د. مباركه بنت البراء

الشـــــعر
الموريتـاني الحــديث
مــن ١٩٧٠--- إلــى ١٩٩٥

– دراسة نقدية تحليلية –

دار المحرر الأدبي

مـــدخل تاريـــــخي
للفــترة المدروســـــة

الحالة السياسية:

يقتضي منهج الدرس تأطيراً سياسياً واجتماعياً وثقافياً للحقبة التاريخية التي اكتنفت ظهور هذه المدونة وحددت المسار المتميز للقصيدة عن سابق عهدها ووجهت مضامينها واختياراتها الفنية.

وتتزامن هذه الحقبة مع الفترة التي عرفت فيها موريتانيا عهد الدولة المركزية وبدأ فيها المجتمع بالتقرير والاستقرار والتواصل مع الخارج.

لقد شهدت موريتانيا منذ الخمسينيات من هذا القرن اهتماماً بالتكتلات السياسية كان الأول من نوعه في البلاد[1] وبدأ الحديث يجري في الساحة حول مصير البلاد ومطالبها في الاستقلال.

وهكذا تم الإعلان عن ميلاد الجمهورية الإسلامية الموريتانية كدولة متمتعة بالحكم الذاتي، ولمواجهة التحديات العديدة التي تعرضت لها، اتجه تفكير المسير الوطني إلى البحث عن آليات مناسبة لتحقيق الوحدة السياسية.

وقد جاءت نداءات"المختار ولد داداه" المتكررة للمعارضة بتاريخ مايو ١٩٥٧ وديسمبر في نفس السنة تمهيداً لتوحيد الأحزاب الذي دعي له من خلال مؤتمر"ألاف" التوحيدي في مايو سنة ١٩٥٨، وتمخض هذا المؤتمر عن تأسيس حزب

---

[1] الحزب الواحد وتطور الحياة السياسية في موريتانيا/ص ٩١/ رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في العلوم السياسية/ إعداد سيد إبراهيم بن محمد أحمد/ إشراف الدكتور عبد الله الساعف/ جامعة محمد الخامس/ السنة الجامعية ٨٩- ١٩٩٠ .

التجمع الموريتاني، إلا أن قوى عديدة بقيت خارجه مثل: حزب النهضة الوطنية الذي بات منبراً للمعارضة الجديدة[٢].

وقد أعطى المؤتمر دفعاً كبيراً لشخصية ولد داداه حيث خرج منه أميناً عاماً لحزب التجمع الموريتاني المسيطر على أغلبية المقاعد في الجمعية الإقليمية(٣٤/٣٣) ورئيساً للحكومة ذا صوت قوي على الساحة الوطنية.

ومع التطورات اللاحقة حصلت موريتانيا على استقلالها في ٢٨ نوفمبر ١٩٦٠ كغيرها من المستعمرات الفرنسية في إفريقيا، وتم وضع دستور الاستقلال سنة ١٩٦١ وانتخب المختار بن داداه أول رئيس للجمهورية، فبدأت ملاحقة الأحزاب السياسية لحلها وإقامة نظام الحزب الواحد.

إلا أن عوامل سياسية وظروفاً إقليمية ودولية تآزرت مع الحالة في الداخل وحدّت من فاعلية حدث الاستقلال مما جعل التلاقي مع العالم الخارجي ظل محدوداً وخاصة منه العالم العربي.

ولم يبدأ الاتصال بالعالم العربي إلا منذ ١٩٦٤ بعد ما انعقد مؤتمر الوحدة الإفريقية بالقاهرة فأعلنت مصر اعترافها الرسمي بموريتانيا وأوفدت مبعوثين لزيارة البلد، وهكذا بدأت الاتصالات بالعالم العربي تنمو رويداً رويداً حتى تم انضمام موريتانيا إلى الجامعة العربية سنة ١٩٧٣.

ورغم حصول موريتانيا على الاستقلال وإدارتها من طرف ذويها وبدئها التواصل مع العالم الخارجي فإن الإنجازات التي كان المواطن يتطلع إلى تحقيقها بعد قيام الدولة ظلت معلقة

---

(٢) *Congres D. Aleg Mai 1958. Serie Presidence Dossier N 368. Pp. 3 Et 4. Archives Nationales De Mauritanie .*

فازداد الوعي الوطني وبدأ المثقفون في الساحة يطالبون بإصلاحات اقتصادية وثقافية واجتماعية، وتحركت الثورات الطلابية حاملة الشعارات ومنددة بالوضع المتردي[٣].

وقد جاءت بوادر المعارضة الأولى لحزب الشعب الموريتاني(PPM) على يد تيار قومي يتبنى عروبة البلد مبدأ أساسياً تحدياً للخيار الحضاري الذي تبنته السلطة في ذلك الوقت وهو أن تظل موريتانيا(حلقة وصل بين إفريقيا السوداء والعالم العربي) وقد أذكت هذا الوعي القومي عوامل عديدة، منها: [٤]،

- *الوعي بوحدة اللغة والدين بين موريتانيا والعالم العربي*
- *التأثر بأعلام وكتاب الحركة الناصرية والبعثية.*

- *ظهور حركة المقاومة الفلسطينية.*

كما عرفت هذه الفترة اتصالات بين بعض أعضاء نقابة معلمي العربية الموريتانيين وأعضاء من حركة القوميين في المشرق وتونس، كانوا يزودونهم بمجلة الحرية التي تصدر في بيروت عن حركة القوميين العرب(جورج حبش نايف حواتمه).[٥] وقد تم تأسيس هذه الحركة سنة ١٩٦٤ بعد اجتماع لجنة تأسيسية من بينها شعراء من الفترة التي سنتعرض لها مثل أحمد بن عبد القادر ومحمد بن إشدّو.[٦]

إلا أن التأسيس الفعلي لهذه الحركة لم يتم إلا في أغشت

---

[٣] مصطفى امهادي خطري: قراءة في ديوان سطور حمراء ص ٢٧ -٣٥ /كلية الآداب/ انواكشوط/ ٨٤- ١٩٨٥/ إشراف حبيب العوادي.

[٤] محمد ولد عبد الحي: التجديد في الشعر الموريتاني/ ص ٢٩/ رسالة لنيل شهادة الأستاذية في اللغة والأدب/ إشراف محمود مسفار/ المدرسة العليا للتعليم السنة الجامعية/ ١٩٨١-١٩٨٢.

[٥] المرجع السابق/ ص٢٩.

[٦] الحزب الواحد وتطور الحياة السياسية في موريتانيا/ ص٨٤/ .

١٩٦٦ حينما اعتبرت الحركة رسمياً جزءاً من الحركة الأم على المستوى العربي خاصة وأن التأسيس الجديد تمكن من ضم جيوب قومية أخرى مثل الاتحاد الوطني لطلاب موريتانيا واتحاد الطلاب الموريتانيين في فرنسا.(٧)

وقد استطاع هذا التيار أن يبعث وعياً قومياً في صفوف المواطنين، وينادي بترسيم اللغة العربية لغة للدين والثقافة بعد أن رفض البرلمان ترسيمها
سنة ١٩٦٢.

وجاء انقسام هذا التيار بعد نكسة ١٩٦٧ حين انسلخت من قيادته بعض العناصر التي شكت في فعالية الفكر القومي متأثرة بالفكر الماركسي، فشكلت حركة سياسية عرفت تحت اسم الحركة الديمقراطية الوطنية وأحياناً تحت اسم"حركة الكادحين".

وقد ركزت هذه الحركة جهودها على الداخل وعرفت باتجاهها الديمقراطي واستطاعت في ظرف وجيز أن تجذب إليها قاعدة عريضة من المجتمع بعد أن طرحت قضايا وطنية تركز على الإصلاح الاقتصادي؛ خاصة تأميم الشرائك الأجنبية وتحسين وضعية العمال والعناية بسكان الأرياف.

يقول"أحمد بابا مسكه" متحدثاً عن إديولوجية هذه الحركة: "إن الحركة الديموقراطية الوطنية الحالية: التي نستطيع تحديد ميلادها في الأيام الدامية لمايو ١٩٦٨ والتي كانت بالتأكيد قائمة بعد ذلك بكثير ومختلفة بعمق، وقد تشكلت من المصادر الأكثر تطوراً للفكر السياسي الحديث، مرتكزة على أدبيات ثورية

(٧) *J. L. Balans: Le Systeme Politique Mauritanien. In- Introduction A La Mauritanie Cit. P. 290 .*

متنوعة وعلى التجارب الغنية للنضال التحرري المعاصر".[٨]

ويتمثل البرنامج السياسي لهذه الحركة في ثلاثة محاور أساسية:[٩]

أ- تحقيق الوحدة الوطنية

ب- تحقيق معارضة جذرية

جـ- وجود أداة للمعارضة.

وجاء الإعلان عن حزب الكادحين في أكتوبر ١٩٧٣ كرد فعل سياسي على الحزب الحاكم"حزب الشعب الموريتاني".

وفي هذه الأثناء أخذ التيار القومي ينتظم بشكل أكثر دقة من ذي قبل، فتنظيم القوميين الأوائل ارتبط بفكرة قومية أكثر من ارتباطه بإيديولوجية منظمة مما سهل افتراسه في مرحلته الأولى"[١٠].

وقد عارضت هذه الحركة القومية النظام القائم ولكنها لم ترفع شعار إسقاطه وطرحت برنامجاً سياسياً مع أربع نقاط: [١١]

أ- استعادة الثروة الوطنية.

ب- استرجاع الشخصية العربية ودعم الثورة الفلسطينية والانتماء إلى الجامعة العربية.

جـ- الاستقلال الثقافي والاقتصادي.

د- العدالة الاجتماعية.

إلا أن توجه النظام القائم، وانفتاحه المرحلي على المعارضة استطاع منذ ١٩٧٤ سحب البساط من تحتها، ذلك أن مؤتمر

---

[٨] *A. Baba Misqe: Preface De "Lindependanc Neo- Coyloniale Op. Cit. P.Ll.*

[٩] الحزب الواحد وتطور الحياة السياسية في موريتانيا/ ص٢٤٠ .

[١٠] المرجع السابق/ ص ٢١٨ .

[١١] المرجع السابق/ ص ٢٤٨ .

حزب الشعب المنعقد بانواكشوط ١٩٧١ صادق على قرارات تمس لب البرنامج السياسي لكلتا الحركتين فأصدر في توصياته:[١٢]

- *ضرورة الاستقلال الاقتصادي*
- *مراجعة الاتفاقيات مع فرنسا*

كما أعلن الأمين العام لحزب الشعب قراره بخروج البلاد من منطقة الإفرنك الإفريقي، وأنشئت العملة الوطنية سنة ١٩٧٣ وأممت ميفرما في السنة الموالية ١٩٧٤ .

وعندها طالب الحزب الحاكم المعارضة بحل تنظيماتها السياسية كشرط مسبق على أي تعامل يتم بينهما، وهكذا ظهر اتجاهان مختلفان رأياً:

أحدهما يرى ضرورة الاندماج في حزب الشعب من أجل إعطاء التوجيهات الإصلاحية وجهها الحقيقي؛ أما الاتجاه الثاني فاعتبر أن هذه الإصلاحات ليست إلا تغطية لأساليب رجعية واستعمارية، حيث أن الزمرة الحاكمة لن تكون صانعة استقلال وطني، ومع ذلك تم الاندماج بين أحزاب المعارضة والحزب الحاكم قبل انعقاد المؤتمر الرابع العادي لحزب الشعب ١٩٧٥ ودفع بكل القواعد إلى النشاط داخل الحزب إبان هذا المؤتمر، الذي اعتبر ميثاقه بمثابة عقيدة سياسية مهمة، بالإضافة إلى أنه كان له طابع خاص لكونه انعقد في ظروف لا توجد فيها معارضة، غير أن هذه الوضعية المهادنة لم تدم طويلاً، فالنشاط والحماس الذي طغى على احتفالات عيد الاستقلال ١٩٧٥ لاحقته

---

[١٢] التجديد في الشعر الموريتاني/ ص٢١ (م. س. ذ) .

حرب الصحراء التي انفجرت اليوم الأخير لمحادثات(بشار) بين الرئيس الموريتاني والرئيس الجزائري في ١٩٧٥/١٢/٦".

وبقيام هذه الحرب وجدت المعارضة المهادنة من جديد موضوعاً تلتف حوله، فنادت بخطورة هذه الحرب على بلد لم تتكون لديه بعد مقومات اقتصادية ولا عسكرية لدخولها، غير أن هذه الآراء من طرف المعارضة لم تكتس أي طابع مناوئ للحاكمين، خاصة بعد حصول أعضاء من حزب الكادحين على مناصب سياسية.

وقد ظل الاندماج قائماً حتى سنة ١٩٧٧ حين خرجت جماعة من هذا الاتجاه ظلت مهمشة سياسياً معلنة العصيان على حزب الشعب فوجدت في حركة المشعل الإفريقي تربة خصبة للنقمة ضد النظام وأثارت قضية المشكل الثقافي(التعريب) وحساسيات اجتماعية عرقية(١٣).

وفي هذا المناخ المختنق بنار الحرب تمت الإطاحة بحزب الشعب وحكومته في ١٠ يوليو ١٩٧٨ وأصبح الحكم عسكرياً وكانت هذه بداية لتعاقب أحكام عسكرية متتالية، ولقيام سلسلة من الاعتقالات في صفوف مختلف التيارات السياسية.

الحالة الاجتماعية والاقتصادية:

ينقسم المجتمع الموريتاني منذ القديم إلى مجموعات عديدة ظلت طيلة تاريخها الوسيط وجل الحديث محتكمة إلى العرف القبلي ذي السمة الإسلامية وفي غياب كامل من السلطة المركزية المحلية ومن عدم الخضوع أو التبعية الفعلية لسلطان

(١٣) الحزب الواحد وتطور الحياة السياسية في موريتانيا/ ص ٢٥٧(م. س. ذ) .

أي دولة من الدول التي تكونت شمالها وجنوبها.[١٤]

وتتوزع هذه المجموعات وظيفياً إلى قبائل ذات شوكة تحتكر السلطة الزمنية وأخرى قيمة على العلم وتقاليده تحتكر الوظيفة الإيديولوجية الدينية، ثم أخرى غارمة وظيفتها اقتصادية تنموية، وفي كنف هذه المجموعات الثلاث تعيش فئات حرفية مغلقة تابعة تؤدي كل منها وظيفة عملية محددة.[١٥]

وتتزعم هذه المجموعات فئتان هما فئة بني حسان وفئة الزوايا.

ويعتبر بنو حسان حملة السلاح وحماة الأرض أي أصحاب السلطة السياسية، ويقوم أفرادهم على نظام عسكري يأتي الأمير على رأسه.

أما الزوايا فهم سدنة العلم وأصحاب المعارف والسلطة الروحية، يعتمدون على التنمية غالباً في حياتهم وليس لهم أمراء محددون وإنما يكون الرجوع في الأمر دوماً إلى القاضي أو شيخ المحظرة.

يقول محمذن بن باباه متحدثاً عن توزيع السلطة بين الفئتين: "استقام الأمر للمجموعتين على أساس توزيع عرفي للسلطة بينهما؛ سلطة زمنية مبناها التغلب والقوة المادية احتفظ بها بنو حسان، وسلطة دينية معنوية تبناها الزوايا واحتكروها على غيرهم حتى أصبح الدين ميزة طبقية"[١٦].

وهكذا نجد أن كلا الفئتين الحسانية والزاوية تمارس ضغطها

---

[١٤] عبد الله حسن بن أحميده: نشأة الشعر العربي الفصيح في بلاد شنقيط/ ص٦٨/ بحث لنيل الماجستير إشراف د. عبد المحسن طه بدر/السنة ١٩٨٦/ جامعة القاهرة/ كلية الآداب.

[١٥] < *Francis De Chassey, Cit, Pp, 83- 116*

[١٦] راجع بهذا الصدد: محمذن بن باباه: اليدالى حياته وأثار ص ٦١ بيت الحكمة قرطاج ط١ سنة ١٩٩٠ .

على الطوائف الأخرى التي لا سلاح لها ولا معارف لذا ظلت مستغلة مهمشة تحت وطأة السلاح والقهر الغيبي، ومصنفة حسب المهن التي تزاولها.

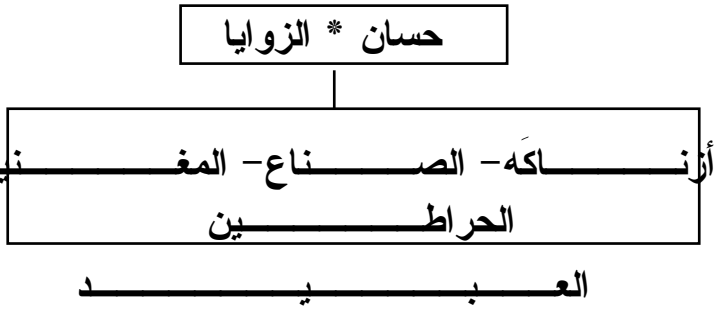
وتضم هذه الفئات:

١) أزناكَه أو الرعاة ويتشكلون في قبائل صغيرة ويقومون بأمور التنمية وتتبع المواشي ويوحد منزلتهم الاجتماعية خضوعهم للزوايا وحسان.

٢) فئة الصناع التقليديين والمغنين والمحررين من العبيد(الحراطين) ويعتمدون على بعض الصناعات المهنية والفنية ويتسمون باسم القبيلة المسيطرة عليهم.

٣) فئة العبيد وتأتي في أسفل الهرم وتدين بالطاعة العمياء لمن يستعبدها من الفئات السالفة الذكر[١٧].

ويمكن أن نشكل الهرم الاجتماعي على النحو التالي:



(١٧) *Hames (C) La Societe Maure Ou Le Systeme Des Castes Hors De L, Lnde; Cahiers Internationaux De Sociolgie, Vol: Xl Xi, 1969 P. 169 .*

وتضم موريتانيا خمس قوميات إثنية تأتي في مقدمتها القومية العربية التي تزيد نسبتها عن ٧٦% من مجموع السكان البالغ عددهم ما يناهز المليوني نسمة بينما تتوزع ٢٤% الباقية على القوميات الزنجية الأربع وهي التوكلور والساراكولي والوولف والسونينكي[١٨].

ولم يغير دخول الاستعمار من الوضعية الاجتماعية شيئاً حيث تم التعاون بين الحكام الفرنسيين والزعامات التقليدية في البلد ليضمنوا بذلك السيطرة على القاعدة العريضة من المجتمع وظلت هذه الوضعية قائمة حتى ما بعد استقلال البلاد.

ومنذ أواخر الستينات من هذا القرن بدأت بنى اجتماعية تبرز وتتميز منبثقة من الطبقة الحاكمة، أي الإدارة ومشتقاتها.

ويرتكز التحليل الاجتماعي لبعض السياسيين على الانطلاق من وجود طبقات مقسمة إلى محورين[١٩]:

الأول: يتمثل في الطبقة المسيطرة المتكونة من البيروقراطية والبورجوازية الكومبرادوريه والإقطاعيات، حيث لا توجد بورجوازية وطنية.

أما الثاني: فيتمثل في الطبقات الثورية المتألفة من البورجوازية الصغيرة:

- مثقفين- صغار الموظفين- التجار- الحرفيين- المنمين المتوسطين.

- شبه البروليتاريا: منمين فقراء، مستخدمين زراعيين ورعويين، مستخدمي الاقتصاد والتجارة.

---

(١٨) *Piquemal- Paste (M): La Republique Lslamique De Mauritanie. Ed. Berger-Levrault, Paris 1969, P. Ll .*

(١٩) الحزب الواحد وتطور الحياة السياسية في موريتانيا/ ص ٢٤٠ .

هكذا إذن يتعلق التحليل الطبقي بفرز مبسط لتناقض أساسي بين طبقات الشعب الموصوفة بالثورية ذات المصلحة الأكيدة في التغيير وبين الطبقة الحاكمة وحلفائها، وأكبر ميزة لهذه الطبقة: "سوء التسيير وعدم إيمانها أو وعيها بمفهوم الدولة ويعتبر تعاملها الذكي مع شبه الإقطاع التقليدي خير دعامة لاستمراريتها حتى الآن"(٢٠).

وقد دأب الرأي الرسمي على نفي وجود نظام طبقي في البلاد، كما ندد بالقبيلة وتظاهر بمناوئتها، ولكنه ظل يتعامل معها ويخضع في تشكيلاته السياسية المختلفة لسيطرتها والموازنة بين مكوناتها، وتؤكد الانتخابات البلدية سنة ١٩٨٦- وهي أولى تجربة ديمقراطية يخوضها البلد- أن النظام القبلي لا يزال قائماً وقوياً في نفس الوقت، مما يضعنا أمام ثنائية غريبة تقوم عليها الدولة منذ قيامها، إذ هي تسعى إلى ابتلاع القبيلة وصهرها ضمن كيانها الكلي، إلا أن القبيلة التي ترسخت عبر الأجيال لا تزال لها منعتها وانغلاق بنيتها الذي يصعب معه اختراقها.

هذا ويعتمد المجتمع الموريتاني منذ القديم على القطاعين الرعوي والزراعي وتنقسم البلاد مهنياً وطبيعياً تبعاً لهذين المصدرين"فبما أن أغلب البلاد صحراوي والمطر فيها صيفي ونزر كان أغلب أهل الشمال رعاة إبل نظراً لقساوة الطبيعة وشح المياه والأمطار، أما في الجنوب فالأبقار والأغنام هي المصدر الأساسي للرزق لتوفر المياه والأمطار الموسمية وكانت الثروة الحيوانية مصدراً أساسياً للعيش(اللحوم والألبان)"(٢١).

---

(٢٠) محمد بن عبد الحي: التجديد في الأدب العربي بموريتانيا ص٤ (ش.ب.م) إشراف حمادي صمود/ كلية الآداب، تونس ١٩٨٩ .

(٢١) عبد الباري عبد الرزاق النجم: جمهورية موريتانية الإسلامية ص ١٢١/ ط١/ دار الأندلس/ بيروت.

ويتركز النشاط الزراعي في منطقة حوض النهر، وهي منطقة ذات مناخ شبه مداري، أغلب سكانها من قبائل"التكلور" و"السونينكي" و"الوولف" ولا تختلف تركيبتهم الاجتماعية عن بقية المواطنين.

وتعتمد هذه الجماعات على الفلاحة مصدراً للعيش، رغم ضآلة التربة الصالحة للزراعة فكلا القطاعين الرعوي والزراعي يشتركان في ضعف المردودية وبدائية الطرق وعدم تنوع المنتوج.[٢٢]

أما التجارة فظلت تعتمد على بيع الصمغ والجلود والملح ولم تتوسع قليلاً إلا غداة الاستقلال مع دول مجاورة كالسنغال ومالي، وقد انهارت وسائل الإنتاج دفعة بسبب جفاف سنة ١٩٦٩ الذي استمر ستة عشر سنة دون انقطاع وقضى على الثروتين الرعوية والزراعية، ولم يبدأ تنظيم النشاط التجاري والمالي إلا في السبعينات وتبعه تنظيم قطاعين عام وخاص يهدفان إلى إنشاء صناعة وطنية.

هذه الإجراءات أدت إلى حدوث انتعاش اقتصادي ملحوظ سرعان ما انهار تحت وطأة سنوات الحرب الثلاث، وتفاقم الأزمة الاقتصادية الخانقة، فكانت سنة ١٩٧٨ سنة توقف المشاريع الاقتصادية وإفلاس الشركات والمؤسسات العمومية مما كان عاملاً فاعلاً في انقلاب ١٠ يوليو ١٩٧٨، الذي كان التقويم الاقتصادي أهم أهدافه المعلنة غداة تسليم العسكريين السلطة. وقد حدثت تغييرات على مستوى الاقتصاد الوطني تمثلت فيما بعد في إفساح المجال أمام ليبرالية اقتصادية سيطر بموجبها رأس

---

[٢٢] المرجع السابق/ ص ١٢٣ .

المال الخاص على الكثير من القطاعات التابعة للدولة.

ومع أن البلاد تمتلك موارد طبيعية هائلة كالحديد والنحاس والثروة السمكية فإن هذه الموارد ظلت تخضع لسيطرة الشركات الأجنبية ومضاربات رجال الأعمال وبذا لم يكن لها انعكاس على تحسين وضعية المواطن اقتصادياً.

ومما زاد الوضعية اضطراباً وسفوراً، الاكتظاظ العشوائي لبعض المدن كالعاصمة السياسية انواكشوط والعاصمة الاقتصادية انواذيبو، وذلك بسبب الهجرات المكثفة لسكان الريف بحثاً عن مأوى، مما أدى إلى تمدد عشوائي لهذه المدن بالأكواخ والخيم، وأسفر عن ارتفاع نسبة البطالة، والأمية والمرض.

وتجلو الوضعية الراهنة صعوبة الموقف لتزايد البطالة في صفوف حملة الشهادات وارتفاع أسعار المواد الاستهلاكية، ومحدودية دخل الفرد حيث لا يتجاوز متوسط هذا الدخل السنوي ٥٠٠ وتزيد الوضع حدة تزايد الثراء الفاحش للطبقة الحاكمة وأتباعها ورجال الأعمال مقابل الفقر المدقع للقاعدة العريضة في المجتمع.

وتجسد معمارية العاصمة انواكشوط هذه الأزمة، فأحياء تفرغ زينه الراقية المصممة على أحداث طراز معماري أوروبي تقابلها أكواخ الصفيح المتهدمة، والرغد الذي يعيش فيه الأثرياء يقابله انتشار الأوبئة والجوع الذي يقضي سنوياً على مئات المواطنين.

الحالة الثقافية:

منذ قيام الدولة المرابطية سنة ٤٧٥هـ بدأت موريتانيا المعروفة قديماً باسم بلاد صنهاجة تعرف الإسلام ممارسة وتثقيفاً

وأخذت معارفه المختلفة تأخذ مسارها إلى داخل البلاد مع طرق القوافل.

ورغم شح الظروف وعزلة البلاد وعدم استقرار عالم البدو فقد أخذت معالم البنية الثقافية تتبلور منذ القرن الحادي عشر[٢٣] متمثلة في المحاظر البدوية أو الجامعات المتنقلة[٢٤] وقد كان لهذه المخاطر أكبر دور في نشر الثقافة العربية الإسلامية في هذه البلاد وفي تمثل الأهالي لها وتمسكهم بتعاليمها.

يتحدث المختار بن حامد عن ترتيب العلوم عند الموريتانيين قائلاً: "والعلوم التي تدرس في موريتانيا هي بالدرجة الأولى القرآن ورسمه وضبطه وتجويده، والحديث ومصطلحه والفقه والتصوف والسيرة وغزوات الرسول الأكرم، وأصحابه وفتوحاتهم وأنسابهم وبالدرجة الثانية اللغة والنحو وعلوم البلاغة والعروض، وأنساب العرب وأيامهم وبالدرجة الثالثة المنطق والتاريخ العام والجغرافيا، والحساب والعدد وعلم الفلك والهندسة العلمية"[٢٥].

وتثبت هذه القولة أن الثقافة الموريتانية هي ثقافة عربية إسلامية في الصميم وتعتمد هذه الثقافة على علوم الشرع وعلوم الآلة والمتممات.

وينتظم أهل هذه البلاد خط فكري مذهبي واحد هو الخط السني الأشعري العقيدة"مؤلفات السنوسي- الإضاءة" والفقه المالكي ذو المتون المعروفة"مختصر الشيخ خليل- الرسالة لابن

---

[٢٣] محمد المختار بن اباه: الشعر والشعراء في موريتانيا ص٢٥/ الشركة التونسية للتوزيع ١٩٨٧

[٢٤] محمد الصوفي بن محمد لمين: المحاظر الموريتانية وآثارها التربوية في المجتمع الموريتاني ص ١٦/ رسالة ماجستير مرقونة إشراف د. محمد عثمان لشهير السنة ١٤٠٦هـ كلية التربية/ الرياض.

[٢٥] مجلة الفكر التونسية- العدد الثاني نوفمبر ١٩٧٧/ ملف خاص بالأدب الموريتاني/ ص٤٤ .

أبي زيد القيرواني- التحفة لابن عاصم" وشروحها خاصة على أيدي الفروعيين المتأخرين، وما استتبع ذلك من ابتعاد عن التجديد والاجتهاد أكثر الأحيان، أما في علوم اللغة فيعتبرون الشعر الجاهلي المثل الفني الأعلى يدرسونه ويقلدونه، وفي النحو أخذوا بالمنهج البصري على شرعة ابن مالك في كتبه[٢٦].

ويحدد أحد الباحثين الموريتانيين مواصفات هذه الثقافة كالتالي:[٢٧]

١) البدوية: فلئن كان العلم ربيب الحضارة ورهين الاستقرار فإن جل الحاملين له والمتفاعلين معه في موريتانيا بداة متنقلون.

٢) النقل والتقليد: وهما مسحة شاملة لكل هذا التراث لاعتماده الحفظ والذاكرة خاصة الشعر.

٣) الانتشار: فقد أخذت هذه الثقافة مستوىً أفقياً تجلى في كون أبناء الزوايا في أواخر القرن الثاني عشر الهجري وطوال القرن الثالث عشر لا يخرجون للعلم من خيام ذويهم ولا أحيائهم لعمومه بين الناس.

٤) النظمية: فالنظام طاغ لتقييد الفوائد والمعلومات ويستشري حتى لا يغادر جزئية في الحياة الثقافية إلا ونظمها.

وقد عرفت هذه الثقافة ازدهارها في ما قبل دخول الفرنسيين البلاد وهو ما يسمى"عهد السيبة" وبدخول الاستعمار واستتباب الأمن توجه أولياء الثقافة من الزوايا إلى التجارة لصعوبة

---

[٢٦] يحيى بن البراء: ألفية ابن مالك وأثرها في الثقافة الموريتانية ص٧/ بحث لنيل شهادة المتريز/ المدرسة العليا للتعليم إشراف أحمد ولد الحسن/ انواكشوط ١٩٨١ - ١٩٨٢ .

[٢٧] يحيى بن البراء: ألفية ابن مالك وأثرها في الثقافة الموريتانية ص ٩ .

الظروف الاقتصادية وتوفر الحماية.

وقد جهد المستعمر منذ دخوله البلاد سنة ١٩٠٠ في بث حضارته وثقافته في البلاد إلا أن عوامل ثقافية وروحية حالت دون ذلك، لنفور الموريتاني من التمدرس تخوفاً على دينه مما حدد عدد المدارس النظامية التي تم فتحها من طرف الفرنسيين، ولذا ظل المجتمع بمنأى عن التعليم النظامي حتى بداية الخمسينات حين انتهجت سياسة دمج البلاد من الناحية الثقافية في إفريقيا الغربية وهو ما قاومه الأهالي بشراسة متخذين منه موقفاً دينياً متعصباً ودعمه العلماء بدعوتهم إلى مقاطعة هذه المؤسسات التعليمية والإدارية[٢٨].

ورغم هذه المقاومة استطاعت الثقافة الفرنسية أن تجد لها متنفساً خاصة بعد وضع الهياكل الإدارية وقيام الدولة المركزية، وقد زاد من ترسخ الثقافة الفرنسية تخرج أطر عديدين من المدارس الغربية واعتماد اللغة الفرنسية لغة رسمية في البلاد لبعض الوقت، ثم التعامل في كل المؤسسات الإدارية الرسمية والخاصة بهذه اللغة والذي لا يزال مستمراً حتى الآن.

التعليم أيام الاستقلال:

حين استقلت البلاد لم يكن إلا أفراد معدودين قد تجاوزوا مرحلة التعليم الثانوي اعتماداً على وسائلهم الخاصة، وقد شهد التعليم الثانوي انطلاقته في عقد الستينات، وأسست أولى مدرسة لتكوين الأساتذة المساعدين سنة ١٩٧٠ وتخرجت أولى دفعة من المرحلة الثانية من المدرسة العليا سنة ١٩٧٨، ولم يبدأ مشروع الجامعة إلا سنة ١٩٨١، ويضم كليتي القانون والاقتصاد،

[٢٨] محمد بن عبد الحي: التجديد في الأدب العربي بموريتانيا في العصر الحديث ص ١٢ .

والآداب وبذا تظهر الحصيلة متواضعة رغم أن الأرضية الثقافية المحظرية كانت صلبة في السابق إلا أنها انحسرت بسبب الهجرات إلى المدن والإقبال على التمدرس النظامي نتيجة انحسار الاقتصاديات التقليدية، والبحث عن وسائل العمل، ومن ناحية أخرى فقد بدأ الوعي الثقافي يظهر في مختلف الطبقات حيث أصبحت الفئات المعزولة ثقافياً تسعى لتعويض دونيتها الاجتماعية فعقدة الشعور بالنقص ولدت إحساساً طبقياً واعياً يسعى إلى قلب موازين البنية الاجتماعية.

وقد أدت هذه العوامل إلى تحريك الساحة الثقافية، وإن ظلت وسائل التثقيف محدودة ولا تزال.

فلم تأت الصلة بالعالم العربي إلا بعد انفتاح مصر على موريتانيا
سنة ١٩٦٥ حين فتحت أولى مكتبة عمومية لها في البلاد كان لها دور فعال في إرفاد الساحة الثقافية والأدبية بما جد في العالم العربي من بوادر نهضة.

أما وسائل النشر فظلت شبه معدومة إلى وقتنا هذا، فالنشرية الوحيدة التي استطاعت أن تستمر حتى الآن منذ إنشائها سنة ١٩٧٥ هي يومية الشعب الناطقة باسم الجهاز الرسمي بعدديها العربي والفرنسي.

أما وسائل الإعلام فهي بدورها قاصرة وبثها محدود لا يتجاوز البث الرسمي ثماني ساعات بالنسبة للإذاعة يومياً، أما التلفزيون فلا يتعدى بثه أربع ساعات مساء ولم يظهر بصفة منتظمة قبل سنة ١٩٨٤.

ومن هذا العرض يتضح لنا أن وسائل التثقيف المعاصرة لا

تزال محدودة في البلد، في حين تراجعت وسائل التثقيف القديمة(المحظرة) ولم يسع القائمون على الأمر بعد إلى جعلها أكثر فاعلية ومواءمة للعصر.

وتظهر كلتا الثقافتين القديمة والمعاصرة على طرفي نقيض حيث يسعى أنصار كل منهما إلى نبذ ما لدى الآخر بحجة تأصيل الهوية وإثبات الذات لدى دعاة التقليد، وبحجة ضرورة التغيير والأخذ عن الحضارة المتقدمة عند دعاة التجديد.

الحالة الأدبية والشعرية:

يمكن أن نميز في الأدب الموريتاني الفصيح أجناساً مختلفة عرفتها ساحة التأليف وإن كان الكثير منها لا يزال مغموراً، لم يحقق ولم ينشر بعد، ومن هذه الأجناس:

أ) المقامات: وتعالج في أغلبها قضايا اجتماعية وثقافية وفكاهية مثل ذم البطالة والجهل، والحث على العمل والتعلم، كما أن دخول الشاي الأخضر والتبغ إلى البلاد كان لهما النصيب الأوفر من موضوعات المقامات وذلك لمنزلتهما في نفوس الأدباء ولما أثاره الإقبال عليهما ومن جدل طريف بين الفقهاء[٢٩].

وتترسم المقامة الموريتانية في فنياتها مقامات الحريري وتأتي في شكل قصة الهدف منها إظهار الكاتب براعته اللغوية ومعرفته بالأشعار والحكم وأيام العرب[٣٠].

وقد اشتهر من كتابها محنض بابه بن اعبيد

---

[٢٩] المقامات الموريتانية: دراسة وتحقيق مريم بنت المنير، إشراف د. مسفار المدرسة العليا للأساتذة بانواكشوط السنة الدراسية ١٩٨٢- ١٩٨٣/ ص١٥ .

[٣٠] المرجع السابق/ ص ٤٥ .

الديماني[٣١] وعبد الله العتيق بن ذي الخلال اليعقوبي[٣٢] والمختار بن حامد الديماني[٣٣].

ب) الرحلات: ويتميز هذا اللون الأدبي ببساطة لغته ونفسه السردي وإن احتفظ ببعض المحسنات البديعية كالسجع والجناس ويغلب على موضوع هذه الرحلات أن يكون حجاً إلى الديار المقدسة ويستعرض خلالها الكاتب كل ما لقي في رحلته من متاعب وما حل به من بلدان وعادات المجتمعات ومن أشهرها رحلة"ابن اطويراجّن"[٣٤] ورحلة البشير بن امباركي اليدمسي[٣٥] ورحلة محمد فال بن باب العلوي[٣٦].

ج) الكتب التاريخية وتشكل لوناً من أنواع النثر الفني وتتميز بتنوع مواضيعها والاستطرادات فيها وتتخذ لها طابعاً قصصياً سردياً ومن أكثرها رواجاً كتاب شيم الزوايا لمحمد اليدالي الديماني[٣٧] وكرامات أولياء تشمشه لوالد بن خالنا[٣٨] والدر الخالد في مناقب الوالدة والوالد لسيد

---

[٣١] محنض بابه بن اعبيد(١١٨٧- ١٢٣١هـ) عالم وفقيه موريتاني معروف من مؤلفاته الميسر على مختصر خليل وقد طبع بالقاهرة.

[٣٢] عبد الله العتيق بن ذي الخلالي(ت ١٣٤٢هـ) عالم لغوي مشهور له مؤلفات عديدة منها شرح ديوان الستة، وشرح ديوان غيلان، وشرح مثلث ابن مالك، وشرح نظم ابن المرحل- راجع كتاب المقامات الموريتانية/ ص١٥ .

[٣٣] المختار بن حامدن(ت: ١٩٩٣م) ويعرف بابن خلدون الثاني، له كتاب"حياة موريتانيا" وهي موسوعة مفصلة عن بلد شنقيط طبع منه الجزءان الثاني والثالث.

[٣٤] عالم موريتاني معروف(ت: ١٢٦٥ هـ). تمتاز رحلته بالروح الصوفية والدينية، حققتها زينب بنت الطالب أحمد.

[٣٥] البشير بن امباركي(ت: ١٣٥٤ هـ) فقيه معروف ورحلته عبارة عن أرجوزة من مائتي بيت ونيف، تركز على مناسك الحج.

[٣٦] عالم معروف(ت: ١٣٤٩ هـ) حقق رحلته محمد فال بن شماد سنة ١٩٨٢، وهي رحلة بحرية لا تخلو من بعض المضامين المعرفية، والأدبية.

[٣٧] محمد بن المختار بن سعيد المعروف باليدالي(ت: ١١٦٦ هـ) شاعر وعالم معروف له مؤلفات عديدة منها الذهب الإبريز في تفسير كتاب الله العزيز(مخطوط) راجع ترجمته في مقدمة كتاب"الشيخ محمد اليدالي" "نصوص من التاريخ الموريتاني" تقديم وتحقيق محمددن بن باباه بيت الحكمة قرطاج/ ط١ سنة ١٩٩٠ .

[٣٨] والد بن خالنا(ت: ١٢١٢ هـ) عرف بعلمه له كتاب"شيم الزوايا" المذكور ويتحدث فيه عن مآثر وأخلاق الفئة التي ينتمي إليها شرح على مختصر خليل، راجع ترجمته في كتاب فتح

محمد بن الشيخ سيد المختار الكنتي[٣٩].

ولا تقتصر الأنواع الأدبية على ما ذكرنا فهناك الأدعية والصلوات والابتهالات المسجوعة كما أن هناك نوعاً آخر معروفاً وهو أدب المراسلات والفتاوى الفقهية[٤٠] ويكثر فيه تضمين الأشعار والاقتباس من القرآن الكريم.

أما الشعر فإنه يأتي في مقدمة الأنواع الأدبية وبه اشتهرت البلاد ويرجع ذلك إلى العناية الكبيرة بعلوم اللغة وظهور الدرس اللغوي المتعمق في بعض المناطق كالجنوب الموريتاني حيث أصبحت اللغة غاية تدرس لذاتها بعد أن كانت وسيلة لمعرفة العلوم الشرعية.

وقد تعمق هذا المنحى اللغوي مع المدرسة الحسنية وشيوخها خاصة الشيخ محمد بن حنبل الحسني(ت: ١٣٠٠ هـ) والشيخ محمد بن الغزالي الشقراوي
(ت: ١٣٦٢ هـ) وكان يمتلك مائة ديوان لمائة شاعر[٤١].

كما عرفت هذه النزعة مع المدرسة اليعقوبية ومن أئمتها عبد الله العتيق بن ذي الخلالي، وتكفي مؤلفاته برهاناً على منزعه، وما بالك بأجلة الفقهاء المتصوفين وهم يكرسون جل أوقاتهم لتدريس شعر الجاهلية من غزل فاحش وهجاء لاذع ولا يجدون في ذلك غضاضة حتى أن منهم من أفتى بأفضلية تعليم

الشكور في معرفة أعيان علماء التكرور تأليف أبي عبد الله الطالب البرتلي تحقيق محمد ابراهيم الكتاني ومحمد حجي/ دار الغرب الإسلامي- بيروت ط١/ سنة ١٩٨١ ص: ١٣٧ .

[٣٩] سيدي محمد ولد الشيخ سيدي المختار الكنتي عالم موريتاني معروف(ت: ١٢٤١ هـ)

[٤٠] مجلة الحوليات: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بانواكشوط/ السنة ١٩٩٢"الفتاوى الفقهية. مقال الأستاذ يحيى بن البراء/ ص ٢٥- ٤٥/ عدد٢.

[٤١] ألفية ابن مالك وأثرها في الثقافة الموريتانية/ ص ٣٧ .

اللغة على العبادة"[٤٢]:

تعلم اللغة شرعا فضل على التخلي لعبادة الجلي.

فكان الطالب يكرس وقته بعد حفظ القرآن لدراسة أشعار الجاهليين وديوان غيلان ذي الرمة وأراجيز وأشعار الهذليين، ويفسر لنا هذا التعمق في الدرس اللغوي الأطروحة الرائجة عن موريتانيا أنها"بلاد المليون شاعر".

وبالفعل فقد ارتبط هذا الجنس الأدبي بالموريتاني حتى أصبح علماً يطلق عليه وسمة يعرف بها، وسنرى سمات هذا النوع الأدبي ونحاول أن نتبين مساره في الفترة السابقة على مدونتنا من أجل المقارنة ومعرفة ما جد عليه خصوصاً وقد أطلقنا مصطلح"حداثة" على المتن المدروس.

السمات العامة للشعر الموريتاني:

عرف الشعر الموريتاني نضجه منذ أواسط القرن الحادي عشر الهجري مما يؤكد بدايات أو مراحل تكوين سابقة[٤٣] وقد شكلت النزعة الجاهلية ملمحاً هاماً من ملامحه[٤٤] ويرجع ذلك إلى خلفية الشاعر اللغوية، كما كان للبيئة دورها في تنمية هذا المنحى الجاهلي في الشعر، فتشابه البيئتين الموريتانية وفي شبه الجزيرة وطابع البداوة والترحل والاعتماد على التنمية وتتبع مواقع القطر والكلأ كلها أسهمت في بلورة هذا الاتجاه ثم إن الناحية الاجتماعية أقرب ما تكون إلى العادات العربية الصميمة نبل أخلاق وشهامة وتشبثاً بالفضائل[٤٥].

---

[٤٢] قائل البيت هو العالم الفقيه محمد فال بن متالي(ت: ١٢٨٦ هـ) .
[٤٣] محمد المختار ولد اباه: الشعر والشعراء في موريتانيا ص٣٢ .
[٤٤] عبد الله حسن بن أحميده: نشأة الشعر العربي الفصيح في بلاد شنقيط ص٢٦ .
[٤٥] المرجع السابق/ ص٢٧ .

فليس على الشاعر إذا أراد كتابة قصيدة إلا أن يصبها في قالب لإحدى القصائد النماذج التي يستظهرها تبعاً للغرض الذي يريد غزلاً كان أم مدحاً، فخراً كان أم هجاءً، أما الشعر التعليمي فحسب المناسبة والمقام وهو لا ينتمي إلى الشعر الرسمي وليس ناظمه بالضرورة شاعراً وإنما هو ضبط لرأي أخلاقي أو قاعدة نحوية أو فقهية، أما الإخوانيات فهي بنت مناسبتها: مزاحاً، أو مجاملة، أو نكتة.

وهيكل القصيدة تقليدي يتبع الفقرات المعهودة والاستطرادات المألوفة وقد تختم القصيدة بالصلاة على النبي"صلى الله عليه وسلم"

ويظهر أن عامل الشعر بعد العصر الأموي كان أقل تأثيراً لعدة عوامل تاريخية وحضارية وإن وجدنا صدى لبعض شعراء صدر الإسلام مع شعراء الحسنية في نهاية القرن الماضي، كما ظهرت ملامح القصيدة الأندلسية عند بعض الشعراء ولكنها ظلت باهتة بالمقارنة مع النموذج الجاهلي[٤٦].

فكان الطالب يكرس وقته بعد حفظ القرآن لدراسة أشعار الجاهليين وديوان غيلان إلا أن هذا المنحى الجاهلي لم يمنع من ظهور مناحي أخرى يمكن أن تصنف متميزة عنه ولكنها ضئيلة بالنظر إلى الكم، وقد صنف محمد المختار ولد اباه هذه الاتجاهات الشعرية إلى ثلاث مدارس:[٤٧]

أ) المدرسة الجاهلية: ويأتي على رأسها امحمد بن الطلبه اليعقوبي وتمثل الاتجاه العام للقصيدة، تتسم لغتها بالقاموسية والفحولة وتدور أغراضها في فلك

---

[٤٦] التجديد في الشعر الموريتاني/ ص٢٨ .

[٤٧] *Ould Bah: Lntroduction A La Poesie Mauritanienne, Arabica Tome Vi, 1975* .

الأغراض الشعرية المألوفة[٤٨].

ب) المدرسة البديعية ومن سماتها الاهتمام الواسع باللعب اللفظي واستخدام الأوزان الخفيفة وبذا تكون قريبة من الروح الأندلسية ومن روادها محمد اليدالي الديماني وقد سبق التعريف به.

ج) المدرسة المستقلة: ويطلق عليها البعض المدرسة الشعبية وقد استطاعت هذه المدرسة أن تنزل بالفصحى إلى مستوى الدارجة وطوعت لغة ثالثة حملتها نكهة الحياة الموريتانية بأمثالها وألغازها، وبالتفاصيل الدقيقة للحياة اليومية، ومن روادها امحمد بن أحمد يوره الديماني[٤٩].

ويعتبر هذا الاتجاه الأخير أجرأ محاولة تعرض لها هيكل القصيدة الموريتانية ومضمونها، وأكثر هذه الاتجاهات ارتباطاً بذاتية الموريتاني، وبذا يمكن أن نقول إن هذه المدرسة كانت مرحلة تأسيسية لها.

إلا أنه بمراجعة مدونات الشعر الموريتاني والتي حقق منها البعض بفضل الرسائل الجامعية والدراسات الأكاديمية فإنه يمكن استبدال هذا التصنيف برأي قد يكون أقرب إلى الدقة من وجهة نظرنا الخاصة، ألا وهو التداخل القطبي للاتجاهات المختلفة لدى الشاعر الواحد؛ ذلك أن نمط الثقافة وما جد عليها من تطور عبر

---

(٤٨) راجع عن خصائص هذا الاتجاه: أحمد ولد الحسن: أسلوبية امحمد بن الطلبه اليعقوبي/ بحث لنيل شهادة الدروس المعمقة/ إشراف محمد الهادي الطرابلسي- تونس سنة ١٩٨١ .

(٤٩) امحمد بن أحمد يوره: (ت: ١٣٤٠ هـ) شاعر مشهور وصاحب المدرسة الشعبية في الشعر الموريتاني، له ديوان حققه محمد بن سيدي محمد ١٩٨٢/المدرسة العليا للأساتذة/ انواكشوط:
راجع عن خصائص مدرسته الشعبية: الاتجاه الشعبي في الشعر الموريتاني الفصيح/ سيد أحمد ولد أحمد سالم/ رسالة دكتوراه السلك الثالث/ إشراف أحمد الطريسي أعراب/ جامعة محمد الخامس ١٩٩٤ .

الأجيال وما عرفته من اتساع نسبي خصوصاً في الناحية البيبليوغرافية- حيث كانت بعض الكتب تصل بين الفينة والأخرى عن طريق الحجيج أو بعض الرحلات إلى بلاد مجاورة- وسع الخيارات أمام الشاعر فهو جاهلي بطبيعة دراسته المحظرية إلا أنه يمكن أن ينسج على أي منوال يحلو له فتتعانق في ديوانه قصيدة جاهلية المرجع بأخرى أندلسية وثالثة عباسية ورابعة شعبية أو بوصيرية.

فمولود بن أحمد الجواد اليعقوبي مثلاً ويعد من أقطاب المدرسة الجاهلية تجد في ديوانه[٥٠] قصائد تحاور قصائد البوصيري وابن وهيب وأخرى جاهلية المنزع كما تجد أشعاراً عذبة خفيفة الوزن تتداخل فيها الفصحى بالعامية، كما يتبين هذا في ديوان ابن أحمدام البوحسني[٥١]، مما يجعل مراجعة مسألة التصنيف واردة، فالعلاقة أقرب ما تكون إلى تقاطع دوائر كثيرة نتبين فيها جملة من الأصوات والشاعر بينها في حيرة من أمره يحتذي أيها شاء أو يحاوره، ويحكم النموذج المسيطر عليه حين كتابته القصيدة.

وأياً كان الغرض فالقالب العروضي لا يخرج عن البحور الخليلية خاصة ذات النفس الطويل مع احترام أعمى للقافية والروي أما الأغراض فمتنوعة ومعهودة، أكثرها رواجاً: المديح والوصف والرثاء والغزل والفخر والمدح والإخوانيات وأشكال المعارضة-وهي كثيرة- ولا يخرج عما قلناه بخصوص احترام

---

[٥٠] مولود بن أحمد الجواد: اليعقوبي(١٢٤٣ هـ) شاعر ولغوي مشهور له مؤلفات منها كتاب"سقاية المعتل من عين مطلق ثلاث الفعل" وقد حققته الطالبة خديجة بنت محمد محمود/ جامعة انواكشوط سنة ١٩٨٦ وله ديوان ضخم، حقق الجزء الأول منه الطالبان محمد لمجد ولدابات ومحمد صهيب سنة ١٩٨٣/ المدرسة العليا للأساتذة بانواكشوط.

[٥١] ابن أحمدام البوحسني(ت: ١٢٦٠ هـ) حقق ديوانه محمد رضوان الله/سنة ١٩٨٣/ المدرسة العليا للأساتذة بانواكشوط.

الوزن العروضي إلا استثناءات نادرة.

ويمكن أن نقول إن العدول عن هذا المسار الشعري لم يظهر إلا بعد الاستقلال وقد حمل لواءه لفيف من الشعراء منهم من تخضرم بين الحياتين البدوية والحضرية وعاش الثقافتين المحظرية والنظامية ومنهم من ترعرع في حضن المدينة وطبعت إنتاجه، ولا يمكن أن نضم إلى هؤلاء تلك الفئة القليلة من الشعراء التي عرفت الأوساط الحضرية منذ الأربعينات ووصفت بعض المخترعات الحديثة ولكن بروح البدوي المغرق في البداوة كما يظهر من وصف المختار بن حامدن للسيارة أو القطار[٥٢].

وبالفعل فقد بدأت مع الستينات بشائر نقلة أدبية جديدة لا تقتصر على الشعر وإنما تتعداه إلى ممارسة كتابة القصة القصيرة والمسرحية والرواية، وأخذ الشعر يتلون بلون الحياة السياسية والاجتماعية ويساير الأحداث الوطنية والقومية ويحاذي التيارات الأدبية خصوصاً التيار الرومانسي والتيارين الواقعي والرمزي مما مهد لظهور الشكل الشعري الجديد.

ظهور الشعر الحديث في موريتانيا:

كان التأثر المضموني أسبق إلى القصيدة من التأثر الشكلي فقد احتذت القصائد منذ الستينات القصائد النهضوية متابعة في ذلك قصائد البارودي وشوقي وحافظ، وتقلبت في الأجواء

---

[٥٢] يقول المختار بن حامدن في وصف السيارة:

حمراء جماء تحجو أنها حلقت ... بين الحلم جعلان أو من حلم

نهجا كأن به الأثار من قدمي ... راع تعلق في أذناب بعران.

ويشبه صوت القطار بجلبة النوق الوله يحدوها فحل الإبل:

فكأن شولا ولها وكأنما ... قرم يهدر خلفها تهدارا

الرومانسية فمجدت الطبيعة والغاب واستبشرت بالفجر الجديد، وتضامنت مع القضايا الإنسانية كالقضية الفلسطينية، والقضية الفيتنامية وركزت على الواقع السياسي والاجتماعي للبلد وانتقدته وأنذرته، يقول محمد ولد عبد الحي: "إن انفتاح الشاعر المتلهف للجديد الحامل أفكاراً سياسية تقدمية تريد أن تغير كل شيء في عالم الأدب فجأة غير مسلح إلا بموروثه التقليدي جعل الخيار أمامه صعباً ومتعدداً، فأصبح يرى أن أي منحى ينحوه فيه خلاص من اللون الرتيب الذي عهده، فحاول أن يستوعب هذا كله، ويفتتح دورة جديدة من الاحتذاء الانتقائي الواعي للشعر العربي، ولعل ذلك هو ما أدى إلى ظهور حركة الشعر الحر مع أول تيار ثوري معارض بالمعنى الصحيح"[٥٣] .

وقد مهدت لظهور الشعر الجديد قصائد تحتذي أشعار المهجريين وتقوم على الشكل الموشحي كقصيدة"فانتوم" للخليل النحوي[٥٤]، كما ظهر ميل إلى البحور المجزوءة والقصيرة كقصيدة"رسالة العجوز" لأحمد بن عبد القادر ويعتمد فيها مجزوء الكامل، وقصائده"ليل ونهار في متحف التاريخ" و"مات في الأرض البعيدة"، وفيها يزاوج بين مجزوء الرمل ومجزوء الخفيف وكذلك قصيدة"أيار" لمحمد بن إشدو وفيها يجمع بين تام الكامل ومجزوئه.

ولم تظهر البدايات المحتشمة للقصيدة الحرة إلا في أوائل السبعينات لكنها مرت بهدوء دون أن تثير الانتباه، ولم يتميز شاعر طوال السبعينات بانتحائه التفعيلة في مدونته حتى أن دواوين بعض الشعراء الشباب في هذه الفترة تخلو منها رغم

---

[٥٣] محمد بن عبد الحي: التجديد في الشعر الموريتاني/ ص٤٩(م.س.ذ).

[٥٤] الخليل النحوي شاعر وكاتب موريتاني ولد سنة ١٩٥٧/ له كتاب"بلاد شنقيط- المنارة والرباط" يعمل خبيراً في المنظمة العربية للتربية والثقافية والعلوم(الاسكو) بتونس.

توجههم الثوري ودراستهم الأكاديمية وخير مثال لذلك ديوان الشاعر الشاب فاضل أمين[٥٥] ويضم ١٨ نصاً شعرياً كتبت كلها ما بين ١٩٧٢ – ١٩٨٢ ولا أثر فيها للقصيدة التفعيلة رغم ما لقصائده من مضمون ثوري وصور بديعة، كما نجد بعض الشعراء الرواد لهذا الاتجاه الجديد عدلوا عنه بعد حين وأصبحوا من دعاة الرجعة إلى النموذج القديم: يقول محمد بن إشدو[٥٦]" كنت أول رائد لشعر التفعيلة في موريتانيا ورأيت فيه الخلاص من معاناتي السياسية والاجتماعية والثقافية، في فترة كنت أثور فيها على كل ما عهدت وأردت أن أستبدل كل شيء، ولكني في الوقت الراهن قوضت تلك الأطروحة فالجديد عندي هو التمسك بالأصالة، بالدراعة والخيمة والمثل والأخلاق والعادات المعروفة عندنا وبالشكل القديم للقصيدة هذا هو اقتناعي".

ومن هذا الاستشهاد نفهم أن الأرضية الثقافية والفكرية التي قامت عليها القصيدة الحديثة في بلادنا كانت هشة، في وسط اجتماعي لازال يحيط القديم بالكثير من القداسة.

ومن وجهة نظرنا فإن هنالك أسباباً ثقافية واجتماعية وقفت وراء ضبابية الرؤية للشكل الجديد منها:

أولاً: عدم تجاوب القارئ المستهلك"أي المجتمع" مع هذه التجربة مما شكك بعض روادها فيها فعزفوا عنها.

ثانياً:أن النموذج الشعري القديم ظل مسيطراً ثاوياً في الذاكرة وتقبل بديل له يتطلب بعض الوقت.

ثالثاً:أن ظهور الشكل الجديد لم يصحبه تنظير نقدي كما

---

[٥٥] شاعر مجيد توفي في ربيع العمر سنة ١٩٨١ منفياً سياسياً بالسنغال، حقق ديوانه مصطفى عمر/١٩٨٧/ المدرسة العليا للأساتذة بانواكشوط.

[٥٦] نص مقابلة أجريتها مع الشاعر يوم ١٩٨٨/١١/٨.

وقع في البلاد العربية الأخرى لانعدام النشر وضعف وسائل الإعلام وعدم استيعاب آليات النقد الجديد؛ فالإذاعة باعتبارها أول وسيلة إعلامية في البلاد لم تكن تأبه للشعراء إلا في المناسبات السياسية التي تحتاج أصواتهم فيها مثل: مناسبة عيد الاستقلال، أو زيارة بعض الرؤساء للبلد، أو الإشارة بإنجاز معين[٥٧]، عدا هذا كانت برامجها الأدبية الأسبوعية تقتصر على قراءات في الشعر الشعبي غالباً.

أما جريدة"الشعب" اليومية والتي بدأت تظهر بانتظام منذ ١٩٧٥ فإنها لم تخصص ركناً ثابتاً للقضايا الأدبية والنقدية وإنما كانت تنشر بعض القصائد أكثر الأحيان بدون تعليق، وإذا كانت القصيدة الموريتانية الكلاسيكية استطاعت أن تجد لها خطابها النقدي من خلال بعض الكتابات ككتاب"عمدة الأديب" لاديبج الكمليلي[٥٨] وكتاب"المربي على صلاة ربي" لمحمد اليدالي الديماني[٥٩] (وإن كان هذا الخطاب النقدي لا يختلف كبير اختلاف عنما ألفناه في كتب النقد القديمة) فإن القصيدة الحديثة لم تستطع بعد أن تؤسس خطابها النقدي المحايث لها.

لقد كانت قصيدة السفين من أوائل القصائد التي أثارت اهتمام القراء فنشرت عنها جريدة الشعب مقالات متعددة لمجموعة من أساتذة الجامعة سميت معركة المحاور[٦٠]، ولكن هذه المقالات ركزت على مضمون القصيدة أساساً والتأويلات المختلفة له،

---

[٥٧] راجع أرشيف الإذاعة الوطنية الملف الشعري الخاص بتأميم ميفرما/ بتاريخ: ٢٨ نوفمبر ١٩٧٤

[٥٨] أديبج الكمليلي عالم موريتاني(ت: ١٢٧٢ هـ) حقق كتابه المذكور محمد بن عبدي ١٩٨٦ كلية الآداب بانواكشوط.

[٥٩] حقق هذا الكتاب محمد امبارك بالمدرسة العليا للتعليم انواكشوط سنة ١٩٨١ - ١٩٨٢ .

[٦٠] جريدة الشعب الأعداد الصادرة بتاريخ ٦،٨/٩ /٧،٢/ ٨/ ١٩٨٤ .

تماماً كما وقع لقصيدة انتظار أيام ظهورها[٦١].

أما المقال النقدي بمفهومه الصحيح فلم تعرفه الساحة الثقافية حتى الساعة، ويمكن أن نستعرض نموذجاً من هذه المقالات النقدية التي كانت تظهر أحياناً بخصوص الشعر والشعر الحي خصوصاً: نشرت يوميه الشعب في عددها الصادر بتاريخ ١٩٨٨/٤/٩ المقال التالي للصحفي الشاب محمذن بابه بن أتفغ تحت عنوان"أبو عادل"– نورده بنصه:

يقول"أبو عادل لم يكتب قط شعراً، ولم يمتلك يوماً داراً، رغم عشقه للشعر وحبه للعقار وأكبر أمانيه في الدنيا أن يصبح شاعراً وغنياً ليكتب القصائد ويبني الدور، ولهذا يدور حديثه غالباً حول المقارنة بين الدار والقصيدة وله في هذا الباب مقارنات طريفة كتلك التي يعقدها بين مدينة انواكشوط بأحيائها المختلفة وبين الشعر العربي بعصوره المتباينة.

"فتفرغ زينه"[٦٢]مثلاً تذكره بالمعلقات، يجد في أكثر دورها ما يجده في أغلب المعلقات: يجد الناقة والمرأة المدللة، ويجد الفخر بالقبيلة والاعتداد بالنفس، أما سوق العاصمة فتذكره بمدونة من الغزل: كل حانوت منها قصيدة استأثرت بها امرأة، والحوانيت القليلة التي ما يزال يحتفظ بها الرجال هي بمثابة القصائد النادرة في التغزل بالغلمان، وإن كان السوق هو من أكثر مرافق العاصمة زواراً فما ذلك إلا لأن الغزل هو أكثر أغراض الشعر العربي رواجاً عبر التاريخ.

وكان يمر بسوق"التبتابه"[٦٣] جنوب سوق العاصمة، فيرى

---

[٦١] جريدة الشعب الأعداد الصادرة بتاريخ ٧،٢٦/٢٣ /٧،٣٠ /٧/ ١٩٨٦ .
[٦٢] الحي الراقي بمدينة انواكشوط وهو مصمم على أحدث طراز أوربي.
[٦٣] كلمة عامية تطلق على التجار المتحايلين.

الدور تعرض للكراء والشراء عرضاً ارتجالياً لا يحكمه قانون معقول، فيتذكر سوق عكاظ وكيف كانت تنقد فيه القصائد–بعد عرضها– نقداً ناشئاً لا تحكمه قاعدة فنية مدروسة.

كان يرى أن"الكبه"[٦٤] تتناثر أكواخها على نسق غير مألوف يخرق قواعد الإسكان والتحضر والتعمير، فيتذكر الشعر الحر وخروجه على سنن الوزن والقافية والروي ويرى في"الكبه" مظاهر من الفقر والبؤس والحرمان فتحيله إلى ما ينضح به الشعر الحديث من قلق وحيرة واضطراب.

أما"كارفور"[٦٥] فكان يرى فيه–قبل أن يخطط– صورة لما آل إليه الشعر المعاصر في هذا العقد: يرى البيت مبتوراً والخباء مترهلاً، والكوخ متصدعاً، فيتذكر القصيدة الجملة والقصيدة البرقية أو القصيدة التلكس، ويستحضر في نفسه كيف تلاعب أصحاب"كارفور" بقوانين التعمير وقواعد التحضير تلاعباً يشبه، في بعض وجوهه، تلاعب أصحاب تلك القصائد بقوانين اللغة وقواعد الإبلاغ".

ومن قراءة هذا المقال يمكن أن نأخذ تصوراً عن النظرة النقدية للشعر من شاب مثقف وفي وقت تعرف فيه القصيدة الحرة ربيعها، وقد أصبح لها شعراؤها المتمحضون لها، كما أصبح النقد مادة قارة تدرس في مختلف المستويات الدراسية، إلا أن ممارسته العملية والأخذ بمفاهيمه الصائبة لتقويم نص ما لا يزال غائباً عن الساحة، أضف إلى هذا أن مختلف الأعمال التي تقدم عن الأدب الموريتاني يغلب عليها أكثر الأحيان طابع

---

[٦٤] لفظة عامية تطلق على أحياء الانتظار المتناثرة حول العاصمة انواكشوط، وكل هذه الأحياء هي من الأكواخ والخيم والأخصاص.

[٦٥] كارفور كلمة منقولة عن اللغة الفرنسية(أي ملتقى الطرق) وهي علم على أحد أحياء العاصمة انواكشوط.

التحقيق.

وعلى الرغم من المثبطات الكثيرة في سبيل القصيدة الحرة فإنها قد ظهرت واستمرت وقطعت أشواطاً في مسيرتها التطورية، وواكبت الأحداث وسجلت مواقفها تجاه القضايا المطروحة.

ولنا أن نتساءل ما هي أهم المضامين التي طرقتها القصيدة الحديثة في هذه الفترة؟

الفصـــــــل الأول:
البنيـــة الدلالـــــية

المضامين الشعرية:

ظهرت هذه المدونة في وقت اتسم بالصراع الإيديولوجي والسياسي والاجتماعي كما رأينا، وكان الشاعر فاعلاً في حلبة هذا الصراع باعتباره منظراً سياسياً، وصوتاً معبراً عن آمال وطموحات الشعب، لذا كان طبيعياً أن تسجل القصيدة في هذه الفترة مختلف الآراء والتوجهات التي عرفتها الساحة السياسية والاجتماعية من ثورة على السلطة ورفض وتنديد بأساليب القمع وتضامن مع القضايا الوطنية والقومية والإنسانية.

وتبرز قراءة المدونة أن القصيدة مرت بثلاث مراحل أساسية بارزة:

المرحلة الأولى مرحلة العمق الفكري/ الإيديولوجي.

المرحلة الثانية مرحلة العمق التاريخي:

المرحلة الثالثة مرحلة القلق الوجودي.

وينتظم هذه المراحل الثلاث محوران مضمونيان بارزان؛ محور سياسي ومحور حضاري.

ونبادر لنقول إن هذا التصنيف ليس دقيقاً بما فيه الكفاية، لأن القصيدة الواحدة قد تثير كل هذه المضامين دفعة واحدة معبرة بذلك عن معاناة الشاعر المثقل بذاته وبوطنه وبالعالم من حوله.

وقد جاء الطابع العام للمدونة ذا صبغة سياسية إلا أن

المضامين الأخرى حاضرة بدورها لا يمكن تجاهلها.

المرحلة الأولى: مرحلة العمق الفكري/ الإيديولوجي

بمرور السنوات الأولى للاستقلال تبين أن الوعي التاريخي والإبداع الفني يقتضيان امتلاك منهج فكري ونظرية عامة يمكنان من صياغة رؤية شاملة وقادرة على تحليل وصياغة اختيارات تلائم متطلبات المرحلة الجديدة.

لقد كانت البلاد تعيش أيام الاستقلال وضعية خاصة: "فالبلد متخلف إلى أقصى الحدود؛ لم يعرف أي عناية في الجانب التنموي ولا أي إصلاح في الجانب الاجتماعي، تنوشه الأطماع من الشمال والجنوب ويحده شعاع الثورة الجزائرية من الشرق وتجوب انتماءه القاري والقومي والعالمي الثورات وحركات التحرر والانقلابات الإصلاحية والنظريات اليسارية، ينال استقلاله فجأة مشفوعاً باتفاقية ١٩٦١/١/١٩ المسماة باتفاقية الصداقة والتعاون والتي تعطي لفرنسا حق الاحتفاظ بشؤون الدفاع، والخارجية، والاقتصاد والثقافة... في البلد الموريتاني الذي أصبحت تديره حكومة وطنية"[٦٦].

وأمام هذا الواقع السياسي انقسم السياسيون اتجاهين: اتجاه يسعى إلى الحفاظ على مصالح فرنسا في البلد، والتمسك بالبنية الاجتماعية دون تغيير، ويمثل هذا الاتجاه الحكومة الجديدة والمقربون منها وذوو الكفاءات الفرنسية.

أما الاتجاه الآخر فيناهض هذا الرأي ويرى أن الاستقلال لا يتم إلا بترحيل الفنيين والإداريين الفرنسيين وسحب القاعدة العسكرية وتأميم شركة ميفرما[٦٧] ومراجعة الاتفاقية السالفة

---

[٦٦] محمد بن عبد الحي: التجديد في الشعر الموريتاني/ ص١٦ (م.س.ذ).
[٦٧] محمد بن عبد الحي: التجديد في الشعر الموريتاني ص ٢٠

الذكر مع فرنسا، ويمثل هذا الاتجاه شباب النهضة ومعلمو اللغة العربية والطلاب العائدون من الخارج وشباب الريف النازح إلى المدينة.

وكان الشقاق قوياً بين الاتجاهين، وقد بدأت جبهة المعارضة في ممارسة العمل السري بعدما أقرت الحكومة مبدأ الحزب الواحد
(حزب الشعب الموريتاني).

وقد شهد الوعي الوطني المعارض دفعاً ثورياً تنامي وسعي لفك العزلة عن البلاد عبر نشرات ثقافية وإعلامية محددة، فصدرت عن المعارضة مجلة نقابة المعلمين"الواقع" سنة ١٩٦٢ و"موريتانيا الفتاة" سنة ١٩٦٤ و"الكفاح" سنة ١٩٦٧ ثم بدأت الإضرابات العمالية في شركة ميفرما منذ ١٩٦٣[٦٨].

وقد شهدت هذه الفترة نزعة قومية متشددة تولد عنها صراع بين القوميتين العربية والأقلية الزنجية بلغت ذروتها في أحداث ١٩٦٦ الدامية، ثم توالت الأحداث متسارعة"فجفاف" ١٩٦٩ الذي استمر ستة عشر سنة بدون انقطاع، وقتل العمال المتظاهرين في مدينة ازويرات، وعزلة البلاد المفروضة عليها، ونكسة حزيران ١٩٦٧ والثورة الثقافية في الصين وأحداث ١٩٦٨ في فرنسا، والاتجاه الشعبي لتحرير فلسطين، كل هذه الأسباب عملت مجتمعة على مراجعة الفكر الوطني المعارض لنفسه والبحث عن إيديولوجية جديدة لمواجهة الواقع.

وهكذا تم اللجوء إلى الفكر الماركسي لحل المسألة القومية والتركيز في التحليل على الجوانب الاقتصادية وعلى توعية

[٦٨] ميفرما: شركة للمناجم الحديدة في"ازويرات" بالشمال الموريتاني، أممتها الدولة سنة ١٩٧٤ وأصبحت تسمى اسنيم.

الطبقات المحرومة.

وقد نشأ تيار ماركسي هو أبرز ما عرفته البلاد حتى الآن من التيارات السياسة من حيث الدعاية والتنظيم وقد تمثل في الحركة الوطنية الديمقراطية وحزب الكادحين الموريتانيين، واستطاع هذا التنظيم الحزبي أن يستقطب النواة العمالية من معلمين وعمال وطلبة، كما استغل الجهة والقبيلة لكسب أنصاره، واستخدم في معارضته الحكومة القائمة جملة من الأساليب كالإضرابات والمناشير الدعائية والكتابات الجدرانية.

وهكذا وجد الشاعر في الفكر الماركسي فلسفة تأليفية تعبر تعبيراً صادقاً عن حياة لا تنفصل فيها الفكرة عن الفعل وبذا تحتل فاعلية الذات(داخل الجماعة) مكانة مهمة إلى جانب فاعلية التاريخ.

وقد كانت هذه الفترة بما شهدته من أحداث وما عرفته من أزمات متلاحقة وتطور في المفاهيم حرية بأن تشد انتباه الشاعر وترفد المواضيع التي يستقي منها.

ويتبين من خلال قراءتنا المدونة أن المواضيع التي حظيت باهتمام الشعراء في هذه الفترة تتحدد فيها محاور أبرزها: الحديث عن الوطن والمواطن- الثورة على السلطة.

أ) الوطن والمواطن:

يحيل التراث الموريتاني- شأنه في ذلك شأن التراث العربي عموماً- إلى الوطن بمفهومه الضيق؛ مسقط الرأس، حمى القبيلة، مرابع الحي.

وقد برهن الشاعر الموريتاني على الارتباط الحميم بالمكان، فتغنى بالآبار والمنتجعات وشدته ديار الحبيبة ومراتع الصبا،

وكان للشعر الشعبي والفصيح معاً دور كبير في تخليد الأماكن والتغني بما آلت إليه من تحولات وانطماس معالم.

أما الجديد في مدونتنا فهو اتساع هذا المفهوم وشموليته وما أصبح له من دلالة في النفس وتجذر في لا وعي الشاعر.

والوطن في هذه الأشعار مفهوم مجرد متبلور يتضمن الانتماء إلى الأرض والشعب ويتقمص جميع علاقات الشاعر– بوصفه إنساناً وشاعراً– بحيثيات الماضي والحاضر والمستقبل فهو كنزه الغالي وتركة أجداده، هو أمله وحياته ومصيره.

إلا أن اليد الاستعمارية التي تبسط سلطانها على الأرض وتستغل خيراتها تاركة أبناءها للفقر والجوع تجعل الشاعر يعيش انشطاراً بين ما يحدث وما كان يجب أن يحدث فيصبح مفهوم الوطن لدى الشاعر الموريتاني رفضاً لصورته الآنية بكل مظاهرها المعتمة، ويتفاقم الوضع حتى يقود إلى الثورة والرفض.

يناجي محمد بن إشدو وطناً أصبح سجناً لذويه –رغم امتداد رقعته– وجنة للمستعمر، أرضاً مغصوبة تنتزع من يد الفلاح الفقير وتوضع في يد الغني المتغطرس، يصبح الموطن الأم رمزاً للظلم والاضطهاد وانتهاك حقوق المواطن:

يا موطني

يا أيها المليون والنيف الغني

يا مجد آبائي وحفظ المجد غالي الثمن

يا قوت عيالي، لباسي، مسكني

يا رمز آمالي مصيري، موطني

لن تستكين لغاصب، لن تنحني

يفديك يحميك الشباب ولن يقصر أويني

....يا لعنة المواطنين وجنة المستوطن

يا أرض فلاح فقير تعطى لميسور غني... (٦٩)

ويظل الصراع قائماً بين الانتماء والرفض: الانتماء إلى الوطن(مفهوم الوطنية) والرفض لصورته المأساوية(الظلم والاضطهاد والتخلف) إلى أن يتم التلازم التعبيري بينهما في البيت الشعري الواحد، بل وحتى في الجملة الواحدة يتناوبان طرفي الإسناد(بلدي جريح) (وطني أسير) (وطني تمزقه الكلاب)، (بلدي يعاني من قيود المعتدي مالا أطيق).

هو الانتماء والوعي بحقيقة المأساة، والرفض لكل صورها المعبر عنها بالجرح والأسر والتمزق والمعاناة في المقاطع الموالية:

بلدي جريح

كيف أقبل أن أخون وأن أهون

وطني أسير

كيف أطمع للسعادة في حمى المستعبدين (٧٠).

وتتضخم المأساة حين يصبح الوطن والمواطن نهشاً لكلاب شريرة والمسيح المنتظر أو الشاعر المخلص قاصر عن الفعل:

يا سيدي الهمام

بطوننا تقلصت

عظامنا تكلست

أقدامنا تقعرت

---

(٦٩) المدونة / ص٣ .
(٧٠) المدونة / ص١١ وص١ .

وأرضنا قد أجدبت وأقفرت

من الثياب والنعال والطعام. (٧١)

وبقدر ما يتشرد الشاعر ويغترب في وطنه يزداد إيمانه به إلى حد العقيدة، يصبح الوطن شيئاً مقدساً وهما ملازما، يحلل الشاعر من خلاله الوضع القائم ليستنكره وليثبت أحقيته في الأرض، يقول فاضل بن الداه:

يا سيدي الهمام

إنا هنا مواطنون

وهذه بلادنا

من ألف قرن قبلكم وألف عام

كنا هنا...

حياتنا ملك لنا، وأرضنا ملك لنا، ورزقنا

ملك لنا، فأيكم أب لنا وأيكم لنا إله؟

فلترحلوا يا سيدي.. ولترحلوا

من فوقنا وتحتنا

فنحن وحدنا في أرضنا

مخلدون

من ألف قرن قبلكم وألف عام (٧٢).

يصبح الوطن، الأرض، انتماء إلى تاريخ حافل وأرض عريقة وشعب وأمة وحضارة، وحبه يطال العقيدة ويحدد رؤى المستقبل ويرفض سلبية الواقع، يصبح صوت الشاعر رسالة

---

(٧١) المدونة / ص١١ وص١ .
(٧٢) المدونة / ص١ .

المواطن إلى أرضه وشعبه ومشروع ثورته على المستعمر:

فبأي حق أيها الأقزام تكوون القلوب؟

وبأي حق تجعلون الظلم خبزاً للشعوب؟

وتدنسون قداسة الأوطان بالظلم الرهيب (٧٣).

وليس الحديث عن الوطن الذي ساد هذه الفترة إلا إحالة واهتماماً ضمنياً بالمواطن، فرغم تجذر النظام الفئوي والقبلي في المجتمع الموريتاني، وتعضيد الأحكام المتوالية له فإن الإحساس بهموم الطبقات المضطهدة من منمين وفلاحين وعمال ظلت مشغلاً من مشاغل الشعر بل هي الوتر الحساس الذي حاول الشاعر الثأر أن يزعزع من خلاله بنى النظم وأن يزرع في المواطن الحقد والكراهية تجاهها وهو ما سيقودنا إلى الحديث عن ثورة الشاعر على السلطة.

ويتخذ مفهوم المواطن أشكالاً شتى في هذه القصائد فهو الفلاح والمنمي كما في قصيدة محمد بن إشدو"يا موطني":(٧٤)

يا أرض فلاح فقير تعطى لميسور غني

يا ثروة الراعي التي ضاعت وبالعشر مني

ولكنه في قصائد أخرى يتبلور في طبقة العمال، وهي فئة حديثة النشأة وليدة التغير الطارئ في وسائل الإنتاج، بعد تحطيم البنية الاقتصادية القديمة، وإثر تواجد شركات أجنبية تنقب عن المعادن في البلاد، وهو ما جعل المواطن يضطر لأن يكون بواباً أو حارساً أو عاملاً يدوياً، فيعاني بدوره من قلة الأجر وسوء المعاملة.

---

(٧٣) المدونة / ص٧ .
(٧٤) المدونة / ص٣ .

فكان لهؤلاء العمال أن يطالبوا –بعد تكونهم كفئة اجتماعية– بتحسين أوضاعهم العملية وأن يتخذوا في سبيل ذلك أسلحتهم المعروفة وفي مقدمتها الاضطرابات. وقد أدت إضرابات عمال المناجم"بازويرات" سنة ١٩٦٨ إلى تدخل السلطة وردها بالرصاص على المتظاهرين فسقط منهم العشرات وكانت الحادثة المعروفة حتى الآن"بمذبحة ابطاح ازويرات".

ومنذ ذلك الحين بدأ الحديث يحتد عن العمال وكانت مركز الثقل فيه تلك الحادثة الأليمة إذ أصبحت منطلق الوعي والإحساس بهذه الفئة في القصيدة المناضلة.

وتطرح مراجعة المدونة نقاطاً مركزية في حياة العمال وهي: ظروف النشأة ومعاناة البؤس، والنضال من أجل البقاء وتحقيق الوجود.

ويمكن أن نطالع هذا التوجه إلى الفئة العمالية في قصيدة محمد بن إشدو"لمن المستقبل"[٧٥] وقصيدة أحمد"نشيد العمال"[٧٦]: يقول أحمد من هذه القصيدة:

ضحايا الشقايا ضحايا الفساد
يعم الفساد جميع البلاد
نهوضاً لنطعن حكم الفساد
ونقضي على البغي والعابثين
فماذا نقول وماذا نريد؟
نريد الحياة بلا ظالمين
فهل تحسبون بأنا نسينا

---

[٧٥] المدونة / ص٤ .
[٧٦] المدونة / ص٨ .

رفاق "البطاح"، رفاق الجراح
حقوقاً تضاع، دماء تسال
جموعاً تثور على المجرمين

وعلى هذه الوتيرة الثورية الجامحة تستمر القصيدة معبرة عن مطالب هذه الفئة، مصورة لمعاناتها ومستمدة مضامينها الثورية من واقعها.

وتتخذ صورة المواطن المثير للشفقة أشكالاً شتى في هذه القصائد كما رأينا، ففي قصائد محمد بن إشدو وفاضل بن الداه، يتركز مفهوم المواطن في الفلاح والعامل اليدوي في المصنع، وفي الأطفال البرآء الذين سجن ذووهم من أجل القضية العادلة؛ أما عند أحمد فإننا نجد إلى جانب العامل المنكوب، السجين السياسي الذي يتكبد المشاق في سبيل تحرير الشعب.

ب) الثورة على السلطة:

إذا كنا في النماذج السابقة لاحظنا تكريساً لمفهوم الوطن والمواطن، فإن الثورة على الوضع كانت حاضرة بدورها في كل هذه النماذج، ولكنها تكون أوضح عندما تتخذ شكل مواجهة صريحة بين الشعب ممثلاً في الشاعر، والسلطة ممثلة في السجان أو الشرطي أو صاحب الحكم.

تحمل لنا قصيدة محمد بن إشدو(أطفالنا يتساءلون)[٧٧] تلك المواجهة بين فصائل الشعب المختلفة والحاكمين وحالة الاستنفار التي تعرفها الفترة يقول منها:

وخديجة في سجنها تمتص أثداء الحراب

---

[٧٧] المدونة / ص٦ .

الأم والرفاق في الإضراب

يتمردون ويرفضون الهون في ظل العذاب

ويقبلون أشعة التحرير في خلف الضباب

ولا يتوقف الشاعر الثائر عند حدود المواجهة الجسدية مع السلطة بل يسعى أحياناً إلى أسلوب أكثر منطقية وهو أسلوب الحجاج والجدل ليثبت مشروعية مطالبه، ويحرج السلطة بعرضه كل نواقصها وممارساتها علناً:

هل خوّل الإسلام للحكام تعبيد البشر؟

أم جوهر استقلالكم أن تذبحونا كالبقر؟

من أنتم حكامنا؟ من أين جئتم؟ ما الخبر؟

ما دوركم؟ لا تنزلون على الأقل لنا المطر

ما دوركم لا تصنعون على الأقل لنا إبر

تتجبرون وتعتدون على هوانا كالقدر

لا تزرعون وتفسدون الزرع، تجنون الثمر

تستعبدون وتجلدون وتقتلون بلا وزر

ويتبنى الشاعر أحياناً بدائل للنظام القائم يرى فيها تجسيداً لطموحات الشعب يقول محمد بن إشدو:

هم غائبون يصارعون الغول في واد بعيد

وسيرجعون برأسها وسيحملون لنا ورود

وسيحملون لشعبنا تمراً وزيتوناً نضيد

وحمامة معتوقة بيضاء تصدح بالنشيد

وشريعة لعموم الشعب من بيض وسود

ويقدمون لجيلنا صندوق ألعاب جديد

فيه المدارس والمدافع والمصانع والسدود

امسح دموعك يا أخي فالليل حتماً لن يسود.

وتتخذ المواجهة مع السلطة شكلاً آخر في قصيدة أحمد بن عبد القادر(ليلة عند الدرك)[٧٨] حيث يستعرض الشاعر فيها تجربة السجين السياسي ومعاملة السجانين له والتعذيب الذي يلقاه وطريقة استجوابهم له:

قالوا له

ماذا تضيف؟

لا تخف عنا أي شيء

فالنار والكرباج

ينتزعان من رأس السجين

مالا يريد

وتحلقوا من حوله مثل الكواسر والوحوش

يتكالبون على انتزاع

ثيابه عن جلده

سيطول هذا الليل إن لم تعترف.

ولكن السجين المؤمن بمبادئه وبرسالته الإنسانية السامية يصمد أمام هؤلاء الأقوياء ويواجههم بصراحة فذة مطالباً بتحقيق مطالب الشعب:

فحقيقتي أني أناضل ضد من

يـ بني لكم دور العذاب

---

[٧٨] المدونة / ص١٠ .

وحقيقتي أني أناضل ضد من يبني لأمتنا الخراب

وحقيقتي، وحقيقتي أني

وإن طال العذاب

وغرستم في مهجتي كل الحراب

لن أنثني... لن أنثني....

حتى أقدم للتراب

قطرات نار تلتظي

حمرا يقبلها التراب.

ونلاحظ أن القصائد التي كتبها شعراؤنا في هذه المرحلة تنطلق من موقف إديولوجي وفكري عام لا يكاد يخرج عن مجالات الإيمان والحرية والالتزام، وقد انصب اهتمام الشاعر في هذه الفترة على الواقع المحلي فتحدث عن الحاكمين وعن هموم الشعب وعن معاناته الذاتية نضالاً في سبيل تحرير المجتمع.

وجاءت قصائد هذه الفترة ثورية في مجملها منددة بالواقع السياسي والاجتماعي، تجد في المستقبل خلاصاً في المعاناة وتحلم بالفجر الجديد الحتمي الذي سيأتي منبثقاً من الثورة الشعبية.

وقد ظلت علاقة الشاعر بالسلطة في هذه الحقبة علاقة صراع وتمرد بينما كانت علاقته بالمواطنين علاقة حب ووفاء، كما ظل الخطاب الشعري صريحاً صارخاً لا يختلف عن الإعلانات والبيانات الثورية في قصائد هذه المرحلة التي تؤسس لخطاب سياسي ستتناوله قصائد الثمانينات بمزيج من الواقعية والرمزية.

وهكذا شكل الهم الوطني: الأرض- الحكام- المواطن- محوراً بارزاً من المحاور المضمونية في المدونة، وعلى مر الأيام اتسع هذا المفهوم لدى الشاعر ليتعدى الحدود الضيقة؛ الهم الوطني إلى الهم القومي.

المرحلة الثانية: مرحلة العمق التاريخي

في هذه المرحلة بدأ شعراؤنا يستلهمون الحدث التاريخي القديم والحديث باعتباره مكوناً ثقافياً قادراً على إمداد النص الشعري بأبعاد كثيفة ومتعددة.

وقد تعاملت القصيدة ابتداء من هذه الفترة مع أحداث تاريخية وطنية: (الانتماء القومي- تحديد الهوية)، وقومية: (القضية الفلسطينية)، وعالمية: (القضية الفيتنامية).

وإذا كانت المرحلة الأولى مرحلة اتسمت بالصراع ومناوءة السلطة والانشغال بالقضايا الوطنية والمحلية، فإن الهدنة التي عرفتها أحزاب المعارضة مع السلطة بعد انعقاد مؤتمر حزب الشعب ١٩٧٥ وبعد تحقق المطالب الثقافية والاقتصادية والسياسية التي كانت المعارضة تسعى من أجلها، إلى تحولات مرحلية جعلت الشاعر يبحث عن فضاء جديد لقصيدته وعن مواضيع يستمد منها، فكان لجوؤه إلى الحدث التاريخي القديم والحديث يستلهم منه باعتباره مكوناً ثقافياً قادراً على إمداد النص الشعري بأبعاد كثيفة متعددة.

وقد شكل الحدث التاريخي ذو البعد القومي والإنساني في هذه الفترة ذاكرة ومرآة وأرضية تواصلية وفنية في مرحلة الانتقال التاريخي من المحلي إلى القطري ومن الذاتي إلى القومي، وهذا ما نلاحظه بشكل واضح في قصائد أحمد: (تموز-

أمير الخالدين- المجد للإنسان) وفي قصيدة محمد الحافظ(ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء) ويمتد هذا المضمون القومي عبر قصائد الثمانينات مع كل من أحمد وناجي ومباركه وإبراهيم وعبد الله عمار.

وقد أثارت قصائد هذه الفترة مضامين شتى منها: الانتماء القومي- التغني بالوحدة العربية- الثورة على الواقع العربي- مؤازرة القضايا القومية مثل: القضية الفلسطينية واللبنانية.

أ) الانتماء القومي:

ما راود الموريتاني شك عبر مسيرته الحضارية في هويته وانتمائه ولن نتعرض للقضايا التاريخية الشائكة كوضع الأنساب وانتحالها ورد أغلب القبائل الموريتانية أصولها إلى أرومة عربية، وإنما سننظر في الشعر موضوع حديثنا.

لقد سجل الشعر هاجس الانتماء القومي مبكراً وردد الافتخار بهذا النسب لا إلى العرب العاربة ولا المستعربة وإنما إلى العرب العرباء، يقول محمد فال بن عينين مفتخراً:[٧٩]

إنا بنو حسن دلت فصاحتنا أنا إلى العرب العرباء ننتسب

إن لم تقم بينات أننا عرب ففي اللسان بيان أننا عرب.

نعم لقد ترسخت قيم وتقاليد عربية صميمة في نفس الموريتاني، فلطالما تغنى بربي نجد وشام البرق اليماني وتحمل على الراحة وتنكب القوس السمهري، تأسياً بأجداده الأقدمين، وكان هذا الإحساس القوي من الأسباب التي جعلته يقاوم أي علاقة عرقية أو مثاقفة مع المستعمر.

وبعد قيام الاستقلال يجد الموريتاني نفسه أمام واقع مر،

[٧٩] محمد فال ولد عينين، شاعر موريتاني توفي في بحر القرن الرابع عشر الهجري.

حيث أن الدول العربية ترفض الاعتراف بموريتانيا دولة عضواً في الجامعة العربية، والجرائد العربية تتحدث عن الموريتاني على أساس أنه إفريقي وهكذا تبدأ عقدة الهوية تلازمه، يثبتها ويدلل عليها.

وقد حاول الشعراء في هذه الفترة إثبات هوية الموريتاني وتأصيلها في الجسم العربي عن طريق العتب والتذكير بالأصول والأعراق المشتركة والدين حيناً وتبرير أسباب النزوح ودوافعه حيناً آخر.

ولإعادة الاعتبار إلى هذه الذات المتأرجحة في كفة الزمن، ولتكييفها مع العصر المتجدد، كان لابد من الكشف عن خصائصها، لتتمكن من مواكبة التحول الاجتماعي بعد الانفتاح على العالم العربي حتى لا يكون استلاب وتأثير أحادي بل تفاعل واع، أخذ وعطاء، في إطار الامتزاج الحضاري البشري، فعقدة الشعور بالنقص أو الدونية تطمس الذات وتجعل منها كائناً ببغاوياً لا دور له في عالم حديث معقد.

هكذا تدرج الوعي الحضاري بالموريتاني فبدأ يبحث عن معالم شخصيته التي لقيت كثيراً من التزييف منذ عهد التسيب ومروراً بفترة الاستعمار المعتمة، وكانت القصيدة سلاحاً تتجلى من ورائه شخصية عربية بدوية تطلع من وراء السنين معتزة بماضيها وبشجاعتها وكرمها، باللوح والدواة بالنخلة والأرض المجدبة، بالرمل والقتاد، وكلها مكونات الموريتاني العربي الأصيل، رغم ما تحيل إليه بعض هذه الرموز من شح أحياناً كالرمل وأشجار القرظ.

ففي قصيدة(أمير الخالدين)[٨٠] يقدم أحمد بن عبد القادر بطاقة تعريفه كمثقف موريتاني يعكس النشاط الثقافي الأصيل في هذه البلاد وتحمل كل خلاياه بذرة من رمالها ورياحها السموم وأشجارها إلى أرضه العربية بغداد:

رحلت وعندي من الذكريات
لشنقيط باقات ود صميم
بيدي قبضة من تراب المحيط
وعرجون نخل قديم
لوته رياح السموم وزحف الرمال
وكنت أشذب منه اليراع
أشعشع بالماء فحم السيال
وصمغ القتاد
وحبات قرظ جناه الرعاة
فأسقي المحابر نور الحياة
يراعي تعلم سحر الوجود
وشعري وفي لعهد الجدود

ويتطور هذا التأصيل للذات عبر الخصائص المحلية في قصائد كل من ناجي ومباركه عن طريق التذكير بالأواصر المشتركة حيناً وأسباب النزوح أحياناً أخرى.

يسترجع ناجي في ذاكرته ذلك النزوح التاريخي العربي لأجداده إلى هذه البلاد وكيف قدموا يحملون أسمى الرسالات السماوية إلى أفريقيا والأندلس، فهم رمز المجاهد الذي هاجر من

---

[٨٠] المدونة / ص٢٤ .

مضارب كهلان ووادي العقيق ليفتح هذه الربوع ويحمل مشعل الحضارة العربية ولكن الحنين يشده دوماً إلى الأصول يقول في قصيدته: (مقاطع من أغنية لسنابك خيل شامت مرابطها):[٨١]

رجال وفلك...

ورحل وسرج...

ومقبض رمح

ولوح تناغم فيه البيان

لم عشق النجم أو طارقا

وحين مضى عقبة يستحث النجائب

كانت... تثير من النقع ما ليس يخلفه الموعدا

وما اعتاد يوسف برد الشمال

ولكنه اعتاد أن ينجدا

****

نسافر في الجفن كيما يعود

وقد حمل البين بين يديه

مسافة ما بين "موج التحدي" ووادان فالنخل من قابس

مسافة وصل العذوق العذوق

بحيث مضارب كهلان والنازلون بوادي العقيق.

تظل الأهازيج

تزرع للشوق –رغم الحواجز– شوقا

وتنبت للأرض –رغم الحرائق– قمحا.

---

[٨١] المدونة/ ص ٧٣ .

إنها رحلة السيف والرمح، رمز العربي الصميم، يستحث النجائب ليعلي كلمة الله في أرضه، وتأتي كل الأشياء بوطنه"موريتانيا امتداد لعروبته، فالنخيل بوادان" المدينة الموريتانية القديمة ليس إلا امتداداً لنخيل قابس، والأهازيج بأرضه ليست إلا امتداداً للأهازيج العربية.

وفي نفس المعنى تدور قصيدة"تحية بغداد[٨٢] لمباركه، حيث ترى أن هذا الجمال والسمرة والنخيل في بغداد ليس إلا خزاناً فياضاً من جمال أرضها وسمرة أهلها ونخيل ترابها ورمال صحرائها حين تقول:

هل تذكرين امرأة سمراء في لون الرمال
يعنو لوجهها الجمال
قد خرجت يوماً مع الجند تبارك الرجال
تبلسم الجراح في معمعة القتال
وطبعت سمرتها على الوهاد والتلال
سيفا صقيل
وواحة من النخيل..

هي رحلة السمرة والنخيل من الشرق إلى أعماق الصحراء في الشمال الإفريقي يظل طابعها له مفعول السحر لا يتغير ولا يتبدل.

ب) التغني بالوحدة العربية:

إذا كان مفهوم الوطن اقتصر في قصائد المرحلة الأولى على الرقعة المحلية فإن قصائد الفترة الثانية والثالثة شهدت توسع

---

(٨٢) المدونة/ ص٤٩ .

مفهومه من منظور قومي ملتزم فأصبح هم الشاعر وحلمه الأكبر تحرير الأراضي المحتلة ولقاء الأحبة فيها، يقول محمد الحافظ من قصيدته ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء:

وأراك أكبر من جميع العالمين
في داخلي كخريطة الوطن الكبير
ويكون بعث للحضارة من جديد
ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء

ولا يتوقف أمل الشاعر على تحرير الأرض وعودة ذويها إليها بل إن الوحدة الأمل المنشود وتكسير الحدود المصطنعة بين البلاد العربية جعلته يتغنى بوطنه الكبير ويحلم أن يتفيأ ظلاله غير مقيد بتأشيرة؛ تقول مباركه من قصيدتها القلب الجريح:[٨٣]

... وتعرف الخيول
من المحيط للخليج
أن تعلف الشعير
ويعرف الهديل أن أمه غب الشتاء
قد ملأت أعشاشها عشباً وماء
وأنه بعث جديد.

ج) مؤازرة القضايا القومية:

وجدت القضايا القومية صداها البارز لدى شعرائنا"فمأساة فلسطين" شغلت حيزاً لا يستهان به في القصيدة ولا تزال تشغله باعتبارها الهم الموحد للوجدان العربي في كل قطر، يظهر ذلك في قصائد"أنشودة الوفاء– أمير الخالدين" لأحمد "والقلب الجريح"

---

[٨٣] المدونة/ ص٥٤ .

لمباركه، "وقراءة في كف أبي لهب" لمحمد عبد الله بن عمار"والطير الأبابيل" لإبراهيم بن عبد الله" وأبو الفلاشا" لناجي محمد لمام، كما وجدت القضية اللبنانية مجالها لدى كل من أحمد وإبراهيم.

وقد ظل حلم الشاعر أن ترجع الأرض إلى ذويها، ويجتمع شمل الأسر المفرقة، تقول مباركه من قصيدتها"القلب الجريح"

وناجت الأم شهيدها الحبيب
قالت أيا بنى جاء في سفر الخلود
بأنه يولد من شظية البارود
قوم سيولدون في عهد قريب
عيونهم خزر كأسواط اللهيب
ستوقف الشمس لهم يوماً وبعض يوم
فيزرعون الأرض زيتوناً وطيب
ينبت فوق هامة النسر فيولد الزمان
وينشأ الإنسان
يسامق الدم الشهيد
ويورق الدمع العميد.

غير أن هذا الأمل الطويل والواقع المتردي أوصل الشاعر أحياناً إلى حافة اليأس وخيبة الأمل، وفقدان الثقة بالانتماء القومي الذي استساغ واقع الاستلاب والتشريد والاضطهاد في فلسطين يقول أحمد بن عبد القادر من قصيدته"أمير الخالدين" مخاطباً الزعيم الثوري جمال عبد الناصر:

إليك أبا العز والمكرمات

شكوت زماناً عقيما
يطارد روح الفداء
وأسيافه والرماح
تعربد كالرعد والبرق
تشدو أغاني الكفاح
ولكنها من قشور الكلام (٨٤)

د) الثورة على الواقع العربي:

وقد قاد هذا اليأس القاتل الشاعر إلى كشف لعبة الحكام العرب والخيانات المرتكبة ضد الشعوب العربية، وليست الأحداث في لبنان والفتن المحلية إلا طرفاً من تلاعب هؤلاء الحكام بمصير هذه الأمة.

يقارن ناجي محمد لمام في قصيدته"أبو الفلاشا" بين كافور الإخشيدي رمز العقم والتعصب ضد العرب وهارون الرشيد الخليفة العباسي رمز العزة العربية والعطاء ليصل إلى أن الخلف الحالي من الحكام العرب هم أبناء كافور لا أبناء الرشيد.

يقول في قصيدته أبو الفلاشا:

وكافور كان خصيا
ولكنه أنجبا
وكم كان هرون في رشده
شبقا نزقا
ولكنه يا رماد السنين
مضى...

(٨٤) المدونة/ ص٢٦ .

والحريم مضى
والحصان كبا
فلا سيف، لا نصل
كل الحوامل أجهضن
... لا عقبا
ألا إن كافور... وهو الخصي
بأرض الكنانة صار.. أبا
وهاهو..
يحكم بحر الغزال
وفي "كردفان"
على خصر كاهنة
يشرب النخبا (٨٥)

وترسم هذه القصيدة صورة ساخرة للحاكم العربي المتمالئ مع أعداء الأمة ضدها والذي يتلهى بمتعة الخاصة متلذذاً بآلام الآخرين، وهي صورة تتكرر عند عبد الله بن عمار في قصيدته"قراءة في كف أبي لهب" حيث يسعى إلى كشف أوراق الحاكم العربي، الذي اختار اسمه رمزاً لمناوءة الدين الإسلامي، (أبو لهب) وأقر صفاته برهاناً على عدائه للأمة العربية ولقضاياها، وهو بهذا يقدم صورة للحاكم المتهافت على الملذات والمستهتر بقيم الإسلام ودماء المواطنين يقول:

هو الذي عهدته ألد أعداء الرسول
آمن بالرسول في دستوره

(٨٥) المدونة/ ص٧٥ .

وحكم الصليب

وصلب الفاروق مرتين

واستوزر الشمر

وألحق النهب بعبس

ونميرا بمضر

وغصبت سكينة بنت الحسين

في بهو قصره

وسبيت هند ولم يثر (٨٦).

وسعياً من الشاعر إلى تذكير أمته وبث الحماس والجد فيها يقابل الشاعر المهموم واقع أمته المقلق بماضيها المشرق ويستمد من ذاكرته صوراً مشعة بالانتصارات والفتوحات، بالغلبة وإرادة الانتصار، بالسيف والجواد والكلمة.

ولعل الشاعر يحتمي بماضيه ويتعزى به عن مرارة الواقع وقحطه ويتطهر فيه من هموم يومه عن طريق توظيف التراث وتسليطه على الواقع لإضاءته، وذلك عن طريق اختيار المواقف التي تكشف زيف الواقع العربي وعقوقه لأبوة ذلك التراث يقول ناجي محمد لمام:

رجال وفلك

ورحل وسرج

ولوح تناغم فيه البيان

لمن عشق النجم أو طارقا

وحين مضى عقبة يستحث النجائب

---

(٨٦) المدونة/ ص٥٦ .

كانت تثير من النقع ما ليس يخلفه الموعدا

وما اعتاد يوسف برد الشمال

ولكنه اعتاد أن ينجدا (٨٧)

هكذا تتبدل صورة الواقع المعتم بالماضي المشرق ويعلن الشاعر الولاء له كما يتشبث بمستقبل مجهول، كل ذلك تهرباً من واقعه المحبط.

يقول ناجي:

وحين يمر زمان الرماد

سيدرك شعبي عطاء النخيل

ولون النخيل

ويقدره حق قدر الجنى

ويعلم أن صهيل الجياد

بشير البيارق

فالغيث آت بلون النخيل

هو الغيث يا صيف آت

بلون النخيل...

لقد ارتفع الهم القومي لدى الشاعر إلى مستوى الهم الذاتي الذي يؤرقه ويمزقه فتتحطم الحواجز بين الهموم وتندغم في إشراق حلولي خاص وتكون استجابته مفرغة في قالب فني خصب يتسع لمعاناة الشاعر النفسية، وللمهمة الوطنية المحلية، والقومية العليا.

ومما يلاحظ من المضامين السياسية القومية أنها اتسمت في

---

(٨٧) المدونة/ ص٧٣ .

البداية بالانطباعية والآنية فكانت في أغلبها تجاوباً ظرفياً مع الأحداث التي تهم الأمة أو الأرض فينفعل بها الشاعر مستجيباً لوجدانه القومي ومع تقدم الزمن ونضج التجربة خرجت القصيدة من حيز الاستجابة الجزئية إلى فضاء الاستجابة الكلية الصادرة عن منظومة فكرية ذات رؤية أكثر شمولية وعمقاً.

والملاحظ أن شعراءنا طوال الفترة الثانية وردحاً من الثالثة لم يتعاملوا مع التاريخ كسجل ولم يكتفوا باستعراض الأحداث، بل إنهم عمدوا إلى تلوين الحدث التاريخي بدلالات حضارية ونفسية واجتماعية، فإذا الآثار والأحداث على اختلاف أماكنها وتواريخها دلالات على معالم البناء وعلى محطات الصراع داخلياً وخارجياً، وهو ما يميز هذه المرحلة التي تمتد إلى المرحلة الثالثة.

ويذكرنا هذا التعامل مع التاريخ بما ذهب إليه"افرانتزفانون" حين يقول: "بينما نجد السياسيين يتخذون الواقع الراهن ميداناً لمعركة مفضلة، نرى رجال الثقافة يصنعون نشاطهم في إطار التاريخ"(٨٨)

وهكذا نجد شاعرنا ينتقل من ساحة الواقع الراهن والخطاب السياسي الصريح إلى ساحة أكثر امتداد وثراء يؤطر فيها واقعه وذاته.

المرحلة الثالثة/ مرحلة القلق الوجودي:

إذا كانت قصائد المرحلة الثانية شهدت انفتاح الشاعر على الهم القومي واهتمامه بالقضايا القطرية وهو ما عرفته كذلك بعض القصائد في الثمانينات فإن المرحلة الثالثة وما اتسمت به

(٨٨) افرانتزفانون: معذبو الأرض/ص١٥/ ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي/ دار القلم بيروت/ لبنان.

من ضبابية الرؤية وما عرفته من ظروف استثنائية تحت ظل حكم عسكري وجفاف حاد جعلت الشاعر يراجع الخريطة المحلية من جديد وينذر بخطورة المستقبل، فلم يعد المستقبل محط الآمال كما في قصائد المرحلتين الأولى والثانية وإنما أصبح مدعاة للقلق والتشاؤم انطلاقاً من الواقع الذي ينبئ بذلك.

لقد لجأ الشعراء تحت أزمات الانتقال التاريخي والصراع الإيديولوجي والتحول الاجتماعي الاقتصادي إلى تفكيك أساطير التاريخ بالاعتماد على إعادة النظر في الأساطير القديمة وصياغة أساطير جديدة بإضفاء الطابع الأسطوري على الواقع، أو من خلال توليف للتقنيتين، وهكذا يصبح العمق الأسطوري رافداً أساسياً في تحليل وتركيب التاريخ والإيديولوجيا في علاقتهما بالواقع.

وفي هذا الإطار ظهرت قصائد تعج بالمفارقات والتحويلات، إنها قصائد تحاول بوعي نقدي حاد أن تفكك وتشرح الأساطير المتداولة عن طريق تشريح التاريخ وتعرية الواقع وتجريد الماضي من القداسة واعتبار أحداث التاريخ الجسام مصدراً لكوارثنا قديماً وحديثاً، وأحياناً يذهب الشاعر أبعد ليصل إلى تشريح التسلط والأوهام المعرفية.

ويلاحظ تركيز نصوص الثمانينات على الواقع السياسي والاجتماعي والفكري والثقافي وعلاقة الشاعر بهذا الواقع: السلطة– الشعب– المحيط الطبيعي.

ويظهر أن المجال الثقافي الذي تتحرك داخله قصائد هذه المرحلة لا يكاد يخرج عن الموضوعات المتكررة في الوجودية موضوعات مثل: الحرية– القرار– المسؤولية.

والأهم من ذلك موضوعات مثل: التناهي- الاغتراب- الموت، وهي محنة الوجود التي يعيشها المؤمن بوجود قيم خالدة لا سبيل إلى تحقيقها.

وقد نحت القصيدة منذ الثمانينات منحىً متميزاً في معالجتها الهم السياسي والاجتماعي، حيث ازدادت الرؤية نضجاً واتضاحاً لدى الشاعر وتعمق وعيه حضارياً وفنياً فكان هذا المضمون الاجتماعي الوطني أكثر عمقاً وشمولاً.

فركزت القصيدة على التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية واهتمت بتحديد أبعاد هذه التحولات وانعكاساتها على التواصل الحضاري للإنسان الموريتاني. وتصدر قراءة الشاعر لهذه الفترة عن تصور شامل لمسيرة المجتمع الموريتاني الحضارية وعن وعي بالتغير الفجائي الذي أصابه نتيجة افتقاده الثروتين الزراعية والرعوية بسبب الجفاف، واستفحال ظاهرة التصحر، وانحسار الثقافة المحظرية، وكثافة الهجرة إلى المدينة، وهي عوامل كان لها دور حاسم في تغيير الذهنية الموريتانية وخلخلة البنيات الاقتصادية والاجتماعية القديمة.

وهذا ما أدى بدوره إلى بلبلة الأوضاع الاجتماعية وبث حمى الهلع والخوف من المستقبل في مضامين قصائد الثمانينات فركزت القصيدة على تفسير هذا التحول وتجسيد الأزمة كما هي؛ فتحدثت عن الحالة الاقتصادية وعن التحول الاجتماعي وعن الاستلاب.

يقول أحمد بن عبد القادر في قصيدته الكوابيس مصوراً هذه التحولات المريعة في الوسط الطبيعي:

وعدت إلى النوم

ما عدت أخشى الكوابيس
لأني أهرب من واقع الحلم إلى ظله
جيوش الظرابين تعدو جنوبا
تفتش عن صيدها
وتمضي بأولادها
جافلة
من هرير غول الفناء
وشاهدت أعشاش بيض الحمام
تطاير فوق ظهور الظرابين
وتمضي جنوبا
جنوبا
وأفراخه مزع هشة
تلاعبها الريح
تلقفها
من هنا لهناك
تعلمها حكمة؛
أن تطير بغير جناح (٨٩)

لقد حاول الشاعر في هذه القصيدة أن يجسد عن طريق الحلم مشاهد من مأساة الوطن التي تجري على مسرح الواقع الطبيعي ويمكن أن نعتبر هذه التقنية محاولة فنية لخلق معادل موضوعي طبيعي لتجسيد ما تحمله الساحة من تغيرات حضارية عميقة.

وهكذا يكون تغير المسار الحضاري عائداً إلى تحول

(٨٩) المدونة/ ص٣٥ .

الظروف الطبيعية والاقتصادية والسياسية، وهو ما يتضح لنا في آخر مقاطع القصيدة حين يقول:

وها أنا أصحو
من جديد
وأمضي جنوبا
جنوبا
كأي شطير طريد مهان
من أفراخ طير الحمام

وبذا ترتسم المأساة الاجتماعية وتتحدد أطرها، وتصبح معاناة حقيقية يجسدها الشاعر"الإنسان الضعيف" أمام قوى الطبيعة العادية، الإنسان الذي حكمت عليه الحياة أن يبحث عن مقوماتها في عالم مهوس.

وتتحدد في هذا الإنسان بالذات ملامح جيل انطلق قبل أن يستكمل مراسيم رحلته الحضارية وهي رحلة مضنية عويصة تمر عبر صراع مرير بينه- وهو الأعزل في الميدان(يحلق في الجو من غير ريش)- وبين الظروف التاريخية والطبيعية بكل تحدياتها.

وإذا كانت قصيدة"الكوابيس" تجسد رحلة المحيطين الطبيعي والاجتماعي فإن قصيدة"السفين" تنذر بالرحلة على كل المستويات، اجتماعياً وسياسياً وثقافياً وطبيعياً، وبهذه الرحلة تبدأ القصيدة:

رحلنا كما كان آباؤنا يرحلون
وها نحن نبحر

كما كان أجدادنا يبحرون
تقول لنا ضاربة الرمل:
واعجبا!
سفينتكم رفعت كل المراسي
مبحرة
ألا تشعرون؟ (٩٠)

إننا أمام رحلة مكانية زمانية وانتقال حضاري من عالم بدوي إلى عالم حضري ومن مجتمع أصيل إلى مجتمع جديد؛ غائم الرؤية، تتجاذبه الحداثة والماضوية ويتمظهر بكل منهما حسب الظروف والمقتضيات.

وليست الرحلة"جنوباً" كما تحددها القصيدة إلا انعكاساً للرحلة الزمانية وإحدى نتائجها، فهذه الرحلة على المستوى الحضاري تحلل وتملص من فضاء له طابعه البدوي وخصائصه الثقافية والاجتماعية ذات الطابع العربي الإسلامي وانتقال إلى فضاء غير محدد ولا واضح المعالم.

ولقد ظل هذا التراث العربي الإسلامي يشكل العمود الفقري للشخصية الموريتانية إلا أنها وفي إطار رحلتها الحضارية الراهنة بدأت تنفصل عنه وتتنكر له، وهو تحول أذهل الشاعر حتى أصيب بالدوار:

أحس دوارا
وخوفا
كمن ركب البحر (٩١)

---

(٩٠) المدونة/ ص٣٨ .
(٩١) المدونة/ ص٤١ .

إن هذا الدوار الذي أصاب الشاعر جاء نتيجة لتلاشي حضارته وقيمه ومعارفه أمام غزو المدينة الغربية، وانعدام الوسائل لمواكبة هذه المدينة والتكيف معها، فالانسان الموريتاني الذي تحلل من كل ماضيه لايمتلك المعارف ولا السبل لمواكبة الحضارة الغازية، فيجدفه التيار مأخوذاً ببريقها وهنا يصبح مسخاً حضارياً منبتاً من ماضيه وحاضره معاً، تصبح الموريتانية الأصلية دمية لترويج أحدث مستحضرات الزينة في المعامل الغربية، وفي نفس الوقت نجدها تردد بلا وعي بعض المدائح النبوية وتحمل مصحفاً للتبرك.

هذا ما نقرأه في قصيدة(غديجة) لمحمد عبد الله بن عمار، فهو يستدعي"غديجة" العالمة الموريتانية الجليلة التي اشتهرت بتدريسها ومؤلفاتها ليجعل منها راقصة وقارئة للأدب الرخيص، ويريد الشاعر من وراء هذا التمثيل إسقاط ظل الماضي على الحاضر لتوضيح ما وصلت إليه الأمور من تغير يدعو إلى الرثاء يقول:

ماذا؟
وأنت أيضاً يا غديجه
"عبير" والمغامرون الأربعه
ومصوره
ابلاتيني وشكربرت ودوغا
أمثولة الرقص ولقط الانطباع
أعجوبة!
وسلم الأخضري والموافقات (٩٢)

(٩٢) المدونة/ ص٥٨ .

ولا يبتعد أحمد في قصيدته السفين عن هذا المعنى حين يستخدم"العجائز" رمزاً للمرحلة الحضارية التي تمر بها بلاده، ويحيل هذا الرمز في معناه المعجمي القريب إلى العقم الحضاري خاصة إذا كانت العجائز رمز الأصالة والتمسك بالتراث أول من ينجرف في تيار الموضة الغربية ويتخذن التراث قناعاً مفرغاً من محتواه العلمي والعملي فيصبح التعامل بهذا التراث طقساً بهلوانياً، يقول:

رأيت عجائز طالت أظافرهن
يرتلن شعر "البوصيري"
شوقاً إلى الحج
ويحملن بعض المصاحف
ملفوفة معها
زجاجات عطر
من السند
وأخرى تحتوي
سائلاً لصبغ الشفاه (٩٣)

وما دامت العجائز رمز المحافظة والأصالة يسلكن هذا المسلك فكيف بالجيل الجديد الذي يفتقد أهم وسائل البقاء وهو الوقوف على أرضية موريتانية صلبة؟ فأنى له أن يقف في وجه الغزو الحضاري الغربي، أو أن يحدث التواصل مع تراثه الأصيل، أو أن يسدل الستار على مأساة الضياع في دروب الفناء؟.

إنها صيرورة تجري خارج وعي المجتمع وتنسق بأيد خفية

(٩٣) المدونة/ ص٤٠ .

تغير الواقع وتدفعه إلى الشكل وفق صيرورة حضارية محتومة يقف الفرد حائراً أمام فك ألغازها وتحديد أبعادها.

وقد حاول الشاعر أن يفجر هذه الحيرة ويستفيد من عملية التفجير في إيقاظ غريزة حب الاستطلاع في نفوس هذا السفر الحائر ودفعهم إلى أن يعوا أنفسهم ومصائرهم وذلك عن طريق بثه جملة من التساؤلات في مقاطع القصيدة مثل: "ألا تشعرون؟ إلام إلى أين هذا المسير يا قومنا؟ هل كتب التيه علينا؟ هلي يعود السفين والبحر أم يسكنان؟ إنها حيرة تصب في بحر الضياع المائج، وقد حاول الشاعر أن يؤطر هذه الحيرة في سبيل إضاءة جوانبها الغامضة وتحديد أبعادها الحضارية وانعكاساتها على الواقع بجميع مستوياته الاجتماعية والثقافية والسياسية وهو تأطير يحاول حصر مصير هذا التحول والتبدل بطرح احتمالاته الممكنة؛ فإما أن يكون بداية تحلل نهائي وانبتات من التراث وما يستتبع ذلك من اغتراب واستلاب:

إلام إلى أين هذا المسير

يا قومنا؟

هل كتب التيه علينا

قدراً أزلا؟(٩٤)

وإما أن يكون هذا التحول خطوة مرحلية مرسومة تتطلبها ظروف سياسية واقتصادية عارضة، وهي الأسلوب الأجدى للتعامل مع تلك الظروف الاستثنائية، ومهما يكن من أمر فإنها ستزول وتعود الأمور إلى نصابها وتصبح الرحلة إذ ذاك مخاضاً عسيراً أسفر عن ولادة ميمونة واستقرار على أرضية أكثر

(٩٤) المدونة/ ص٤٢ .

صلابة وملاءمة:

أم أن رحلتنا تنثني

ذات يوم

مظفرة وغانمة

ونعود للناس

بالقارظين حيين

ونروي لهم عجائب

لم يروها قبلنا تميم ولا السندباد

ويختم الشاعر احتمالاته بتساؤل ثالث هو: هل أن هذا التحول سيكون عملية بعث وخلق جديد للحضارة الموريتانية في إطار تاريخي مغاير لإطارها السابق ومرتكز على حضارة الأجداد:

أم أننا سننزل أرض الغرائب

في وادي عنقاء

حيث السحائب غراء

وحيث الرواعد خضراء

وعهد وفاء

والسماء تكتسي لونها

هناك هنالك

هل ستطيب

لنا من جديد

حياة النشور

وهل ستكون
لنا من جديد
جذور؟

إن هذه الرحلة في كل من السفين والكوابيس وانتظار تعبير عن تحول شامل للواقع المحلي على شتى الأصعدة، وهو تحول هيأت له الظروف السياسية والوضع الاجتماعي الاقتصادي أن يتطور ويتجذر حتى يصبح محوراً هاماً للقصيدة الموريتانية المعاصرة ومشغلاً ينأى به الشاعر إلى جانب همومه الأخرى.

إنها مرحلة تعج بالمفارقات والتناقضات ويحاول الشاعر بوعي نقدي حاد أن يفككها وأن يشرح الأساطير إنها مرحلة المينبيه لها وهو بذلك يعيد ترتيب الواقع الأسطورة الذي يحيل على عالم المينبية(MENIPEE) كما وصفه ميخائيل باختين"عالم مكون من المفارقات والمتناقضات، المومس/ الفاضلة- السارق/ الكريم- العبد/ الحر.. هكذا تبدو اللغة مفتونة بالثنائية ومنطق التناقض، فالمينيبه جنس معاصر للفترة التي يفصل فيها الفكر عن الممارسة وللفترة التي يصبح فيها الأدب فكراً ويعي(الأدب) ذاته كعلامة[٩٥].

وختاماً نقول إن القصيدة الموريتانية الحديثة عكست بصدق ومعاناة موقف الشاعر من القضايا المحلية متمثلة في واقع البلد والمواطن، ومن الهم القومي وواقع الأراضي المحتلة والشعوب المشردة، كما عكست في مرحلة لاحقة وعي الشاعر العميق بالتحولات الحضارية التي يعيشها وموقفه منها ومن واقعه الخاص وتجربته الذاتية.

---

[٩٥] *Julia Kristiva: Recherches Pour Une Semanalyse Ed. Seuil Col. Points IV 96 P 105 .*

الفصـــــــــل الثانـــــــي
البنيـــة المعماريـــة

سنحاول في هذا العنوان أن نقارب البنية الكلية للقصيدة وهو مبحث حظي باهتمام من نقادنا القدامى، فتحدث ابن قتيبة[٩٦] عن طريقة استهلال القصيدة والدخول في الموضوع والبسط فيه ثم طريقة الاختتام، وعلل بسبب من ذلك ذكر الشاعر الديار والدمن في أول القصيدة وانتقاله إلى ذكر المحبوبة وآلام الوجد ثم وصفه الرحلة المضنية متحملاً على الناقة وأخيراً الوصول إلى المبتغى ممدوحاً كان أو غيره يقول: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع... ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب... لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل.. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء... بدأ في المديح"[٩٧].

ويعبر هذا التفسير والتعليل لبنية القصيدة والتلمس لمختلف

---

[٩٦] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة أديب ومؤلف معروف(ت ٢٨٦ هـ).
[٩٧] ابن قتيبة: الشعر والشعراء/ص٤٤/ تحقيق أحمد محمد شاكر/ دار المعارف بمصر ١٩٦٦ .

مراحلها عن وعي نسبي في ذلك الوقت بمعمارية النص أو بنيته الكلية وهو وعي تطور عند كل من الحاتمي[٩٨] وحازم القرطاجني فيما بعد[٩٩].

لقد ميز"حازم" بين القصائد الطويلة والمتوسطة والقصيرة، كما ميز بين القصائد البسيطة والمركبة، ووصف أساليب الافتتاح والإرداف والتخلص والخروج والاختتام محاولاً بذلك أن يرصد بنية القصيدة.

أما في العصر الحديث فقد تحدث أصحاب مدرسة الديوان عن"الوحدة العضوية" في النص واعتبروها معياراً لنجاح القصيدة، باعتبارها دليلاً على وحدة الشعور[١٠٠].

وقد تطور هذا المفهوم مع حركة الشعر الحديث فبدأ النقاد العرب المعاصرون يتداولون كلمتي"الهندسة" و"البناء" في النص وهو ما نظر له الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: "الشعر العربي المعاصر" وأطلق كلمة"معمارية" طابعاً اصطلاحياً درج كثير من النقاد على استعماله، ويحدد الناقد ثلاثة أشكال للقصيدة المعاصرة:

- ***الشكل الدائري:*** *ويطلقه على القصيدة التي يتفق مطلعها وختامها لفظاً وتركيباً أو هما يتفقان من حيث الموقف الشعوري الموحد لهما.[١٠١]*

- ***الشكل المفتوح*** *ويطلقه على القصيدة التي تختلف*

---

[٩٨] أبو علي الحاتمي: حلية المحاضرة/ج١/ ص ٢١٥ تحقيق د.جعفر الكتاني ١٩٧٩-دار الرشيد للنشر- بغداد.

[٩٩] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء/ص٣٠٣- ٣٠٩/ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة/ تونس ١٩٦٦.

[١٠٠] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون/ص ٥٦/ دار القلم/ بيروت/ لبنان.(دون تاريخ).

[١٠١] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ص: ٢٥٦/ط: ٢/ ١٩٧٢ دار العودة بيروت.

خاتمتها عن مطلعها، ترتبط بالبداية ارتباطاً عضوياً ولكنها تبقى في" آخرها إطاراً مفتوحاً يحس من خلاله الشاعر بلا نهائية التجربة(١٠٢).

- ***الشكل الحلزوني:*** *ويطلقه على القصيدة التي يتكرر في مقاطعها نفس السطر الشعري أو الجملة أو الكلمة، وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحلزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة ولكنها في الحقيقة مترابطة يوحد بينها الموقف الشعوري الأول(١٠٣).*

وبإعادة النظر في هذا التقسيم نجد أن الشكل الأخير"الحلزوني" قد يلتبس بسابقيه، خاصة وأن التكرار سمة من سمات القصيدة المعاصرة، تأكيداً للمعنى وتنغيماً للموسيقى وتكثيفاً للحالة النفسية.

وإلى جانب هذا التوزيع الشكلي للقصائد تحدث عز الدين إسماعيل عن البنية المعنوية للقصيدة الحديثة وقسمها إلى نوعين:

أ) قصيدة قصيرة: *وتأتي عنده رديفاً للقصيدة الغنائية يقول" وإذا كنا قد أطلقنا اسم القصيدة القصيرة فينبغي أن يكون واضحاً هنا أن القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدة مقاطع ومع*

---

(١٠٢) المرجع السابق/ص٢٥٩ .
(١٠٣) المرجع السابق/ص٢٦٠ .

ذلك تظل قصيدة غنائية ومن ثم قصيرة، وما دامت تصور موقفاً عاطفياً في اتجاه واحد[١٠٤].

ب) قصيدة طويلة: *أما القصيدة الطويلة فهي ذات البنية الدرامية المتشابكة التي تتعدد فيها الأصوات، تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة.*

والظاهر أن الفرق بين هذين الشكلين كما نستخلص من آراء الكاتب فرق في الجوهر أكثر منه في الشكل وهو فرق يثير مسألة الغنائية في الشعر.

ويوضح الناقد الفرق بين القصيدة الغنائية والقصيدة الطويلة قائلاً: "أريد أن أضغط بصفة خاصة على لفظي عاطفة وفكرة في موضعيهما الخاصين، وينبغي أن يتضح أنهما هما اللفظان اللذان يؤديان بتسليطهما على طبيعة الشعر إلى التمييز الجوهري الذي نرغب في عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية"[١٠٥].

ويعطي هذا التمييز بين الشكلين مفهوماً أكثر عمقاً للقصيدة الطويلة حيث يربطها بالعاطفة والفكرة، وهو بهذا يقصد إلى نوع من الانتقائية في الشعر، ويصبح المفهوم مرتبطاً بالمبدع نفسه وقدرته على التعبير عن انفعاله تعبيراً شعرياً سامياً.

وتشكل معمارية النص جزءاً هاماً ومعتبراً في قراءته واستبيانه عند النقاد المحدثين وذلك"لأن التوفيق بين المقاربتين: قراءة النص كخصائص ومميزات، ثم قراءته كامتداد سردي أي

---

[١٠٤] المرجع السابق/ص٢٥٥ .
[١٠٥] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ ص ٢٥٥ .

مجموعة من التوترات المتكررة على عدة مستويات والتي لا تقوم إلا بوصفها مواطن للتحويلات والانعطافات تبدو الآن من مميزات الاستراتيجية المعتمدة في استكشاف مكامن الشعرية[١٠٦]. ذلك أن توزيع الكتابة فضائياً أصبح يأخذ بالحسبان قيمة البياض وهو ما يجعل النص ينظر إليه في شكله النهائي على أساس من ذلك لأن دلالة الكل أكبر من الحصيلة الخطية للدلالات الجزئية، ويمكن الاستعانة في هذا المجال بالمفاهيم الأساسية التي اقترحت من طرف المشتغلين بالسرديات:

لقد ميز كلود بريمون[١٠٧] بين ثلاث لحظات في كل عملية منطقية:

- ***اللحظة الأصلية(الفاتحة)***
- ***اللحظة الانتقالية(الصيرورة)***
- ***اللحظة النهائية(الخاتمة).***

وتحدث بصدد الانتقال من اللحظة الانتقالية إلى اللحظة النهائية عن إمكانيتين للصيرورة هما: التحسن(Amelioration) والتدهور(Degradation)، ويقارب هذا التصور للحظات النص تصور محمد مفتاح له، فكل نص حسب رأيه لابد وأن يشتمل على:

- ***الجملة المنطلق(تمثل البداية)***
- ***الجملة القنطرة(وتمثل النقلة)***
- ***الجملة الهدف(وتمثل بؤرة النص)***

وكلا التصورين ينطلق من أن للنص بداية- ووسطاً-

---

(١٠٦) المرجع السابق/ص٢٤٦ .

(107) *CL. Bremond: La Logique Des Possibles Narratifs P 66- 82 In. L Analyse Structurale Du Recit Ed. Du Seuil. Col. Points W 129 .*

ونهاية- وسنرى مدى انطباق هذه المفاهيم على مدونتنا للتعرف على طريقة بناء النص:

أ) بنية القصيدة:

نلاحظ عند الاستعراض البصَري للمتن تفاوتاً في عدد الأسطر في القصائد وتبايناً في طريقة بنائها وتوزيع الفقرات فيها، فمن الواضح أن القصائد في المرحلة الأولى ظلت قصيرة النفس بسيطة التركيب، فقصيدة"يا موطني" لمحمد بن إشدو لا يتجازو عدد أسطرها ١٩ سطراً بما في ذلك تكرار"اللازمة"[١٠٨] **(يا موطني)** في القصيدة، كما أن بقية قصائده، وقصائد أحمد وفاضل كلها تبقى في حدود الصفحتين.

وتقوم بنية القصيدة في هذه المرحلة على مفصلة النص عن طريق تكرار لازمة تأتي عند نهاية كل مقطع مثل قصيدة"يا سيدي الهمام" حيث يتوزع النص إلى أربعة مقاطع تأتي اللازمة"يا سيدي" فاصلاً بينها، وهو ما يتكرر عند محمد بن إشدو في قصائده: "يا موطني" "أطفالنا يتساءلون" و"لمن السمتقبل" كما يتبعه أحمد في قصيدته"نشيد العمال".

وسنأخذ نموذجاً لهذا التوزيع المقطعي عن طريق الفاصلة اللازمة لنؤكد ما أثبتنا قبلا:

نموذج لمن المستقبل لمحمد بن إشدو:

رفيقتي

القمع ضد الشعب لا يعني سوى عجز الطغاة

المجرمين

---

[١٠٨] مصطلح لازمة مصطلح عروضي شاع في الموشحات وهو عبارة عن الكلمة أو العبارة التي تتكرر مع نهاية كل قفل راجع سليم الحلو: الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها/ص٥٦/ منشورات دار مكتبة الحياة/ بيروت/ لبنان.(دون تاريخ).

القمع يعكس خوفهم من قوة الشعب المتين
القمع يعني أنهم ليسوا على الحق المبين
ويناقضون طبيعة التاريخ يخفون السنين
ويقيدون تقدم الشعب الذي لن يستكين
رفيقتي
من ذا الذي ينمو ويكبر في البلاد
ومن البذور الحالمات في النور يدفعها
السماد... (١٠٩)

وتختفي هذه التقنية التوزيعية للنص عن طريق اللازمة في قصائد المرحلة الثانية لتطالعنا من جديد عند بعض شعراء المرحلة الثالثة خاصة مع أحمد ومحمد بن عبدى.

وكما أسلفنا فقد أطلق عز الدين إسماعيل على هذا النوع من بناء القصيدة"الشكل الحلزوني" وينطبق على كل قصائد المرحلة الأولى كما يحكم قصائد هذه المرحلة نوع من الترابط المنطقي بين أجزائها لاعتمادها ما يسميه تودوروف"التركيب الإحالي" الذي يشد الأبيات والفقرات إلى بعضها بعرى لا تنفصم حتى ولو تم الاستغناء عن أدوات الربط المعروفة، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال رصد الحركات في قصيدة فاضل"يا سيدي الهمام"(١١٠)

الحركة الأولى:

يا سيدي الهمام

تمهيد الطلب:إنا هنا مواطنون

(١٠٩) المدونة/ ص٤ .
(١١٠) المدونة/ص١- ٢ .

وهذه بلادنا

من ألف قرن قبلكم وألف عام

الحركة الثانية:

فلترحلوا يا سيدي

الطلب: ولترحلو

من فوقنا وتحتنا

فنحن وحدنا في أرضنا مخلدون

الحركة الثالثة:

وخبزنا

وملحنا

مبررات الطلب :يا سيدي منحته لغيرنا

رميته إلى الذئاب

وكما نلاحظ فإن الحركات التي حكمت سيرورة النص جاءت مترابطة ومنطقية، تدرجت بتدرجه حتى النهاية، مما يجعل القصيدة تحاذي في بنائها الكلي أي خطاب عادي أو بيان سياسي يعبر عن نفس المعنى، ففي الحركة الأولى استعرض الشاعر حالة شبه المقهور وحقه المشروع في هذه الأرض التي ورثها عن أجداده الغابرين.

أما الحركة الثانية في النص فتترجمها أفعال الأمر المتواترة، يهيب الشاعر بالمستعمر فيها أن يرحل ويقوض كل أشيائه. وتأتي الحركة الثالثة تبريراً لهذا التصرف، حيث يبسط الشاعر أسباب نقمته على المستعمر.

إن ترتيب الأحداث وفق هذا النسق المنطقي الصارم يختلف

عما عهد في القصيدة الكلاسيكية العربية من اعتماد للوحدة المعنوية في البيت مما يجعل التقديم والتأخير جائزاً في فقراتها، وليس هذا الحكم مطلقاً، فبعض القصائد التقليدية تترابط أبياتها ترابطاً وثيقاً، ثم إن الوحدة العضوية في القصيدة الكلاسيكية تعوض ما ينتقده البعض من اجتزاء في معانيها حيث تصب عادة في معنى كلي يعبر عن مقصدية الشاعر، أما في القصيدة الحديثة فإن النقد يؤسس لما يدعى الوحدة العضوية، أي الترابط المعنوي بين مختلف مكونات النص الشعري.

ويظهر في قصائد المرحلة الثانية اعتماد الشعراء الشكل المفتوح، حيث تتخذ بنية القصيدة مساراً خطياً بدون تعرجات حتى تصل إلى ختامها، وتعتمد القصائد في توزيع مقاطعها على الجمل حيث أن كل متتالية تشكل مقطعاً قائماً بنفسه كما في قصائد"أحمد" (أنشودة الوفاء- أمير الخالدين- المجد للإنسان) وقصيدة"محمد الحافظ" (ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء).

ويمكن أن نتبين التوزيع الفضائي للمقاطع في قصائد هذه المرحلة من خلال النماذج التالية:

نموذج ١: ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء/ محمد الحافظ

زعموا الليالي نزهة المشتاق
فيها يناجي طيف من يهوى
الليل آه من الرتابة والسكون
ومن الخيال الساهر.
وأبو لبابة من قديم
تنتابه بالليل أنواع الهموم
يبكي ويربط نفسه بالساريه

بالباب حشرجة
كما يتذكر الشيخ الضرير
عز الشباب وبعض طعم العافيه...
... فلعل هذا الليل يدركه اللغوب
كي يشرق الفجر الجديد
وأرى الطفولة كالورد
ألقى من النحت الغناء..

تتميز في القصيدة ثلاث لحظات يتوزعها الحاضر- الماضي- الحاضر، المتكلم- الغائب- المتكلم، ويظهر الانسجام بين الحالة النفسية في اللحظات الثلاث"لأنا الشاعر"، والشخصية الدينية"أبو لبابة"، كما أن بؤرة التوتر تتكرر في اللحظات الثلاث من خلال العبارات التالية: الليل آه من الرتابة والسكون/ تنتابه بالليل أنواع الهموم/ فلعل هذا الليل يدركه اللغوب.

هكذا يبرز جلياً أن المفردة"الليل" كانت قاسماً مشتركاً بكل قامتها ومواجعها وإيحاءاتها الدلالية بالتخلف والجهل والهموم بين اللحظات الثلاث تعبيراً عن معاناة الشاعر النفسية وهمه القومي، وتتجاوز اللحظات الثلاث في نسق خطي غنائي تبرز فيه ذات الشاعر محوراً للأحداث.

ولعل الصوت الموحد لبنية هذه القصائد هو صوت الشاعر الذي يحاول أن يوصله إلى الآخرين أو إلى نفسه وهو ما وصفه عز الدين إسماعيل في حديثه عن القصيدة الغنائية المعاصرة بقوله"لو رسمنا خطاً بيانياً للقصيدة المعاصرة، لقلنا إنها تطوير لموقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد، وهذا هو المعيار الذي نستبصر من خلاله بالقصيدة الغنائية

المعاصرة"[١١١].

وانطلاقاً من المفهوم الذي حدده عز الدين إسماعيل للطول والقصر في القصيدة الحديثة وارتباطهما لا بعدد الأسطر في النص وإنما بأحادية اتجاهه أو تشابك العلائق والاتجاهات فيه، نلاحظ أن القصائد منذ منتصف السبعينيات بدأت تظهر أكثر امتداداً إذا ما قارناها بقصائد المرحلة السابقة، كما بدأت تظهر فيها أصوات حوارية وسردية جديدة خاصة عند"أحمد في قصائده: يوميات سجين"، "المجد للإنسان"، "أمير الخالدين" وهو منحى سيتطور في قصائد الثمانينات حيث تبلغ القصائد مداها في الطول مدفوعة بالنفس الملحمي، وتتشابك العلائق، وتتعدد الأصوات في النص الواحد. ويزدوج أحياناً في بعض القصائد طول النفس أي الامتداد الكمي، إلى جانب الامتداد والثراء الفني كقصائد أحمد وناجي ومحمد بن عبدى بينما تميل قصائد مباركه وإبراهيم وعبد الله إلى الاقتصاد في عدد الأسطر وإن كانت متعددة الأصوات غنية بالمداليل.

ويتوزع قصائد هذه المرحلة الشكل الدائري بنوعيه المغلق والمفتوح ويتميز الشكل المغلق كما يقول"عز الدين" بأنه يجعل القصيدة على شكل دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ، إذ ينطلق الشاعر من نقطة أو موقف شعوري معين ويفسح المجال للقصيدة في تتابعها وتناميها حتى تصل إلى نقطة تأزم، فتبدأ تتراجع لنقطة البداية وخير مثال لها"أنشودة جرح و"السفين" لأحمد، وسنتبين البنية من خلال توزيع الحركات في كلتا القصيدتين.

---

[١١١] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ ص٢٥١(م.س.ذ).

- نموذج ١: أنشودة جرح[١١٢]

- الحركة الأولى: ***الليل ليل عربي***
هادر
والأفق أفق عربي
ماطر

- الحركة الثانية: ***كل مصابيح البيوت***
والشوارع
وكهرباء الطبخ
والمدافئ
نائمة في عطلة الشتاء....

- الحركة الثالثة: ***والساهرون من وراء***
الطرف الأبعد من
راحة ميكائيل
ضارعون يطلبون ربهم...

- الحركة الرابعة: ***ودمدمت صواعق***
ورفرفت بيارق
وانتفض الفرسان
والقلاع والبيادق...

- الحركة الخامسة: ***وانبثت أفواج***
وأفواج من النحل
المثار

---

[١١٢] المدونة/ص٢٧- ٣٢ .

باحثة عن ملجأ

- الحركة السادسة: ودخلت عين الرضيع

نحلة صفراء

- الحركة السابعة: الطفل يمضغ العويل

والدموع

في ألوانها المختلفة

- الحركة الثامنة: لو لم تكونوا عربا

وعربا عرباء

أشعلتم النيران

بانتظام

حول الدوحة الخضراء

- الحركة التاسعة: وليغضب التاريخ

والصغار

والشعر والمقابر

فالليل ليل عربي

هادر

والأفق أفق عربي

ماطر

تشتمل هذه القصيدة على تسع حركات ويأتي هيكلها البنائي نموذجاً للقصيدة ذات البنية المغلقة والشكل الحلزوني.

لقد انطلقت القصيدة من موقف شعوري معتم"الليل ليل عربي هادر" وتواترت المشاهد الجزئية متجانسة عبر هذه الحركات،

يتولد بعضها عن بعض في توتر وانسجام حتى عادت إلى نقطة البداية، وقد ظلت العبارة الأولى"الليل ليل عربي هادر" تتخلل النص عبر تواتراته المختلفة، فالليل في القصيدة بقدر ما يبدو حقيقة موضوعية هو كذلك واقع نفسي سيطر على القصيدة وانتشر في أجزائها محدثاً بينها تجاوباً يبدو مرة في شكل تنافر وتعارض ومرة في شكل تقارب وتساند، نضع لذلك المخطط التالي:

ح١ = نوم المدينة ونوم جندي الحراسة = الخوف

ح٢ = نوم مصابيح البيوت والشوارع = الخوف

ح٣ = الساهرون الضارعون = الخوف والذعر

ح٤ = صواعق+ بيادق+ فرسان = الخوف والذعر

ح٥ = النحل باحثاً عن ملجأ = الأنقاض والخوف

ح٦ = عين الرضيع مخبأ للنحلة = الضحايا والخوف

ح٧ = الطفل يمضغ العويل والدموع = الخوف والذعر

ح٨ = النار والدوحة الخضراء = الهدم والخراب

ح٩ = غضب التاريخ والصغار والشعر =

ومن خلال هذه الترسيمة نلاحظ أن الليل كان بؤرة استعارية تمددت عبر النص في شتى حركاته مكتسبة في كل حركة معنى جديداً يرتبط بالمعنى الكلي للنص.

نموذج ٢: السفين[١١٣]

- الحركة الأولى:

رحلنا كما كان أجدادنا يرحلون

وها نحن نبحر

كما كان أجدادنا يبحرون

تقول لنا ضاربة الرمل:

واعجبا

سفينتكم رفعت كل المراسي

مبحرة

ألا تشعرون؟

- الحركة الثانية:

وبادرتها راحما

هوني عمتي عليك

خيال العرافة

يعمي البصائر

- الحركة الثالثة:

غادرت راسمة الحظ

لا أنا أصغي

---

[١١٣] المدونة/ص٣٨ -٤٤ .

إلى هذر
ولا دجل

- الحركة الرابعة:

أحس دوارا وخوفا
كمن ركب البحر
أسائل عن ضاربة الرمل
فلله ما كان أصدقها..

- الحركة الخامسة:

إلام إلى أين هذا المسير
يا قومنا؟
هل كتب التيه علينا
قدراً أزلا.....

- الحركة السادسة:

هل يعود السفين
والبحر؟
أم يسكنان
ما أنا أدري
ولا الأهل يدرون
ماذا يسجله
غدهم
وماذا سيرجعه
أمسهم
وحاضرنا رحلة للبقاء

في دروب الفناء
مع الزمن الهارب
من أصله
على طبق
من صحون الرياح
رحلنا كما كان أجدادنا يرحلون
وها نحن نبحر
كما كان أجدادنا يبحرون

تدور القصيدة في ست حلقات متكاملة يتنامى فيها الحدث بشكل درامي رائع يبدأ منذ اللحظة الأولى بتلك المسلمة القسرية من الشاعر"رحلنا" وتظهر الرحلة من خلال الحركة الأولى رحلة عبثية سيزيفية لا تختلف في شيء عن الرحلات السابقة لأسلافهم"كما كان أجدادنا يرحلون"، إلا أن سبب هذه الرحلة يظهر نبوءة قبل أن يكون واقعاً.

تقول لنا ضاربة الرمل:

واعجبا
سفينتكم رفعت كل المراسي
مبحرة
ألا تشعرون؟

وفي الحركة الثانية يتأزم الموقف بين الشاعر والعرافة فهي تعيش المستقبل واقعاً بينما لا يرى الشاعر في اللحظة الآنية أي داع لتشاؤمها ولا لقلقها:

وبادرتها راحما

هوني عمتي عليك

خيال العرافة

يعمي البصائر.

وتشهد الحركة الثالثة بداية قلقة لتحول موقف الشاعر، واسترجاعه نبوءة العرافة:

أحس دواراً وخوفا

كمن ركب البحر

أسائل عن ضاربة الرمل

فلله ما كان أصدقها.

وتتفجر الحركة الخامسة بالأسلوب الإنشائي المربك وتتابع أدوات الاستفهام تعبيراً عن مطبات الرحلة التي تترجم في النص تحولاً اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً سريعاً حدث لهذا الشعب البدوي بدون مقدمات

(على طبق من صحون الرياح):

إلى أين هذا المسير

يا قومنا؟

هل كتب التيه علينا

قدرا أزلا.....؟

وتصل القصيدة إلى موقف مأزوم يرجعها إلى بدايتها، كما تصل السفينة بدورها إلى موقع الغرر تتأرجح بين التيارات المختلفة وتحمل أكثر من احتمال لوقوعها أو نجاتها:

هل يعود السفين

والبحر

أم يسكنان؟
ما أنا أدري
ولا الأهل يدرون
ماذا يسجله
غدهم
وماذا سيرجعه
أمسهم.....
رحلنا.....

إن ما يجمع بين هذا النموذج من القصائد هو التوتر الذي يبدأ به الحدث ثم تأتي الحركة في القصيدة مكثفة أبعاد الموقف في كل لحظة شعرية كلما استمرت القصيدة حتى تعود إلى نفس التوتر والانغلاق الذي بدأت به.

أما النوع الثاني من هذا الشكل الدائري وهو"المفتوح" فإنه ينطبق على أكثر قصائد الثمانينات ويتميز هذا الشكل بأنه لا يتم دورته الشعورية ليعود إلى حيث بدأ وإنما هو ينتهي في القصيدة إلى نهاية"غير نهائية". "إنها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطاً عضوياً، ولكنها ليست هي البداية، إنها نهاية مفتوحة"(١١٤).

ويظهر هذا الشكل في قصائد"انتظار" و"القافلة" لمباركه، و"قراءة في كف أبي لهب" لعبد الله بن عمار، و"الأرض السائبة" و"مدينة الكلاب" لمحمد بن عبدى، و"هم الأهل" و"أبو الفلاشا" لناجي.

ويمكن أن نأخذ قصيدة"انتظار" نموذجاً لهذا الشكل الدائري المفتوح الذي تزامن مع الشكل الدائري المغلق:

(١١٤) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ ص٢٥٩ .

- الحركة الأولى: ***الكوخ والريح عواء وبقايا***
وذباب
شاحنة تهز بالأزيز كل باب

- الحركة الثانية: ***تهدهد الأم وليداً عضه***
الدهر بناب
يحكون عن باخرة تمخر في العباب

- الحركة الثالثة: ***تنمو أحاديث عن الأيام***
والماضي الدفين
أطياف آلاف الرؤى تنثال في
سكون

- الحركة الرابعة: ***وفجأة إذا بها في ثبج البحر***
الكؤود
ربانها مفقود...

- الحركة الخامسة: ***وأزف الحين ولكن ظهر***
العقاب
حملها لو كره
وأسدل الحجاب...

- الحركة السادسة: ***ونضبت دموعها***
فانقشع الضباب
وهدهدت وليدها
ترى أيمطر السحاب؟

منذ اللحظة الأولى للنص نشهد ذلك التوتر المنذر بتفجير الحدث عن طريق الكلمات والجمل المبتورة، تأتي الحركة الثانية

تفريجاً للأزمة بواسطة الأمل المعقود على مجيء الباخرة، وتعضد الحركة الثالثة الحركة الثانية عن طريق استرجاع الماضي المشرق،/ وفي اللحظة الرابعة والخامسة تستبق الأحداث بشكل سريع فيصعد التوتر من جديد ليبلغ ذروته، وتنغلق القصيدة على الحركة السادسة التي تفتح القصيدة على المجهول أو الانتظار الأبدي...

ومما سلف نلاحظ أن شكل القصيدة في المدونة بدأ بسيطاً وتدرج في التعقد ووعي الفضاء وهو ما تبرزه الأشكال المختلفة التي ذكرناها للقصيدة، وقد استعان شعراؤنا في تجسيد هذه الأشكال بصرياً بتكرار"اللازمة"، ثم بالفراغات البيضاء وأحياناً بالأرقام وهي نادرة.

كما ظهر الوعي بالعلامة والفراغ في هذه القصائد، مع تنمية الصراع القائم على الحركة والنمو والانقطاع وذلك بالاستفادة من أدوات التنصيص والرسومات وكذلك التأثر بتقنيات القصة والمسرح والرواية، وهو ما سنوضحه في الصفحات التالية:

حوار القصيدة مع الأجناس الأدبية:

من المميزات التي لا يمكن إغفالها ونحن نتحدث عن معمارية النص في مدونتنا، استفادة الشعراء من تقنيات فنية مستمدة من أجناس أدبية أخرى، لنتبين كيف حاورت القصيدة هذه الأجناس ومدى استفادتها منها وإثرائها لها:

وتجد هذه المزاوجة بين الشعر وبعض الفنون مبرراتها في انفتاح النص الشعري الحديث على غيره من الأجناس وسعيه الحثيث إلى التعددية أو ما عبر عنه الناقد بنعيسى بو حماله بـــ"التواشج والتبادل بين كافة الفنون من رسم وشعر ورقص

وموسيقى"[١١٥]، ولذا يكون إبراز هذا التواشج أمراً مشروعاً باعتباره مستوى من مستويات القراءة المتكاملة للقصيدة.

ولهذه المدونة اتكاء واضح على فن السرد القصصي وعنصر الحوار في تشكلها الفني وهو ما نستنتجه من معايشة الفترات المختلفة للمدونة.

وقد برز اعتماد الملمح السردي في القصائد الأولى مثل: "أطفالنا يتساءلون" لمحمد بن إشدو و"ليلة عند الدرك" لأحمد بن عبد القادر، وتقوم كلتا القصيدتين على تنمية الحدث الروائي عن طريق الحوار الصريح وذلك باستخدام المؤشرات الدالة على الحوار(يسائل– تجيب– قال– قالوا– قلت).

ففي قصيدة "أطفالنا يتساؤلون ينقل لنا الشاعر في واقعية ساذجة ذلك الحوار بين أفراد أسر المعتقلين:

"فوزي" يقول لأمه: بابا لماذا لا يعود؟ (١١٦)
وتجيبه الأم الحزينة في صمود:
"أبوك حتما سيعود"

***

"تومي" يسأل أخته "آمي": أبي متى يعود؟
عمي لماذا لا يعود؟
أمي لماذا لا تعود؟

وفي قصيدة: ليلة عند الدرك" يستعرض الشاعر تجربة السجين السياسي وطريقة استجواب الشرطة له ويبث من خلال الحوار الصريح كل همومه السياسية:

---

[١١٥] بنعيسي بو حماله: الشعري والتشكيلي(م.س.ذ) ص٤٤ .
[١١٦] المدونة/ص٦ .

قالوا له ماذا تضيف؟
لا تخف عنا أي شيء
فالنار والكرباج ينتزعان رأس السجين
مالا يريد
وتحلقوا من حوله مثل الكواسر والوحوش

وتبرز في هذه القصائد الأولى سيطرة الأسلوب الخبري، مما يدعم المنحى السردي القصصي.

وتنتشر ظاهرة السرد القصصي عبر المراحل الثلاث للمدونة، بل إن بعض الشعراء تكاد تكون من الثوابت الفنية لمعمارية النص عنده ونذكر بهذا الصدد أحمد في قصائده"ليلة عند الدرك"- "أمير الخالدين"- "السفين"- "الكوابيس"، إلا أن ما يميز أحمد عن غيره من الشعراء هو أنه يتخذ من ذاته(المتكلم) محوراً للأحداث في القصيدة، ويبرز نفس الملمح السردي في قصائد مباركه"انتظار"- "القلب الجريح"، كما نجده في قصائد محمد بن عبدي"قدم الملح"- الأرض السائبة"- "مدينة الكلاب". ويمكن أن نعلل حضور البنية الفنية للرواية وأثرة السرد القصصي لدى الشعراء في هذه الفترة بالأسباب الآتية:

أولاً: وجود رصيد وافر من القصص الشعبي لدى الشعراء، مما يجعل فنيات السرد حاضرة في لا وعي الشاعر وهو ينسج القصيدة.

ثانياً: أن الرواية كانت من أول الأجناس الأدبية الحديثة نزولاً في الساحة الثقافية بعد الشعر، وقد غزت أوساط المثقفين

واهتموا بها، وكان روادها الأوائل من الشعراء[١١٧].

ثالثاً: قد يكون لتأثير القصيدة العربية الحديثة أثر في اختيار البناء القصصي خاصة وأنه منذ أيام النهضة بدأت القصيدة العربية تأخذ لها مساراً قصصياً مثل: "الأرملة المرضعة: "لمعروف الرصافي"، و"الزهرة السجينة" لإيليا أبو ماضي[١١٨].

وقد لاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل أن"الأسلوب القصصي" قد يستخدم في بعض أجزاء القصيدة ليؤدي نفس المهمة التي يؤديها الحوار بنوعيه؛ وهي تجسيم الرؤى والمشاهد من أجل إحداث التأثير الدرامي"[١١٩].

وكما أسلفنا فقد استعملت تقنية السرد القصصي والحوار الصريح منذ المرحلة الأولى لنشأة القصيدة الموريتانية الحديثة، إلا أن هذه التقنية ظلت عبر المرحلتين الأوليين للقصيدة محصورة في إطار السرد الخطي لا تكاد تعرف التضاريس ولا النتوءات.

أما بوادر السرد القصصي الدرامي، والاستمداد من فن المسرح والسينما والخرافة الشعبية فلم تظهر إلا مع قصائد الثمانينات، وهي فنية معمارية جديدة على النص الشعري الموريتاني الحديث، ويمكن أن نتبينها من خلال قصيدتي"الكوابيس" لأحمد و"انتظار" لمباركه تتخذ قصيدة الكوابيس شكلاً تواردياً لحلم مرعب يسيطر على الشاعر فيقوم بعملية استبطان نفسي تأتي رائعة في تفجيرها لأزمة الشاعر.

ويستثمر الشاعر في قصيدته كل طاقات الحوار الداخلي

---

[١١٧] من أولى المحاولات الروائية المنشورة روايتا أحمد بن عبد القادر"القبر المجهول" و"الأسماء المتغيرة"/ بيروت / ١٩٨١ .

[١١٨] محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري/ص٢٤٩ دار الكتاب اللبناني بيروت .

[١١٩] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص٨٦ .

فيتداخل الواقع بالحلم وتتشكل معمارية النص بطريقة درامية نابضة.

ويبرز تأثير الخرافة أو الحكاية الشعبية في هذه القصيدة حيث تحمل مقاطعها أجواء الحكاية الشعبية بعوالهما الأسطورية الغريبة، وكائناتها المخيفة(الغول- السعالي- العفاريت- يأجوج ومأجوج)

ونادى مناد
يولول
أن العفاريت سارت
عواصمها
في صحارى المريه
وأن السعالي
صبغن الوجوه
وحلينا مساحيق عام الرماده
ويرقصن يطربن
يغزلن إيقاع جعجعة
والرحى يدورها
مارد أغلف
يعد رغيفا
ليأجوج ومأجوج
حامت على السد
وأخلت كهوف الهبا للهبا (١٢٠)

(١٢٠) المدونة/ص ...

إن هذا السرد القصصي وعنصر التشويق المعتمدة على الميثولوجيا الدينية والمحلية تقنيات بارزة في بنية الحكاية الشعبية والقصة، وقد حاول الشاعر من خلالها تأصيل نصه في التربة الاجتماعية وتلوين البنية المعمارية لقصيدته.

ولعل أنجح القصائد في استخدام فنيات الرواية والمسرح معاً قصيدة انتظار لمباركه، وتلقى هذه القصيدة الضوء على الواقع الموريتاني في منتصف الثمانينات فتصور الحياة بكل أبعادها، والمواطن الريفي مأخوذاً بزحمة المدينة وضوضائها، ينتظر في أحياء الصفيح وعداً خلبا وتتعاقب الأحكام من حوله، ويتكالب الساسة وحلفاؤهم من الزعامات التقليدية على موارد البلاد، ويظل هذا الإنسان الريفي الساذج المعبر عن ضمير الشعب المسكين منتظراً لكل الوعود المعسولة، وأخيراً تتكشف له الحقيقة ولكن هيهات.

هذا بإيجاز هو الحدث الذي تدور حوله رؤيا القصيدة.

يبدأ العرض بمنظر يملؤه الأسى"الإطار المكاني كوخ" فضاء ضيق، والإطار الزماني عائم غير محدود مما يوحي باستمرارية المأساة وضياع مفهوم الزمن لدى الأسرى المبتلاة بالانتظار.

وعناصر الطبيعة والمدينة في هذا المقطع تغلف القصيدة بنبرة تراجيدية ومناخ حزين يجعلنا نتوقع الدموع والموت ونتعاطف مع الشخصيات ونقرأ اهتماماتهم: شيخ أثقل الدهر كاهله، ولا يزال يجادل من أجل بقاء أسرته، و"أم ووليدها" يمثلان الاتكالية والسذاجة والحاجة الملحة.

الكوخ، والريح عواء، وبقايا وذباب
شاحنة تهز بالأزيز كل باب

والصمغ والشيخ العجوز يستعد للذهاب
مرتلاً يس ،

ويتدرج الحدث بإضاءة جوانب من نفسية الأم المسكينة حيث تسرح بأمانيها في مونولوج داخلي مستعرضة أخبار الباخرة وأحاديث الجارات عنها وتأكيد الساسة قدومها، وما تحمله من خيرات هي في أمّس الحاجة لها، وفجأة تقفز في ذهنها لوحة من الماضي المشرق فتقابل جحيم المدينة في ذهنها بأيام الريف الوادعة الناعمة ويظل الحاضر والماضي في تقابل حاد، لا يلبث أن يشده الواقع، بكاء الطفل الجائع، فتعود تطرح السؤال: "متى تجيء"؟

تهدهد الأم وليداً عضه الدهر بناب
يحكون عن باخرة تمخر في العباب
وتحمل الأطنان قمحاً، وزيوتاً وثياب
يوماً ستأتي من وراء البحر تمخر العباب
وتسكت الوليد لا بكاء لا عذاب
وفي انتظار...
قد تربح البضاعة.
تنمو أحاديث عن الأيام والماضي الدفين
أطياف آلاف الرؤى تتثال في سكون
يختلط الثغاء، بالخوار، بالحنين،
موال أمداح النبي يتعالى في الدجون
شاي، أحاديث، شجون،
والنار ترعى في الهدوء حطبا جزلا رصين

رباه عالم بما كان وكل ما يكون

متى تجيء؟

في انتظارها سنون وسنون

لكن ستأتي من وراء البحر تمخر العباب.

يبقى الحل لحد الساعة مرتبطاً بمجيء الباخرة، ويمثل العقدة في المقاطع الأولى"طول الانتظار" إلا أن الحدث ينفرج فجأة ليدفع الأمور إلى ذروة التأزم وتصل المعاناة شدتها، وتتلاحق الأحداث في أسرع من لمح البصر حين تظهر السفينة بلا ربان وتسعة رهط يتحينون بحمولتها، ولكن المفاجأة الكبرى تكون حين يظهر العقاب رمز السلطة أو المسؤول الأول ليوصد من دون الباخرة وحمولتها الأبواب، فلا يعرف أحد عنها شيئاً وعندئذ تتأكد الأم من ضياع الأمل وتواجه الحقيقة، فتتعالى القصور مقابل الكوخ، وتشيد المدارس والمساجد المعطلة، وإذا بالأم المسكينة تذوب حزناً وتنظر إلى السماء في يأس، تمني نفسها بالمطر، عل زمان الريف الوديع يرجع. وهكذا يبقى الحل معلقاً والمشاهد أو السامع يبحث عن مخرج:

وفجأة إذا بها في ثبج البحر الكؤود

رباتها مفقود

وتسعة من حولها قعود

وصالح سلمها لقومه وقوم هود.

وأزف الحين

ولكن ظهر العقاب

حملها لو كره وأسدل الحجاب....

***

وفي الصباح شاهدت مساجداً بلا قباب
مدرسة بلا كتاب
مخازناً من دونها تعملق البواب
وأقصراً بألف باب
ونضبت دموعها فانقشع الضباب
وهدهدت وليدها.. ترى أيمطر السحاب؟؟؟؟

فالقصيدة في مجملها قصة متكاملة قائمة على السرد أساساً وذلك باستخدامها الأسلوب الخبري، وأدوات العطف، وتتدرج في عرض الحدث حتى يصل ذروة التأزم وتقوم فيها شخصية الأم بدور محوري وتتحدد قسماتها من خلال العرض حتى تستدر العطف.

كما نلمس في القصيدة اقتراباً من المسرحية، فإلى ما ذكرنا من عناصر مشتركة بينها والقصة، نجد سلسلة مشاهد:

١) ***المشهد:*** *الكوخ، النفايات، والإنسان المحروم، وهو ما يعكس شقاء الريفي المسكين في المدينة وفي العالم الثالث عموماً،*
(تكسر البنية الاقتصادية القديمة).

٢) ***المشهد:*** *يصور معاناة الأم وإحساسها بالعجز وعذابها في الانتظار وهي تجهل كل الملابسات من حولها، تشاهد وتنطوي على ذاتها لتعيش خيبة الأمل(الذات تتأمل ذاتها).*

٣) ***المشهد:*** *يعرض صورة الماضي الغني الذي يختلف عن الحاضر وهو ما يمثل تداخلاً بين الماضي والحاضر والمستقبل المحير.*

فمن الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل إلى الحاضر، وهذا التوتر التراجيدي والتداخل الزمني أثرا على تواصل السرد وشوشا عليه، وهو ما يشكل وعياً بالزمن وروتينيته وإيقاعه القاسي: (يستعد، تهدهد، لكن ستأتي، شاهدت) وهذا التداخل في الأزمنة والاسترجاع يضعنا أمام لقطات استرجاعية سينمائية.

٤) ***المشهد:*** *يعكس عنصرين لا متكافئين بل هما متنافران الكوخ/ القصور بألف باب، التواضع/ المسكنة، الفخامة/ الثراء الفاحش (التفاوت الطبقي).*

وقد لعبت الشخصيات دوراً مهماً في تحديد سير"الحكي" وقيمته حيث تجسدت فيها المواقف(الهرب من الواقع(الأم) أو الاندماج ومحاولة التكيف بائع(الصمغ)) كما حددت نوعية الوعي الصريح أو الضمني بالمجتمع وأشيائه الثابتة والمتغيرة.

كما امتازت هذه القصيدة- المسرواية- بأسلوب"الحوار" لكنه لم يكن الحوار القديم المعتمد على"قال" "قلت" كما في قصيدة"أطفالنا يتساؤلون" أو"ليلة عند الدرك"، وإنما على أسلوب جديد في الحوار يقوم على المنولوجات، وتداخل الأزمنة والضمائر وثنائية الماضي، الحاضر- الأمل، الواقع.

ويتبين من هذا العرض أن لكل من الرواية والمسرحية والخرافة الشعبية أثرها في معمارية القصيدة الموريتانية الحديثة، وإن تفاوت الشعراء في استيعاب فنيات هذه الأجناس وتطويعها في بناء القصيدة، بحيث سيطر الحكي البسيط والحوار الصريح

على أغلب القصائد ولم تبرز الفنيات المسرحية واللقطات السينمائية والحوار الضمني إلا في قصائد لا تبلغ عدد الأصابع.

وإذا كنا قد استطعنا أن نتبين بعض مظاهر الحوار بين معمارية القصيدة وأجناس أدبية غيرها، فإنه يجدر بنا أن ننظر في التوزيع الفضائي للنص على الورق، أي الفسيفساء الخارجية لهذه البنية من خلال السمات الكتابية لها.

السمات الكتابية للقصيدة:

لم يأت الوعي بالمكان إلا مع ظهور القصيدة المعاصرة في ساحتنا الثقافية فالقصيدة المعاصرة تعيش صراعاً حاداً بين الخط والفراغ أو بين الأسود والأبيض وهو صراع لم يعرفه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا المعاصر وهو يشكل نصه. فالقدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص(١٢١).

وقد كان تبني السطر الشعري بدل البيت وتراوحه بين الطول والقصر بداية للتغيرات الفضائية في القصيدة، وجاءت الدعوة إلى الشعر الجديد مقترنة باستبدال البيت الشعري القديم بالسطر، واعتبار التفعلة وحدة عروضية لازمة بدل الشطر، ولنازك الملائكة فضل السبق في التنظير للشكل الجديد وتقنين أوزانه وأعاريضه والدعوة إليه بديلاً للشكل القديم(١٢٢).

ورغم صراحة الناقدة، الشاعرة نازك في آرائها، وتوضيحها القوانين الملزمة في الشعر التفعلة، فإن الشعراء المحدثين وبعض النقاد خرجوا عليها ورأوا في تقنياتها العروضية آراء رجعية تحد من حرية الفن وإرادة الشاعر(١٢٣). فجاءت كتاباتهم الشعرية

---

(١٢١) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب /ص١٠٣

(١٢٢) نازك الملائكة: (م. س. ذ)/ ص١٧-١٨

(١٢٣) محمد حسين آل يسين: الحداثة في الشعر/ ص٤٨

متميزة متطورة، خاصة بعد ظهور الحركتين الدادائية والسريالية اللتين تبنتا نوعاً من الكتابة "الأتوماتيكية والطباعة غير المنتظمة: إذ يقولون إن الترتيب واللاترتيب للكلمات سيؤلف قصيدة من نظم الصدفة أو بالأحرى قصيدة بدون شاعر[١٢٤].

ويمكن القول إن أهمية الفضاء والإحساس بالمكان الذي سيطر على القصيدة العربية الحديثة نابع من أصل أوروبي، فقد فطن الشعراء الأوربيون إلى أهمية الفراغ وخاصة "مالارميه" في قصائده التي لا تعتمد على الجانب الطباعي فقط، ولكن على الفراغ أيضاً، فالفراغ عنده وكما سيكون عند النحات هنري مورجيا كوميتي وعند الموسيقى أنطون فيرن (الصمت) عنصر له أهميته في القصيدة والشعر[١٢٥].

ففي رسالة بعث بها "مالارمية" إلى "أندريه جيد" عام ١٨٩٧ قال: "لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي أن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء.. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة.

إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة وعليه فالفراغ الأبيض متمم)[١٢٦] وهذا ما يعبر عنه "رامبو" قائلاً: (يا نفس لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير بل بما تبقى من البياض على الورق)[١٢٧].

وقد برهنت هذه التجربة على العنصر التشكيلي للمكان، كوسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ، فالفضاء الأبيض، نابض موح في القصيدة الحديثة.

---

[١٢٤] عبد الحميد جيدة: (م.س.ذ)/ ص١٢٦
[١٢٥] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر من المغرب/ ص١٠٠
[١٢٦] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ ص١٠٠
[١٢٧] محمد بنيس: المرجع السابق/ ص١٠٠

وقد فطن شعراؤنا إلى أهمية التشكيل المكاني في القصيدة الحديثة، واتخذ شكل التغيير عندهم مسارين أساسيين، يتعلق الأول منهما بنمط الكتابة حيث شكل خروجاً على النمط القديم، ويتعلق الثاني برسومات موحية تصحب القصدية أحياناً:

أولاً: شكل الكتابة:

تتميز كتابة القصيدة الموريتانية المعاصرة بميزات أهمها الاعتماد على علامات التنصيص من استفهام وتعجب ونقاط تتابع وحذف وأقواس وفواصل وشرطة، ويختلف الشعراء في مدى استيعابهم لها وفي طريقة استعمالها.

ففي قصائد محمد بن إشدو وقصائد محمد الحافظ وأحمد تكثر علامات الاستفهام والتعجب، في حين تكاد باقي العلامات تختفي ويتضح من النماذج التالية ما ذهبنا إليه:

١ -أطفالنا يتساءلون لمحمد بن إشدو

هل خول الإسلام للحكام تعبيد البشر؟
أم جوهر استقلالكم أن تذبحوها كالبقر؟
من أنتم حكامنا؟ من أين جئتم؟ ما الخبر؟
ما دوركم لا تصنعون على الأقل لنا إبر
ما فضلكم؟ لا تنزلون على الأقل لنا المطر
تتجبرون وتعتدون على هوانا كالقدر
لا تزرعون وتفسدون الزرع تجنون الثمر

(١٢٨)

نموذج ٢ : (ويكون بعد الفجر ثم لنا

(١٢٨) المدونة /ص٧.

لقاء) لمحمد الحافظ

فلعل هذا الليل يدركه اللغوب

كي يشرق الفجر الجديد

وأرى الطفولة كالورود

ألقى من النحت الغناء

أتسلق التاريخ صافنة من الخيل العتاق

وتغوص حمحمة البراق

كالشمس دافئة بقلبي كالنخيل! (١٢٩)

نموذج(٣): (المجد للإنسان) لأحمد

.. من ذا الذي ضرب الظلام؟

ما للكهوف تجوبها درر الضياء؟

هل حطمت جدرانها؟

أم لفها

موج من الأنوار خفاق البروق؟

.. وتنبهت كل الشعوب وأرهفت

أسماعها وتساءلت عما جرى:

بلد صغير شعب صغير (١٣٠)

وبمراجعة هذه النماذج نحس أن الشاعر تولد لديه إحساس بقيمة العلامات التنصيصية، إلا أن اعتماده على إشارتي الاستفهام والتعجب يكشف عن قصور في مدى استغلال هذه العلامات، وقد يكون سبب تركيزه عليهما دون غيرهما فهمه أكثر أسلوبي التعجب والاستفهام في البلاغة القديمة، كما أننا

(١٢٩) المدونة /ص١٣

(١٣٠) المدونة/ ص١٦.

نلاحظ عدم دقة في توزيع هذه الإشارات أحياناً، كما في السطر الأخير من النموذج الأول والسطر الرابع من النموذج الثاني، فالإشارتان زائدتان لا معنى لهما.

ويبرز التركيز على قيمة الإشارات والوعي بوظيفتها المعنوية وقيمتها النفسية أكثر في قصائد الثمانينات، خصوصاً عند ناجي ومباركه ومحمد بن عبدي، فلا تتوقف دلالة العلامة على تنظيم معاني الجمل والفصل أو الربط بينها، بل تتعدى إلى أن تكون جملة قائمة بذاتها أو معنى يتولد من الفراغ أو الفضاء الأبيض، ففي قصيدة انتظار: يشغل الفضاء الأبيض حيزاً معلوماً للتعبير عن استمرار المعاناة وما يبعثه طول الانتظار من رتابة وسكونية يخفف من وطأتها الحلم ويستثيرها الواقع كأقسى ما تكون:

تهدهد الأم وليدا عضه الدهر بناب
يحكون عن باخرة تمخر في العباب
وتحمل الأطنان قمحاً وزيوتاً وثياب
يوما ستأتي من وراء البحر تمخر العباب
وفي انتظار..
قد تربح البضاعة (١٣١)

في هذا المقطع تبرز الأسطر الأربعة الأولى في امتداد فضائي ينسجم مع أجواء الحلم الذي تعيشه الأم في عالمها الباطني، وتتخذه متنفساً ومهرباً من الواقع الممض، ويأتي السطر السادس المركب من تفعلة واحدة (متفعلان) تاركاً أمامه ذلك الفضاء العائم والانتظار المعلق بنقاط التتابع، حيث يتضافر

(١٣١) المدونة /ص٤٧-٤٨

المعنى المعجمي والسياقي لهذا السطر (وفي انتظار) مع نقاط التتابع والفراغ الهائل بعدها مشكلاً ضحالة الواقع القائم على الانتظار والانتظار وحده، وهو ما يتسرب من لا وعي الأم وتجسده القصيدة بجسارة في تشكلها الفضائي، ثم يأتي السطر السابع تعليلاً ومداراة غير مطمئنة للنفس –قد تربح البضاعه– احتمالاً غير مؤكد في زحمة الرؤيا القائمة.

ونتابع مع القصيدة لعبة الأبيض والأسود، في مقطعها الثالث فنلاحظ خرق النص للقواعد الإملائية والنحوية، حين تنفصل سين المستقبل القريب عن فعلها مخلفة قطيعة تصدم القارئ المتشبث بالقاعدة فلربما اعتبرها سبق قلم، إلا أنها وبشكلها هذا ذات قيمة معنوية ونفسية بارزة في النص:

تنمو أحاديث عن الأيام والماضي الدفين:
أطياف آلاف الرؤى تنثال في سكون
يختلط الثغاء بالخوار بالحنين
موال أمداح النبي تعالى في الدجون
شاي.. أحاديث شجون،
والنار ترعى في الهدوء حطباً جزلا رصين
رباه عالم بما كان وكل ما يكون
متى تجى؟؟
في انتظارها؟ سنون وسنون
لكن
تأتي من وراء البحر تمخر العباب

لقد تراوحت أسطر المقطع ما بين أربع تفعلات إلى ثلاث

عدا السطرين (٨-١٠) وتبرز ثنائية (الماضي/ الحاضر) مهيمنة على فضاء المقطع كما هيمنت على المقطع السابق ثنائية الحاضر/ المستقبل فتمتد الأسطر مع الإثارة النفسية لأشجان الأم وهي تعرض لوحة من ماض تليد تجد فيها تعويضاً لحاضرها، إلا أن التساؤل الملح في السطر السابع (متى تجيء؟! يأتي سحبا لكل هذا الماضي، وتحمل الجملة الفعلية المصدرة بمتى؟ تكميما للزمان- هذه الرحى الدائمة الطحن- فلم يبق وقت للذكرى ولا للحلم، أمام زمان الواقع المرهق.

وهذه العلامة الاستفهامية متميزة بحيزها الفضائي، تثير السؤال على أشده، وتعلق البصر بالفضاء المكاني الذي تشغله وبالفراغ بعده، بينما يأتي الجواب على السؤال الكبير ردين اثنين: صريحا يتبادر من أول قراءة للنص ويتمثل في الإقرار بطول انتظار الباخرة والتفاؤل بإتيانها، وضمنياً وهو ما نقرأه بين السطور والحروف والانقطاعات، ويكاد ينفي مقدمها وكلاهما نابع من الصراع الداخلي للذات المتحدثة (الأم)، فكل المعطيات تنقض الأمل المتعلق به، ولكن الحاجة الملحة تجعل العاطفة تتعلق به وتتأسى بتحققه قريباً وتجسد القرب لغوياً عن طريق الفعل المضارع المسبوق بالسين، إلا أن الانقطاع بين الحرف والفعل يأتي بالغ الخطورة في الجملة فيتولد عنه ثنائي ثري الدلالة:

سـ	***-قرب***	***الفضاء والانقطاع -بعد***
تأتي	***اتصال***	***انفصال***
	أمل	***خيبة***

لا بد إذن "أن تأتي الباخرة/ ولن تأتي الباخرة) فتظهر

المعادلة من نوع فريد في ارتعاشة السين واستقلالها عن الفعل مخلفة بذلك أثراً للانفصام بين الأمل والحقيقة وبين الشك واليقين، ويبقى البصر مشدوداً إلى هذا الانفصام الذي تجسده فضائية النص، وهو ما يؤكد ازدواجية السمع والبصر في قراءة القصيدة المعاصرة، فلم تعد هذه الأخيرة تكتب لتنشد وإنما تكتب لتقرأ أولاً، إذ لا بد للبصر أن يستجلي غوامض النص ويتابع تشكله الهندسي حتى يساعد الذهن في حل رموزه ومغلقاته، بذا تصبح القصيدة جزءاً لا يتجزأ من دلالتها العامة وهذا ما خفف من اعتماد الشاعر على أدوات تعبيرية تأثيرية على المستوى الصوتي وإبدالها بإشارات وفراغات غير محدودة المعنى فتصبح على هذا الأساس طريقة الكتابة وما يصاحبها من ترقيم مهمة في بناء مدلول القصيدة.

ويكثر الشاعر: ناجي محمد الإمام من الأدوات البصرية في قصائده يقول في قصيدته "التيه" والبحر والذاكرة"[١٣٢]:

أيها الحزن المفعم بالليل...

تماما.. تماما..

كما تشتهي

يغالب الزمن..

البحر..

البحر، البحر..

يا قراصنة الصلاة الوسطى.. تفرقوا

أيادي..

---

[١٣٢] المدونة /ص٦٦

أيادي "البقاع"

ومن قصيدته هم.. الأهل..

جنوب المعاقل واقعة

سقط السيف فيها على خده

حين لم يبق في حده..

أي حد

وحين تساقط من غمده "الأمل" (١٣٣)

إن وضع كلمتي "البقاع" والأمل" بين مزدوجتين يثير الانتباه والتساؤل عن معنى وراء المعنى، لا تشي به الكلمتان لمجرد سماعهما.

وإذ نراجع ذاكرتنا الجمعية، نفهم كيف عدل الشاعر بالمثل عن أصله (تفرقوا أيدي سبا) ليستبدل مكاناً بمكان، سبأ البقاع، وذلك للتدليل على مدى تشرذم الأمة العربية في الوقت الراهن وأن لها واقعها ما تستمد منه الدليل، فالبقاع في لبنان أكثر دلالة على الشتات من سبا القديمة.

وهذا المعنى ما كنا لنفكر فيه لولا وضع الكلمة بين المزدوجتين تمييزاً لها وعدولاً بها عن الأصل، وكذلك كلمة "الأمل" في النموذج الثاني، وضعها بين المزدوجتين ترتيباً لمعنى جديد تكتسبه، نفهمه حين نتذكر ما تقوم به حركة أمل في الجنوب اللبناني من قطع لأمل الفلسطينيين ومساندة للصهاينة، فنفهم أن لعبة (الآناكرام) أي التجنيس استغلها الشاعر مع المزدوجتين ليبني المعنى الجديد، ويعتمد ناجي كثيراً نقاط التتابع والشرطة لتقسيم المعنى والفصل بين المستويات الشعورية

(١٣٣) المدونة /ص٧٩

والمبالغة والتكرار:

سيبقى النخيل أبيا تماماً
كما الخيل في خيرها
ويعلو عن السقط- الفعل
والسفل- القول.. يعلو..
ويعطي.. فيعلو.. ويعلو.. فيعطي
ويسمو.. فيعطي.. ويعطي.. فيسمو
ويعلو.. وكم في العلاء من جلال (١٣٤).

تأتي نقاط التتابع في المقطع معضدة التكرار المعنوي للجمل ومبرزة جدلية المد والجزر -الانحسار والامتداد- الموت والبعث في الحضارة العربية، فأولها بداية إشراق، يختزن دوما نسغ التجدد كما يختزنه النخيل والخيل، كذلك استخدام الشرطة بين لفظي السفل والقول والسقط والفعل ليوحد بينهما في الجوهر، ويؤكد بذلك التحامهما من أجل الامتداد والانبعاث.

ويبرز الاهتمام بالشكل الكتابي عند محمد بن عبدي هو الآخر، حيث يجسد فضاء الكلمة صورة نفسية وشعورية غنية، تعكس فيها الكلمة ما تقول يقول في قصيدته "الأرض السائبة" مصورا تيه المجتمع وضياعه الحضاري:

هل فلكنا في الأفق موعده قريب؟
أسنصنع الفلك المصفح بالحليب؟
لنرتب الفوضى بفكر حائل
من كل زوج واحد

(١٣٤) المدونة/ ص٧٤

أسيفرج الطريق على الطريق؟
إني الغريق؟
والفلك يوغره الخروج من الرمال
يا ألف كهف في الطريق على الظلام
يا ذا الظلام
إني الغريـــ...ق (١٣٥)

ويأتي السطر الأخير كما توضحه الكتابة متقطعاً متباعد الأنفاس، نابض الحروف لهاثا للغريق وهو يحتضر، وقد جسدت الكلمة بحروفها الواهية الصلة نهاية الشاعر في زحمة الحصار بالهموم وقيود المجتمع والتصحر والجفاف، وتأتي النداءات الأولى: (إني الغريق، إني الغريق) استنجادات لا يزال صاحبها يأمل فرصة للنجاة ولكن كتابة السطر الأخير وتشكله الفضائي لا يدع مجالاً للشك في المصير.

ثانياً: الرسومات في القصيدة:

سبق أن عرجنا على استمداد القصيدة المعاصرة، من فنيات الرواية والمسرحية وكذلك الرسم، وكلها فنيات مساعدة في التركيز على القارئ وفي الابتعاد بالنص الشعري عن مستوى السماع لتشارك الذهن حواس أخرى غير حاسة السمع، وتعتبر هذه الظاهرة تقليداً لبعض النماذج الشعرية في الغرب[١٣٦] إلا أنها أصبحت عنصراً جمالياً لدى الشعراء العرب[١٣٧] المعاصرين، فعمدوا إلى تجميل قصائدهم برسومات وتشكيلات

---

(١٣٥) المدونة /ص٩٢
(١٣٦) شربل داغر: التحديات التي تواجه القصيدة المعاصرة/ ص٢٥.
(١٣٧) انظر: المواكب لجبران وقصائد شوقي بزيغ اللبناني (العربي شعبان ١٤١٠هـ مارس (آذار) ١٩٩٠ /ص٦١-٦٤

تتراوح مرجعيتها بين الفطري والكلاسيكي والانطباعي والتجريدي[١٣٨].

ويصاحب الرسومات المزينة للقصيدة أحياناً تركيز على جملة أو كلمة وحتى حرف وذلك بكتابتها كتابة مختلفة عن بقية النص أو شغلها فضاء أكثر مما تشغله باقي الكلمات أو الجمل، وهذه الظواهر يتفرد بها ناجي محمد الإمام من بين شعراء المدونة، ولنأخذ مثالاً قصيدته "التيه والبحر والذاكرة[١٣٩].

في هذا النص تتعانق اللوحة والقصيدة في انسجام متكامل رغم خصوصية كل منهما، تضم اللوحة المرفقة مع النص رسومات لكل من امرأة تجلس القرفصاء وشجرات نخيل قصيرة، ومراكب شراعية متفاوتة الحجم بالإضافة إلى حمامات صغيرة ويمكن إرجاع عناصر اللوحة إلى عالمين:

عالم إنساني (المرأة)

عالم طبيعي نباتي (شجيرات النخيل)

صناعي (المراكب الشراعية)

وهذه العوالم المكونة لهذا الكون المؤلف من إنسان وطبيعة، مستوحاة في الظاهر من حركات النص الأساسية التي تنتمي هي الأخرى إلى ما هو طبيعي وما هو إنساني وتتقاطع هذه العناصر المرئية والمقروءة لتشكل في مجموعها رموزاً دالة وموحدة داخل القصيدة اللوحة، فهي تعيد نصها في الرسم في حين تؤطرها القصيدة تأطيراً شعرياً مناسباً، ويمكن توضيح ذلك بما يلي:

---

[١٣٨] ابن عيسى بو حماله: الشعري والتشكيلي/ أقلام/ العدد ١/ ص٢٤/ كانون الثاني ١٩٨٧/ السنة ٢٢.

[١٣٩] المدونة /ص٦٥- ولكن هذه الرسومات لا تظهر إلا في النص الأصلي وسنثبته في ملحق التوضيح.

العناصر الرامزة في اللوحة هي نفس العناصر الرامزة في النص:

اللوحة: عروس البحر، جسم أنثوي ناعم، رمز غير معين.

الأرض: هناك بعض المعينات أو الموجهات تشكل تراكماً للرمز السابق: ضمير المخاطبة أو الغائبة (تذكرت عينيك – ولكن وجهك– ناعم وجهها) كلها تتعلق بأنثى جميلة ناعمة، يبقى العنصر واحدا والصفات واحدة والرمز غير معين كذلك.

اللوحة : مراكب شراعية صغيرة واخرى كبيرة –الرمز المواجهة بين حضارتين: قوية وضعيفة.

النص : لقد كان ذاك سباق اليخوت (مراكب صغيرة)

"لا تملأ البحر سفناً "فذى سفن الروم" (مراكب كبيرة) –الرمز (المواجهة بين الروم والعرب)

(يبقى المعنى واحداً)

اللوحة : رسوم لنباتات مختلفة.

النص : (ثم عرار– (نبات بري جميل الرائحة)– حناء وادي العقيق:

من هذا التطابق السالف الذكر يمكن أن نعتبر اللوحة نوعاً من تجسيد الرمز اللغوي الذي احتوته القصيدة، إذ يبدو أن الشاعر الرسام هنا واقع تحت تأثير الإيحاءات التي تنبثق من القصيدة، فيستخدم الرسوم لإجلاء الغموض وتأكيد الرمز.

ومما تقدم نتبين أن القصيدة الموريتانية الحديثة تميزت كتابة: لا باعتمادها التفعلة أساسا للسطر الشعري فحسب وإنما باستغلالها الفضاء الأبيض استغلالاً موحياً، سواء عن طريق توزيع علامات التنصيص في النص أو تشكيل الكلمة، أو كتابة

الحروف أحياناً، كما أسهمت الرسوم بنجاح في بلورة معنى الرمز الكلي للنص.

الفصـــــــل الثـــالـــث
البنيـــــة الإيقـاعيـــــة

البنية الإيقاعية

يعتبر الربط بين التجربة الشعرية وتشكيلها الموسيقي إنجازاً من إنجازات الشعر الحر الإبداعية، فكل قصيدة ترى أن تستمد موسيقاها من تشكيلها الذاتي، من غير أن تخضع لمنطق موسيقي ما قبلي لا يراعي خصائصها النفسية والشعورية، إلا أن هذه الثورة لم تصل إلى حد الخروج المطلق على النظام الموسيقي العربي، فما زال الشعر الحر يعتمد أسسه العروضية كالتفعيلة ونظام توالي المقاطع بحيث لا تعدو البنية الإيقاعية الجديدة أن تكون تطويراً للبنية الإيقاعية القديمة، فهناك عناصر أساسية في الشعر هي عناصر إيقاعية كالبحر والقافية والروي وهي كلها منظمة لحركة الإيقاع الخارجية، ويركز الشعر الحديث على إيقاع داخلي يبرر اختفاء القافية والروي والتفعيلة الموحدة، واستبدالها بالتفعيلة غير المحددة، والقافية المتنوعة، ولا يقتصر هذا الشعر على تشكيل التفعيلة وتلوين القافية وجرس الحروف وإنما يستجيب لحاجات نفسية أخرى يصبح معها "الإيقاع هو إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله ندرك ليس فقط صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور[١٤٠].

ولتحديد المفاهيم سنعرض بإيجاز أهم المكونات الإيقاعية التي سنتعامل معها في دراستنا هذه المدونة علماً بأن من هذه

---

[١٤٠] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر/ ص٣٥٦

المكونات القديم المتعارف في كتب العروض والشعر ومنها الجديد الذي عرف مع التنظير للقصيدة الجديدة، ونذكر من هذه المكونات الإيقاعية:

١- ***البحر*** *: وهو أكبر وحدة عروضية ينتمي إليها البيت وهو السطر من الشعر القديم، ويتألف -عادة- من شطرين (الصدر والعجز)، ويعتبر البيت تاماً إذا لم يصبه جزء ولا شطر ولا نهك[١٤١].*

وتصنف نازك الملائكة البحور إلى صنفين: بحور صافية وهي ميدان الشعر الحر ومركبه الذلول، وبحور ممزوجة وتحظر استعمالها على الشاعر الحديث لأنها ترى أن موسيقى هذه البحور وإيقاعها لا يلائمان السطر الشعري[١٤٢].

ورغم هذا فإن الشاعر الحديث تجاوز كل هذه التحديدات التي أسست لها نازك في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" ورأى فيها نظرة شكلية للشعر في حين أن "التجديد- كما يراه المحدثون- هو في العالم الذي يؤسسه، والرؤى التي يكشف عنها والآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر، إذ لم يعد "الشكل" فيه هدفاً أو غاية، وإنما الهدف هو توليد

---

[١٤١] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر/ ص٤٥/ط١٩٧٨/١ مكتبة الانجلو مصرية.
[١٤٢] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر/ ص٨٩/٩٠/ دار العلم للملايين.

فعالية جمالية جديدة[١٤٣].

٢-**السطر الشعري** : وهو البنية البديل للبيت ويضع له النقاد المحدثن حدوداً أقصاها أن يأتي تسع تفعيلات، وأقلها أن يكون تفعيلة واحدة[١٤٤]، مع أن الشعراء المحدثين لم يأبهوا لهذه القوانين بل تجاوزوا به طوله المحدد أحياناً كما وصلوا به إلى أن يقتصر على وتد أو سبب خفيف.

٣-**التفعيلة** : وهي الوحدة المكونة من مجموعة من الحركات والسكنات وما يعرف في عرف العروضيين بـــ "الأسباب والأوتاد"[١٤٥]وهي ملتزمة العدد والنوع في البحر عادة، وتبرز في الشعر الحديث الوحدة الإيقاعية البديل للبيت بمفهومه القديم.

٤-**القافية** : "وهي عدة أصوات تتكرر في أواخر السطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها في فترات زمنية منتظمة"[١٤٦].

وهذا التكرار ركن مهم في موسيقى القصيدة، وتمكن الشاعر من ضبط القافية

---

[١٤٣] ماجد السامرائي: متوالية التجديد في الشعر العربي /ص١٢/ دار الحرية للطباعة /بغداد ١٩٦٧.
[١٤٤] ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر /ص٢٤٥.
[١٤٥] المرجع السابق/ ص٢٤٦
[١٤٦] المرجع السابق/ ص٢٤٦

حسب ما رسم له يعد فضلاً لأن "المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته"(١٤٧)، وأي خروج أو شذوذ على هذا النظام يعتبره القدماء عيباً ويرد شعر صاحبه، وبالمقابل يرى المحدثون القافية أحد القيود التي تحد من انسياب الدفقة الشعورية في (البيت) وترغمه على التوقف، وبذلك تتحول من كونها هي التي "تميز نهاية البيت إلى كون نهاية البيت هي التي تميز القافية"(١٤٨).

٥-الروي *: وهو الحرف الأخير من البيت، لا يدخل في إطار الموسيقى إلا بصفاته الصوتية، والتزامه أقل حدة من التزام القافية وإن كان هو المتبع المستجاد، ويحاول الشاعر الحديث التخلص منه بطرق شتى(١٤٩).*

وبرجوعنا إلى المتن موضوع الدراسة سنجد أن الشعراء انطلقوا في كثير من الأحيان من مماسات عروضية تقليدية، وقلما خرجوا على الإمكانات الإيقاعية المقننة.

وسننطلق في دراستنا البنية الموسيقية لهذا المتن الشعري من مستويين موسيقيين:

أ-موسيقى خارجية: ونقصد بها الأوزان العروضية

---

(١٤٧) ابن قتيبة: الشعر والشعراء /ص٣٤

(١٤٨) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ ص٦٦

(١٤٩) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية /ص٣٨/ طه/ بيروت/ ١٩٧٤

والقوافي والروي.

ب- موسيقى داخلية: ويحددها التكرار وجرس الحروف والتوازي.

١ -البحور المستعملة:

عند مراجعة القصائد يمكن أن نصنفها إلى معتمدة على البحور الصافية لا تخرج عنها إلا في القليل النادر، وبحور ممزوجة مزجاً ناتجاً عن دخول تفعيلة في سياق تفعيلة البحر الأصلية، أو بالاعتماد على الجوازات، وهو ما ستنتج عنه لبعض البحور أشكال تخرجها عن أصلها، كما أن هناك خروجاً لبعض القصائد إلى أفق السريع والمضارع وهما بحران ممزوجان، ويمكن أن نستنطق الجدول التالي لمعرفة البحور المستخدمة في هذه المدونة:

جدول البحور المستخدمة:

الشاعر	المتقارب	الكامل	الرجز	السريع	المضارع	المجموع
أحمد بن عبد القادر	٤قصيدة	٢قصيدة	٢قصيدة			٨قصيدة
محمد بن إشدو		٣قصيدة				٣قصيدة
محمد الحافظ		١قصيدة				١قصيدة
ناجي لمام	٤قصيدة				١قصيدة	٥قصيدة

محمد بن عبدى	٢قصيدة	٢قصيدة				٤قصيدة
مباركه		١قصيدة	٣قصيدة			٤قصيدة
عبد الله بن عمار		١قصيدة	١قصيدة			٢قصيدة
ابراهيم			١قصيدة	١قصيدة		٢قصيدة
فاضل			١قصيدة			١قصيدة
العدد	١٠	١٠	٨	١	١	٣٠قصيدة
النسبة المائوية لكل بحر	٣٣,٣%	٣٣,٣%	٢٦,٢٠%	٣,٣٣%	٣,٣٣%	

يكشف لنا هذا الجرد عن ظاهرتين أساسيتين أولاهما:

- سيطرة البحور الصافية على المتن بحيث لا يشذ عن هذه القاعدة إلا قصيدتان.
- أما الظاهرة الثانية فهي اختيار الشعراء ثلاثة بحور صافية من أصل ستة هي: المتقارب، الكامل، الرجز، لصوغ تجربتهم ويأتي بحر المتقارب بتفعيلته الراقصة على رأس بحور المدونة، أما الكامل فيكاد يكون أكثرها شيوعاً لدى الشعراء فثلثا شعراء المدونة نظموا فيه، والملاحظة الأساسية سيطرة البحر على الشاعر بحيث لا يكاد يخرج عنه إلا لماما، فناجي وأحمد يسيطر عليهما المتقارب، وقصائد محمد بن عبدي تأتي مناصفة بين

المتقارب والكامل، ومباركه يغلب لديها الرجز، أما محمد بن إشدو فلم يخرج عن دائرة الكامل مطلقاً: وسنرى تشكل البحور ومدى خروج الشاعر عن التفعيلة الأصل:

١ -المتقارب:

وقد ظلت تشكلته في مجمل القصائد محافظة على الأصل لا تخرج عنه إلا بتأشرة الجواز المعروفة ولنأخذ مقطعاً من قصيدة أحمد "أمير الخالدين" لنرى كيف تعامل مع هذا البحر:

رحلت وعند من الذكريات فعولن فعولن فعولن فعولُ

لشنقيط باقات ود حميم فعولن فعولن فعولن فعولن

تعيش مع القلب فعولُ فعولن فُ

تنبض دوما عول فعولن

بعرف الوفاء فعولن فعول

بالنظر إلى هذا المقطع نجد أن الشاعر لم يخرج على وزن المتقارب "فعولن" وإنما لحق السطر الأول والأخير زحاف القبض(١٥٠) وهو شائع معروف في هذا البحر كما اعتمد الشاعر نظام التفعيلة في التوزيع ونجد السطر الثالث يأخذ سبباً من السطر الرابع "ف" وهو فصل يسوغه التدوير وللتدقيق أكثر في وزن المتقارب سنرى توزيعاته من خلال نموذجين بارزين هما: "السفين" لأحمد و"هم الأهل" لناجي وسنحاول أن نرصد نوع هذه التفعيلات الأصلية للبحر وجوازاته قديماً ونسب تكرارها كما يلي:

(١٥٠) القبض حذف الخامس الساكن من التفعيلة، راجع موسيقا الشعر العربي تأليف الدكتور النعمان القاضي ووحيد عبد الحكيم -دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة/ ص٨٢

النموذج١:

التفعيلة القصيدة	فعولن	نسبة التكرار	فعول	نسبة التكرار	فعول	نسبة التكرار
السفين	١٩٠	%٤٢,٦	١٠٦	%٢٣,٦	٣٥	%٧,٨
هم الأهل	٩٣	%٤٦,٩	٦٢	%٣١,٣	١٠	%٠

نلاحظ أن نسب التفعيلة الأصل مرتفعة بالمقارنة مع نسب التفعيلات الجوازية، وهذا ما يخول القول أن الارتباط بالتفعيلة وشكلها القديم ظل طاغياً وهو ما سيؤكده جدول التفعيلات الجديدة الداخلة في سياق البحر:

النموذج٢:

التفعيلة القصيدة	فاعلن وجوازاتها	نسبة تكرارها	مستفعلن وجوازاتها	نسبة تكرارها	مفاعلين وجوازاتها	نسبة التكرار
السفين	٩٣	٢٠,٨%	١٨	%٤	٣	%٠,٦
هم الأهل	٢٥	١٢,٦%	٢	%١	٦	%٣

نلاحظ وكما أسلفنا ارتفاع نسبة التفعيلة تبعاً لمدى خضوعها للنهج القديم ولكن يستثنى من هذا "فعول" لأنها مصابة في نظر العروضيين بعلة القصر[١٥١] كما نلاحظ تواتر "فاعلن" ومشتقاتها نسبياً حيث بلغ (٢٠,٨%) في السفين و(١٢,٦%) في "هم الأهل"

[١٥١] من علل النقص وهو حذف ساكن السبب الخفيف في آخر التفعيلة وإسكان ما قبله، موسيقا الشعر العربي (م .س.ذ) ص٨٥.

ولذلك فإننا سنحاول إيجاد تحليل لدخول هذه التفعيلة في سياق المتقارب. لئن كان كمال أبو ديب يؤكد على العلاقة الموجودة بين هاتين الوحدتين ثم يصف دخول فعولن في سياق المتدارك (فاعلن) ويقر بأنه لا يعرف "أمثلة للتحرك من (فعولن) إلى (فاعلن)"[١٥٢].

فإننا سوف نبين هذا التحول من فعولن إلى فاعلن وإن كان لا يصل حدا من الإطراد نستطيع معه أن نعمم أن فاعلن أصبحت من إيقاع المتقارب وإنما نشير إلى ذلك لإثارة الفضول المعرفي لدى الباحثين.

وبخصوص دخول (فاعلن) في سياق فعولن في هاتين القصيدتين يمكن أن نسجل الملاحظات التالية:

أ- تدخل هذه التفعيلة على شكل، فاعلن- فعلن- فاعل- ولكن بنسب متفاوتة كما يوضح الجدول التالي:

التفعيلة القصيدة	عدد فاعلن ونسب تكرارها	عدد فعلن ونسب تكرارها	عدد فاعل ونسب تكرارها	عدد فاعل ونسب تكرارها
هم الأهل	٨	٧	٤	٧
	%٤	%٣,٥	%٢	%٣,٥
السفين	٣٥	٢٦	٠١	٢٣
	%٧,٨	%٥,٨	%٠,٢٠	%٥,١

[١٥٢] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي/ ص٩٠ دار العلم للملايين بيروت /ط١/١٩٧٩

ب- يلعب التدوير دوراً في تداخل التفعيلتين ذلك أن فعولن تنتهي بسبب وبه تبدأ فاعلن، وعلى هذا الأساس تدخل (فاعلن) على النحو التالي:

تكون بداية كما في السطر الأول، من "هم الأهل"

و"تمتر ست الزهرة بالدمعة"

وهو ما نجده أوضح في السطرين الخامس والسادس

فطوبى لساكنه من طلل

حين يفقد رب الهجائن حاجزه

فمثلاً عندما نقرأ السطر الأخير دون اعتبار للتدوير، نجد أنه يبدأ بالتتابع (فاعلن) أما إذا اعتبرنا التدوير فإننا نصل بين السطرين فيتواصل التتابع (فعولن)

ولا يمكن أن نغفل في هذا الصدد الدوائر الخليلية حيث أن البحور تم تصنيفها فيها على أساس إيقاعي "والمتقارب" والمتدارك ينتميان لنفس دائرة المتفق[١٥٣].

٢ -الكامل:

ويحتل نفس الدرجة التي يحتلها المتقارب من حيث التواتر، وتسيطر في تشكيلته الجوازات المعروفة أغلب الأحيان، نتبين ذلك من النماذج التالية:

نموذج ١:

[١٥٣] محمد أحمد وريث: النظائر الإيقاعية في الشعر العربي/ ص١٢٣/ المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان -طرابلس /ط١ سنة ١٩٨٥.

تشكيلة التفعيلة	العدد	نسبة التكرار	نوع الزحاف أو العلة
مُتفاعِلُنْ	٧٢	%٤٨,٩٧	من النوع التام
مُتْفَاعِلُنْ	٤٤	%٢٩,٩	زحاف الأضمار(١٥٤)
مُتَفَاعِلاَنْ	١٥	%١٠,٢٠	علة زيادة التذييل(١٥٥)
مُتْفَاعِلاَنْ	١٠	%٠,٤٨	إضمار+ تذييل
مُتَفَاعِلاتُنْ	١	%٠,٦٨	علة زيادة الترفيل (١٥٦)
مُتَفَاعِلُ	١	%٠,٦٨	زحاف الكف(١٥٧)
مُتْفَاعْ	١	%٠,٦٨	علة البتر(١٥٨)
مُتَفَاعِلْ	١	%٠,٦٨	علة القطع (١٥٩)
مُتْفَاعِلْ	١	%٠,٦٨	بتر+واضمار
مُتْفَا	١	%٠,٦٨	حذف(١٦٠)وإضمار

نموذج ٢ : قصيدة مباركة "القافلة"(١٦١)

تشكيلة التفعيلة	العدد	نسبة التكرار	نوع الزخارف أو العلة
مُتَفَاعُلُنْ	٢٩	%٢٩,٨٩	النوع التام
مُتْفَاعِلُنْ	٣٧	%٣٨,١	إضمار (زحاف)

(١٥٤) يخص بحر الكامل وهو تسكين الثاني من متفاعلن -موسيقا الشعر العربي/ ص٨٢.
(١٥٥) زيادة حرف ساكن على آخره وتد مجموع م.س/ ٨٤.
(١٥٦) الترفيل: زيادة سبب خفيف على التفعيلة التي آخرها وتد مجموع (م.س.ذ) ص٨٤.
(١٥٧) الكف: حذف السابع الساكن من التفعيلة م.س/ ص٨.
(١٥٨) البتر: علة مزدوجة وهو اجتماع الحذف والقطع في التفعيلة مثل فاعلاتن تصبح فاعل قد تحول إلى فعلن (م.س.ذ) ص٨٦.
(١٥٩) القطع والإضمار: سبق تعريفهما/ والحذف هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة (م.س.ذ) ص٨٥.
(١٦٠) حذف الوتد المجموع برمته مثل (مستفعلن) تصبح مستفـ / (م.س.ذ) ص٨٥.
(١٦١) المدونة/ ص٤٥.

مُتْفَاعِلانْ	١٧	%١٧,٥٢	إضمار +تذييل (علة وزحاف)
مُتَفَاعِلانْ	٨	%٨,٢٤	تذييل (علة)
مُتَفْعِلنْ أو مُتَفَاعِلُنْ	٥	%٥,٠٥	وقص وزحاف
مُتْفَاعِلاتُنْ	١	%١,٠٣	ترفيل (علة)

نموذج ٣: الأرض السائبة لمحمد بن عبدى(١٦٢)

تشكيلة التفعيلة	العدد	نسبة التكرار	نوع الزحاف أو العلة
مُتَفاعلنْ	٤٤	%٢٦,٥٠	تفعلة تامة
مُتْفاعلنْ	٧٠	%٤٢,١٦	إضمار
مُتَفاعلانْ	٢٨	%١٦,٦٨	تذييل
مُتْفاعِلانْ	٢٠	%١٢,٤٠	إضمار +تذييل
مَفَاعِلُنْ	١	%٠,٦	وقص
مُتَفَا	١	%٠,٦	حذف
فاعِلُنْ	٢	%١,٢	تخرج عن الجوازات العروفة لتفعلة الكامل

انطلاقاً من النماذج السابقة تتهيأ لنا الملاحظات التالية:

أولاً : أن هناك تشبثاً بنظام التفعلة في البحر وعدم الخروج عليه إلا في حدود ما تبيحه الجوازات العروضية المتواضع عليها.

ثانياً : سيطرة التفعلة الأصل لبحر الكامل متفاعلن أو متفاعلن في شتى النماذج السابقة، وهو ما تبرزه النسب المائوية.

(١٦٢) المدونة /ص٩٦.

ثالثاً : التداخل الواضح بين الكامل والرجز في هذه القصائد بحيث أن تسكين الثاني من متفاعلن يحولها إلى مستفعلن، واستغلال الشعراء هذا الجواز كاد يهيمن على التفعلة الأصلية وذلك لخفته وانسيابيته.

ففي القصيدة الأولى تمثل متفاعلن نسبة ٤٨,٩٧% ومتفاعلن أو مستفعلن ٢٩,٩% والقصيدة الثانية تمثل متفاعلن نسبة ٢٩,٨٩% ومتفاعلن أو مستفعلن ٣٨,١٠% والقصيدة الثالثة تمثل متفاعلن نسبة ٢٦,٥٠% ومتفاعلن أو مستفعلن ٤٢,١٦%.

وهذا ما يقودنا إلى الملاحظة الرابعة وهو أنه كلما تقدمنا زمنياً مع القصائد كلما خفت سيطرة التفعلة الأصل، واستعيض عنها بجوازاتها.

رابعاً : أن الشاعر الموريتاني، وإن تجنب الخروج على التفعيلة الأصل، فإنه استغل كل إمكاناتها عروضياً بحيث نجد في النموذج الأول استكمالاً يكاد يكون وافياً لكل تشكلات تفعيلة الكامل: بالزحافات المفردة والمزدوجة وبعلل الزيادة والنقص (عشر تشكلات).

أما النموذج الوحيد الذي شذ عن القاعدة فهو استعمال محمد بن عبدي تفعيلة المتدارك وخلطه بين المستويين الإيقاعيين في السطرين –٢٨و٣٢– من قصيدته السالفة حيث يقول:

كان يا ما كان

كان يا ما كان أن ثار الركاب

فاعلن مستفعلن/ مستفعلان

فتشكله السطر وكما هو واضح ناشزة عن التفعلة الأصل.

أما الرجز ويحتل الدرجة الثانية في المدونة، فقد رأينا كيف

تداخل مع الكامل، ولتفعلته الراقصة وسهولته أثر في ذلك حتى عد بحر الضعفاء.

وقد ظل الرجز في التراث الموريتاني المركب الذلول للأنظام الفقهية والنحوية والسير وضبط بعض المسائل إلا أنه يقل في الدواوين الشعرية.

ومن الملاحظ أن القصيدة التفعيلة أعطته دفعاً فاحتل مرتبة بين البحور الرائجة في القصيدة المعاصرة، وهذا ما يتضح في ميدان المقارنة.

-سنأخذ نموذجين للرجز ونرى من خلالهما مدى حفاظ الشاعر أو خروجه عن التفعيلة الأصل وهما قصيدة "يا سيدي الهمام" لفاضل بن الداه وقصيدة "الطير الأبابيل" لإبراهيم بن عبد الله:

النموذج ١:

تشكيلة التفعيلة	العدد	النسبة المائوية	نوع الزحاف أو العلة
مُسْتَفْعِلُنْ	٣٨	%٤٢,٦٩	تفعيلة صحيحة
مُتَفْعلنْ	٣١	%٣٤,٨٣	خبن (زحاف)
مُتَفْعلانْ	٧	%٧,٧٨	خبن +تذييل (علة)
مُسْتَفْعِلانْ	٣	%٣,٣٧	تذييل
فَعُولُ	١٠	%١١,٢٣	خبن +قطع

وكما نلاحظ فإن التفعيلة الأخيرة تدخل ضمن تشكل المتقارب إلا أنها ترد في أضرب أعاريض الرجز (مستعلن، مستفعلن، فعولن، أو فعول) ويسمون هذا الضرب مقطوعاً أو مكبول وقد لا يعي الشعراء حجية هذا الخلط بين المستويين

الإيقاعيين عروضياً إلا أنهم يسيرون إليه بدافع النغم، لا يحسون فيه نشازاً وهذا ما دفع نازك إلى اعتبار هذه التشكلة المركبة من الرجز والمتقارب بحراً جديداً اكتشفته هي وأجازت للشعراء النظم فيه(١٦٣)

نموذج ٢ : الطير الأبابيل لابراهيم بن عبد الله

	نوع التفعِلة	العدد	النسبة المئوية لورود البحر
الرجز	مُسْتفعلنْ	٤	%٢٦,٨٢
	مُتَفعلن	٦	
	مُتَعِلنْ	١	
المتدارك	فَاعلُنْ	٤	%٢٤,٣٩
	فَعِلنْ	٢	
	فَعْلنْ	٢	
	فاعِلاَنْ	١	
	فَاعلْ	١	
***			
المتقارب	فَعُولُنْ	٥	%٢١,٩٥
	فَعُولُ	٣	
	فَعُولْ	١	
***			
الرمل	فَاعلاَتُنْ	٤	%١٤,٦٣
	فَعِلاَتُنْ	١	
	فَاعَاتُنْ	١	
***			

(١٦٣) راجع نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر/ ص٢٧

الهزج	مَفاعيلُنْ مفاعيلُ مَفَاعِلُ	١ ١ ١	%٧,٣١
***			
الكامل	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعْ	١ ١	%٤,٨٧

تبرز المقارنة بين النموذجين اختلاهما موسيقياً وإيقاعياً ففي الوقت الذي حافظ النموذج الأول على البنية الأصلية للبحر ولم يخرج عنها إلا في حدود نغمية مقبولة، نجد النموذج الثاني تحرك في حدود شرعية وغير شرعية، أصبح من الصعب معها، تصنيفه وزنياً فهو يتعدى دائرة المجتلب (الرجز، الرمل، الهزج) إلى دائرة المتفق (المتقارب، المتدارك) ثم إلى دائرة المؤتلف (الكامل)، وهذا التعدي يمثل نقلة إيقاعية جديدة في المدونة. ويكاد الشاعر ابراهيم بن عبد الله يتميز بعدمٍ الحفاظ على الوزن في شتى قصائده والتي صنفنا منها نموذجاً في البحر السريع، رغم أن فيه الكثير من التجاوز، ونلمس هذا الخلط بين الإيقاعات الوزنية المختلفة عند ناجي الإمام في قصائده الأخيرة، (حتى السنبلة شابت، التيه والبحر والذاكرة) ومن الضروري أن نذكر في ختام حديثنا عن بحور المدونة، أن هناك سيطرة للبحور الصافية على هذا المتن الشعري بحيث لا تشذ عنها إلا قصيدتان في البحر السريع والبحر المضارع، وكان المعتمد في صوغ التجربة على أبحر "المتقارب"، والكامل، والرجز" وهو ما توضحه الجدولة.

ولعل تشبث شاعرنا بالبحور الصافية ووحدة التفعلة عائد إلى

أن القصيدة الحرة ما زالت تبحث عن وسائل التكييف والحظوة لدى القارئ وهو من يعتبرها نثراً خالياً من الوزن.

لذلك قلما يخرج الشاعر على البحر الأساسي إلا ما نجده عند إبراهيم بن عبد الله أو عند ناجي من مزج بين فقرات نثرية وأخرى شعرية في قصيدتيهما "الطير الأبابيل" والتيه والبحر والذاكرة"

وإذا كان الخروج على الإيقاعات المعروفة للبحور ظل محدوداً في المدونة على اختلاف مراحلها فإنه يجب ألا ننسى أن عدول الشاعر المحمل بثقافة تقليدية راسخة عن النماذج التي ألف يبقى غير منسجم مع واقعه النفسي والثقافي والاجتماعي، كذلك فإن خروجه على نظام البيت ذي الشطرين أحياناً يكون مغالطة بصرية (كتابية) بحيث لو أعدنا كتابة البيت أو السطر فإنه يعود سيرته الأولى (نموذج من قصيدة "هم الأهل" لناجي)[١٦٤].

.. ولى دونكم أهلون..

فوهة راجم..

وطلقة صارخ..

وثار ومخبأ.. وألف عشيق.

يحمل العزم مذهبا

ورفض وحلاج

وأحلام فارس

فإن نحن أعدنا كتابة هذه الأسطر تصبح على الشكل التالي:

---

[١٦٤] المدونة/ ص٨٠/٨١

ولي دونكم أهلون، فوهة وطلقة صاروخ وثأر راجم ومخبأ

وألف عشيق يحمل العزم ورفض وحلاج وأحلام مذهبا فارس

وواضح أنهما بيتان ملتزمان بتفعلة بحر الطويل، فإذا استثنينا التوزيع الفضائي للكلمات فلن نجد جديداً الآن عدم توحيد الروي ظاهرة قديمة وليست حديثة(١٦٥).

ونجد أن نفس الظاهرة تتكرر عند ناجي في قصيدته "حتى السنبلة شابت":(١٦٦)

لها أيطلا جن
ولون غمامة
وآمال إنسان
ورفض ابن أدهم

فليست هذه الأسطر إلا تشطير لبيت تام من الطويل:

لها أيطلا جن ولون غمامة وآمال إنسان ورفض ابن أدهم

(١٦٥) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر (م. س. ذ) ص٨.
(١٦٦) المدونة /ص٨٣.

وهو بيت يتناص تناصا واضحا مع قول امرئ القيس في معلقته يصف الفرس:

له أيطلا ظبي وساقا وإرخاء سرحان وتقريب نعامة تتفل

ثالثاً: إذا قارنا هذه المدونة بمدونتين موريتانيتين من الشعر العمودي سابقتين عليها، نلاحظ تراجع بعض البحور عن مكانها وقفز بحور أخرى إلى مرتبة أعلى، فإذا أخذنا مدونة الشعر العمودي لشعراء الوسيط[١٦٧] من ص(١-١٩٠) نجد النسب كما يلي:

البسيط: ٢٤,٧%

الطويل: ٢٣,٨%

الخفيف: ١١,٤٦%

الكامل: ٣,٨%

المتقارب: ٠,٨٠%

المدونة الثانية:[١٦٨] وتمتد من ١٩٦٠، وتضم ٤٣ نصاً وتأتي فيها نسب البحور كما يلي:

الكامل: ٣٤,٩١%

الخفيف: ٢٣,٣٠%

البسيط: ١٥,٣%

المتقارب: ٦,٦٦%

---

[١٦٧] أحمد لمين الشنقيطي: الوسيط في تراجم شنقيط من ص١ إلى ١٩٠/ط٣ مصر.

[١٦٨] راجع الملحق الشعري لرسالة التجديد في الشعر الموريتاني (م.س.ذ)

الرمل: ٥,٨١%

الوافر: ٣,٨%

الرجز: ٢,٩٥%

الطويل والمجتث: ١,٩٠%

بمقارنة هذه النسب نجد أن المتقارب الذي كان في آخر درجة في مدونة الوسيط وشغل الدرجة الرابعة في مدونة الستينات أصبح في مدونتنا يتبوأ المرحلة الأولى، والكامل الذي ارتفع من الدرجة الرابعة في أشعار الوسيط إلى المرتبة الأولى احتفظ بهذه الصدارة، أما الرجز الذي كان غفلاً في المرحلة الأولى، واحتل المرتبة السابعة في مرحلة الستينات فقد أصبح يتبوأ الدرجة الثالثة، في حين تراجع الطويل والبسيط والخفيف والرمل والوافر، وبرزت بحور ممزوجة في هذه المدونة الحديثة كالسريع والمضارع لم تعرفها الفترتان السابقتان.

وتؤكد لنا هذه المقارنة أن لدى الشاعر الحديث وعياً بالاختيار الإيقاعي ومحاولة للربط بين هذا الإيقاع والحالة النفسية أو الإبداعية التي يعيشها بحيث يصبح الإيقاع ذا قيمة دلالية بارزة في البنية الكلية للنص.

فلو نظرنا إلى القصائد المعتمدة لوجدناها في مجملها تتناول واقعاً مأساوياً غنياً بالتناقضات ومتأرجحاً بين الحياة والموت، بين النهضة والاندثار، بين الأصالة والاستلاب، وتأسيساً على ذلك نتفهم تلك المزاوجة بين تفعيلات أصل ثابتة وأخرى فرع متغيرة وأحياناً خروجاً على التفعيلة، فعندما نأخذ مثالين من "السفين" وهم الأهل" نجد الكلمات التي تشكل نسقاً إيقاعياً خارجاً تكون في الغالب دالة على خلخلة أو تغيير إنذار بحدث خطير،،

نتبين ذلك من الجدول التالي:

نموذج ١:

السطر أو الأسطر التي تحتوي تفعلة فرعا	مساهمة التفعيلة في التعبير عن التغير:
-واعجبا سفينتكم رفعت كل المراسي مبحرة	أن فعلن وفاعلن ومتفعلن بدخولها تعبر عن حدث جد يتفاقم كلما تقدمت مع النص حتى يصل إلى مفتعلن، فهو الإنذار بنبوءة العرافة ضاربة الرمل
أمقمرة مثل لون الحليب أم هي داجية كقلوب الليالي الضريرة	كذلك خروج السطر الثاني عن النسق يدل على أن الاحتمال الأول هو السائد، أما الاحتمال الثاني – رغم أنهم يخشونه– فإنهم يرونه مستبعداً وهو ما يولد توترا نفسيا واحساسا بالتغيير ترجمة تغير التفعلة.
قالت: سأصدع بالحق حلفكم سفين	هنا مواجهة الواقع المأساوي تتطلب جهدا وعتادا مما جعل التفعيلة الجديدة (مفعولن، متفاعلن)، تتبيها موسيقيا إلى ما سيحدث.

نموذج٢:

السطر أو الأسطر التي تحوي تفعيلة فرعا	مساهمة التفعيلة في التعبير عن التغير
وتمترست الزهرة بالدمعة فانداح الطل على حاجبي طفلة من بقايا بني عذرة فطوبى لساكنه من طلل	هذا التغير في ذاته يعني منعرجا نفسيا سواء بالانتقال من فعولن إلى فاعلن أو العكس كما هو هنا ولكن هنالك دلالة على شدة فاجعة المأساة لا نفهمها إلا بعد أن يتتابع النسق فعولن بانتظام، ذلك أن القصيدة بدأت بالتفعيلة الفرع.

وهذا التعبير المأساوي الناتج عن الانتقال من تفعيلة إلى

أخرى يعبر عنه في بعض مدونتنا بالتمسك شبه التام بالتفعيلات القديمة ذلك أن المأساة في هذه الحالة متأتية من الماضي الموريتاني الذي يشكل الحاضر في ثوبه الجديد امتداداً له، حيث لا يبقى من هذا الماضي إلا سلبياته، وهو ما تعبر عنه قصائد "ولد عبدي" وخاصة "مدينة الكلاب" حيث يحافظ على التفعيلات القديمة (فعولنُّ، فعولُ، فعولْ)

وأحياناً يتم التعبير عن المأساة إيقاعياً باللجوء إلى إمكانات بحر كثير الجوازات هو الرجز كما في قصيدة "انتظار".

ولعلنا لا نجانب الحقيقة إذا عللنا تداخل التشكيلات في النص الواحد بأنه محاولة من الشاعر –المقيد بتراثه ومجتمعه وواقعه –كسر التواطؤ والتوقع والروتين في الإيقاع الموسيقي للقصيدة، وهو ما يتجلى لنا أكثر في بنية السطر الشعري الجديد.

القوافي والروي:

إذا كانت القافية هي الجزء الثاني من حد القدماء الشعر.. "مقفى"، فإن المحدثين حاولوا الخروج عليها بشكلها القديم، وإن كانت تعتبر دون شك مميزاً أساسياً من حيث هي وقفة للنفس في الخطاب الشعري[١٦٩] ولن نتناول هنا وظيفة القافية إلا من حيث هي "النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري[١٧٠]، ومع ذلك فإننا نعتمد القافية من الناحية الشكلية كما يحددها العروضيون باعتبارها "الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك قبل الساكن الأول"[١٧١]، وقد يبدو بين هاتين المسألتين تعارض

---

[١٦٩] أحمد ولد الحسن: أسلوبية أمحمد ولد الطلبه اليعقوبي /ص١٧.
[١٧٠] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ ط٣/ ص٦٧.
[١٧١] موسى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي/ص ١٨.

ذلك أن نهاية الدفقة الموسيقية يجب أن تتناسب مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر، وبذلك لا يشترط في القافية من هذه الناحية أن تكون نهاية السطر وإنما هي وقفة ارتياح قبل متابعة دفقة موسيقية جديدة.

وبالنظر إلى مدونتنا نجد أنها تحتوي على القافية بهذين المفهومين، أما أحدهما فلا يقيم كبير وزن لوحدة البيت وإنما يعتمد الجملة الشعرية أساساً وهي التي "تقال في نفس واحد وإن جزئت على ثلاث أسطر أو أربعة أو خمسة[١٧٢]، وأما الآخر ونسميه القافية "الأصلية" فهو الذي يعتمد القافية مع تنوع في الروي:

أولاً: القافية الأصلية في هذا المستوى نلاحظ اعتماد بعض القصائد القافية المقيدة المردوفة[١٧٣] في أغلب أسطرها مع تنوع في الروي، ويمثل هذا المستوى "أطفالنا يتساءلون ولمن المستقبل ويا وطني "لمحمد بن إشدو وكل قصائد مباركه، وقصيدتا فاضل ومحمد الحافظ ثم قصيدتا محمد بن عبدي "الأرض السائبة وقدم الملح"، وهنالك قصائد تتأرجح بين اعتماد القافية الأصل واعتماد الجملة الشعرية نهاية إيقاعية.

وسنأخذ نماذج لاعتماد القافية الأصلية:

---

[١٧٢] عز الدين اسماعيل: المرجع السابق/ ص٧٣

[١٧٣] أي التي سكن رويها وسبق بمد، راجع: صفاء خلوصي: فن التقطيع والقافية/ ص٩٥

القصيدة	التفعيلة	البحر	حروف الروي عددها	القافية	نوعها
يا موطني لمحمد بن إشدو	متفاعلن متفاعلن	الكامل	اعتمد رويا موحدا في السطور هو النون ورد ٢٠ مرة	موطني النيف الغني عبر الزمن تنحني	المتدارك مطلقة المتدارك المتدارك المتراكب المتدارك
نشيد العمال لأحمد	فعولن	المتقارب	الدال: ٩مرة الحاء: ٢مرة النون: ٨مرة اللام: ٤مرة الميم: ٥مرة	ضحايا الفساد البلاد ماذا نريد أكبادنا آمالنا	المترادف مقيدة المترادف المترادف مطلقة متدارك متدارك
انتظار لمباركه	مستفعلن	الرجز	الباء: ١٠مرة النون: ١٠مرة الدال: ٤مرة الهمزة: ٢مرة الراء: ١مرة	بقايا وذباب كل باب الدفين في سكون	مترادف مقيدة مترادف مترادف مترادف

			الهاء: ١مرة		
القصيدة	**التفعيلة**	**البحر**	**حروف الروي عددها**	**القافية**	**نوعها**
القافلة لمباركه	متفاعلن	الكامل	النون: ٣مرة الراء: ٩مرة القاف: ٢مرة التاء: ٤مرة الدال: ٢مرة	أكون هتون الصغار انتظار	مترادف مقيدة مترادف مترادف مترادف
يا سيدي الهمام الفاضل	مستفعلن	الرجز	الميم: ١٢مرة النون: ١٠مرة التاء: ٤مرة الباء: ٦مرة اللام: ٢مرة	الهمام عام ولترحلوا من فوقنا من أرضنا	مترادف مقيدة مترادف متدارك مطلقة متدارك متدارك
الأرض السائبة لمحمد بن عبدي	متفاعلن	الكامل	الدال: ٤مرة الفاء: ٦مرة الباء: ١١مرة النون:	الأعصاب عجاف السراب بساحه كاملا	مترادف مقيدة متواتر مطلقة

			٧مرة القاف: ٤مرة		متدارك

والملاحظ أن جل القصائد إن لم نقل كلها قد اعتمدت القافية المقيدة، وتتشبث بعض هذه القصائد، كما هو واضح، بنظام القافية إلا أن تعدد الروي كما رأينا يحد من الرتابة.

وبالنظر إلى المدونتين السابقتي الذكر فإن هناك تجديداً واضحاً على مستوى القافية بحيث انتقلت من الإطلاق الكامل واللامحدود إلى التكميم فأصبحت مقيدة، فهل أن الشاعر أراد من وراء ذلك إسقاط حالته الشعورية عليها أم أن نظام التفعيلة ينسجم أكثر مع القوافي المقيدة؟

ويتخذ الروي هو الآخر مساراً جديداً في القصيدة المعاصرة، فيبدأ بالتنويع والمزاوجة كما رأينا بين حروف مختلفة وينتهي بالاختفاء في بعض القصائد خصوصاً عند ناجي وإبراهيم بن عبد الله.

ولتعدد حروف الروي في بعض القصائد أكثر من معنى حيث يكون الانتقال من روي إلى روي آخر معبرا عن الحالة الشعورية ففي قصيدة انتظار تتوزع الروي حروف الباء، النون الدال، الراء، العين، وفي الانتقال من صوت الباء الشفوية إلى صوت النون الخيشومية دلالة على الصراع الذي تقوم عليه القصيدة ونبرة حزينة على ماض ولى مأسوفاً عليه:

يحكون عن باخرة تمخر في العباب
وتحمل الأطنان قمحاً وزيوتاً وثياب
يوما- ستأتي من وراء البحر تمخر العباب

وتسكت الوليد لا بكاء عذاب

وفي انتظار

قد تربح البضاعه..

تنمو الأحاديث عن الأيام والماضي الدفين

فالأصوات هنا تتلاءم مع الحالة الشعورية العامة كالعين الملحقة بالهاء التي تمثل استراحة في انتظار المستقبل، وتأتي الهمزة، في قولها (متى تجيء) لتكرر نفس الاستراحة وهذه الوقفة يعتبرها عبد السلام لمسدي "اتخاذ محطات كالأقفال تشد عماد الإيقاع"[١٧٤].

ويتخذ الروي في مدونتنا عدة تمظهرات، بحيث يأتي أحياناً مزدوجاً فيكون لكل سطرين أو ثلاثة رويهما كما في قصيدة أحمد (أنشودة جرح)، وأحياناً يستقل كل مقطع بروي كما في قصيدة "تحية بغداد"، وانتظار "لمباركه، كما يكون أحياناً هناك حروف روي معتمد يرجع إليه بعد أسطر غير محددة، مثل قصيدة الكلاب لمحمد بن عبدي، وهنالك بعض القصائد التي يكاد الروي يختفي فيها كقصائد أحمد الأخيرة "الكوابيس والسفين"، وقصائد ناجي: "حتى السنبلة شابت، التيه والبحر والذاكرة "وقصائد إبراهيم، إلا أن الشاعر في هذه الحالة يلجأ أكثر الأحيان إلى إيجاد إيقاع داخلي منبعث من استخدام "التكرار" أو انسجام أصوات بعينها وهو ما سنتحدث عنه في الموسيقى الداخلية.

ثانياً: الجملة الشعرية: وإذا نأخذ هذا المفهوم نعبر به عن تتابع موسيقي في القصائد المتناولة لا يقبل التمفصل، وإن كانت

---

[١٧٤] مقال بعنوان الشعر ومتغيرات المرحلة: مهرجان المربد السادس بغداد، دار الشؤون الثقافية /ص٢٨.

له نهاية تتخللها وقفات جزئية، ومعلوم أن الجملة الشعرية بالمفهوم الذي تحتوي عدة أسطر[١٧٥]، وعلى ذلك فالأسطر الحشو إن صح التعبير، قد تحوي قوافي، أو فواصل، وقد لا تقبل التمفصل.

الجملة الشعرية ذات الفاصلة ونريد بها أسطر تتدفق ولكنها تحتوي على إيقاع داخلي متمثل في فاصلة تعتبر نفساً أو استراحة قبل نهاية الجملة الشعرية، وقبل أن نعرض أمثلة على هذه المسألة، نشير إلى أن عبد الحميد جيدة أثناء تعرضه للرافد القرآني في الشعر العربي المعاصر اعتبر الفاصلة مما ورثه هذا الشعر عن القرآن ويقدم تعريفها بأنها.. "كلمة تأتي في آخر الآية كقافية الشعر وسجعه، والتفصيل توافق آخر الآية في حروف الروي أو في الوزن مما يقتضيه المعني وتستريح إليه النفوس"[١٧٦].

وعلى هذا الأساس فإن ما نسميه الجملة الشعرية ذات الفاصلة يعني عندنا احتواءها على أصوات متساوية، ونعني بالفاصلة ذات الوزن ما يعنيه "جيده" باتفاق الوزن.

والجملة الشعرية ذات الفاصلة ترد في عدد من القصائد وإن كانت أكثر ظهوراً في "السفين" و"هم الأهل"، وسنقدم منهما بعض النماذج:

السفين:

تقول لنا ضاربة الرمل

-واعجبا

---

[١٧٥] نتبنى مصطلح السطر من جملة مصطلحات هي: السطر مع نازك والشطر مع عز الدين اسماعيل، والبيت مع محمد بنيس.

[١٧٦] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر ص٨٧.

سفينتكم رفعت كل المراسي

-مبحرة

ألا تشعرون؟

وكذلك في قوله:

وعادت براحتها إلى التراب

ترسم فيها

ظلال أصابعها

وتنقصها يمنة فتزيد

وتمسحها يسرة

فتمد الخطوط

شاردة بنظرتها

جنوبا

مرنمة

رحلنا.. رحلنا

ففي المثال الأول نجد إيقاعا داخلياً متمثلاً في (واعجبا) و(مبحرة) وهي فواصل يسترجع فيها النفس قبل نهاية الجملة الشعرية، ويعتبر المثال الثاني أكثر تجسيداً لهذه القضية ذلك أن الجملة فيه طويلة وتتطلب استراحة، مما جعل الوقفات تتنوع من حيث النغمة ومن حيث مكانها في السطر فكانت (أصابعها) و(نظرتها) تشكل إحدى هذه الوقفات كما تشكل (يمنة) و(يسرة) و(شاردة) و(جنوبا) و(مرنمة) الوقفة الداخلية الثانية.

ويوجد هذا النوع أيضاً في (هم الأهل) وإن كانت تفرض قراءتها قراءة كل مقطع في نفس واحد، ونأخذ مثالاً واحداً منها:

وتمترست الزهرة بالدمعة

فانداح الطل

على حاجبي طفلة

من بقايا بني عذرة

فطوبى لساكنه من طلل

وهنا تكون (الدمعة) و(عذرة) فاصلة تولد نوعاً من الحسرة والتأوه والتفجع، وتقوم الفاصلة على هذا الشكل لتولد إيقاعا داخليا، ولكن الجملة الشعرية قد تحتوي فاصلة تولد إيقاعا من تتابع محطات النفس قبل نهاية الجملة.

الجملة الشعرية ذات الوقفة النفس: وتظهر هنا إذ يتطلب السياق استرسالاً لتقديم جزء من نبوءة العرافة عن المستقبل كما في قولها:

رأيت خياما من الصوف

تطوى بأطنابها وأوتادها

مكدسة

داخل القمرة

المشحونة من كل جنس..

وقولها: رأيت رؤوساً من المعز

تقضم أخشاب

بعض العوارض

وتلحس صارية

صدئت

فهاتان الجملتان تتتابع أسطر كل واحدة منهما في دفقة

تتخللها سيرورة النفس بين الشهيق والزفير مشكلة فواصل نفسية دون أن تختم الأسطر بأصوات متساوية ونجد هذا النوع من قصيدة "هم الأهل" حين تبلغ الأمور حداً من اليأس لا يجابه إلا بالوقف السلبي وهو البكاء حيث تقول:

قفا نبك..

.. حندج..

.. سقط اللوى..

.. عنيزة.. والهودج الخدر في وقعتيه

وتأتي بعد ذلك جملة شعرية تحمل نوعا من الفاصلة الوزنية إضافة إلى الوقفة النفسية:

يومها الأمر والخمر

صارا وليدي مراح

رضيعي لبان..

ثملنا عقرنا المطايا

وعدنا حفاة فلا عجبا

هذه الوقفات التي تتخللها موسيقى نفسية -وزنية أحياناً (ثملنا- عقرنا- وعدنا) ووزنية أحياناً أخرى (وليدي مراح- رضيعي لبان) تولد ثراء موسيقيا داخلياً وخارجياً معبراً عن شدة وقع المأساة.

وفي نهاية حديثنا عن القوافي أود أن أشير إلى أن هذا الفصل الذي قمنا به بين ما اعتبرناه "قافية أصلية" و"جملة شعرية" بفواصلها النغمية والزمنية إنما هو فصل منهجي اخترناه لنوضح مدى احتواء هذه القصائد على تنوع في الموسيقى، ولد

قافية مخصوصة لكل قصيدة على اعتبار أن القافية نهاية السطر أو الجملة الشعرية، مما تنشأ عنه موسيقى داخلية يمثل التكرار أهم مرتكزاتها كما رأينا، وسنتعرف على هذه الموسيقى الداخلية.

الموسيقى الداخلية:

يعوض الشاعر الحديث خفوت الموسيقى الخارجية في قصيدته بإثراء الموسيقى الداخلية والنبض النفسي الإيقاعي.

وتجتمع الموسيقى الداخلية بين وقع الكلام والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر عن طريق النغم ومحاولة المزاوجة بين المعنى والشكل مزاوجة يلتحم فيها المتلقي بالباث.

وتتجلى الموسيقا الداخلية في مظاهر متعددة: ابتداء بالصوت، فالكلمة فالعبارة أو الجملة الشعرية، كما تنشأ الموسيقى من مظاهر بديعية ورثتها القصيدة الحديثة عن القديمة أبرزها الترصيع [١٧٧] والإرداف[١٧٨]، ويساعد في إثرائها أحياناً التوازي والتعادل[١٧٩] بين التراكيب المبنية لنص الشعري وسنركز على التكرار باعتباره الجامع لكل هذه المظاهر مع الإشارة إلى قيمته الإيقاعية والدلالية والنفسية.

ويكون التكرار على مستوى الصوت وهو ما تناولنا جزءاً منه في تكرار الروي كما يكون على مستوى الكلمة أو العبارة أو البنية التركيبية.

وسننطلق من نماذج محددة لكل مستوى من هذه المستويات

---

[١٧٧] الترصيع: هو تقطيع البيت تقطيعاً موسيقياً مع مراعاة التقفية كقول أبي تمام يمدح المعتصم:

تدبير معتصم بالله في الله مرتقب لله
منتقم مرتهب

[١٧٨] الإرداف: هو تتابع الكلمتين في البيت الشعري مع تطابق رويهما ووزنهما.
[١٧٩] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري/ ص١٠٥

الإيقاعية لنتبين حضوره في مدونتنا وماله من دور تنغيمي ومعنوي:

التكرار:

من الظواهر المميزة في الشعر، وقديما عرف زهير بن أبي سلمى بأنه صاحب "من ومن" وتتكرر كثيراً في معلقته:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم

وقد بحث البلاغيون العرب ظاهرة التكرار وأجمعوا على أن منه معيباً وحسناً، والمعيب في نظرهم أكثر لأن البلاغة تعتمد الإيجاز، يقول ابن رشيق "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإن تكرر اللفظ والمعنى فذلك الخذلان بعينه[١٨٠] إلا أن هذا الحكم غير مطلق فللتكرار اللفظي خاصة مواضع لا يستغنى عنه فيها ويكون دالاً ذا قيمة، ولنا في القرآن الكريم أكبر شاهد على ذلك.

أما في القصيدة الحديثة فله وظيفة تتجه نحو المعنى والإيقاع ويختلف الباحثون في تعليل انتشاره فيها، فنازك تعلله تعليلاً اجتماعياً نفسياً حيث ترى أنه أسلوب من أساليب التعبير التي أعقبت الحرب العالمية الثانية[١٨١].

أما عبد الحميد جيدة فيعلله تعليلاً تراثياً ويرى أن بروزه في القصيدة الحديثة مظهر من مظاهر الرافد القرآني[١٨٢]، في حين ينعي آخرون على الشعر الحديث ظاهرة التكرار ويرون فيها

---

[١٨٠] ابن رشيق القيرواني: العمدة/ص٧٣/ تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة دائر الجميل، ج /٢ط٤/ ١٩٧٤

[١٨١] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر/ ص٢٧٥

[١٨٢] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر/ ص٦٧

مظهراً للعجز التعبيري وضيق الأفق[١٨٣].

ولظاهرة التكرار في مدونة الدرس ثلاث مستويات بدءاً بالحرف فالكلمة فالجملة أو العبارة الشعرية وحتى المقطع أحياناً، وكلها تثري الموسيقى الإيقاعية للنص، وسنرى من خلال نماذج محددة دور الموسيقى الداخلية في بناء إيقاع النص وتعويض الموسيقى الخارجية أحياناً.

نموذج١: (أحمد)

أمير الخالدين:

وها أنت والخيل

يا ابن الحسين

وها أنت والليل ليل الشجون

يغالبك الدهر

عبر القرون

وتبقى عظيما

كليم الفؤاد

يريد بك الخصم ما لا تريد

وتأبى الحقيقة ما لا يكون

وتهديك عبقر تاج الخلود

لتحيا أميرا على الخالدين

نموذج٢: (مباركه) تحية بغداد

هل تذكر امرأة سمراء في لون الرمال

يغنو لوجهها الجمال

---

(١٨٣) شربل داغر: التحديات التي تواجه القصيدة الحديثة /ص٦٧/ دار الحرية للطباعة/ بغداد ١٩٨٨.

قد خرجت يوما مع الجند تبارك الرجال
تبلسم الجراح في معمعة القتال
وطبعت سمرتها على الوهاد والتلال
سيفا صقيل
وواحة من النخيل
عناؤها كان طويلا وطويل
غدوها شهر ولكن الرواح
يا للرواح
ويا للآلام الجراح

يلتزم كلا النموذجين وحدة التفعلة (المتقارب) (الرجز) أما القافية فإنها تلتزم رويا يراوح بين النون والدال في النموذج الأول واللام والحاء في النموذج الثاني.

إلا أن الموسيقى الداخلية في كليهما لعبت دوراً هاماً في بناء النغم وهو بديل إيقاعي تعتمده القصيدة الحديثة كثيراً فتدعم بذلك إيقاعها وتحافظ على ميزة هامة في الشعر هي: "الموسيقى" فالشعر كلام موزون مقفى قبل أن يكون شيئاً آخر.

ففي النموذج الأول تتكرر حروف معينة:

الحرف:	**ل**	**ي**	**ت**	**ب**	**ر**	**د**	**ن**
العدد	١٣	١٠	٩	٧	٦	٦	٥
النموذج الثاني							
الحرف	ل	م		ت		ر	

العدد	١٢	٨		٨		٧	

تلعب هذه الموسيقا الداخلية دوراً كبيراً في تعضيد الموسيقى الخارجية وهو ما يقوي الدفقة الموسيقية للنص ويشد القارئ أو السامع من حيث لا يعلم، كما يبث إيحاءات دلالية ونفسية تركز الرؤية العامة للنصين وهي رؤية تستمد من ذاكرة التاريخ في عصوره الزاهية أيام قوة الحضارة العربية وامتداد الفتوحات الإسلامية. وتترجم الحروف المهيمنة في النصين هذه القوة للحظة التاريخية بحيث تأتي الحروف مهجورة في أكثرها، ولا أحسبنا مغالين فيما ذهبنا إليه من تأويل لتواتر حروف معينة، وإن كان هناك اعتراض قائم وهو ما يثبته أنصار المدرسة السوسيرية من اعتباطية الدليل، غير أن هناك بعض الظواهر التي تكون من التميز والوضوح بحيث لا يمكن إغفالها. ومن أبرز اللسانيين الذين حاولوا مقاربة المشكل "أميل بنفنست" الذي يميز بهذا الصدد بين أربعة عناصر: الدال والمرجع والمفهوم والمدلول ويبين "بأنه إذا كانت العلاقة بين الدال والمرجع اعتباطية فإن العلاقة بين المفهوم والمدلول ضرورية إذا لم تكن قصدية، وإن التحفيز والإركام كلها تسهم في جعل هذه العلاقة قصدية"(١٨٤).

ومن هذا نصل إلى أن أطراد وإركام مجموعة من الخصائص الإيقاعية مثل الجرس والوزن والقافية، تساهم بشكل كبير في إضفاء الطابع القصدي على اللغة الشعرية.

وقد فطن ابن جني بناء اللغة النفسي فعقد باباً في كتابه الخصائص ليبرز العلاقة بين الصوت والمعنى تحت عنوان

(١٨٤) *E.BENVENISTE: PROBL Emes DE LINGUISTIQUE: GENERALE: I.P. 49-55-ED GALLIMARD COL 1974*

"تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني". يقول مبيناً أن لبعض الحروف إذا تألفت دلالات لا تكاد تختل: "ذلك أنهم جعلوا هذا الكلام عبارات عن هذه المعاني، فكلما ازدادت العبارة شبهاً بالمعنى كانت أدل عليه وأشهد بالغرض فيه.[١٨٥]، ويدعم أصحاب نظرية المحاكاة في اللغة هذا المنحى ويجدون في أسماء الأصوات مجالاً خصباً لتعضيد نظريتهم.

وسنحاول أن نبرز دور الموسيقى الداخلية في بناء المعنى الكلي لقصيدة الكوابيس ولنقرأ هذا المقطع:

ونادى مناد

يولول

أن العفاريت سارت

عواصمها

في صحارى المريه

وأن السعالي

صبغن الوجوه

وحلينها مساحيق عام الرماده

ويرقصن يطربن

يغزلن إيقاع جعجعة

والرحى يدورها

مارد أغلف

يعد رغيفا

لياجوج، ماجوج

[١٨٥] ابن جني: الخصائص ج٢/ص١٥٤/ مطبعة الكتب المصرية/ القاهرة ١٩٥٢.

حامت على السد

وأخلت كهوف الهبا للهبا

وطارت إلينا

وطارت كهوف

أصداؤها

تسابيح تطعم أسماعنا

رسالة طسم ورؤيا جديس

تبلغ الأزمة ذروتها في هذا المقطع من القصيدة وتطغى الحركية والسرعة على العناصر المتواجدة على مسرح القصة، وتتداخل المشاهد معبرة عن التحول والاضطراب والحيرة، وإذا ننظر في الإيقاع نجده أسهم بليغا في بناء هذه الصورة الرهيبة، فشكلت أصوات بعينها إيقاعا حيا عوض غياب القافية والروي وكان معبراً عن الجو القاتم للحدث.

لقد هيمنت الحروف المجهورة (ل١٥) (ن١٦) (م١٢) (ر١٥) (ع١٠) (د٩) (ج٧) (غ٤) في هذا المقطع، وإذا كانت الصورة فيه تقوم على الهول والرعب فإن الحروف المجهورة الانفجارية تلائم الصورة، خاصة وأن الحروف الإطباقية الاستعلائية التي لها دلالتها على الشدة والثقل تظاهرها، حيث يتكرر الطاء (٥) مرات والراء كذلك كما يتكرر الصوت الصفيري السين(٩) مرات وكل هذه الحروف المذكورة بتواترها بنت إيقاعا داخلياً للنص ينسجم مع الجو العام للصورة المرعبة والأصوات المخيفة للكائنات الغريبة.

ويلجأ جل الشعراء المعاصرين إلى التركيز على الكلمة أوالعبارة الشعرية حتى عد ذلك مظهراً من المظاهر الفنية،

فلبعض الكلمات مساحة متميزة في النص لقيمتها المعنوية، أو لسيطرتها على ذهن الشاعر.

والتركيز الإيقاعي على اللفظة الواحدة أو العبارة ينشأ عنه إيقاع موسيقي مساعد أو معوض للروي، وقد ظهرت هذه البدايات متأثرة بشكل الموشح وهو تأثر نابع من قراءة أدبائنا الشعر المهجري رغم أن شكل الموشح عرف عند شعرائنا قديماً، إلا أن استلهام الجيل الجديد تراثه القديم ظل محدوداً وهو ما سبقت الإشارة إليه.

يستهل محمد بن إشدو قصيدته "لمن المستقبل"[١٨٦] بنفس الكلمة وتتكرر على مدى النص ثماني مرات في الأسطر ١-٨-١٨-٢٤-٢٩-٣٨-٤٢ وتبرز قيمتها باستقلالها سطرياً في أربع من هذه الحالات، فيأتي تكرارها وقفة إيقاعية بعد انتهاء كل مقطع ورابطا بين أجزائه التي تتركز حول الكلمة "رفيقتي" وهو ما يبرز قيمة هذا النداء الثوري الموجه للرفيقة المناضلة في مجتمع محافظ يحظر على المرأة كل خروج أو تميز، وهذا ما يكسب النص قيمته السياسية والاجتماعية بالنظر إلى شرطه التاريخي.

رفيقتي
هذا النباح المر ليس علامة للانتصار
هذا النباح المستميت علامة للانهيار
هذا التكالب ضدنا هذا التصابح والخوار
يعني احتداد صراعنا يعني اقتراب الانفجار
رفيقتي

---

[١٨٦] المدونة /ص٤

من ذا الذي ينمو ويكبر في البلاد؟
ومن البذور الحالمات بالنور يدفعها السماد؟
ومن الشرارات التي تنساب من خلل الرماد؟
الشعب أم قوى الخيانة والتقهقر والفساد؟
رفيقتي..

تحافظ القصيدة كما هو واضح على وحدة القافية وتعدد الروي بين المقاطع وبذا تبقى ملتزمة للإيقاع في شكله القديم، غير أن كلمة "رفيقتي" إلى دورها المعنوي، تلعب دوراً إيقاعياً واضحاً بتكرارها المنتظم، وتأتي في كل مرة مؤشراً على نظام إيقاعي جديد.

ويبرز دور التكرار إيقاعياً ودلالياً أكثر من القصائد المرسلة، كما نجد عند إبراهيم بن عبد الله في قصيدته مصرع "أدونيس":

يا مرتع الأطيار الصيفية
وموطن الندى
وطن التفاهات البهية
يا وطن اللغة الأزلية
وطن النهايات الأبدية
وطن الشيطان الملاك
وطن الألف سبب

يقع التركيز على كلمة "وطن" منذ بدء القصيدة في بدايات الأسطر، ويلخص هذا التركيز على المفردة رحلة الشاعر المشرد عن وطنه، وتتكثف الأبعاد الدلالية والنفسية للكلمة لتجسد

مأساة الشاعر صراحة وضمناً من خلال بعض الثنائيات: العز/ الذل، فالوطن عزيز غال "مرتع الأطيار الصيفية" موطن الندى "وكلها تحيل إلى الدعة والاطمئنان ولكن الموجه الثاني للوطن يبرزه مبتذ لا حقيراً، "وطن التفاهات" "وطن اللعنة"، "وطن النهايات" وتلتحم الثنائية الصريحة في السطر الأول من المقطع الرابع: "وطن الشيطان الملاك،

فهو وطن مجزأ، مقسم، يعيش فيه الفدائيون ممثلين في الملاك ويعيش فيه العميل الغاصب ممثلاً في الشيطان، وقد استدعت هذه الثنائية البارزة في النص ثنائية أعمق تتشكل خارج النص وهي ثنائية الماضي/ الحاضر، ماضي الوطن حين كان ينعم بالهدوء والاستقرار وحاضره وهو تحت سوط الجلاد، ويلجأ الشاعر إلى استبدال كلمة وطن بعد أن استنفدت طاقتها الإيقاعية والدلالية بكلمة أرض ليعمق مقصدية النص ويجذرها أكثر في وجدان المتلقي فتتكرر هي الأخرى محكومة بنفس الثنائية:

أرض المحبة.. يا أرض النسيان

أرض الجدائل.. يا أرض لبنان

يا مهبط الإلهام.. يا سر الجمال

أعيدي الأطيار إلى أوكارها

وتبرز القيمة الموسيقية لكلمة أرض في هذا المقطع من خلال التركيب الإضافي في الحالات الأربع وهو ما ينشأ عنه إيقاع داخلي خاص يقوم على التوازي التركيبي وهومساعد فني إيقاعي يكثر في الشعر قديمه وحديثه:

أرض المحبة

أرض النسيان

أرض الجدائل

أرض لبنان-

ومن القصيدتين نتبين الأبعاد والإيحاءات الدلالية والإيقاعية والنفسية التي تثيرها المفردة إذا استغلت استغلالاً ناجحاً في نص ما.

ويأخذ التكرار دلالة أعمق عندما يكون تكرار الجملة، أو بنية تركيبية ما.

نموذج من قصيدة "السفين":

رأيت خياما من الصوف

تطوى بأطنابها وأوتادها

***

رأيت رؤوساً من المعز

تقضم أخشاب

بعض العوارض

***

رأيت عجائز

طالت أظافرهن

يرتلن شعر البوصيري

شوقا إلى الحج

***

رأيت رجالا

يشربون الأتاي

لقد جاء الفعل "رأيت" متصدراً أربع متتاليات ذا حمولة مستجدة في كل مقطع، مؤكداً تلاحق الأحداث سواء اعتبرنا الرؤية رؤية بصرية أو رؤية قلبية فهو الرحيل الحسي في المقطع الأول (رأيت خياما) وهو الجفاف والمحل في المقطع الثاني (رأيت رؤسا من المعز تقضم).. وهو المسخ الحضاري متمثلاً في العجائز حمر الشفاه، (رأيت عجائز..) وهو العبث واللامسؤولية مع الرجال.. (رأيت رجالاً يشربون الأتاي)..

وقد اختص كل حدث برؤية لأن لكل مفعول دلالته، ويثري هذا التكرار الإيقاعي لفعل رأيت التوازي التركيبي في بداية كل مقطع بحيث جاءت الكلمات متفقة مع التفعلة:

رأيت /خياما	***رأيت/ رؤوسا***	***رأيت رجالاً***
--/-/---/	--/-----/--	---/-/--/
فَعُولُ / فُعُولُنْ	***فعولُ/ فعولنْ***	***فعولُ/ فعولنْ***

وهنا نذكر أن قصائد أحمد من أكثر القصائد موسيقية وأغناها إيقاعاً والمتتبع لكل شعره يلاحظ عنده قدرة فذة على إثراء النغم والموسيقى في القصيدة.

وإذا كانت القصيدة القديمة قد أسرفت في ظاهرة التكرار كمساعد إيقاعي في الروي والقافية فإن الشاعر الحديث لجأ إليه كوسيلة إيقاعية حديثة لكن بشكل أكثر تركيزاً إذا اعتمده في الكلمة والعبارة والحرف، ومن هنا نستطيع القول إن القصيدة الموريتانية الحديثة قد ارتبطت بنبرة إيقاعية مكررة قد تطغى على المعنى في بعض الأحيان وهو ما يبرز التواصل مع الإيقاع القديم، أي أن الشاعر الحديث لم يستطع بعد التخلص من ظاهرة الإيقاع الوزني، وإنما استبدل وزناً بآخر وإيقاعاً بآخر وهذا ما

كان له حضور بارز في أكثر شعر المدونة، فالشاعر ظل مرتبطاً بالعروض والوزن الخليليين وإن حملت تجربته بعض العصيان عليهما، ويمكن تفسير محاولة الخروج هذه بأنها نوع من تمرد الشاعر المعاصر على الواقع ومحاولة تجاوزه وتغييره في حين تظل النظم القديمة تفرض عليه التشبث بها ولا تسلمه لتحرر نهائي كامل، ذلك أنه قد تكونت في لا وعي "الشاعر" مثل وقيم أحكمت قبضتها عليه وانعكست في سلوكه مهما حاول التمرد عليها والتملص منهما، ولعل الشاعر الحديث لم يفطن إلى أن هذا سيسم قصيدته بنوع من النمطية التي كانت تهرب منه وتتجاوزه، أي أن ظاهرة التكرار أصبحت نمطاً متبعاً وسلوكاً عادياً في القصيدة الحديثة، حتى أصبح هناك نوع من التشابه في أسلوب القصيدة، ويرى بعض الأدباء "أن هذا كفيل بأن يقودها إلى نهايتها[١٨٧].

نصل إلى أن ظاهرة التكرار –إن على مستوى الصوت أو الكلمة أو العبارة الشعرية –لعبت دوراً بارزاً في التشكيل الفني والجمالي لقصيدتنا المعاصرة، كما ساعدت في توليد إيقاعات متميزة في النص وكان لها دورها المعنوي الواضح في تعضيد دلالاته.

[١٨٧] زاهر الجيزاني: القصيدة الحديثة الموزونة، أقلام /ص١٢٨/ العدد ٨ السنة ٢٢ (آب ١٩٨٧).

الفصـــــل الـــرابـــع
البنيـــــة المعجميـــة

تشكل دراسة المعجم مدخلاً أسلوبياً وطيماتيكيا أساسياً لدراسة النص الأدبي. فاللغة الشعرية ليست مجرد أداة يستخدمها الشاعر في نقل آثار التجربة إلى المتلقي وإنما هي خلق فني في حد ذاته، تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو ما يسمى الوظيفة التواصلية إلى ما يسمى "فن الكلمة" إنها المادة الأولية للشعر هي منه "بمثابة الألوان من التصوير، والرخام من النحت، بل إن إمكانيات التعبير النحوي تفوق إمكانيات التعبير الشكلي"(١٨٨).

وما دامت اللغة هي المادة الأولية المبنية للنص الأدبي فإن أي دراسة نقدية تحليلية لهذا النص يجب أن تأخذ في الحسبان بنيات المعجم وحقوله الدلالية فالنص كما يقول تودوروف "يتحدد من الداخل، من خلال العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات الصانعة والمبنية للعمل الأدبي، فالترابطات اللغوية هي السبيل إلى تحليل النص وممارسة قراءته"(١٨٩).

إن اللغة في الخطاب الأدبي تتميز بأنها تحدد الوظيفة الشعرية وتصبح هذه اللغة هدفاً في حد ذاتها "بوصفها بناء لعلاقات من الكلمات لا يهدف إلى شيء خارجه، ولا يحقق سوى الوعي بذاته لتصبح القصيدة فاعلية لغوية مستقلة(١٩٠).

---

(١٨٨) عز الدين اسماعيل: الفكر العربي المعاصر ص١٣٩

(١٨٩) إي. فينو غرادوف: المضمون والشكل في العمل الأدبي/ ص٥٥/ ت. هشام الدجاني/ الدار الوطنية للتوزيع/ دمشق.

(١٩٠) المرجع السابق ص٥٧.

ولنا أن نتساءل ما هي المبادئ والمقاييس التي تساعدنا في تحديد الطيمات الأساسية المهيمنة والتي تكتسي أهمية أكثر من غيرها وقدرة على الإحاطة بالمتن في شموليته وحركيته .

لقد حدد "جان بيير ريشار" ثلاثة مبادئ أساسية لا بد من مراعاتها وهي:(١٩١)

أ- مبدأ التكرار "فأينما كان التكرار فهو دليل على الهوس".

ب-مبدأ التواتر وهو مبدأ التعامل معه باحتياط لأنه مؤشر مساعد "لكنه ليس المقياس الوحيد الذي يمكن من استخلاص الطيمات المهيمنة لأنه ليس للتواتر دائماً قيمة دلالية، أو لا يدل دائماً على الأساسي، لذا فالقيمة الاستراتيجية والهندسية للطيمة أكثر أهمية".

ج- مبدأ الإجرائية: "إذا كان المبدآن السابقان يساعدان ويرشدان الباحث في محاولة تحديد الطيمة (الطيمات) المهيمنة فإن صلاحية الطيمة تتمثل في مدى إجرائيتها" لذا تتجلى الطيمة بوصفها العنصر الرابط -المحرك (Transitif) الذي يمكن من اختراق المساحة الداخلية للعمل الأدبي في اتجاهات متعددة أو بصفتها العنصر الممفصل الذي يتيح للعمل الأدبي التحرك في مجال دال، يقول اكريماس: فإحصاء تواتر المفردات يسمح لنا بحصر المفردات الهامة في النص ولكنه لا يتعدى هذه الفائدة، ولنقل أنه يسمح بالتحليل الذي نسميه بنيوياً بدءاً من هذه المفدرات الأكثر تواتراً، وهذا ما دفع "كوهن" إلى التركيز

(191) *J.P.RICHARD: L,UNIVERS IMAGINAIRE DE Mellermé P: 24 ED DU SEUIL COL PIERRES Vivés 1961*

على "الكلمات المفاتيح" في النص معتبراً الوزن المعنوي للكلمة أساساً لتحديدها، حين يقول: "الكلمة المفتاح تتحدد بأهميتها، وأهميتها تكتسبها من خلال كونها الكلمة المفتاح، وهكذا لم نستطع أن نخرج من هذه الحلقة المفرغة، ثم عمدنا إلى معالجة الأمر من باب آخر وهو الوزن المعنوي للمفردات"[١٩٢].

وإذا كنا نساير "كوهن" في أهمية الكشف عن مراكز الثقل في النص الأدبي من خلال التعرف على كلماته المحورية، فإننا نعرف أن تحديد الوزن المعنوي للكلمة يخضع لمجموعة من المتغيرات التي يصعب ضبطها وتحديدها خصوصاً أن الكلمة الشعرية ملتبسة وتخضع لتعديلات وتوليفات قد تبتعد بها عن دلالتها المعجمية.

وتتجلى أهمية الحقل الدلالي وإجرائيته في دراسة مدونتنا إذا ما لاحظنا نسبة التكرار المرتفعة لبعض المفردات، والتواتر والحضور عبر المراحل، ثم قدرة بعض هذه الكلمات على الانشعاب والتكثيف عبر عمليات التحليل والتركيب.

وسنحاول رصد تجليات هذه الحقول الدلالية عبر الطيمات الواردة وتشكلاتها على مستوى المتن الشعري الذي حددنا سلفاً والذي يمتد عبر عقدين من الزمن.

عندما نستعرض هذا المتن يظهر لنا تمايز واضح على مستوى المعجم بين مختلف الفترات التاريخية التي امتدت عليها المدونة، بحيث تشيع في كل فترة من هذه الفترات مواضيع معينة "طيمات" ويظهر استمداد من قاموس معين.

---

[١٩٢] عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية (دراسة في شعر السياب) ص٣٣/٣٩ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع /بيروت/ط١/١٩٨٣.

ونتبنى حسب هذه القراءة التوزيع التالي للفترات الشعرية:

-الفترة الأولى وتمتد من سنة ١٩٧٠ إلى سنة ١٩٧٥

-الفترة الثانية وتمتد من سنة ١٩٧٥ إلى سنة ١٩٨٤

-الفترة الثالثة وتمتد من سنة ١٩٨٤ إلى سنة ١٩٨٨

وتبعاً لهذه الفترات البارزة في نمط تشكل كتابة النص الشعري الحديث يمكن أن نقسم الشعراء إلى ثلاثة أجيال حسب المراحل السالفة الذكر:

-الجيل الأول: محمد بن إشدو -أحمد بن عبد القادر- محمد فاضل بن الداه

-الجيل الثاني: أحمد بن عبد القادر- محمد الحافظ بن أحمد.

-الجيل الثالث: أحمد بن عبد القادر- ناجي الإمام- مباركه بنت البراء- محمد بن عبدي- إبراهيم بن عبد الله- محمد عبد الله بن عمار.

وواضح من هذا التصنيف أن الشاعر أحمد بن عبد القادر واكب نشأة هذا الاتجاه التحديثي في الشعر واستمر عطاؤه فيه عبر المراحل اللاحقة، كما نشير إلى أن هذا التصنيف تقريبي منهجي لا يمكن أن يغفل الخصوصية الفردية المميزة لكل شاعر خاصة وأن الشاعر الحديث يحاول جاهداً أن يخلق له معجمه الخاصة مثبتاً بذلك ذاته، غير أن دراسة المتن في مجمله تضطر الباحث إلى إبراز الخطوط المشتركة لدى الشعراء والبحث عن السمات الأسلوبية التي تجمع بينهم.

وبمراجعة المدونة نلاحظ أن قصائد المرحلة الأولى يطغى فيها المضمون السياسي والاجتماعي وهي بذلك تعكس مرحلة متأزمة أخذ فيها الصراع شكل انفجار طبقي ومواجهة عنيفة بين

الثوار والحاكمين، وقد سخر الشاعر قصيدته في هذه الفترة للدفاع عن قضايا أمته ووطنه، ونعت الحكام بأبشع الصور ومستخدماً أسلوباً صريحاً واضحاً بعيداً عن الحذلقة اللفظية والتصنع.

نتبين ذلك من خلال المقاطع التالية: من قصائد "يا موطني" لمحمد بن إشدو و"نشيد العمال" لأحمد بن عبد القادر و"يا سيدي الهمام" لفاضل ولد الداه":

نموذج1:

يا موطني

يا أيها المليون والنيف الغني

يا مجد آبائي وحفظ المجد غالي الثمن

.. يا أرض فلاح فقير تعطى لميسور غني

يا ثروة الراعي التي ضاعت وبالعشر مني

ودماء عمالي تسيل على تراب المعدن

يا ثورة الطلاب ضد العالم المتعفن

يا موطني

لن تستكين لغاصب لن تنحني

يفديك يحميك الشباب ولن يقصر أو يني

يتشكل الخطاب في هذا النص خطاباً ثورياً صريحاً لا يبتعد عن لغة المناشير الاحتجاجية والخطابات الثورية ويصبح فيه الوطن كيان الشاعر الضائع والمستغل من طرف عملاء الاستعمار، وهكذا يبرز القاموس الصحفي السياسي واضحاً في النص: (موطن –فلاح– فقير– ميسور– عمال– طلاب– شباب)

ولا يكاد النموذجان المواليان يختلفان عن هذا الأول من حيث المباشرة والتقريرية في الخطاب:

نموذج ٢:

ضحايا الشقا يا ضحايا الفساد

يعم الفساد جميع البلاد

نهوضا لنطعن حكم الفساد

فماذا نقول وماذا نريد

نريد الحياة بلا ظالمين

***

تعبنا، سئمنا، صرعنا الرمال

نبشنا المعادن عبر الجبال

عملنا الكثير صنعنا المحال

وكل الجهود وكل الثمار

تعود مكاسب للمترفين

نموذج ٣:

يا سيدي الهمام

إنا هنا مواطنون

وهذه بلادنا

من ألف قرن قبلكم وألف عام

كنا هنا

حياتنا ملك لنا، وأرضنا ملك لنا، ورزقنا

ملك لنا، فأيكم أب لنا وأيكم لنا إله.

كما رأينا فإن النموذجين السابقين صريحان في معالجتهما مشكل العمال –الطبقة الكادحة في المجتمع ووصفهما– ما تبذله من تضحيات في سبيل أن تعيش، وقضية المواطن صاحب المبدأ والمستعمر الدخيل ممثلاً في الحاكمين وهكذا تدور النماذج الثلاثة في هم سياسي واحد وتتشكل بأسلوب مباشر متماثل.

والملاحظ أن قصائد المرحلة الأولى ارتبطت ارتباطاً واضحاً بالقضية السياسية: (الوطن –العمال– السجين– المستعمر) وهو ما يبرز في قصائد "يا سيدي الهمام" لفاضل بن الداه و"لمن المستقبل"– "يا موطني"– أطفالنا يتساءلون"– "لمحمد بن إشدو و"نشيد العمال" –و"ليلة عند الدرك" لأحمد بن عبد القادر[١٩٣].

تظل القصيدة في هذه المرحلة تراقب الأحداث اليومية، تستشعرها وتنقلها بلغة سهلة مألوفة لدى المتلقي، تكاد تلامس النثرية وتشي بالحركة اليومية، لا يخرج فيها الشاعر عن لغة الصحافة أو الخطاب الثوري المحرض، يعرض الوقائع بسطحية مربكة وبأسلوب تقريري مباشر.

وتستمد قصائد هذه الفترة معجمها من حقلين دلاليين تشدهما آصرة قربى وهما حقل الخطاب الثوري السياسي وحقل الخطاب الصحافي في بداية تداوله: ويمكن أن نؤكد ما قلناه بالإحصائية التالية: ولنأخذ قصيدة "يا موطني"[١٩٤] لمحمد بن إشدو وقصيدة "نشيد العمال"[١٩٥] لأحمد بن عبد القادر مثالاً لذلك:

	يا مـــوطـــني	

(١٩٣) راجع المدونة صفحات -١-٣-٤-٦-٨-١٠.
(١٩٤) المدونة/ ص٣.
(١٩٥) المدونة /ص٨٠.

الحقل السياسي الثوري	الحقل الصحافي الإذاعي
موطني –الثمن– قوت عيالي– لباسي– مسكني– رمز آمالي– الشباب– فلاح فقير– ميسور غني– الراعي– الثورة– الدماء– الطلاب– الغاصب.	المجد– الإصرار– العالم– يفديك– يحميك– المواطن.

نشيد العمال

–ضحايا– شقاء– فساد– نهوض– حكم– الظالمون– المترفون– ستقتحم– عرش الطغاة	صرعنا– تعبنا– صنعنا– المحال– رايات– آمال– عدل– الحياة.

وتبين القصيدة في هذه المرحلة فهم الشاعر أو تصوره للوظيفة الفنية للشعر، فهو المتشبع بالفكر الاشتراكي والثائر على كل مكونات حياته ومحيطه يريد من النص خطاباً توجيهياً للجمهور ليس الهدف منه بناء نص شعري جيد وإنما رسالة للإبلاغ والتثوير.

وفي هذا المستوى الخطي المباشر يظل المعجم محدود التأثير الفني لا ينبض بإيحاء أخاذ ولا بصورة بديعة "ويبقى الشاعر قاصراً في تعامله مع الثقافة المعاصرة وفي فهمه لوظيفة الأدب كما يبقى غير مسيطر على متطلبات السياق الفني"[١٩٦].

ولكن لا يمكن أن نغفل أن هذه اللغة وخاصة في مرحلة تاريخية مماثلة –اتسمت بصراع حاد بين جيلين محافظ ومجدد وبين ثقافتين بدوية وعصرية وبين تيارين سياسيين متعامل مع النظام الفرنسي ورافض له– كانت تنطوي على عناصر رؤية

[١٩٦] -محمد أحمد بن عبد الحي: التجديد في الشعر الموريتاني /ص٤٥

شاملة مربوطة بثقافة معينة، وأنها استطاعت الخروج بالقصيدة من شكل تقليدي ثابت إلى شكل جديد ومن لغة قاموسية معقدة إلى خطاب يومي متداول.

فالشباب الثائر أيام المد الثوري لحركة "الكادحين" ١٩٦٨-١٩٧٠ كان جاداً في التغيير وجاهداً في البحث عن أشكال وأساليب تعبيرية ثائرة وصريحة يواجه بها الحكام ويحفز بها همة المواطنين مستغلاً في ذلك الخطاب السياسي السائد (الفكر الاشتراكي الماركسي) للتعبير عن طموحاته وآلامه ويرى محمد بنيس أن التحليل النفسي والماركسية دعامتان قامت عليهما الحداثة[١٩٧] وهو ما تؤيده هذه البداية الثورية للشعر الموريتاني الحديث.

لقد استطاعت اللغة في هذه المرحلة أن تعكس الثورة السياسية والاجتماعية والفنية رغم بساطة الأسلوب ومباشرته "وإذا كانت اللغة جوهريا النظام الاجتماعي الأكثر خصوصية، فإن الثورة على السلطة وهي التوأم الثاني لجماعية الوجود الإنساني تتجسد أولاً في الثورة على اللغة في مجال الفن الإنشائي، فاللغة -الجثة- السلطة التي تواجهها هذه الحداثة هي لغة الماضي المتكدس الجاثم بوصفه كتلة واحدة متجانسة، لذا تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل، حركة التفجير للغة الحاضر والتجريب المنهك بحثاً عن لغة جديدة[١٩٨].

وكما أسلفنا فإن تجربة شعراء هذه المرحلة الأولى تلتحم بالحدث اليومي، تكتوي بناره وتنقله في تعبير مبسط إلى الوسط

---

[١٩٧] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ ص٣٧٩

[١٩٨] الحداثة- السلطة النص/ ٤٣/ فصول /ج٤/ ع/٣ ابريل /مايو/ يونيه/ ١٩٨٤.

العام مثقفين وغير مثقفين فيغزوهم بلغة الحياة اليومية ويبعثهم على الثورة والتمرد.

إلا أن هذه المرحلة من صياغة النص لم تلبث أن داخلها نفس رومانسي منذ منتصف السبعينات خاصة بعدما عرفت الساحة الثقافية دواوين أبي القاسم الشابي وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي.

وقد وجد الشعراء في هذا الاتجاه منفذاً رحباً للتعبير عن مواجدهم متخذين الطبيعة جسراً رغم تباين البيئة الموريتانية الصحراوية والبيئة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط، ذلك أن الرومانسية بغنائيتها المفرطة وتعاملها الحنون مع الطبيعة وشفافية ألفاظها ذات صلة حميمة بالشعر ذاته فليس الشاعر الموريتاني بدعا في اعتناقها وهي لا تزال مكينة في الشعر العربي الحديث ولا يزال من النقاد من يومن بضرورتها ولو مرحلياً في تجربة الشاعر المعاصر: "إن الرومانسية هي كالملح في كل شعر ولا يمكن أن يكون هناك شعر ليست فيه رومانسية.. إن الشاعر لا يمكن أن يكون غير رومانسي مائة بالمائة فحينما يكون هكذا يكون كاتباً أو ناقداً أو سياسياً"[١٩٩].

ورغم التوجس الذي نحمله تجاه هذا التيار في بيئة صحراوية قاسية فإن هذه النزعة خلصت العبارة الشعرية من الخطابية والتسطح وأضفت على المفردة اللغوية رونقاً وحلاوة ارتفعا بها من مستوى اللغة التقديرية إلى مستوى الكلمة الموحية، ويمكن أن نلاحظ تعايش المعجمين في المرحلة الأولى وتباين مستوى الأداء في النص الواحد وذلك في قصيدة "أطفالنا

[١٩٩] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (م.س.ذ) ص٤١٧.

يتساءلون "لمحمد بن إشدو":

المقطع الأول: تساؤلات الطفل:

"تومي" يسائل أخته"" آمي": أبي متى يعود؟

عمي لماذا لا يعود؟

أمي لماذا لا تعود؟

ماذا يريد بها الجنود؟

المقطع الثاني: جواب الأخت:

وتجيبه الأخت الصغيرة في شرود

هم غائبون يصارعون الغول في واد بعيد

وسييرجعون برأسها وسيحملون لنا ورود

وسيحملون لشعبنا تمراً وزيتوناً نضيد

وحمامة معتوقة بيضاء تصدح بالنشيد

فمن خلال المقارنة نتبين التمايز بين المقطعين معجمياً ففي الأول لا يخرج المعجم عن إطار الحديث اليومي العادي ولا تعني المفردة أكثر من دلالتها الوضعية، وليس هذا حق الكلمة الشعرية فهي أكثر من وسيط للنقل والتفاهم، إنها وسيلة استنباط واكتشاف وغايتها الأولى أن تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاشتياق، إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، هذه اللغة فعل، نواة، حركة، خزان طاقات والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة"(٢٠٠)

إن الكلمة الشعرية كما يقول محمد مفتاح "حية وملونة،

---

(٢٠٠) أدونيس مقدمة الشعر العربي/ص٢٧٩.

حارقة ومزعزعة للإحساس"[٢٠١]، وبذا تصبح لغة الشعر ذات مداليل لا نهائية، رامزة لايمكن أن تسقط في التقريرية، تصنع من الشعر خطاباً مختلفاً ومتميزاً.

أما في المقطع الثاني فتظهر المفردات ذات رواء شعري ومعاني حواف تستقى رمزيتها من عوالم الطبيعة والخرافة، فالأبوان يصارعان الغول (رمز الظلم) وسيحملان في عودتهما الزيتون والحمام (رمز الحرية والسلام) ويظهر من المدونة أن تجربة الرومانسيين بهرت الشعراء في هذه المرحلة من تكوينهم فتغنوا بالفجر والصباح الجديد، تعبيراً عن الحرية وانتصار الثورة في مطالع قصائدهم وفي خواتمها أحياناً كما نجد عند محمد بن إشدو في قصيدتيه "لمن المستقبل" و"أطفالنا يتساءلون" وعند محمد الحافظ في قصيدة "ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء" وعند أحمد في قصيدة "أمير الخالدين".

ويظهر في قصائد المرحلة الثانية الاستقاء من معجم الطبيعة الحانية: (الروض والخمائل والورود) والاندغام الصوفي فيها، كما تبرز بعض هذه القصائد الوجه الكالح للطبيعة تعبيراً عن الثورة وتضحية الشعوب، وإذا أخذنا مقاطع من قصائد أحمد "المجد للإنسان" و"أنشودة الوفاء" و"أمير الخالدين" ومقطعاً من قصيدة محمد الحافظ "ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء"، أمكننا أن نترصد تجليات هذا المعجم الرومانسي في هذه الفترة ويتبين لنا حضور عالم الطبيعة من نبات وأضواء وظلال، ونشوة وحب بشكل أدق من خلال الإحصائية التالية:

---

[٢٠١] محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم/ ص٢٧.

نموذج ١: عالم الطبيعة		
	"حقل التضاريس" الجبال- السود- السهول الخضر أضلع الغابات- السنابل- الجليد	حقل الضوء اللهيب- اللظى- نار الحروب تشوي- الشرق- شمس الصباح- غرة اليوم- وهاجة الأنوار- تذيب.
نموذج ٢:	(حقل النشوة والشفافية) أغنية- الأنغام- الألحان- تصدح- أصدائها- تنتشي- تعربد- الأطياف- الدخان- ذوب- عسجد- جواهر	(حقل الغاب) الأطيار- الأغصان- الأدغال- الوديان
نموذج ٣	(حقل الضوء) الفجر- الشروق- الجمر- تنير الوجود	(حقل الحب والطمأنينة) الشوق- الورد- زنابق حب- حرقة بين- نخب عتيق- الذكريات- باقات ود- القلب- تنبض- عرف الوفاء
نموذج ٤	(حقل الجمال) آلهة الجمال الساحري- الفن- التهويم- الشاعر- الإحساس- المعبد الإغريقي- دافئة- واقفة- لقاء	(حقل الغاب) جداولاً -خمائلا- شؤبوب- المطر- الفجر

ففي هذه النماذج يتألق المعجم الرومانسي وتشغل الكلمة حيزاً دلالياً لم تعرفه في الفترة السابقة، فتبتعد بذلك عن المستوى

الواضح إلى مستوى الإيحاء، وقد بدأت القصيدة الموريتانية الحديثة رحلتها حريصة على مجانية اللغة القديمة مما قادها إلى الوقوع في النثرية الواضحة، إلا أن التيار الرومانسي انتشلها ووجهها وجهة فنية جديدة، وإن كانت لا تعدو متابعة لنماذج سابقة تساير تجربة الشابي وجبران سيطرت على أشعار المدونة حتى بداية الثمانينات.

لقد اكتشف بعض شعرائنا منذ الثمانينات تآكل المعجم الرومانسي الذي استنفد طاقاته وأصبح رماداً لا يلهب العملية الشعرية، فما بهت لا يصلح أن يكون أداة للشعر فالإبداع مرتبط باللغة وبديهي أن الشاعر مرهون بلغة لا يستطيع الخروج عنها، لكنه يستطيع أن يعثر على كلمات لم يطفئ الاستعمال جذوتها، وأن يشحن الألفاظ بدلالات لم توضع لها، كما أنه يستطيع أن يضع الألفاظ في صياغة جديدة وأن يربطها بعلاقات مبتكرة يخيل معها للمتلقي أن الشاعر يستعملها لأول مرة وقد يكون ذلك بوضعها في غير موضعها المألوف في السياق وإقحامها في علاقات غير متوقعة.

ولقد كان المعجم الرومانسي بعيداً من نفسية الموريتاني الذي ألف الصحراء القاحلة والرمال الزاحفة والصخور المتحجرة والرمضاء المحرقة ورياح السموم، فاكتشف في هذه البيئة حقلاً خصباً ما زالت ألفاظه عذراء متوقدة، فأضفى استعمالها على معجمه طابع الخصوصية والتميز، وبدأت لمحات في القصيدة ترفض أن تتلون بالعدسة السهلة عدسة المدرسة الرومانسية التي استولت على القصائد، أصبحت رؤية الشاعر ولغته تشعرنا بأنه يبني صلة من نوع جديد بينه والمتلقي وبينه والمحيط الطبيعي والاجتماعي.

يقول الشاعر أحمد بن عبد القادر الذي نتوفر على شعره في تلك المرحلة من مراحل تطور المعجم الشعري، في قصيدته "أمير الخالدين":

معي قبضة من تراب المحيط
تلألأ ماساً
وعرجون نخل
قديم لوته رياح السموم
وكنت أشذب منه اليراع
أشعشع بالماء فحم السيال
وصمغ القتاد
وحبات قرظ جناه الرعاة

إن مع الشاعر البيئة الموريتانية برمالها ونخيلها، بصمغها وقتادها، بسمومها وأشجارها، مثل السيال، القتاد، القرظ، لكن توظيف الشاعر لهذه الظاهرة البيئية بأسمائها العربية الفصيحة، والتي أصبحت من لغة المعاجم المستعصية خفف من شحنتها التعبيرية، وحد من إشعاعها الدلالي، رغم أنها كانت البداية لمراجعة الشاعر محيطه، وخوضه تجربة الاكتشاف، وهو ما تحقق فيما بعد لاحقاً مع شعراء الفترة الثالثة.

وبالرغم من انعدام التنظير النقدي في الساحة الموريتانية فقد ظهر الإحساس بالكلمة ووظيفتها الشعرية في فترة لاحقة مع مطلع الثمانينات وبدأ الشاعر يعي ما للكلمة من طاقات وإيحاءات سياقية، ومن أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة وأشد فضائلها جمالاً فرادتها وتميزها، أن تكون لغة الشاعر بعينه، تجسد رؤياه وحلمه وذهوله، أن تقدم شيئاً جديداً لصورة أكثر غنى وعلوا،

وبدون شك لا يستطيع الشاعر أن يبتكر لغة من فراغ، فهو محموم بإرث لغوي يحاصره، ويضغط على وجدانه، ويمثل هذا الإرث ذاته، وكما يقول يوسف الخال "ليس بمقدر الشاعر أن ينشئ لغة جديدة وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة، ولكن في قدرته –وبهذا يمتحن– أن يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمها على التفاعل –كمبنى– مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته[٢٠٢].

لذلك، فإن اللغة، بالنسبة للشاعر الحديث، تظل ميداناً فريدا لتجليه، والإفصاح عن شخصيته التعبيرية وأخيراً بلورة شمائل لغوية خاصة به، وهذا الاستخدام للغة المتوتر والمتميز، المشحون بالدلالة هو المؤشر على أن ما تقرؤه شعر، وعملية التشكيل أو التوليف المعجمي لخلق وبلورة دلالات جديدة، ذات قيمة كبيرة في القصيدة الحديثة وهو ما تسعى لتحقيقه دائماً "لأنه هو الذي يعطيها إيحاءاتها المتميزة[٢٠٣].

فمنذ بداية الثمانينات ومع ظهور قصائد "السفين"، انتظار، "الكوابيس"، أبو الفلاشا" بدأت الكلمة الشعرية تستفز القارئ دلاليا، بتحطيم لغتها أبنية وعيه التقليدي من ناحية كما تجبره من ناحية أخرى على البحث عن معنى كلي لن يصل إليه إلا بعد أن يجمع الشظايا المتناثرة لدوال القصيدة.

ولهذه الحساسية الشعرية الجديدة لدى الشاعر مؤثراتها ودواعيها، فالتصحر، وآثار الحرب، والأحكام العسكرية المتتالية، والهم القومي كل هذه العوامل جعلته يراجع إنجازه في عالم يتسارع فيه التاريخ، وتتصارع الآراء، وتتبدل القيم، وتتداعى

---

[٢٠٢] يوسف الخال -الحداثة في الشعر/ ص٢١ بيروت ١٩٧٨

[٢٠٣] يمنى العيد: في معرفة النص ص٩٩ منشورات دار الآفاق الجديدة/ بيروت/ ط١/١٩٨٣

الأفكار والنظريات، فجاء تعامل الشاعر مع القاموس مبايناً لتعاملاته السابقة بحيث نلمس فيه من الأصالة، وتأكيد الهوية، والرفض، وتحقيق الانتماء الشيء الكثير.

لقد بدأ الشاعر في هذه المرحلة ثورته على المصطلح اللغوي القديم وتمرده على قوالبه محاولاً أن يخلق مصطلحاً لغوياً جديداً يساير الرؤية الجمودية والنظرة الأحادية الجانب التي سيطرت على العقلية الموريتانية ويثور عليها، فولى ظهره للورود والأزهار والرياض والأطيار واتجه نحو الصحراء برمالها وقحطها، إلى الجبال بصخورها وأحجارها، إلى البحر وعوالمه إلى كل ما هو بكر، قديم، عقيم بالطبيعة ليخلعه على الواقع الموريتاني الذي استعصى على كل مشاريع التغيير.

فالسنن التي تحكم الواقع الاجتماعي تلقي بظلها على الواقع الشعري وهذه الوحدات الجافة العقيمة هي البنية الاجتماعية التي سكن الخواء في داخلها، أليست اللغة الشعرية هي بنية العالم الخارجي كما يقول سارتر؟ وإذا كانت كذلك فإن العلاقات التي تنتظم داخل اللغة هي نفس العلاقات التي تنتظم المجتمع وتسيره.

وأبرز الثوابت في مدونة الثمانينات ثابتا الموت والضياع، ويتجلى ثابت الموت في مظاهر:

الخراب

العقم

الرتابة

كما يبرز ثابت الضياع من خلال السفر

التيه

الفزع الحضاري

انفصام الذات

الغربة

الاستلاب

وكثيراً ما يتشابك هذان الحقلان في نسيج النص الواحد، ويبرز هذا المعجم المستمد من الواقع البيئي والحضاري للشعر عند كل من أحمد –ناجي– ابراهيم– محمد بن عبدي– مباركة، وسنكشف الثوابت المهيمنة على المتن في هذه المرحلة عن طريق الجدولة التالية:

القصيدة	الثابت	الحقول الدلالية			
الكوابيس	الفناء	الهرب رحلن – قطعن – تعدو – تمضي– تطاير – سارت تلاعبها الريح – طارت– أمضى – مرت– يحلق– هاربة– تنزاح– ضاعت– ضاع	الفزع – الكوابيس – حواجب شعث– غول الصباح غول المساء العفاريت –السعالى –مارد أغلف يا جوج ماجوج الجن	العقم ثكلى ريح	الخراب مقابر صحارى المريه عام الرمادة الهبا المحاق	الإبتلاع تأكل تسحق تزحف تزمجر يولول

نلاحظ أن القصيدة توزعتها خمسة حقول دلالية هي: الهروب –الفزع– العقم– الخراب– الابتلاع، ويمكن أن يوحد بين هذه الحقول قاسم مشترك تصب فيه كلها هو ثابت "الفناء"

وقد جاء معجم القصيدة منسجم مع العنونة "الكوابيس" حيث يستيقظ الشاعر من أحلام مفزعة تضعه فجأة أمام تحول مربع في بيئته الطبيعية والثقافية والاجتماعية يهرب من نومه إلى واقعه فيتكشف له الخراب والخواء وهول المصير في ربوع وطنه فيستنجد بدون أن يجد منجداً ويتملص من مكان الحلم فيجد أن المكان بمفهومه الواسع متداع متهدم تتصارع فيه الكائنات الغريبة والطبيعة الشحيحة ويطبعه الاستلاب الحضاري. ولا تبتعد قصيدة أحمد "الكوابيس" عن قصيدته "أنشودة جرح" في استقائهما من معجم يكاد يكون واحداً:

القصيدة	الثابت	الحقول الدلالية		
أنشودة جرح	الفناء	(الدمار) هادر –ماطر– الشهب– ترجم الرجوم– مهاجم– محمومة– دمدمت صواعق– رفرفت– بيارق– طارت نيازك– نزيف– جراح– مخيم– البارود– أفاويق اللهب– للتمزيق– التقسيم– التشطير– النيران– دماء– ثأر– الحناجر– المقابر	(العقم) الشتاء الشمأل المسعور داكن نومة التمثال	(الحزن والخوف) يمضغ العويل الدموع يزدرد الأواه والأروا ح المحا صرة دندن النحل ليلسع.

ومن استقراء الحقول الدلالية لهذا النص نتبين الصورة المحزنة لما آلت إليه لبنان بسبب الحرب الأهلية المدمرة، فالحقول الثلاثة تشكل المادة الخام للنص وترتبط فيما بينها ملتحمة في البؤرة الكلية للنص (الحرب الأهلية) وقد استمد

قاموسه في القصيدة من معجم فروسي وإن كان بأسلوب تهكمي كما في كلمات (مهاجم –محمومة– رفرفت بيارق– طارت نيازك..) كما استمده كذلك من العناصر القوية في الطبيعة: الرعد– الريح (هادر– ماطر– رجوم– شمأل مسعور..)

وإذا كانت القصيدتان يمكن أن ترجعا إلى ثابت واحد هو "الفناء" فإن حمولته الدلالية تختلف في كلا النصين حيث يرجع في القصيدة الأولى إلى عوامل طبيعية خارجة عن إرادة الإنسان كالتصحر والجفاف والاستلاب الحضاري، أما في النص فإن الهدم ينبع من إرادة فعلية للإنسان العربي الذي يظهر من خلال النص سادياً يتلذذ بتمزيق ذاته وتشطيرها، ويتضافر العاملان اللاإرادي والإرادي أو القدر والإنسان ليعمقا وقع المأساة في قصائد محمد ولد عبدي وناجي محمد الإمام كما سنرى في الترسيمة التالية:

القصيدة	الثابت	الحقول الدلالية			
الأرض السائبة	الفناء	(القحط) الجفاف – عجاف– الصحراء– مهمه– عواصف– رمال يحموم	(الموت) البشر المكفن الجثث– الموت الأجداث الغريق	(العقم) البغل – الشتاء– السيف المفلل– الضجر– السكون– الرتابة	(الخوف) السراب– الكلاب– غول– الجبن– السواد– الجنون– انكساف– الكهف
أبو الفلاشا	الفناء الضياع	(العقم) كافور – خصي لاسيف– لا	(الرتابة) نامت – ننسى نسلو–	(الاستلاب) نفقد الصواع البغات	(التيه) تتطلق العير تطوي –

		نصل الحصان كبا الحوامل أجهضن لاعقبا -لا زاد لا طول.	الزير ابن قراد- نياما الليل- الظلام	الشتات هجرت- المشرفي	القفار المهامه- الجب المهارى- الذئب- التائهون.

إذا كانت لقصيدة "الأرض السائبة" تعالج هما سياسياً محلياً يتمثل في الفساد الاجتماعي والسياسي في البلد والاتكالية التي يتسم بها المواطن، وشح الطبيعة القاسية التي تزيد من سوء الحالة الاقتصادية للشعب، فإن قصيدة "أبو الفلاشا" تحمل هماً قومياً عربياً يشخص الحالة السياسية في الوطن العربي ويصف كيف أصيبت هذه الأمة المعطاء بالعقم الفروسي والسياسي. وتلتقي القصيدتان كلاهما في شمولية الرؤية وعبثيتها، كما تشتركان في بعض الحقول الدلالية "العقم"، "الرتابة" و"الخوف" وإن اختلفتا في طريقة اختيارهما اللغوي، فناجي يستمد من قاموس تاريخي وفروسي (كافور- الزير- ابن قراد- السيف - النصل- الحصان) في حين يرتبط محمد بن عبدي ارتباطاً وثيقاً بالمعجم المستمد من الصحراء والقحط (الجفاف- عجاف- مهمة- رمال- يحموم- سراب)

ويحتل القحط والجدب والخراب حيزاً معلوماً في قصائد مباركه وسنتبين كيف تخيرت معجمها للتعبير عن هذا الهم الحضاري من خلال قصيدتها "القافلة":

القصيدة	الثابت	الحقول الدلالية		
القافلة	الفناء	(القحط) الرمال الغبار	(الرتابة	(الضيا

		اسراب الذباب جذع ناخر الرياح –الرماد	) الأماسي الحزينة –نسج العنكبوت – آلام الصغار – مكمم– أصفاد انتظار – دكاكين الحجر صمتنا	ع) القافلة – الطريق خطاك الدائرية المخدر – العراة الصدقة– الجنون الحفاة

نطالع من خلال الترسيمة كيف نسجت القصدية لحمتها من حقول دلالية مترابطة مستجيبة بذلك لهم إنسان القحط والجفاف والتبدل السياسي والتحول الحضاري، الإنسان الموريتاني في رحلته وقد بدأ يعي واقعه والحصار الذي فرضته عليه الظروف البيئية والحياتية.

إن هذه الرحلة الحضارية المرهقة شكلت محوراً ثابتاً في قصائد الثمانينات التي رسمت صورا مهوشة لعالم مرعب يأتي فيه الخراب والفناء والقهر الحضاري ثوابت تحكم علاقة الشاعر بمحيطه، وبنفسه وتتجسد في تشكلات قصائده المختلفة.

وتأتي قصائد أخرى امتداداً لهذه النزعة التشاؤمية والواقعية في نفس الوقت ولكنها تستقي معجمها من عالم الرحلة والضياع والتيه، وسنأخذ مثالاً لهذه النزعة قصيدة "السفين"[٢٠٤] لأحمد

[٢٠٤] المدونة/ ص٣٨

وقصيدة "انتظار"[٢٠٥] لمباركه و"التيه والبحر والذاكرة"[٢٠٦] لناجي.

ففي قصيدتي "السفين" وانتظار يبرز البحر بعالمه الغريب على القصيدة الموريتانية التي ظلت الرحلة فيها رهينة عالم الصحراء بوسائله المختلفة (الناقة والجمل) متابعة في ذلك القصيدة العربية القديمة.

في قصيدة السفين تبدأ الرحلة فجأة إبحاراً إلى المجهول، في سفينة يتجاذبها التيار ويجهل ركابها وجهتها، كما يجهلون أنفسهم. ويتشكل معجم الرحلة في القصيدة كالتالي:

القصيدة	الثابت	الحقل الدلالي السفر	
السفين	السفر	(الأفعال) رحلنا –نبحر يبحرون – مال ركب– رحلنا يرحلون– نبحر يبحرون	(الأسماء) سفينكم المراسي– ألواح– خيام تطوى– القمرة المشحونة– الشراع– العنبر– مبحرة– ثبج– سفر– مبحرون– المسير– رحلتنا– وداعا– شواطئ– رحلة

هكذا كانت الرحلة في سفين أحمد وهو وإن اتفق مع مباركه في اختيار البحر سبيلاً فإن سفينتيهما تختلفان، فباخرتها قادمة

[٢٠٥] المدونة/ ص٤٧
[٢٠٦] المدونة/ ص٦٥

وسفينه ذاهب، رحلته خارجية ورحلتها داخلية إلى أعماق الذات الموريتانية في فترة حساسة من تاريخنا ومع هذا فإن القصيدتين تتفقان في عدة أمور من حيث الجوهر، فباخرتها أمل مقبل لينتشل الناس من عذابهم وسفينه ذاهب بالناس ليخرجهم من الجحيم "وكلاهما يصور بأمانة جانباً من واقع مجتمعنا في السنوات الأولى من العقد الماضي –وكلاهما يتميز بعمق الإحساس بمأساة الإنسان يعلل نفسه بالأوهام أو ينتقل من جذوره ليسبح في عالم الضياع"[٢٠٧]

ويتشكل معجم الرحلة في قصيدة انتظار كما يلي:

القصيدة	الثابت	الحقول الدلالية
انتظار	(السفر) شاحنة – أزيز ذهاب– باخرة بحر– عباب ثبج– ربان يستعد– تمخر ستأتي– تجيء	(الخراب) الكوخ– الريح– مفقود بقايا– ذباب– سراب عواء– العجوز– الضباب البكاء– العذاب

وتدور وحدات هذين الحقلين حول الحديث عن الباخرة، تعيش الأم مهدهدة وليدها لحظات الترقب والأمل بعد أن فقدت كل اعتماد حياتي، إلا أن هذا الانتظار والأمل لا يلبث أن يبقى

[٢٠٧] مباركه بنت البراء: ديوان ترانيم لوطن واحد /ص٢١ المطبعة الوطنية ١٩٩٢/ مقدمة الأستاذ سيد أحمد ولد الدي الديوان.

سراباً، فالأم وهي تعدد سنوات انتظار السفينة، فاتها أن السفينة وصلت فجأة بدون ربان وأن تسعة رهط استولوا على قيادتها:

وفجأة إذا بها في ثبج البحر الكؤود

ربانها مفقود

وتسعة من حولها قعود

ويبقى البحر في قصيدة "انتظار" الأمل الوحيد المتبقي للبلاد بعد تحطيم البنيتين الرعوية والزراعية، حيث أصبح عصب الاقتصاد إلى كونه يمثل طريق الانفتاح وميناء المساعدات الخارجية، ففقدان الباخرة هو الانهيار الكامل سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، إنه الأمل الضائع الذي تحول إلى سراب، أما البحر في قصيدة "السفين" فغير ذلك، هو المنفذ المجهول والتحول المخوف، هو المغامرة وركوب المخاطر بالنسبة للبدوي، هو الاستلاب ومحاكاة الغير وفقدان الهوية والتيه الأبدي:

رحلنا كما كان أجدادنا يرحلون

وها نحن نبحر كما كان أجدادنا يبحرون

تقول لنا ضاربة الرمل

واعجبا

سفينتكم رفعت كل المراسي

مبحرة

ألا تشعرون

إنه السفر والتيه، والضياع الحضاري، تحولات يعيشها المجتمع تفوق التصور، فجاء البحر وعالمه رمزاً لها، ويتكرر ثابت الضياع الحضاري أو الاستلاب عند الشاعر عبد الله بن

عمار في قصيدته "كاريكاتير غديجه"[٢٠٨]، فغديجة العالمة الموريتانية الورعة التي بذت فحول العلماء في عصرها تتحول فجأة إلى راقصة تصبغ أظافرها بالأماي وتلبس الثياب الخليعة وتقرأ الأدب الرخيص:

القصيدة	الثابت	الحقول الدلالية	
كاريكاتير غديجة	الاستلاب	(الزيف) الصباغة الأماي السيجارة	(الأدب الرخيص) عبير المغامرون الأربعة المصورة – ماني الرقص –دوغا ابلاتيني– شكربرت

وإذا كنا في القصائد السابقة واجهنا معجماً يستمد من حقول الفناء والضياع والقحط والجدب والاستلاب فإن بعض القصائد استمد من عالم الرفض والثورة معجمه، والثورة هنا هي ثورة على الوضع المحلي والوضع القومي، وعلى المواضعات الأخلاقية أحياناً.

نأخذ نموذجين مثالاً لذلك:

أ– هم الأهل لناجي:

.. ولي دونكم أهلون

[٢٠٨] المدونة/ ص٥٨

فوهة راجم

وطلقة صاروخ

وثأر.. وألف عشيق

يحمل العزم في صدره مذهبا

ورفض.. وحلاج

وأحلام فارس

ترجل قبل فوات الأوان

ومعتصم كلما ندبا

ب- تحية بغداد لمباركه:

.. أريدكم أريد

أريد أن أغامر

أريد أن أحاصر

وأن أرى سعدا يحث الأدهم المكابر

ليقتل التتر،

ولتقذف الهامات بالحمى وبالشرر

ولتهتف الأحجار بالدماء بالثأر

وليفعل القدر

كان قدر.

إن معجم الفروسية في هذه القصائد وتوظيف الشخصيات البطلة، ومهاجمة الحكام والتركيز على ألفاظ نابية، كلها تأتي مظاهر لتجسيد هذه الثورة معجمياً أو على الأصح شعرياً بعد أن عجز الفعل محلياً وقومياً.

ويصطحب هذا المعجم الثوري في القصيدة أحياناً تمرد على النظم اللغوي، وبما أن اللغة هي سلاح الشاعر الوحيد والمتوفر لتغيير النظام الاجتماعي، فإن تمرده على أنساقها وتمزيقه القيم التي تعبر عن وجهة نظر المجتمع يبدو أمراً طبيعياً.

وهكذا أدخل الشاعر الحديث إلى مختبر التجربة الشعرية ألفاظاً حمراء يرفضها الذوق الاجتماعي وتثير فيه الإحساس بالخجل.

وللشاعر الموريتاني قديماً موقف خاص من المفردات إذا أحاطها بما يشبه القداسة وفرض حدوداً أخلاقية تبعد من الاستعمال المفردات النابية أو التي لا تلائم الذوق والعرف الأخلاقيين فغلب عليه ما أسماه بعض الدارسين "الحياء الفكري"[٢٠٩]، فإذا أراد ذكر القُبلة أو الثغر تستر وراء اسم الموصول مثلاً أو اسم الإشارة لاعتبارات أخلاقية مسيطرة هذا في الغالب:

يقول ابن أحمد ام البوحسني [٢١٠] متغزلاً في حبيبته:

فيا حسن مرأى وجه نعم إذا بدا وإن حدثت نعم فيا حبذا الثغم

ويا طيب ما تجلو بفرع بشامة ويا لوعة لو حم من ذاك لي لثم

ومنذ استقلال البلاد وتعرف الشاعر على المحيط الثقافي الخارجي بدأت تظهر بعض القصائد الوجدانية النابعة من تصورات رومانسية فظهر اتجاه غزلي يمت إلى أبي القاسم

[٢٠٩] جمال ولد الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن ١٣هـ رسالة دكتوراه /ص٣٦٠ (مرقونة) قدمت بتونس.

[٢١٠] شاعر موريتاني عاش في بحر (ق١٣هـ) حقق ديوانه سنة ١٩٨٣ بالمدرسة/ العليا/ أنواكشوط.

الشابي بصلة واضحة ومن أبرز ممثليه الشاعر محمد فاضل بن محمد الأمين[٢١١]، كما أن اتجاها غزلياً آخر تغذيه القصائد النزارية ظهر في الساحة منذ بداية الثمانينات ويميل أصحاب هذا الاتجاه إلى التركيز على الأعضاء المثيرة في المرأة (النهد- العيون- الشعر)[٢١٢].

أما في مدونتنا فإن الألفاظ الجنسية تأتي ثورة على المجتمع والكبت، دعوة سافرة إلى خلق لغة جديدة للتفكير والحياة، فلم تعد للمفردة هيبتها الخاضعة لحدود مضمونية لا تتعداها أو لحدود أخلاقية تحظر بعض الاستعمالات دون بعض، ولكن أصبح المدار على وقع الكلمة وكثافتها التعبيرية ولم يكن حظ شعراء المدونة واحداً في هذا الخروج وإنما كان لناجي الامام النصيب الأوفر منه، حيث يتشكل شق من معجمه من إشارات أو دوال أو مفردات شبقية وحسية صريحة يقول من قصيدته "التيه والبحر والذاكرة":

ويحتلم النورس المرقسي
فيجلد خمساً على ظهره
ويجلد عشراً على القبل
ولون البحيرة لا زال رخوا
وماء المحيض على شكله
ولم ينتصب سمك القرش..

---

[٢١١] شاعر موريتاني موهوب عاش ما بين ١٩٥٧-١٩٨٢ توفى بالسنغال منفياً، حقق ديوانه سنة ١٩٨٧ بالمدرسة العليا للأساتذة حققه الطالب مصطفى عمر تحت إشراف أحمد ولد الحسن.

[٢١٢] أحمد بن محمد الأمين: تأثير النزاريات في الشعر الموريتاني /ص٧/ المدرسة العليا للتعليم/ أنواكشوط ٨٧-٨٨

فالخصب شأن نساء الغجر

حبالى.. حبالى.. ليالي الشتاء.

ونلاحظ رغم قصر المقطع تواتر الألفاظ الحسية الشبقية (يحتلم- القبل- رخوا- المحيض- ينتصب- الخصب- الغجر- حبالى)

هي دعوة حادة إلى اختراق الحدود من أجل لغة جديدة، سافرة وعارية، عبارات مشحونة بإيحاءات متعددة، أراد الشاعر من ورائها إيقاظ الإحساس ولفت الانتباه بالمحظور أخلاقياً، ويعلل "كمال أو ديب" هذه الظاهرة في الشعر الحديث قائلاً: "إن شهوة الاكتشاف ارتبطت إلى حد ما باقتراف الجريمة، بالخروج على السلطة والشهوة الجنسية السافرة" وهذا السفور على حد تعبيره "هو مكون بنيوي من مكونات الحداثة حيث تطغى لغة جنسية بإزاء النص، لغة اختراق هي افتضاض لعذرية اللغة"[٢١٣].

هذا ويستوقفنا ونحن ندرس المعجم في المدونة الاستمداد الواضح لبعض القصائد من نصوص أخرى وهو استمداد مشروع ما دام النص الشعري ليس إلا فسيفساء نصوص سابقة، ولكن الاستمداد من متن معين ظاهرة أسلوبية تستحق الوقوف عندها.

ويظهر في قصائد ناجي تمسك بالاستمداد من القرآن وأسماء الأعلام أماكن وأشخاصا ومن الشعر القديم كذلك، والظاهر أن الشاعر يقصد قصداً إلى الاتكاء على الشعر الجاهلي ويرى فيه نموذجاً للشاعر الطليق الذي لا تمارس عليه أية هيمنة، يقول في

---

[٢١٣] مجلة فصول/ كمال أبو ديب/ الحداثة السلطة النص/ ص٥٩-٦١(م.س.ذ)

مقابلة أجراها مع جريدة الشعب "التوظيف الجاهلي جزء من المختزن الشعري في بعض حالات الإحباط التي يحسن الإنسان العربي الإدمان عليها، أشعر أن لغة الجاهلي أكثر طهارة.. أشعر أنها لم تحمل من الذل والقهر ما وجدت له لغة المجتهدين والمثقفين وأصحاب الفتاوى[٢١٤]. بينما يسيطر في قصائد محمد بن عبدي الاستمداد من القرآن وسنبين من خلال جرد مفصل لمدونتيهما هذه المظاهر الأسلوبية:

مدونة ناجي:

الأعلام	القرآن	الشعر
معاوية بيروت كليب الشرق الأوسط قمبيز وادي العقيق الروم الأبلق الهمرمزان تيرس كسروان مياه الخزر بولاق	عجل له جسد -كذا السامري -الساهرة	ألا لا يجهلن أحد /عمر بن كلثوم/ المعلقة بموج كليل/ معلقة أمرئ القيس ضخم الدسيعة/ الخنساء في رائيتها الرثائية فما بعد هذى العشية /مالك بن الربيع
ذو القروح حندج هارون سقط اللوى الأمين الرصافة		قفانبك /امرئ القيس هم الأهل /الشنفري حندج - سقط اللوى/ امرئ القيس رضيعي لبان/ الأعشى في مدحه

[٢١٤] جريدة الشعب الصادرة يوم السبت ٢فبراير ١٩٩١/ ص٧-٨.

عذرة صيدا معتصم صفين الحلاج قورش بيدبا		المحلق ولي دونكم أهلون/ الشنفري
تبع مأرب، سبأ عقبة جلق، حيفا يوسف تدمر، الرافدين سوسة إفريقش الأبلق دجلة بردى بنغازي وادي العقيق مضارب كهلان	الصافنات الجياد تكشف عن ساقها النجم أو طارقا	العنوان: مقاطع من أغنية لسنابك خيل شامت مرابطها فيه تضمين واضح لبيت امرئ القيس: وما جبنت خيلي ولكن تذكرت مرابطها في بربعيص وميسرا
كافور أرض الكنانة هارون مصر الزير ابن قراد	الصواع الأثير إلى كل فج عميق الذئب، العير، الجب وأذن في العير إنكم سارقون وفيها تتيهون	حادي العيس لها أيطلا جن ولون غمامة وآمال إنسان ورفض ابن أدهم فيه تناص واضح مع قول امرئ القيس في وصف الفرس له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب

		تتفل

وإذا كان ناجي يستمد من الشعر الجاهلي والوقائع التاريخية فإن محمد بن عبدي يستمد من القرآن بصورة ملفتة وحتى في التراكيب يبدو ارتباط واضح بينها والأسلوب القرآني:

السنبلة الاقتباس من القرآن

لا أقسم اليوم بالبلد

خمس سنابل

لعلك تأنس نارا

إن آيات شعري

قدم الملح غركم الغرور

إني أنبئكم بما تحت المحار

ودعوتهم ليلا نهار

واستكبروا

ولسوف آتيكم بآي في رقاع

وستبهتون إذا حملت لكم توابيت الزمن

فيها بقية ما تركتم من متاع

مدينة الكلاب والذاريات

سابحات الجياد

بلا البارئ الناس بالنهر

وقد شربوا منه إلا قليلا

وقد حرمت أربعين خريفا

ويعصمها الله

وقلت لقومي تعالوا

فولوا على ظهرهم مدبرين

وقالوا

لتذهب أنت وشعرك

فإنا هنا قاعدون

فقلت

سيأتيكم الأمر يا قوم

الأرض السائبة فأرى سنابل باسقات الطلع تأكلها عجاف

ألهاكم الزور

أسنصنع الفلك

من كل زوج واحد

يبين هذا الجدول استمداداً ثرياً من التراث الإسلامي كما يكشف عن خلفية تراثية لا تزال مهيمنة لدى الشاعر إلا أنها حادة مثقلة للنص. واستخدام الشاعر التراث عن وعي فني يضفي على التجربة نوعاً من الشمول ويكسر الحاجز الزمني بين العصور، فيكون الحاضر امتداداً للماضي وتكون التجربة مفتوحة زمانياً ومستمرة.

وقد دعا الشاعر الإنجليزي "توماس إليوت" الشعراء إلى ضرورة الارتباط بالموروث ووضع الأسس النظرية لهذه الدعوة في مقالته الشهيرة "الاتباعية والموهبة الفردية"[٢١٥]، وتابعه في هذا الرأي رواد الحداثة الشعرية فرأوا أن استخدام الموروث يعمق أبعاد التجربة ويضمن لها الامتداد.

---

[٢١٥] جيرونشن بروفرك: ت.س. إليوت ص١٤/ ت يوسف سامي اليوسف/ دار منارات للنشر/ ط١/١٩٦٠ عمان.

يقول أدونيس "إن من يتكلم بصوت الينابيع الأصلية في أعماق شعبه ينقل إلينا ملايين الأصوات ويرفع مصير كل فرد منا إلى مصير الإنسانية"[٢١٦].

ويعلل الدكتور عز الدين اسماعيل ركون الشاعر الحديث إلى التراث واستمداده منه بالأسباب الآتية:[٢١٧]

أ- إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى تراثه وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها.

ب-لصوق التراث بضمير الأمة ووجدانها، وطبيعي أن يفسح الشاعر المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه.

ج- نزوع الشاعر إلى إكساب شعره موضوعية تخفف من وحدة الذاتية والنغمة الغنائية، فتجربة الشعر الحديث أكثر تشابكاً وتعقيداً من تلك التجربة الذاتية البسيطة التي تتسع لها القصيدة الغنائية وتستوعبها.

إن هذه العوامل مجتمعة قد تكون السبب في إكثار بعض شعرائنا من الاتكاء على نصوص تراثية إلا أنه لا يمكن أن نغفل تأثير الدرس الكلاسيكي المحظري -والذي يركز على تدريس القرآن والشعر الجاهلي في هذه المدونة، هذا مع العلم بأن جل شعرائها درسوا في المحظرة قبل أن ينضموا إلى المدرسة النظامية.

من خلال هذه المقاربة يتضح لنا أن معجم القصيدة الحديثة

---

[٢١٦] أدونيس صدمة الحداثة ص٣٧

[٢١٧] عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر/ ص٣٠٧

مر بمراحل مختلفة يوضحها الخط البياني لحركة النص الحديث منذ بداية السبعينات إلى اللحظة الحاضرة: مرحلة أولى استسلم فيها للغة البساطة والوضوح نازلاً بذلك إلى مستوى التخاطب اليومي أو المنشور السياسي، وتأتي هذه المرحلة رد فعل عنيف على المعجم التقليدي المحافظ ونزولاً بالشعر إلى مستوى التعبير المباشر عن رفض السلطة والطموح إلى الحرية.

وفي مرحلة ثانية لجأ الشعراء إلى معجم الرمانسيين وتغنوا بالثورة وتعاملوا مع الطبيعة في بث مواجدهم وحلموا بالفجر الجديد المنبثق من ليل الظلم والاستعباد، واستندوا إلى طبيعة غناء تختلف عن طبيعتهم القاسية، إلا أن الشاعر لم يلبث أن تعرف على قطيعته في استحياء هذه الطبيعة عن محيطه وتراثه.

ومع تنامي حركة القمع والسلطة الطاغية بدأ المعجم يتشكل تشكلاً واعياً مستمداً من الواقع الاجتماعي والحضاري للشاعر، وتحول النص إلى مجال تنصب عليه طاقة الشاعر وعنفه وبحثه وطموحاته وخيبته وإحباطاته.

لقد سئم الشاعر رتابة التعبير وروتينيته فأراد أن يفجر لغة تمثل نوعاً من الأصالة، وانتهاك المألوف، عله بذلك يسهم في تفجير الواقع وتغييره، إنها محاولة لنسف البنى القائمة، سواء على مستوى اللغة أو على مستوى آخر واستبدالها ببنى أخرى جديدة.

فهل يمكن أن نقول إذن، أن بناء المعجم في القصيدة الموريتانية الحديثة تشكل في تناسب طردي مع تاريخ السلطة وحالة الاستقرار، وأن نرى في هذا العنف الداخلي المنصب على النص في العقد الأخير، الوجه الآخر للعنف الخارجي الذي تفجر

في البلد وفي الحياة العربية منذ منتصف السبعينات: (حرب الصحراء- الحكم العسكري- عنف بيروت- حركات القمع الكاسحة وحركات المقاومة العنيفة)؟

هل هذا كله تجسيد لتاريخ الإحباطات المتواصلة والقمع الخارجي الذي تمارسه السلطة بحيث يستحيل على الإنسان أن يعبر عن نفسه ضمن مدى مفتوح؟

❋❋

الفصـــــل الخامـــــس
البنيـــــة التركيبيـــة

التركيب في المدونة:

حاولنا في الفصول السابقة الحديث عن المتن الشعري في جزئياته الصوتية والصرفية والإيقاعية، وذلك من خلال البنيتين الإيقاعية والمعجمية، أما الآن فسنحاول أن نتجاوز مستوى الأصوات والمفردات إلى دراسة البنيات الأساسية للنص وذلك من خلال التراكيب النحوية والبلاغية.

"فالشعر بنية ذات عناصر متضافرة (أصوات، ومعجم، وتركيب، ودلالة)"[٢١٨] والدراسة الصوتية أو المعجمية أو الإيقاعية لوحدها تسيء إلى النص الشعري لأنها تفصل الألفاظ عن سياقها التركيبي، أي عما قبلها وما بعدها.

وإذا كان المستوى النحوي يرصد من خلال الجمل فإن المستوى البلاغي أو الصورة الفنية تظهر كذلك من خلال الجمل مما يجعل الفصل بينهما أمراً صعباً وهي حقيقة تفطن إليها عبد القاهر الجرجاني وطرح نظريته الشهيرة في النظم حين يقول: "ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة (البيان) والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة ليس بمجرد اللفظ كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده

[٢١٨] د. محمد مفتاح دينامية النص /ص٦١ الطبعة الأولى ١٩٨٧ بيروت لبنان.

ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد وبنسقه المخصوص أبان المراد.. أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[٢١٩].

غير أن هذا الفصل الذي سنقوم به بين المستويين النحوي والبلاغي لا يتعدى كونه إجراء منهجياً نتعدى من خلاله الوقوف عند الاستقلال والإفادة في الجملة إلى دراسة القيمة الفنية للاختيار والتصرف النحويين داخل هذه البينات الأساسية الكبرى للجمل من أجل إقامة الصورة الفنية أهم مميز للشعر.

وسنحاول أن ننظر إلى هذين المستويين نظرة وصفية بنيوية تعتمد إبراز السمات النحوية والبلاغية المهيمنة ثم نشفع الإحصاء بقراءة تأويلية لما توصلنا إليه، وسنبدأ بالتركيب النحوي أولاً ثم نشفعه بالتركيب البلاغي.

آليات التركيب النحوي:

عندما نتحدث عن التركيب النحوي فإننا نعني بذلك دراسة الجمل أي الوحدات المفيدة الصغرى للكلام، وقد اختلف النحاة العرب في تحديد مفهوم الجملة، فمنهم من يجعلها رديفة الكلام ويشترط فيها الإفادة في حين يعتبرها البعض أعم من الكلام ويتفقون على أن لها ركنين مسنداً ومسنداً إليه[٢٢٠]، يقول ابن هشام في المغني: "الكلام هو القول المفيد بالقصد والمراد بالمفيد مادل على معنى يحسن السكوت عليه والجملة عبارة عن الفعل وفاعله كقام زيد "والمبتدأ وخبره "كزيد قائم" وماكان بمنزلة

---

[٢١٩] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة/ص٣ تحقيق هـ ريتر ص١٩٨٣ /٣/ دار المسيرة بيروت.

[٢٢٠] ابن هشام : شرح مقدمة الإعراب/ ص ٤٨.

أحدهما"[٢٢١] ولا نريد أن نتعرض في هذا المقام للتحديدات المختلفة للجملة والكلام وإنما نحدد ما أردنا التعامل معه في هذا المقام من التراكيب وهو الجملة ونتبنى تعريف عبد القادر لمهيري لها: "بأنها أدنى حد من الكلام يفيد السامع المعنى المقصود"[٢٢٢].

وتأتي الجملة في المرحلة الثالثة من نظم الكلام حيث تؤلف بين المفردات في شكل منتظم يعطي معنى تاماً.

وعملية التأليف هذه تنتظمها رتب تختلف في اللغة الواحدة وتختلف من لغة إلى لغة أحياناً إلا أن تغيرات الرتبة في اللغة الواحدة أوفى في اللغات المختلفة ليست اعتباطية أو غير محددة، بل هناك مايدل على وجود قيود على رتب المكونات الكبرى داخل الجمل (من فعل وفاعل ومفعول) أو رتب مكونات أصغر داخل المركبات الإسمية أو الحرفية أو الفعلية.[٢٢٣]

إن دراسة التركيب النحوي للنصوص تقوم إذن على وصف القواعد البنيوية التي تخضع لها جملة، محاولة رصد القواعد التحويلية التي تتحكم فيها، ومن هذا المنطلق سنقوم بدراسة الجمل من حيث بنيتها على امتداد المدونة وسنخضعها للتحليل بهدف إبراز الثوابت والتحويلات التي خضع لها التركيب النحوي للمتن الشعري خلال الفترة المذكورة (١٩٧٠-١٩٨٧) فالبنية النحوية للنص (إلى جانب البنيات السابقة) تقوم بوظائف تكميلية داخل النص الشعري.

---

[٢٢١] ابن هشام : مغني اللبيب / ص ٤١٩ ط:٢/ تحقيق د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله /دار الفكر/ ١٩٦٩.

[٢٢٢] عبد القادر لمهيري: نحو الجمل (كتاب مدرسي) ص ١٤، الدار التونسية للنشر ١٩٨١.

[٢٢٣] د. عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية الكتاب الأول / ص ١٠٣، ط: ١، دار توبوقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب.

لا يستطيع الشاعر أن يغير معايير التنظيم النحوي، لكن هذا لا يعني أن البنية النحوية بنية محايدة ليس لها دور في الأداء الفني، إن التلاقي يتم على افتراض الدلالة العامة لكل عناصر التدليل في النص الفني، لهذا يميل المتلقي إلى اعتبار كل عناصر العمل الفني، وليدة ممارسة يتعمدها الشاعر مادام يضع نصب عينيه توجهاً محدداً.

لهذا فالبنية النحوية إلى جانب البنيات السابقة تقوم بوظائف تكميلية داخل النص الشعري، والبنية النحوية حسب "يوري لوتمان" عنصر مهم في الدراسة النصية كما أن للتكرار النحوي في نظره دلالة مزدوجة:

أولاً: بالتنظيم المحسوس المكمل للنص وذلك من خلال إقامة القوالب وإدراج المواقع النحوية المتعادلة والمتناقضة.

ثانياً: باستخلاص العناصر النحوية المحددة للنص والتي تثير الانتباه[٢٢٤].

وسنشرع بدراسة التركيب النحوي بإقامة مجموعة من الجداول التصنيفية والإحصائية للمدونة ثم نقوم بتحليل لأهم الظواهر التركيبية المشتركة فيها كما يمكن أن نقف عند بعض الظواهر الأسلوبية في المدونة سواء كانت مشتركة لدى بعض الشعراء أو هي تميز شاعراً عن آخر علماً بأن لكل أسلوبه الخاص في الكتابة.

---

[٢٢٤] د. عبد القادر الفأسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية الكتاب الأول / ص ١٠٣، ط: ١، دار توبوقال /الدار البيضاء المغرب.

١- بنية الجمل. أ) أنواع الجمل:

يصنف النحاة العرب الجمل إلى نوعين، جملة فعلية وهي التي يتصدرها الفعل، وجملة اسمية وهي التي يتصدرها الاسم، ومنهم من يزيد الظرفية أو الشرطية[٢٢٥]. فالأسمية هي التي صدرها اسم، كزيد قائم، وهيهات العقيق...، والفعلية هي التي صدرها فعل كقام زيد وضرب اللص، وكان زيد قائماً، والظرفية هي المصدرة بظرف أو مجرور نحو أعندك زيد وأفي الدار زيد؟[٢٢٦] "غير أن هذا التصنيف بحسب تصدر الفعل أو الاسم يظهر مغرياً لبساطته، وهذا ماجعل ابن هشام نفسه يطرح التصنيف المتبع الآن حيث يقول: "والمعتبر أيضاً ماهو صدر في الأصل. فالجملة من نحو كيف جاء زيد "ومن نحو فأي آيات الله تنكرون وفريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون" فعلية لأن هذه الأسماء في نية التأخير[٢٢٧].

إن هذا الاعتبار لما هو أصل حمل النحاة المحدثين إلى الإبقاء على التصنيف الثنائي للجملة مع تحديد البنية، فمن المعلوم أن المعتبر في الجملة ركناها وهما المسند والمسند إليه: الفعل وفاعله أو المبتدأ وخبره، ومن هذا المنطلق عرفوا الجملة الفعلية بأنها التي كان أحد ركنيها فعلاً أما الجملة الإسمية فهي التي خلت من الفعل.

ويقترح تمام حسان إضافة نوع ثالث من الجمل وهو الجملة الوصفية التي تتصدرها صفة من صفات الفاعل أو المفعول أو المبالغة أو التفضيل أو الصفة المشبهة والعلم على وزن اسم

---

[٢٢٥] مغني اللبيب م. س ذ. ص / ٤٢١.
[٢٢٦] المرجع السابق/ ص ٤٢١.
[٢٢٧] المرجع السابق/ ص ٤٢١.

فاعل والمصدر(١)، والملاحظ أن الدراسات الخاصة بالنحو العربي تنطلق من أن الجملة العربية في الأصل جملة فعلية وهذا مايؤكده الأستاذ عبد القادر الفاسي الفهري:"والعربية يرد فيها الاسم رأساً في المركب الاسمي والحرف رأساً في صدر المركب الحرفي والصفة رأساً في صدر المركب الوصفي.. فإذا عممنا هذا المبدأ ليشمل الجملة (على اعتبار أن الفعل رأس الجملة) أمكن أن نقول: إن الفعل في صدر الجملة هو أصل الرتبة"[٢٢٨] فالجملة الفعلية حسب هذا التصور أصل، والجملة الأخرى تحويلات لهذا الأصل، تحويلات تتحكم فيها عدة مقتضيات نحوية وبلاغية ونفسية وتواصلية: فالجملة: رحلنا كما كان أجدادنا يرحلون.[٢٢٩] جواب على السؤال ماذا حدث؟

والجملة: جيوش الظرابين تعدو جنوباً[٢٣٠] جواب على السؤال من؟الماهية.

والجملة مرنمة رحلنا رحلنا[٢٣١] جواب على السؤال كيف؟ الكيفية.

ونذكر من جديد أننا لسنا بصدد الحديث عن بنية أو بنيات الجملة العربية ولا البحث في الأصلي والفرعي منها بقدر مانريد توظيف هذه التصنيفات النحوية للجملة بهدف وصف بنيتها وإبراز التحويلات النحوية التي حصلت في المراحل المختلفة لهذه المدونة، ولذلك ارتأينا ألا نجتزئ منها بل أن ندرسها جملة وإن كنا نعرف أن من بين الشعراء من لم نعثر له إلا على نص

---

[٢٢٨] عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية / ص ٨٠، (م.س.ذ). (٢-٣-٤) المدونة ص: ٣٨-٣٥-٣٨.

[٢٢٩] المدونة ص: ٣٨-٣٥-٣٨.

[٢٣٠]

[٢٣١]

واحد في حين تتعدد النصوص لدى البعض الآخر.

وسنبدأ بوضع الجداول الإحصائية للجمل ونعتبر الجملة الواحدة وإن تعددت فيها الجمل التوابع:

إحصائية الجمل في المدونة:

النصوص	المرحلة الأولى			المرحلة الثانية				المرحلة الثالثة			
الجمل	محمد مشدو	فاضل	أحمد	محمد الحافظ	أحمد	أحمد	ناجي	مباركة	إبراهيم	محمد عبدي	عبد الله عمار
الجملة الفعلية	٦٤	١٧	٥٦	٢٨	٦٧	١٠٢	١٧٦	١١٩	٣٧٧	٢٠٨	٥١
الجملة الإسمية	٤٢	١٤	١٧	٠٦	٢٦	٦٩	٧٣	٣٣	٢٨	٨٥	٢٤
الجملة الوصفية	٢٥	٠٤	٠٩	٠٢	٣٠	١٦	٦٥	٤١	٠٩	٦٩	٢٣

ملاحظة: يتعذر التدليل من المدونة على هذه الإحصائية لكثرة النماذج.

قراءة الجدول:

يظهر من قراءة الجدول أن الجملة الفعلية امتدت هيمنتها على الجملتين الإسمية والوصفية عبر المراحل الثلاث، وفي كل النماذج، كما جاءت الجملة الوصفية متقاصرة عن شأو الجملتين: الاسمية والفعلية بحيث أنها لاتكاد تظهر في بعض النماذج لا نستثني من هذا إلا المرحلة الثانية في شعر أحمد حيث نافست الجملة الوصفية الجملة الإسمية وسبقتها بمعدل بسيط.

ويمكن التأكد مما قلنا إذا وضعنا الجدول الآتي:

المراحل / الجمل	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة	المجموع
الفعلية	١٣٧	٩٥	٦٩٣	٩٢٥
الإسمية	٧٣	٣٢	٣١٦	٤٢١
الوصفية	٣٨	٣٢	٢٢٣	٢٩٣

هكذا نلاحظ أن عدد الجمل الفعلية (٩٢٥) يكاد يأتي ضعف الجملة الاسمية (٤٢١) وتكاد الجمل الإسمية كذلك تأتي ضعف الجمل الوصفية (١٤٣) وفي هذا تأكيد لما ذهب إليه أغلب الدارسين عندما اعتبروا الجملة العربية جملة فعلية في الأصل.

وإذا انتقلنا إلى المقارنة التفصيلية وجدنا أن التقارب في النسبة بين الجملة الفعلية والإسمية يطبع المرحلة الأولى بينما لاتكاد تبرز الجملة الوصفية، كما تتراجع الجملة الإسمية تراجعاً ملحوظاً في المرحلة الثانية.

أما في المرحلة الثالثة فإن التقارب بين الجملة الإسمية والفعلية يأتي واضحاً وتُبقي الجملة الفعلية على موقعها المتميز. ويمكن إبراز هذه التحولات من خلال النسب المأثورة في الجدول التالي:

النسب المائوية لورود الجمل في المدونة:

المراحل / الجمل	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة	المجموع
الفعلية	%٥٥	%٥٩	%٥٦	%٥٥

الاسمية	%٢٩	%٢٠	%٢٥	%٢٥
الوصفية	%١٥	%٢٠	%١٨	%١٧

يحق لنا أن نتساءل ماذا يمكن استخلاصه من هذا التحول؟

من المعروف لدى الدارسين أن بنية الجملة تخضع لتحولات عدة تجعل المتقدم متأخراً والمتأخر متقدماً وقد اعتبروا أن للتشويش على الرتبة انعكاسات دلالية وتداولية[٢٣٢].

وإذا كانت الوقائع أربعة أصناف: أعمال وأحداث، وأوضاع وحالات[٢٣٣]فإن مانستطيع استخلاصه من خلال التمييز بين الجمل الفعلية والجمل الإسمية هو أن الجمل الفعلية تكرس الأعمال والأحداث، في حين أن الجمل الإسمية تكرس الأوضاع والحالات، لهذا نفسر الإرتفاع التدريجي لنسبة الجمل الفعلية والتراجع الواضح لنسبة الجمل الإسمية على امتداد المراحل الثلاث على أنه يجعل هيمنة الأعمال والأحداث على الأوضاع والحالات تزداد قوة ووضوحاً ذلك أن الجمل الإسمية لا تشتمل على معنى الزمن فهي تصف المسند إليه بالمسند ولا تشير إلى حدث ولا إلى زمن وإذا أردنا أن نضيف عنصراً زمنياً طارئاً إلى معنى هذه الجملة جئنا بالأدوات المنقولة عن الأفعال وهي الأفعال الناسخة فأدخلناها على الجملة الإسمية فيصبح وصف المسند إليه بالمسند منظوراً إليه من وجهة نظر زمنية معينة[٢٣٤].

---

[٢٣٢] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ١٠٩ (م. س.ذ).

[٢٣٣] د. أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي ص ١٩٧.

[٢٣٤] تمام حسان: اللغة العربية ومبناها ص ١٩٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣.

وبعد هذا التصنيف سننظر في المعنى السياقي الكلي لهذه الجمل في المتن ومدى انسجامها مع الحالة النفسية والاجتماعية للشاعر وعصره وسنتبين ذلك من خلال بعض النماذج:

نموذج رقم أ:

"قصيدة ياسيدي الهمام" لفاضل

ياسيدي الهمام

إنا هنا مواطنون

وهذه بلادنا

من ألف قرن قبلك وألف عام

كنا هنا

حياتنا ملك لنا، وأرضنا ملك لنا وزرقنا

ملك لنا ، فأيكم أب لنا وأيكم لنا إله؟

فلترحلوا ياسيدي...

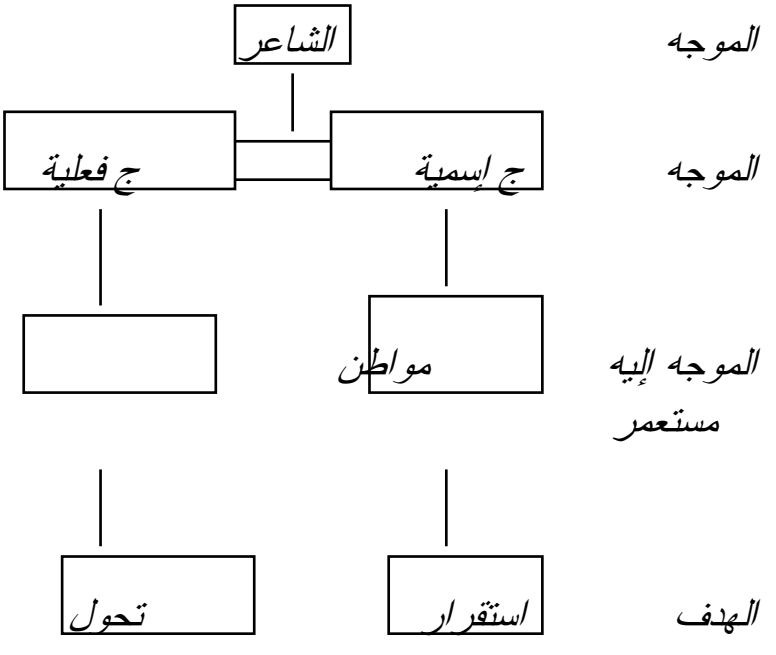
ولترحلوا

من فوقنا وتحتنا

فنحن وحدنا في أرضنا مخلدون

يتضح من قراءة أولى للنص أنه نص ثوري ومقاوم في نفس الوقت وتبرز في هذا المقطع حركتان حركة إلى الاتصال، وحركة إلى الإنفصال، وقد ترجمت الجمل بوعي أو بدون وعي هاتين الحركتين ترجمة تنسجم مع المعنى النحوي للجملة، فإذا كانت الجملة الإسمية تفيد الاستقرار والسكون والتجذر في الحيز الفضائي فإن الجملة الأصلية على النقيض منها تفيد الحركية والتحول في الحيز الفضائي ومادام الشاعر يريد أن يثبت

المواطن عبر المكان "الأرض" ويجعله باقياً مخلداً فيها فإنه لجأ إلى الجملة الإسمية ليحملها كل معاني الاستقرار والثبات (إنا هنا مواطنون –وهذه بلادنا– حياتنا ملك لنا– وأرضنا ملك لنا– وزرقنا ملك لنا) وبالمقابل ترجمت الجملة الفعلية الأمرية الرحلة واللاثبات التي أرادها الشاعر من المستعمر (فلترحلوا – ولترحلوا) وتأتي الجملة الإسمية المؤكدة (فنحن وحدنا في أرضنا مخلدون) بعد الجملة الفعلية الأمرية لتؤكد أن النص يقوم على حركتين حركة لاجتياز المكان تترجمها الجمل الفعلية وحركة للتشبث بالمكان تقابل الأولى وتترجمها الجمل الإسمية ويمكن أن نضع لهما الرسم التالي:



نموذج رقم ٢:

لأحمد من قصيدة الكوابيس (٢٣٥):

وشاهدت أعشاش بيض الحمام
تطاير فوق ظهور الظرابين.
وتمضي جنوباً جنوباً
وأفراخه مزع هشة
تلاعبها الريح...
تلقفها
تعلمها حكمة
أن تطير بغير جناح،
ونادى مناد يولول
أن العفاريت
ثارت عواصمها
في صحارى المريه
وأن السعالي صبغن الوجوه
وحلينها مساحيق عام الرماده
ويرقصن يطربن يغزلن
إيقاع جعجعة
والرحى
يدورها مارد أغلف
يعد رغيفاً
ليأجوج ماجوج

(٢٣٥) المدونة ص ٣٥.

حامت على السد

وأخلت كهوف الهبا للهبا

وطارت إلينا

وطارت كهوف

أصداؤها

تسابيح تطعم أسماعنا

رسالة طسم

ورؤيا جديس

ننظر في هذا المقطع فنجد أننا أمام مشهد حركي متحول تتواتر فيه المشاهد وتتزاحم بتزاحم الأفعال في النص، والمعنى الجملي للنص يتحدث عن تحول مريع وسريع في عالم الشاعر وهو تحول من السيء إلى الأسوء، ترجمته الأفعال كأوضح مايكون وكأفصح ما يكون (شاهدت- تطاير- تمضي- تلاعب- تلقف- تعلم- تطير- نادى- يولول- ثارت- صبغن يرقصن- يطربن- يغزلن- يدور- يعد- حامت- أخلت- طارت....).

فالأفعال تحتل أكثر من ثلث المفردات في المقطع والجملة الإسمية في هذا المشهد غائبة حيث لا أثر للاستقرار ولا حتى للرتابة التي يمكن أن تعبر عنها.

وخلاصة القول أنه يبدو جلياً من التراكم الكمي للأفعال في النصوص أن البنية التي ابتعثتها ونتجت عنها بنية حركية تحولية في الأساس وهذا الحكم يدفعنا إلى إيلاء الأزمنة والضمائر في النصوص أهمية خاصة لنستجلي أكثر خصائص هذه المدونة.

نظام الأزمنة في المدونة:

يميز تمام حسان بين مفهومين للزمن: الزمن الصرفي والزمن النحوي:

"إن الزمن الصرفي وظيفة الصيغة وإن الزمن النحوي وظيفة السياق"[٢٣٦] ويؤكد هذا الاستشهاد أنه لايمكن الاعتماد على الصيغة وحدها في تحديد الزمن، فإذا كانت الصيغة "فعل" تحيل على الماضي ويفعل وأفعل تحيلان على الحاضر والمستقبل فإن النظام السياقي للجمل قد يغير من الدلالة الزمنية لهذه الصيغ ويبدل المواقع بينها، فيأتي المضارع مثلاً بمعنى الماضي إذا أدخلت عليه أداة النفي "لم" كما أن الماضي قد يصبح حاضراً بحكم السياق الذي يرد فيه، كدخول أداة الشرط عليه مثلاً وهذا ماحدا بنا إلى مراعاة المتطلبات السياقية ومؤشراتها عند تصنيف الأزمنة في المدونة وأبرز هذه المؤشرات السياقية التي راعينا أن:

(لن والسين وسوف وقد ولو ولما وألا وهل وإن) تنقل المضارع إلى المستقبل.

(وأن: لما ولم) تنقل الفعل المضارع إلى الماضي.

وأن: (الشرط والطلب بمختلف أنواعه: النداء، التمني، التحضيض، العرض، النهي، والأمر) تحيل على المستقبل رغم إفادتها الحال والاستقبال في بعض الأحيان.

وقد أخضعنا النماذج المختارة للإحصاء، لهذه المعطيات وراعينا نوعاً من التوازن في الاختيار فتتبعنا المراحل الثلاث للمدونة وأخذنا منها نموذجاً لكل شاعر، وهنا ننبه إلى أن هناك

---

[٢٣٦] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ص: (٢٢-٢٤).

شاعراً وهو أحمد بن عبد القادر عايش هذه المراحل الثلاث، فأخذنا له ثلاثة نماذج تمثل كل منها حقبة في مسيرته الشعرية.

جدول الأزمنة:

النصوص	المرحلة الأولى			المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة					
الأزمنة	فاضل	إشدو	أحمد	محمد الحافظ	أحمد	أحمد	ناجي	عبد الله	مباركة	محمد عبدي	إبراهيم
الماضي	٩		٩	١	٢٨	٨	٤	٨		١٣	٨
الحاضر	١٠	٣٦	١٩	٦	٥٣	٦٥	٣٠	٣٢	٢٨	٦٠	٢١
المستقبل		١٥	١١	٣٢	١١	١٤		٥	٥	١٠	١٠

يتبين من قراءة الجدول أن الزمن الحاضر كان بؤرة التوتر على امتداد المدونة باستثناء بسيط لدى شاعر واحد هو محمد الحافظ ولد أحمد.

أما المستقبل والماضي فيحتلان الدرجة الثانية والثالثة تباعاً، ويتضح ذلك إذا نظرنا إلى النماذج ككل وقمنا بتلخيص الجدول لنعرف المجموع العام لكل مرحلة والنسبة المائوية العامة لكل زمن على اختلاف المراحل:

الأزمنة	المراحل	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة	المجموع
الماضي		١٨	٢٩	٤١	٨٨
الحاضر		٦٥	٥٩	٢٣٦	٣٦٠
المستقبل		٢٦	٤٣	٤٤	١١٣

وبذا نحصل على النسب المائوية التالية:

الأزمنة	المراحل	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة	المجموع
الماضي		%١٦	%٢٢	%١٢	%١٦
الحاضر		%٦٠	%٤٥	%٧٣	%٦٠
المستقبل		%٢٣	%٣٢	%١٣	%٢٢

ومن قراءة الجدول تتهيأ لنا الملاحظات التالية:

- *الزمن المهيمن في المرحلة الأولى هو الحاضر ٦٠% يأتي بعده المستقبل ٢٣% بينما لا تتجاوز نسبة الماضي ١٦%.*
- *في المرحلة الثانية يتأكد المسار الخطي للأزمنة فيحافظ الحاضر على المرتبة الأولى ٤٥% ويشغل المستقبل الرتبة الثانية ٣٢% ويبقى الماضي في الرتبة الثالثة بنسبة ٢٢%.*
- *وتعضد المرحلة الثالثة مسار الأزمنة في المرحلتين*

السابقتين فيشغل الحاضر أعلى نسبة ٧٣% ويأتي المستقبل ١٣% ثم يأتي الماضي بنسبة ١٢%.

وإذا انتقلنا من الترقيم إلى التأويل أمكننا القول إن سيطرة الزمن الحاضر في قصائد المدونة تجعل من التجربة تجربة واقعية مثقلة بهمومها لا تكاد تخرج عنها إلا قليلاً ويأتي الماضي في المدونة امتداداً للحاضر إن رفضا له أو تأسياً به أو تعويضاً، نشهد ذلك من خلال نموذجين "لفاضل" و"مباركة":

نموذج ١:

ياسيدي الهمام (٢٣٧):

بطوننا تقلصت
عظامنا تكلست
أقدامنا تقعرت
وأرضنا قد أجدبت وأقفرت
من الثياب والنعال والطعام
ياسيدي
عيوننا
يملؤها الضباب والسراب
يملؤها التراب والهباب
يمضغها الذباب...

نموذج ٢:

---

(٢٣٧) المدونة ص ١.

انتظار (٢٣٨))

تنمو أحاديث عن الأيام والماضي الدفين
أطياف آلاف الرؤى
تنثال في سكون
يختلط الثغاء بالخوار بالحنين
موال أمداح النبي يتعالى في الدجون
شاي.. أحاديث شجون
والنار ترعى في الهدوء حطباً جزلاً رصين
رباه عالم بماكان وكل مايكون.

فمن خلال النموذجين نتبين أن الماضي بتقاليده وعاداته البالية يحاصر الشاعر واقعاً فلا يجد مناصاً من المجاهرة بأخطار ذلك الماضي وماحمله من أوزار، إلا أن هذا الماضي قد يحمل في طياته أحياناً وجهاً مشرقاً يستحضره الشاعر مهرباً من واقعه كمايظهر من خلال النموذج الثاني، حيث تضيق "الأم" بواقعها: بزحمة المدينة، وأزيز الشاحنات وانتظار الإسعافات التي لن تأتي، فتتداعى إلى ذهنها صور من الماضي الريفي المشرق بدعته وسكونه ويأتي السياق في النص مترجماً ذلك.

أما الزمن المستقبل فقد عبر في المرحلتين الأولى والثانية عن الأمل الذي يتعلق به الشاعر للخروج من واقعة فهو "الصباح الذي سيبتسم" في قصائد محمد بن إشدو وهو "الفجر المنتظر" عند أحمد، إلا أن هذا الأمل ينحسر في المرحلة الثالثة يصبح امتداد للغربة والضياع في الزمن الحاضر، نعاين ذلك من خلال

(٢٣٨) المدونة ص ٤٧.

نموذجين لشاعر واحد وليكن أحمد بن عبد القادر ولنقارن بينهما لتأكيد ماذهبنا إليه:

نموذج ١:

من قصيدة نشيد العمال (٢٣٩):

لقد حرق الحقد أكبادنا
وتاقت إلى العدل آمالنا
ففي كل قلب تثور الدماء
وفي كل نفس يفيض الضرام
ستقتحم الشوك أقدامنا
ونهدم عرش الطغاة اللئام.

نموذج ٢:

من قصيدة السفين (٢٤٠):

- وداعاً مرابعنا
وداعاً شواطئنا
هل يعود السفين
والبحر؟
أم يسكنان
ما أنا أدري
ولا الأهل يدرون
ماذا يسجله

---

(٢٣٩) المدونة ص : ٩.
(٢٤٠) المدونة ص : ٤٣.

غدهم

وماذا سيرجعه

أمسهم

وحاضرنا رحلة للبقاء

في دروب الفناء

مع الزمن الهارب

من أصله

على طبق

من صحون الرياح

ومما سلف نتبين أن الزمن الحاضر كان المهيمن في المدونة لانشغال الشاعر بذاته وواقعه الذي لا يكاد يخرج عنه إلا ليرجع إليه من خلال الأزمنة الأخرى التي ظل يتحرك في فضائها تحركاً مأزوماً.

فهل يمكن أن نقول: إن العزوف عن حركة الماضي لدى الشاعر الموريتاني في هذه الحقبة كان ابتعاداً من النموذج الشعري الكلاسيكي الذي شغله زمناً والذي ظل الماضي فيه دوماً وكما هو معلوم جنة الشاعر التي يحن إليها؟؟

سؤال يتطلب من التثبت والمقارنة مالا يتسع له المقام في هذا البحث، غير أن الأزمنة بمختلفها لايمكن أن نتحدث عنها في الجملة ونغض الطرف عن الضمائر فيها وهي الأصوات المعبرة عن حركة النص وصيرورته[٢٤١].

---

[٢٤١] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري/ ص ٦٧.

نظام الضمائر:

تنقسم الضمائر في العربية إلى ثلاثة أنواع ضمائر شخصية (أنا-أنت- هو) وموصولية (الذي-التي....) وإشارية (هذا - ذاك...)[٢٤٢] وسنقتصر منها على الضمائر الشخصية لأنها أوثق صلة بالتركيب النحوي، وبموضوع دراستنا (الأفعال) وسنتبنى من الأسس الكثيرة للتمييز بين الضمائر؛ التكلم والخطاب والغيبة إفراداً وجمعاً للتصنيف على امتداد المراحل الثلاث.

ومن الجدول الإحصائي التالي نتبين الضمائر في مدونتنا عبر المراحل المختلفة:

النصوص	المرحلة الأولى			المرحلة الثانية		المرحلة الثالثة					
الضمائر	فاضل	إشدو	أحمد	محمد الحافظ	أحمد	أحمد	ناجي	عبد الله	مباركة	إبراهيم	محمد عبدي
متكلم مفرد	٠٠	٠٠	٠٠	١٧	٠٠	١٠	٠٠	٠٢	٠٠	٠٥	١٦
متكلم جمع	٠٥	٠٠	٢٨	٠٠	٠٠	١٠	٠٨	٠٠	٠٠	٠٠	٠٣
مخاطب مفرد	٠٢	٠١	٠٠	٠٣	٠٠	٠٢	٠٠	٠٤	٠٠	٠٥	٠١
مخاطب جمع	٠٢	١١	٠١	٠٠	٠٦	٠١	١٥	٠٠	٠٠	٠١	٠٦

[٢٤٢] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ص ٤٧.

غائب مفرد	١١	١٦	١٠	١٨	٦٠	٥٧	٢٠	٣٩	٣٢	٢٨	٥١
غائب جمع	٠٠	٢٣	٠٠	٠١	٢٦	٠٨	٠١	٠٠	٠١	٠٠	٠٦

وسنرى من خلال هذه الإحصائية تردد ضمائر الحضور والغياب في كل مرحلة ثم مجموع هذا التردد في مختلف النماذج:

المراحل	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة	المجموع
الضمائر				
متكلم مفرد	٠٠	١٧	٣٣	٥٠
متكلم جمع	٣٣	٠٠	٢١	٥٤
المجموع	٣٣	١٧	٥٤	١٠٤
مخاطب مفرد	٠٣	٠٣	١٢	١٨
مخاطب جمع	١٥	٠٦	١٣	٣٤
المجموع	١٨	٠٩	٢٥	٥٢
غائب مفرد	٣٧	٧٨	٢٢٧	٣٦٢
غائب جمع	٢٣	٢٧	١٦	٦٦
المجموع	٦٠	١٠٥	٢٤٣	٤٠٨

قراءة الجدول:

يتهيأ من قراءة الجدول الملاحظات التالية:

– إن ضمائر الغيبة ظلت حاضرة في المدونة ومهيمنة في شتى المراحل بل ومتنامية في كل مرحلة: مرحلة أولى (٦٠)، مرحلة ثانية: (١٠٥)، ومرحلة ثالثة: (٢٤٨)، أما ضمائر الحضور فقد تفاوتت في بروزها حيث شغل المتكلم ضعف المخاطب تقريباً: المتكلم (١٠٤)، المخاطب: (٥٤)، لكن المثير للانتباه حقاً هو الاعتماد شبه المطلق على ضمائر الإفراد:(٢٧٢)، بينما لا تتجاوز ضمائر الجمع (٥٠) ضميراً.

وإذا عدينا إلى استخلاص السمات المميزة لكل مرحلة من المراحل الثلاث فسنتبين بسهولة:

– *أن المتكلم المفرد والمخاطب ظلا حيين في المرحلة الأولى وأخذا منذ المرحلة الثانية في شغل المرحلتين الثانية والثالثة وظل المخاطب المفرد في المرتبة الثالثة:*

– *كما أن المتكلم الجمع والمخاطب قد انحسرا في المرحلة الثالثة وبرزا بهدوء في المرحلة الثالثة.*

– *أما المفرد الغائب فقد احتل المرتبة الأولى بالنسبة لجميع الضمائر بما في ذلك الغائب الجمع حيث شغل الأول (٣٤٢) ضميراً في المراحل الثلاث في حين لم يتعد الغائب الجمع (٦٦) ضميراً.*

ولو قمنا بمحاولة للتركيب بين جداول الأزمنة والضمائر لتوصلنا إلى النتائج التالية:

المرحلة الأولى:

–على مستوى الأزمنة: هيمنة الفعل

الحاضر.

- ***على مستوى الضمائر: هيمنة ضمير الغائب.***

المرحلة الثانية:

- ***على مستوى الأزمنة: هيمنة الفعل الحاضر مع تنامي المستقبل.***
- ***على مستوى الضمائر: هيمنة ضمير الغائب.***

المرحلة الثالثة:

- ***على مستوى الأزمنة: هيمنة الفعل الحاضر.***
- ***على مستوى الضمائر: هيمنة ضمير الغائب.***

ونلاحظ بوضوح تطابقاً بين المراحل الثلاث في نوع الفعل والضمير وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال وجيه وهو:

كيف نبرز تباين المراحل التي تحدثنا عنها ونحن نجد النتيجة واحدة: (الزمن الحاضر+ ضمير الغائب).

ألأن المسار الفني للمدونة ظل تصاعدياً تنمي فيه كل مرحلة المرحلة اللاحقة عليها؟ للإجابة على هذا السؤال نقول إنه يمكن لقارئ المدونة التعرف بوضوح على هذه اللحظات الثلاث في المدونة وذلك من خلال توزيع الأزمنة والضمائر فيه وإذا كنا قد توصلنا إلى أن الزمن الحاضر ظل مهيمناً طوال المراحل الثلاث فما ذلك إلا لأن الحاضر هو مركز الزمن اللغوي وهذا الزمن له مركز مولد ومحوري معاً في حاضر استعمال الكلام وكل مرة

يستعمل فيها متكلم الشكل النحوي للحاضر (أو الذي يقارنه)، بموضع الحدث كمعاصر لاستعمال الحديث الذي يبينه ومن الواضح أن هذاالحاضر بما هو وظيفة للحديث، لايمكن أن يؤطر داخل تقسيم خاص للزمن التاريخي لأنه يتضمنها جميعاً ولا يذكر بأية واحدة منها وهذا الحاضر يجدد ابتكاره كلما تكلم الإنسان، لأنه حرفياً، لحظة جديدة، غير معاشة بعد، وهذا مايجعل النص يختزن طاقته وتجربته القابلة للتجدد مع كل قراءة[٢٤٣].

إن الحاضر في المدونة يشكل ثابتاً من ثوابتها غير أن الأزمنة الأخرى لاتقل أهمية حيث ترسم لنا مساحة الزمن التي يتحرك فيها الشاعر ويتفاعل معها، رغم أن الحاضر قد يستقل بذاته في بعض النصوص، غير أن النص لا يتألق ويسمو ويرتفع ليختزن نبض الإنسان إلا في قصائد الثمانينات عندما تتلاقى الأزمنة وتتقاطع، وتمتزج الضمائر وتتداخل الأساليب الإنشائية والخبرية: (أبو الفلاشا– هم الأهل) لناجي، (السفين– الكوابيس) لأحمد، (انتظار– القافلة) لمباركه.

وإذا كنا قد رصدنا هيمنة الحاضر وضمير الغائب من خلال الجدول، فإنه يمكن التدليل على اختلاف معناهما السياقي في كل مرحلة من المراحل:

فارتفاع نسبة ضمير المتكلم الجمع في قصائد المرحلة الأولى يأتي تلبية لرؤية الشاعر الثورية حيث يصدر الفعل دائماً عن الجماعة، غير أن هذا الضمير يتقلص في أواخر السبعينات ليظهر مكانه ضمير المتكلم المفرد وهي فترة عرفت نوعاً من الاستقرار السياسي والانسجام مع السلطة الحاكمة مما مكن

---

[٢٤٣] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص ١٢٣.

الشاعر من مراجعة الذات والبحث عنها ومحاولة الاستقلال عن الآخرين فانتقلت القصيدة من مستواها التوجيهي إلى مستوى تأملي غنائي وهو منحى سيتعمق مع قصائد الثمانينات حيث تصبح الرؤية شمولية تنتقل من واقعها الذاتي المحلي لتلامس الواقع والهم القومي والإنساني العام، كماتتحول التفاؤلية المرتبطة بالمستقبل في قصائد المرحلة الأولى والثانية (سيبتسم الصباح، ونجسد الفجر الجديد وثورة الشعب البطل، ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء)، تتحول هذه التفاؤلية المرتبطة بالفعل والإرادة إلى مجال دلالي تحكمه الهزيمة المادية والمعنوية من خلال الفعل المنبثق من التجربة الذي يتسع ليهيمن على جميع الحقول الدلالية في قصائد الثمانينات، بل إن الزمن في قصائد مثل "انتظار" لمباركه و"السفين" لأحمد، و"مدينة الكلاب" لمحمد عبدي تُلْغى حدوده الوهمية السياقية ويصبح مجرد حركة طقوسية دورية.

جوانب أسلوبية في المدونة:

حاولنا في ماسبق من قول التعرف على أهم الظواهر الأسلوبية في المدونة جملاً وضمائر وأزمنة ويبقى علينا الآن أن ننظر في صياغة الجملة ومدى التصرف الذي عرفته في المدونة، ثم نشير إلى المميزات الأسلوبية لكل شاعر وإن كانت ملفتة، وطبيعي أن يكون لكل شاعر صياغته الخاصة واختياراته التركيبية وتصرفاته المعجمية كيف لا والأسلوب هو الإنسان نفسه.

في قصائد المرحلة الأولى لا تكاد الجمل تتجاوز بنيتها

الأصلية دون عدول عن التركيب المألوف، ويسود هذا في قصائد "أطفالنا يتساءلون" و"ياموطني" و"لمن المستقبل؟" لمحمد بن إشدو، و"ياسيدي الهمام" لفاضل، و"نشيد العمال" لأحمد، وتحترم الجمل في هذه القصائد أغلب الأحيان الترتيب النحوي المعروف للجملة،هذا مع بساطة في اختيار المعجم وهيمنة للأسلوب الخبري التقريري والتكرار والعطف:

نموذج ١:

لمحمد بن إشدو

القمع يعكس خوفهم

من قوة الشعب المتين

القمع يعني أنهم ليسوا على الحق المبين

ويناقضون طبيعة التاريخ

يخفون السنين

ويقيدون تقدم الشعب

الذي لن يستكين

نموذج ٢:

لفاضل بن الداه:

ياسيدي الهمام

إنا هنا مواطنون

وهذه بلادنا من ألف قرن قبلكم وألف عام

كنا هنا

بلادنا ملك لنا

وأرضنا ملك لنا

فأيكم أب لنا؟

وأيكم لنا إله؟

ويشيع في قصائد المرحلة الأولى الاستفهام الإنكاري والأمر والنداء من الأساليب الإنشائية غير أن استخدام الشعراء لها يأتي بسيطاً سطحياً لا يرقى على مستوى لغة التخاطب اليومي:

نموذج ١:

أطفالنا يتساءلون (٢٤٤) لمحمد بن أشدو:

من أنتم حكامنا؟ من أين جئتم؟ ما الخبر؟

مادوركم؟ لا تنزلون على الأقل لنا المطر؟

مادوركم لا تصنعون على الأقل لنا إبر؟

نموذج ٢:

نشيد العمال (٢٤٥) لأحمد:

ضحايا الشقايا ضحايا الفساد

نهوضا لنمحو ظلم الفساد

ونقضي على البغي والعابثين

فماذا نقول وماذا نريد؟

نريد الحياة بلا ظالمين.

ويكمن هاجس الحوار المسرحي أو القصصي في قصائد هذه الفترة حيث تتعدد الأصوات في القصيدة ولكن فعل "القول" يأتي ممهداً للحوار كما في قصائد: (أطفالنا يتساءلون- نشيد العمال- ليلة عند الدرك.).

---

(٢٤٤) المدونة / ص ٧.

(٢٤٥) المدونة / ص ٨.

أما في قصائد المرحلة الثانية، فإننا نلاحظ أن الجمل تبدأ في الامتداد بسبب التوابع فيها، والجمل الاعتراضية بينها، واعتماد التركيب التلازمي أحياناً، فيحق لنا أن نتحدث ابتداء من هذه المرحلة عما أسماه تزيفطان تودوروف بوحدة الجمل (Prepositions) حين يقول: إن الجملة لا تشكل سلاسل لا نهائية، بل إنها تنتظم في الدورات التي يتعرف عليها القارئ حدسيا[٢٤٦].

ويحدد "محمد بنيس" المتتالية بأنها "وحدة لغوية متجانسة نحوياً ودلالياً داخل النص الشعري، وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصاً بكامله"[٢٤٧].

ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة أحمد "المجد للإنسان"، لنرى كيف بدأت الجمل ابتداء من المرحلة الثانية تنتظم مقطعاً كاملاً وهو ماسيستشري عند شعراء الثمانينات خاصة عند الشاعر ذاته وعند ناجي الإمام، وعبد الله عمار.

نموذج ٣:

"المجد للإنسان" لأحمد بن عبد القادر

من بين أضرحة الجبال السود
يمضغها اللهيب،
من أضلع الغابات يحرقها اللظى
حرقاً وينفثها هباء أسودا،
ومن السهول الخضر تسلخ أرضها
نار الحروب

---

[٢٤٦] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ص ١١٣.
[٢٤٧] المرجع السابق: نفس الصفحة..

تشوي سنابلها القنابل والمدافع...
طلعت على الدنيا من الشرق البعيد
شمس الصباح وغرة اليوم الجديد
وهاجة الأنوار تعبث بالجليد
وتذيب أنياب الحديد
وتحرك الآمال في أمم العبيد (٢٤٨).

وإذا طالعنا قصائد الثمانينات نجد أن الجملة أصبحت تشغل حيزاً فضائياً أوسع حيث أصبح النص الشعري مجموعة من المتتاليات المترابطة تحكمها علاقات وترابطات سياقية تجعل منها كلاً موحداً، أو جملة واحدة طويلة متجانسة كما يقول اكريماس"[٢٤٩]وسنتبين نماذج من هذه الجمل في نصوص من المدونة:

نموذج ١:

"الكوابيس" (٢٥٠) لأحمد بن عبد القادر:
ونادى مناد يولول
أن العفاريت
ثارت عواصمها
في صحارى المريه
وأن السعالي صبغن الوجوه
وحلينها مساحيق عام الرماده
ويرقصن يطربن يغزلن

---

[٢٤٨] المدونة / ص ١٦.
[٢٤٩] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ص٨٧
[٢٥٠] المدونة / ص ٣٥.

إيقاع جعجعة
والرحى
يدورها مارد أغلف
يعد رغيفاً
ليأجوج ماجوج
حامت على السد
وأخلت كهوف الهبا للهبا
وطارت إلينا
وطارت كهوف
أصداؤها
تسابيح تطعم أسماعنا
رسالة طسم ورؤيا جديس

نموذج ٢:

أغنية "سنابك خيل" (٢٥١) لناجي:

ويركب موكبه الصافنات الجياد
إلام النفير؟

إلام الرحيل؟
أفي رمل بر القفار ملاذ
أفي زبد البحر ماء؟
أحيث رياح السموم يحن؟
أبرا وبحراً ولا ملتقى

---

(٢٥١) المدونة / ص ٧٢.

"إفريقش" يعبر برا
ويحمل من مأرب موثقا
وتكشف عن ساقيها سبأ
فتذرو الأساطين صمتا
ويخضل وجه الزمان بها شبقا

وتعتبر قصائد أحمد وناجي من أطول القصائد جملاً حيث تظهر في أكثرها ظاهرة الجملة أو المتتالية "المقطع" وقد تحدثنا عن هذه الظاهرة باستفاضة في دراستنا البنية الإيقاعية عندما عرضنا لما أسميناه "الجملة الشعرية".

ولعل هذا التمدد في تركيب الجملة أسهم إلى حد ما في تفجير بنيتها في قصائد الثمانينات حيث تختفي الضمائر وتتداخل الأزمنة (ماض–حاضر–مستقبل)، وتتزاحم الأساليب (إنشاء – خبر) وتشيع الإنقطاعات والفصل بين الجمل.

ولعل بحث الشاعر في زحمة الأحداث عما يلبي إحساسه وضيقه بالنموذج القائم كان حاديه إلى ولوج هذه التجربة رغم ماعهد عن الشاعر الموريتاني من تمسك بتقاليد اللغة العربية ووفاء لشروط القصيدة الكلاسيكية.

وتشيع هذه الظواهر والانزياحات عند كل من: "أحمد" و"مباركه" و"ناجي" و"إبراهيم" و"عبد الله"، غير أن من أكثر هؤلاء تصرفاً في اللغة وخرقاً لأفق انتظار المتلقي الشاعر ناجي الإمام، حتى ليستحيل أحياناً على غير المتمعن أن يدرك مرماه ويفهم مقصده.

وسنؤكد هذه الأحكام التي بادرنا إليها بنماذج من المدونة:

نموذج ١:

"كاريكاتير غديجه" (٢٥٢) لعبد الله عمار.

ماذا؟

وأنت أيضاً يا غديجه

عبير والمغامرون الأربعة

ومصوره

ابلاتيني وشكربرت

ودوغا

أمثولة الرقص ولقط الانطباع

أعجوبة...

وسلم الأخضري

والموافقات؟

والقلم المذبوح

والدواة.

هكذا تبدأ القصيدة فجأة وبلا مقدمات بالاستفهام الإنكاري المبهم "ماذا" وتنتهي الجملة لتبدأ جملة استفهامية معطوفة ولا أثر للمعطوف عليه، ثم تنتهي ليواجهنا النص بسلسلة من المسليات الترفيهية والتثقيفية والدينية تمتزج فيها الخلاعة بالطهر والصون. والترفيه بالجد، يأتي هذا عن طريق التقابلات الحادة بين العالم المعاصر والحياة الموريتانية القديمة، وعلى الرغم من الانقطاعات الظاهرة بين الجمل واختزال الجمل أحياناً لحد

---

(٢٥٢) المدونة / ص٥٨.

الإبهام فإن الأسلوب بطريقة بنائه يأتي مركزاً ومحملاً بالكثير من الدلالات التي أراد الشاعر أن يصل إليها لا عن طريق المباشرة والتقريرية وإنما بواسطة تكثيف العبارات وبنينه الجمل بنينة ساعدت في إيصال الرسالة إلى المتلقي بشكل متوتر أخاذ.

أما ناجي فإن القصيدة لديه بجملها المتوترة المتقطعة تفقد في بعض النماذج كل ترابط وتسلسل منطقي مما يرغم القارئ على تجربة التروي والبحث لفهم المعنى المقصود، أو العدول والنكران جملة عن النص، وهذا الغموض
"إحدى العقبات" التي يعاني منها الشعر الحديث"[٢٥٣].

نموذج ٢: "التيه والبحر والذاكرة" لناجي

الرصاصة الوسطى في جيبي لا زالت
والأوسط الموقف –الشرق– لا زال
يحلبه الذل في كفه
هو الوسط الخوف لا زال
أجاج، إذن، وسط البحر؟
وطعم الأجاج كطعم الرصاص
الملح رصاص البحر
الفرح العشبي يسقيه رصاص اليم؟
ويحتلم النورس المرقسي
فيجلد خمساً على ظهره
ويجلد خمساً على القبل...
ويجلد بينهما مائة... ياسحاب

[٢٥٣] شربل داغر: التحديات التي تواجه القصيدة المعاصرة/ ص ٧، منشورات المربد بغداد ١٩٨٩.

أسل وادي النبط

بل "كسروان".

بموج كليل

وليل كموج

إلى آخره.

تظهر الجمل في المقطع وكأن الروابط النحوية والتركيبية منعدمة بينها، فلكل جملة استقلالها التركيبي والمعنوي ظاهرياً: (الرصاصة الوسطى في جبيني لا زالت... طعم الأجاج كطعم الرصاص... ويحتلم النورس المرقسي) وتنقلنا الجملة من ضمير المتكلم فجأة إلى ضمير الغائب (الرصاصة الوسطى في جيبي... هو الوسط)، كما تتوالى الجملة الخبرية المثبتة المؤكدة والجملة الإنشائية الاستفهامية (هو الوسط الخوف لازال، أجاج إذن وسط البحر؟)، وننتقل من التتابع السردي الخبري إلى النداء (... ياسحاب أسل وادي النبط) وتنمو هذه الانقطاعات والمفاجآت بنمو النص.

وتتخذ قصيدته "حتى السنبلة شابت" نفس المسار، وهو مايوضح النقلة العتيدة في تجربة القصيدة الموريتانية الحديثة من مستوى الخطاب اليومي المسجل للحدث بمباشرة وتقريرية إلى مستوى الرؤية الشمولية الموحية بالحدث والمفجرة للتركيب اللغوي في سبيل ذلك، أي "تفجير الطاقات البكر للغة والاستفادة من عبقريتها[٢٥٤] حيث تصبح اللغة محادثة رمزية للفكر ويبرز في تشكلاتها النحوية أنها تفعل ماتقول أي تترجم من خلال تفاعلاتها البنيوية الفكرة المقصودة وهو مايتجسد أوضح إذا

---

[٢٥٤] جابر عصفور: الصورة الفنية / ص ٩٨.

ماعاينا بناء الصورة في هذه التراكيب النحوية إذ أن بين المستويين النحوي والبلاغي ترابطاً وتفاعلاً يجعل من الصعب الفصل بينهما خاصة وأنهما يتجسدان من خلال آلية واحدة هي التركيب.

فالشعر "عبارة عن نواة لغوية فكرية قلبت في صور مختلفة محكومة بعلاقات ضرورية ومتداعية"[٢٥٥]مما يؤكد تلاحم المستويين النحوي والبلاغي.

❋❋❋

[٢٥٥] محمد مفتاح: دينامية النص: ص ٩٤.