية حدادي الصفة: ..طالبة.....

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم:..103165015 والصادرة بتاريخ..2017.01.31...

المسجل (ة) بكلية/معهد..الآداب واللغات..قسم..اللغة والأدب العربي.....

و المكلف (ة) بإنجاز مذكرة ماستر بعنوان.

.....معارضة المنبر في الشعر الفروسي عند "حمزين"

.....عمر" نماذج مختارة

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية و المنهجية و معايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ:..2022/06/21...

محررة الوثيقة
نادية رحمة بوثلجة

الفرع الإداري الكرمات
شوهد للمصادقة على التوقيع
السيد (ة): حدادي مارية
بـ ت و ر س A006908 74
الصادرة بتاريخ: 23/04/2020
من طرف: قالمة

توقيع المعني (ة)

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
العضو المفوض
حدواس حسيبة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

التصريح الشرفي الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية
لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله.

السيد (ة): أسماء يوسف الصفة: طالبة .....

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 100062270 والصادرة بتاريخ 2016 03 16

المسجل (ة) بكلية/معهد: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

و المكلف (ة) بإنجاز مذكرة ماستر بعنوان.

..... مدى فسح النسق الشعري في القصة ليحيى بن عنتر .....

..... "حبيبة عمري" نصا خرج مختارة .....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية و المنهجية و معايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

محررة الوثيقة
محامدية نصيرة

التاريخ: 2022 6 21

شوهد للمصادقة على توقيع
السيد(ة): يوسف أسماء
الموقع بـ: 100062270
بطاقة التعريف رقم:
الصادرة بتاريخ: 16-03-2016
من طرف:
بالبلدية في:

توقيع المعني (ة)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
قالمة

21 جوان 2022