الظاهرة الشعرية العربية

- الحضور والغياب -

اســـم الكتـــاب: الظاهرة الشعرية العربية
اسـم المـؤلـــف: الدكتور: حسين خمري
الترقيم الـــدولي:

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع © محفوظة لدار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة المشهرة برقم 24821 بتاريخ 2015/10/1. ومقرها جمهورية مصر العربية / محافظة الجيزة.
وأي اقتباس أو تقليد، أو إعادة طبع، أو نشر أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون موافقة قانونية مكتوبة من الناشر يعرض صاحبه للمساءلة القانونية، والآراء والمادة الواردة وحقوق الملكية الفكرية بالكتاب خاصة بالمؤلف فقط لا غير.

العنوان: جمهورية مصر العربية/ محافظة الجيزة/ مدينة السادس من أكتوبر/ 33 التمويل العقاري.
هاتف: 0020238850649/ موبايل 00201553247486
البريد الإلكتروني: tahreradbe@gmail.com

الدكتور: حسين خمري

الظاهرة الشعرية العربية

-الحضور والغياب-

- دراســـة -

الإهـــداء:

إلى الدكتور عبد الله حمادي أستاذاً ومبدعاً

حسـين.

■■

المقدمة

يندرج هذا الكتاب ضمن مشروع نقدي أشمل يرتكز من جهة على الجهود السابقة عليه في هذا الحقل من الدراسة، وعلى مستوى آخر يحاول أن يتأمّل النصوص النقدية والإبداعية ويساهم في إثراء هذه الحركة في حدود الإمكانات الثقافية والمعرفية المتوفرة لدى الناقد–وهو بذلك– أي هذا الكتاب– يعتبر شهادة على فترة من فترات ثقافتنا العربية ومساهمة في بلورة فكر نقدي عربي حديث.

والهدف المرجو من هذا المشروع النقدي هو تجريب لإمكانات وأدوات المنهج الذي يضبط سير الفكر في هذه الفصول– ولعل عنصر الإبهار والذهول قد اختفى– أو على الأقل خفّت حدّته– بعد عشر سنوات من الممارسة النقدية الواعية والمسؤولة وفق مقاييس ومعايير هذا المنهج، الذي حاول استقطاب كل العلوم الإنسانية والتجريبية للتقريب بينهما بعد أن تعمقت الهوة بينهما، وإضفاء الطابع العلمي على الدرس الأدبي– وللكشف عن مدى قدرة مواجهة النصوص الأدبية لهذا المنهج كان اختيارنا لنصوص مختلفة من حيث البناء وكذا من حيث المضمون– فالنصوص الشعرية المختارة تتباين فيما بينها من حيث المرجعية الثقافية، ومن حيث التشكيل، وبالتالي تتمايز في طريقة توصيل الكون الشعري إلى المتلقي، أو جعله يندمج فيه– وبذلك فهي تختلف من حيث الخلفية الأيديولوجية التي تستند إليها–

أما النصوص النقدية فإنها هي الأخرى متباينة في أهدافها وغاياتها فمنها المحاولات التنظيرية التي تحاول طرح الإشكالات النظرية والفلسفية المتعلقة بموضوع الشعر والكتابة الأدبية بصفة عامة– ومنها محاولات تفكيك وإعادة تركيب بعض جوانب الفكر النقدي والفلسفي العربيين المتصلين بالشعر ومسألة التلقي الأدبي والجمالي بصفة عامة– وهذا التنوع في النصوص– دون السقوط في الانتقائية المبتذلة أو الرؤية الفولكلورية للثقافة والإبداع الأدبي– كشف عن حقيقتين أساسيتين:

– الأولى هي قصور المنهج في بعض الأحيان، حيث تبدو الأدوات النقدية والمحاولات المعرفية التي تلامس تخوم المنهج ضعيفة أمام نص أدبي ذي مواصفات بنيوية لا تخضع بسهولة للخطوات الإجرائية التي يلتزم بها المنهج.

– والحقيقة الثانية هي أن هذا التنوع قد كشف من جهة أخرى عن ثراء النصوص المدروسة وخصوصيتها، كما كشف في بعض الأحيان عن خلخلة النصوص أو المناطق الغامضة فيها أو غير القابلة للتحليل، إما لضعف المنهج– كما أكدنا ذلك من قبل– أو لفراغها من أية دلالة ثقافية أو جمالية، بل اقتصرت في توصيل رسالتها على طريقة مباشرة دون الاعتماد على الوسائل الفنية التي يوفرها الجنس الأدبي المطروق أو الحدود النظرية التي قننتها المدارس النقدية بصفة عامة.

وقد ترددت كثيراً فكرة الانتقائية في مجال هذا المنهج بالذات، وذهب البعض إلى أبعد من ذلك إلى اتهامه "بالنخبوية" في مقابل "الشعبوية" التي طبعت المنهج الواقعي.

وهذا يبدو طبيعياً، لأن الانتقائية ليست عيب أي منهج، ولأن كل نظرية هي– في الأساس– انتقاء وتأكيد على خصائص شكلية أو مضمونية محددة تتواتر في نصوص معينة أو في ثقافة مخصصة في عصر بعينه.

وطرح فكرة الانتقائية على مستوى النظر الفلسفي يبين أن المناهج العلمية تقوم على هذا القانون، ويتحدد في العلوم التجريبية بالاختصاص في حقل محدد ودقيق من حقول البحث العلمي– وفي العلوم الإنسانية ومن بينها الدراسة الأدبية– تبدو هذه الخاصية تأكيداً لحدود المنهج.

ولعل الدراسات الأدبية التي أنتجت في هذا المجال ،التي تحاول أن تعرف بالمنهج أو تفككه أو تهدمه قد أسهبت كثيرا في الجانب التنظيري أثناء عرضها لإشكالات المنهج معرفياً أو أيديولوجياً، ولكنها على مستوى التطبيق سجلت غياباً ملحوظاً.

وفي ثنايا هذه العروض النظرية–على اختلاف مشاربها– كان الهاجس المركزي الذي يمثله نقد "الآخر" بأجهزته الفتاكة مقارنة وتمثيلا هو الذي يحركها

ويقود خطواتها نحو هدف محدد مسبقاً. وهذه المحاولات كان يشوبها إما تخوف أو تحمس.

فالتخوف قاد إما إلى تلمس الطريق السليم وكشف إيجابيات المنهج وتكييفه مع النصوص العربية والنموذج الثقافي السائد بصفة عامة، أو الاكتفاء ببعض جوانبه ورفض الأخرى.

أما التحمس فإنه قاد إلى الاستلاب الثقافي وتكريس التبعية وتأكيد الهوة الحضارية الفاصلة بين عالمين ونموذجين ثقافيين مختلفين، وبالتالي النظر إلى النص العربي على أساس أنه إنتاج من درجة دنيا، أو في أحسن الحالات السقوط في التطبيق الآلي للمنهج وإهدار خصوصية النص العربي، وإلغاء كل مراجعه الثقافية والتاريخية. في الجانب التطبيقي بقيت الممارسات النقدية دون الطموح مع قلتها ويكاد العجز يكون تاماً، ورغم ذلك برزت إرادات نقدية حاولت تجاوز الانطباعات المتصلة بالمضمون، والتي تكرس المحتوى على حساب التشكيل اللغوي وإفراغ النصوص الأدبية من محتواها الجمالي،وتعتبر محاولات عبد السلام المسدي، عبد الملك مرتاض، محمد برادة، كمال أبو ديب، اعتدال عثمان، ويمنى العيد ومحمد الغذامي من المحاولات الجادة التي أصّلت أدوات المنهج من خلال ممارستها على النصوص الأدبية. وطموح هذا الكتاب هو طرح هذه الإشكالات طرحاً نظرياً وفلسفياً دون السقوط في الانطباعية أو التسطيح، مع توضيح حدود المنهج وطريقة تحليل النصوص الشعرية، وهو من جهة أخرى محاولة لاستكشاف عالم الدلالة في الشعر العربي أو بناء النموذج البنيوي لها، كما أنه من جهة ثالثة قراءة نقدية لهذه النصوص– إبداعية كانت أم نقدية– وكشف لمستوياتها ومحاولة لإعطاء النقد التطبيقي بعده الحقيقي في حياتنا الثقافية.

حسين خمري

"جامعة قسنطينة"

■

الفصل الأوّل :
في حدود النَّقد

أيا غائباً حاضراً في الفؤاد سلام على الحاضر الغائب

-الحضور والغياب-

تنطوي الظاهرة الشعرية على مرجعين أساسيين: الأول معدوم والثاني موجود واقترابها من الأول يعني ابتعادها عن الثاني، كما أن ابتعادها عن الثاني يقرّبها من الأول. وبقدر ما تحققه من نجاح على مستوى التواصل، فإنها (الظاهرة الشعرية) تحاول القبض على المرجع الغائب من النص الشعري.

وهذا القانون الثنائي هو الذي يحكم الشعر ويعطيه حقه في الوجود، وهذه الثنائية أيضاً هي التي توجه مسار القصيدة الشعرية وتعطيها وظيفة ثقافية واجتماعية مميزة.

وإذا أردنا البحث في الأساس الفلسفي لهذه الظاهرة، فإنه يتحتّم علينا، قبل الشروع في هذا البحث، إعطاء تعريفات لهذين المصطلحين الفلسفيين.

فالرازي في "مختار الصحاح" يعرف الحضور بأنه ضد الغيبة(1) ويعرّفه الشيخ محيي الدين بن العربي، تعريفاً صوفياً حيث يقول: "الحضور حضور القلب

بالحق عند غيبة عن الخلق "ويقابله بالمصطلح المناقض الذي هو الغيبة التي يعرفها بقوله: "الغيبة غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لشغل الحس بما ورد عليه"(2).

وهكذا نلاحظ أن تعريف الحضور مناقض للغياب، إذ أنه على مستوى الفكرة ظهور الأول يقتضي اختفاء الثاني وإلغاؤه. هذا الاحتكاك الأول هو احتكاك منطقي لأنه، دلالياً، لا يمكن للشيء أن يحضر ويغيب في ذات الوقت (الثالث المرفوع) في نظرية العقل.

أما فيما يخص الظاهرة الشعرية، فإننا نلاحظ أن الشعر يقوم على كل منها وبقدر ما تكون جدلية الحضور والغياب قوية بقدر ما يكون النص الشعري قوياً ومعبراً. وإذا أردنا أن نُنَزّل المصطلحين مدار الشعر فإننا نلاحظ أن الحضور يمثّل التشكيل والغياب يمثل الدّلالة. وعلى مدار هذه الثنائية يدور الكلام الشعري باعتباره احتراماً للقاعدة وخرقاً لها في نفس الوقت. فالتشكيل الشعري هو خرق لقاعدة اللغة، والقاعدة هي ذلك النمط المرجعي الذي يحترمه كل متداول للغة معينة حتى يضمن لكلامه سهولة التواصل وممارسة تأثير معين. وبقدر ما يكون التشكيل حاضراً بقوة فإن القاعدة تمثل غياباً." وعندما تصاغ هذه القضية اللغوية في إطار جمالي نقدي فإنه يترتب عليها التمييز بين نوعيين من العلاقات التي يمكن ملاحظتها في العمل الأدبي، علاقات تقوم بها العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة"(3). وقد نبّه سوسير Saussure في أكثر من مرة إلى هذه القضية واعتبر أن الدّال يمثل حضوراً (حضور مادي) وأن المدلول يمثل غياباً (غياب مادي ولكنه حضور معنوي).

وإلى هذه الفكرة أيضاً يذهب ميشال فوكوه في كتابه الشهير "أركبولوجيا المعرفة"، عندما يقول: "أريد أن أبيّن أن الخطابات كَمَا نَفْهَمُهَا في حياتنا الفكرية المعاصرة كما يمكن أن نقرأها في شكل نصوص ليس من السهولة بمكان اعتبارها مجرد تقاطع بين الأشياء والكلمات"(4) وهنا ينحو بالقضية منحى فلسفياً، ويحيل إلى إتمامه للمشروع الفلسفي الذي ابتدأه في كتابه "الكلمات والأشياء". وفي هذا المنطق يحاول ميشال فوكوه تأسيس فلسفة للعلوم الإنسانية.

وقد أورد الباحث توفيق الزيدي في كتابه "مفهوم الأدبية في التراث النقدي" مفهوم العرب القدامى لجدلية الحضور والغياب في الشعر وهو فهم متميز لكنه في خطوطه العامة يلتقي مع الفهم الحديث لهذه الثنائية، يقول: "سئل عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لم تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي

وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه لإسماع الشاهد لَقَلَّ خلافي عليك ولكني أريد الغائب والحاضر والراهن والعابر، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط وهو أحق بالتقييل وبقلة التلفت. فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره"(5) وهذا الفهم التراثي لقضية الحضور والغياب في الشعر يكاد يقترب من المفهوم العام للشعر الذي ينفرد بآلات شكلية ليس للنثر فيها حظ ومن هنا يسهل حفظه وتداوله ويحافظ بذلك على حضور دائم لأنه يحاول القبض على الراهن والحاضر، وإلى هذه الفكرة تقريباً يذهب تدوروف مع تغيّرٍ في الحساسية الثقافية فعندما يقول: "هناك عناصر غائبة من النص، لكنها إلى حدٍّ كبير حاضرة في الذاكرة الجماعية لقرّاء فترة معينة، وهذا ما يمثل بطبيعة الحال علاقات الحضور in presentia وفي مقابل ذلك نجد بعض المقاطع من كتاب –بما فيه الكفاية من الطول– تكون على مسافة معتبرة من البعد عن بعضها البعض وتكون علاقتها غير مخالفة لعلاقة الغياب in absentia"(6)

من هذه المفاهيم لعلاقات الحضور والغياب بدأ يتضح لنا أن هذين المصطلحين اللذين نزّلهما الفلاسفة مدار التأمل يبطنان قضية شغلت النقاد العرب القدامى وعلماء البلاغة وهي قضية اللفظ والمعنى التي تشكل العمود الفقري لتاريخ النقد العربي والإنساني وهي الثنائية الأبدية للشكل والمضمون، فتارة يأخذ هذا العلوّ وتارة يأخذ للآخر الصدارة.

وبعد أن عرض تودوروف الإشكالية في إطار فلسفي بحْت فإنه يحاول أن يجد تجليات هذه الظاهرة في العمل الأدبي بصفة عامة وهنا يتعرض لقضية المعنى والمبنى ولكنه مع ذلك يستعمل مصطلحي الحضور والغياب. يقول: "علاقات الغياب in absentia هي علاقات المعنى والترميز symbolisatio وعلاقات الحضور in presentia هي العلاقات الشكلية configuration أو البناء"(7)

وهنا ننوه أن صلاح فضل قد أخذ التعريفين كما هما (هامش 6و7) بحرفية تامة عن تودوروف، ولكنه لم تكن له الشجاعة الكافية لأن يعلن عن المصدر الذي أخذ عنه رغم انه ثبت كتاب تودوروف Poétique في عريضة المصادر والمراجع. يقول صلاح فضل: "وتختلف هذه العلاقات (أي الحضور والغياب) في طبيعتها ووظيفتها معاً، مع الملاحظة أن هذا التقسيم– مثله في ذلك مثل أي تقسيم عام– لا يكون مطلقاً: إذ أن هناك عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها

عناصر حاضرة"(8).

والاختلاف في الألفاظ الذي يمكن أن يلاحظ- رغم أن المعنى غير متغير- هو أنني ترجمت التعريف عن النص الأصلي-الفرنسي- في حين أن صلاح فضل قد ترجمه عن الترجمة الإسبانية التي صدرت في بيونس آيرس سنة 1971، ولكن دون الإشارة إلى المصدر.

هذا فيما يخص طبيعة العلاقات، أي علاقات الحضور والغياب. أما من حيث الوظيفة فإن ذلك لا يتأتى إلا إذا رجعنا إلى الأداة-أي اللغة- وهذا يمكن أن يكون مدخلاً لفهم دقيق لهذه العلاقات وهو طبيعي جداً لأن اللغة هي الأداة التي يستعملها الشاعر وهي هدف الشعر في الوقت ذاته. ولهذا فإننا إذا أردنا أن ننزّل هذه القضية منزلة الشعر فإننا لا يجب أن نغفل الجانب اللغوي الذي هو أداة الشعر وغايته.

فيما يتعلق بفكرة اللغة باعتبارها أداة يقول حمادي صمود: "اللغة مؤسسة تتطلب ممارستها الوعي بحدودها إذ تقوم على تناقض أساسي: هي وسيلة الإنسان في التعبير أوجدها لينزل المجهول مرتبة المعلوم وينتصر على السر في الكون وفي ذاته، ويصارع بها قوى النسيان والتكتم وجعل ما وراء الطبيعة معطى طبيعياً موضوعياً"(9).

هذا التعريف لطبيعة اللغة لم يفته التنبيه إلى وظائفها التي منها التعبير وجعل الشيء المجرد محسوساً والانتصار على النسيان. وهذه الوظائف مشتركة بينها وبين كل الفنون: التعبير، والتثبيت ومن هنا يبقى هذا التعريف للغة يفتقر إلى الدّقة لأنه يخلط بين الوظيفة والماهية.

وبعد تحديد طبيعة اللغة، يعطي حمادي صمود تصوراً لوظائف اللغة حيث يقول: "ولكنها في الوقت نفسه سجن يحدّ بصفة مأساوية من طموحه في المطلق فلا يبلغ من ذاته إلا ما تسمح هي به، فكل حضور لغوي متعلق به غياب ودلالاتها (اللغة) الغائبة لا تقل شأناً عن دلالتها الحاضرة"(10).

من خلال هذه الوظيفة التي حدّدها حمادي صمّود للغة نستنتج أنها "جهاز إعلامي مزدوج المرجع أحدهما معدوم والآخر معلوم" وأن الكلمات حضور والمعنى غياب.

هذا طبعاً يكاد يكون من مسلمات تعريف الرمز اللغوي باعتباره حضوراً مادياً (بعد تشكيلي (كتابة)- صوت الكلام) إلى غير ذلك من تجليات الرمز، لأن

الرمز اللغوي كما هو معروف" يشغل مكان الشيء ذاته، الشيء يُساوي المعنى والمرجع على حد سواء... الرمز يمثل الحاضر أثناء غيابه وينوب عنه"(11) وإذا أردنا بحث القضية في إطار اللغة–كما أسلفنا– فإنّنا نرى أن "علاقات الحضور في الأدب تقابل العلاقات السياقية في علم اللغة كما أن علاقات الغياب تقابل العلاقات الخلافية أو الاستبدالية"(12)

وهذه الملاحظة نجدها عند غريماس في قاموسه ص291، كما نجدها أيضاً عند تودوروف الذي يقول: "في اللسانيات نتكلم عن علاقات استتباعية (بالحضور) وعلاقات استبدالية (بالغياب)، وبصفة عامة عن جانب تركيبي وعن جانب دلالي للغة"(13).

ومن هنا يمكن أن نقول إن:

العلاقات الاستبدالية هي علاقات الغياب وهي الجانب الدلالي في اللغة وإن العلاقات الاستتباعية هي علاقات الحضور وتمثل الجانب التركيبي في اللغة، ومن هاتين المعادلتين نلاحظ أن استعمالنا لمصطلح بعينه يحدد حقل نشاطنا فنحن نتكلم عن حضور وغياب عندما ننزل القضية في مدار الفلسفة والتأمل وتستعمل العلاقات الاستبدالية Paradigmatiques والعلاقات الاستتباعية Syntagmatiques عندما ننشط في حقل اللسانيات، ونتكلم بمصطلح التركيب والمعنى عندما نبحث في نظرية المعنى: وهذا دليل على أن مصطلحي الحضور والغياب هما جسر بين الفلسفة واللغة، أو فلسفة اللغة ولم لا؟.

وإذا أردنا أن ننقل هذين المصطلحين إلى مجال الشعر فإننا نلاحظ أنهما يتحكمان في فهمنا للشعر وفي إنتاجنا للشعر، وكيف لا والشعر قوامه الكلمات وعند استعمالنا لهذين المصطلحين، يلاحظ صلاح فضل أن التحليل الأدبي تعترضه ثلاثة قطاعات من المشاكل: "فأولها يتصل بالمظهر اللغوي للنص والثاني بالجانب النحوي–بالمعنى الشامل لهذه الكلمة الذي يتضمن علاقات الحضور– والثالث بالجانب الدلالي الذي يمسّ بطبيعة الحال علاقات الغياب"(14)

وإذا ما رجعنا إلى هذه القطاعات الثلاث من المشاكل فإننا نرى أن أولها الذي هو المظهر اللغوي" هو في حقيقة الأمر عَلاقات الحضور (الجانب التركيبي) وأن الثالث، كما لاحظ صلاح فضل، هو الجانب الدلالي (علاقات الغياب) ولهذا نتعجب كيف يفصل صلاح فضل بين المشكل الأول والثاني لأنهما في الواقع يمثلان بعداً واحداً. وفي الوقت الذي تريد فيه الدراسات الأدبية

البنائية أن تختزل إشكالياتها ترى أن صلاح فضل بتقسيمه هذا يضيف مشكلاً جديداً.

هذا فيما يخص الظاهرة الأدبية بصفة عامة ولكن كيف تعمل هذه الثنائية في النص الشعري؟.

-إن المبدأ الأساسي للحرفية الشعرية، أي شروط إنتاج الحالة الشعرية بالكلام- هو التبادل التناغمي بين التعبير والانفعال بين الصوت والانفعال بين الحضور والغياب، حيث يتأرجح الرقّاصُ الشعري (على حدّ قول فاليري في كتابه فن الشعر)(15)

وهكذا يصير الشعر تلك الصورة التي لها فضاء لا محدود تكون بدايته الحضور ونهايته الغياب وبين هذين القطبين يتكون فضاء شعري يتراوح بين الحسّ والمعنى بين الخفي والجلي، ومن خلال هذه الثنائيات يكتسب الشعر كل قوته وشاعريته فيصبح حضوره هو اللغة والآلات الشكلية التي تحدّد معالم القصيدة كالوزن والعروض والتوزيع المعنوي والتركيب النحوي وتصبح العلاقات= الأساسية على مستوى أعمق مشكل الرّؤيا الكلية للوجود... كذلك تكتسب النصوص علاقات أخرى تنتظم مع الإنشاء الشعري والنثري في بنية كلية للنص الجديد."(16)

وبما أن الشعر هو شكل من أشكال التواصل في نهاية الأمر فإن عملية الاتصال هنا تقع في نفس المدار الذي حدده رومان جاكسون في مخططه الأولي للتواصل والذي أصبح أشهر من نارٍ على علم. فعملية التواصل تفترض مرسلاً ومتقبّلاً ورسالة ومرجعاً وشفرة." وحضور أو غياب أحد هذه العناصر يحدّد أنماط التواصل الخاصة:" (17) وحضور المرجع أو غيابه يمكن أن يكون حاملاً لرسالة (18) وهذا يدفعنا إلى التذكير بالمجال الفلسفي الذي يتحرك فيه هذان المصطلحان.

وخلاصة القول إن علاقة الحضور والغياب أساسية لفهم وإنتاج أي عمل أدبي، وحسب نظرتنا إلى العمل الأدبي فإنها تتخذ شكلاً إجرائياً وعملياً مهمّاً سواء أردنا أن نتعرّض إلى دراسة شكل العمل الأدبي وبنيته أو إلى دلالته ووظيفته داخل نسق ثقافي ومعرفي مخصوص.

■

■ هوامش

1-محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح- ص60- مكتبة لبنان- بيروت 1985.

2-السيد شريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، ص288

3-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص306- دار الآفاق الجديدة، ط3- بيروت .1985

4- M. Foucault: l,Archéologie du Savoir P66- Gallimard N.R.F Paris-1968

5-توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي- ص97، سراس للنشر- تونس 1985.

6- Tzvetan Todorov: Poétique PP 29-30 Seuil Paris- 1973

7- T.Todorov: ibid

8-صلاح فضل: م س 306.

9-حمادي صَمُّود: المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية، ص6، الأقلام- عدد 7- س15- بغداد- نيسان 1979.

10-صمود: م س

11- J. Derrida: "La différance" in Théorie d, Ensemble P49- 1980

12-صلاح فضل: م س. 307.

13- T. Todorov: Op. Cit. P30.

14-صلاح فضل: م س 307-308.

15-جودت فخر الدّين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي ص87- 88 دار الآداب- بيروت .1984

16-اعتدال عثمان: الحضور والغياب- ص84- مجلة إبداع- عدد 1 سنة 1-القاهرة- يناير .1988

17- P. guiraud: La sémiologie P48 P.U.F PARIS- 1983

18- ibid P49

■

من أين نبدأ؟
(سؤال في المنهج)

من أين نبدأ؟

إنه السؤال الذي يؤرق كل محلّل عند مواجهته لأي نصّ أدبي. وهذا السؤال يطرح عادة بصدد النصوص المعقدة التركيب وذات الدلالات الكثيفة والمتعانقة، وبالتالي فإن النصوص من هذا النوع لا تكشف عن أسرارها لأوّل قارئ أو محلّل من القراءة الأولى، بل تدفعه إلى إعادة القراءة مرات وبالتالي تحسّس المدخل الملائم لمقاربة هذا النص أو ذلك.

وهذا السؤال يصبح مؤرقاً أيضاً بالنسبة للمحلّل الذي تعوّد على تطبيق منهجية معينة تطبيقاً آلياً دون مراعاة الخصوصية لكل نص أدبي، وما هي الطريقة التي يتنفس بها داخل الثقافة ونوعية الحوار الذي يقيمه بينه وبين القارئ. إن الحيرة التي تنتاب القارئ تتمثل في عدد من الأسئلة التي يطرحها بصدد هذا النص أو ذاك مثل: ما هي بواباباته؟ أو كيف نستطيع الولوج إلى عالم النص؟.

إننا لا نطمح من خلال طرح هذه الأسئلة ذات الطابع الإبستمولوجي المعرفي للإجابة عن هذا السؤال (من أين نبدأ؟) ولكن هذا الطرح هو مجرد إثارة ومحاولة استكشاف جميع جوانب السؤال دون المغامرة في إعطاء جواب قاطع له، بل إن هذه الأسئلة ستتخذ طابعاً تعليمياً يمدنا بمجموعة من المفاهيم التي يمكن أن تطرح بصددها الأسئلة والتي تعلمنا طريقة استخراج الأسئلة من النص الأدبي أكثر من مغامرة إعطاء الأجوبة القطعية اليقينية.

إن عدم إعطاء جواب شامل وشاف لهذا السؤال الذي يبدو بسيطاً بالنسبة للمحلّل المتسرّع والذي يتوهمّ أن النّصوص متشابهة لمجرّد تمكنه من منهج معين وتعامله بلباقة مع مجموعة من المفاهيم الإجرائية يعود أساساً إلى غياب نموذج واحد وقارّ لتحليل النّصوص الأدبية، أي غياب وصفة تعليمية لتقبل النّصوص وتحليلها.

إن البدايات دائماً صعبة، وكذا النهايات نراها دائماً مؤرقة، وقد لاحظ العرب ذلك قديماً عندما قالوا: "أصعب الأمور البدايات"، لأن البداية هي تحسس طريق معين حتى إذا أمسك القارئ بهذا الخيط بدأ يفكّ خيوط النسيج الخطابي والتعرف على تشكيلاته وخباياه وبالتالي إعطاء دلالة واضحة لبنياته وكيفية تراتبها وطريقة تعالقها. وهذا عكس البدايات المؤسساتية التي يصحبها صخب كبير وتحاط بهالة من التهويل لتبريرها لإعطائها شرعية.

المدوّنات المدرسية تبدأ بتجزئة النص إلى أفكار أساسية/ رئيسية وأخرى ثانوية، وهذه الطريقة التقليدية هي طريقة تعليمية القصد منها التأكيد على بعض الأفكار وإلغاء الأخرى دون أن تتحسّس مفاصل النّص الأدبي أو تأخذ بعين الاعتبار العلاقات الموجودة بين هذه الأفكار، كما أنها لا تبرّر أحكامها القيمية المعيارية لماذا كانت هذه الفكرة أساسية وتلك ثانوية. وقدْ بيّن الدرس الأدبي الحديث المبني على مقدمات منهجية أنه ليس هناك أفكار ثانوية، لأن الأفكار تتكامل لتؤسس بناء متكاملاً له دلالة جمالية وثقافية، فالقارئ هو الذي يطلق هذا الحكم المعياري على هذه الفكرة وينعتها بأساسية أو ثانوية في حين أن النص الأدبي يمدّ بينها أوشاجاً لا يمكن فصمها. كما أن الكاتب وهو يبني نصّه فإنه يعتبره وحدة لا تقبل التجزئة أو الانفصام.

ونجد أن المقاربات الخارجية هي التي شجعت هذا الاتجاه في التناول والتعامل مع النّصوص الأدبية لأنها تبحث في المراجع الخارجية/ السياق للنّص مثل المونوغرافيا أي حياة الكاتب وانتماؤه الفكري والعصر الذي عاش فيه وتجلياته الثقافية والاجتماعية والمستوى اللغوي الذي يتعامل معه والمحيط الاقتصادي الذي يتحرك فيه. وهذه المواد تصبح وسيلة يتوكل عليها المحلّل في تفسير الظاهرة الأدبية.

ولكننا إذا تمعنا في هذه المواد نجد أنها مشتركة بين عدد كبير من النصوص الأدبية التي أُنْتِجَتْ في حقبة زمنية معينة، ولكنها تظهر بنسب متفاوتة تَبعاً لخصوصية النص الأدبي وأسلوب الكاتب وطريقته في عرض موادّه الجمالية والمضمونية.

إن هذا النوع من المقاربة استمرت ممارسته طويلاً في الثقافة العربية الحديثة لظروف حضارية وثقافية معروفة عملت على إعلاء المضمون على حساب الرسالة الجمالية لتجعل من النص شاهداً على فترة معينة واعتباره مجرّد وثيقة لتأكيد سياق معين أو نفيه. ولكن الدرس الحديث أثبت أن النص الأدبي ليس

رسالة فقط ولكنه فن، أي نسق من المواد التعبيرية والجمالية التي تساهم في توصيل الرسالة.

إن أول ردّ فعل على هذه الممارسات النقدية يتمثل في الإلتفات إلى اللغة باعتبارها مادة الأدب– كما تقول نظرية الأدب– ولكن المدخل اللغوي وحده غير كاف إذ استغرق في الإحصاء والجداول دون تبرير أو استغلال لتواتر نسق من الجمل أو نوع المفردات التي اكتفى المحللون اللغويون والأسلوبيون بالقول إن الأفعال تدلّ على الحركة وإن الأسماء تدلّ على السكون. وهذه مصادرة عامة لأنه على مستوى النص الأدبي نجد أن بعض الأفعال تدلّ على السكون وبعض الأسماء تدلّ على الحركة.

ومن العرب الأوائل الذين اهتموا بهذا الجانب في العصر الحديث لطفي عبد البديع في كتابه "التركيب اللغوي للأدب" الذي يعتبر كتاباً في فلسفة اللغة وعلم الجمال أكثر منه بحثاً في مناحي الأدب، ويعتبر بحقّ مقدمة لكتابه الذي أصدره بعد ذلك والذي يحمل عنوان "الشعر واللغة"، ويقدم لطفي عبد البديع في كتابه "التركيب اللغوي للأدب" طريقته في التعامل مع المدخل اللغوي للأدب من خلال البلاغة قائلاً: "لقد أتت نظرية اللغة عند البلاغيين من أمرين: أولهما الحدود التي أقامها النظر العقلي بين لحظات الكلمة الحية مما أفّضى إلى عقمها وتعطيلها وثانيهما التحليل المنطقي الذي لا يعتبر في الحكم على الشيء تصوّر المحكوم عليه وبه والحكم بحقائقها بل يُجْري الجمل والعبارات مجرى القضايا المحضة التي لا مرجع لها في باب المعرفة إلاّ الحدود والتعريفات" (ص37).

وهذا ما يلاحظ على الدراسات اللغوية التي تهتمّ بالجداول والإحصاء وتهمل جانب الدلالة وكأن العمل الأدبي ركام من الألفاظ والجمل المفتتة. وهذا ما جعل لطفي عبد البديع يقول: "فالنقد الحديث وتلك سمته الأصيلة، قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعاً من فروع علم الأسلوب" (ص93) وبالتالي تمّ القضاء على جمالية النّص الأدبي ورسالته باسم العلم وصار النص وسيلة العلم لا غايته لأنه أصبح ميداناً للتطبيقات العلمية ومجالاً لإبراز المعرفة الأسلوبية وتجريب المصطلحات التقنية.

ولكننا لا نعدم وجود بعض الأسلوبيين الذين أمدّوا التحليل الأدبي بمجموعة من الأدوات العلمية التي ساعدت على إجلاء مواطن الجمال في النص الأدبي وبحث دلالاتها وخير من مثل هذا الجهد الكبير هو "ليوسبيتزر" Léo Spitzer الذي "وطأ سبيل الأسلوبية بما رماه من بحث الخصائص الأسلوبية للعمل الأدبي

والجمع بين دراسة اللغة والأدب خلافاً للمعهود من الفصل بينهما وهو ما لا يقرّه، وإنّما تأتّى له ذلك لأنه–كما قيل– يضع نفسه في قلب العمل الأدبي ثم يلتمس مفتاحه في أصالة الصورة اللغوية والأسلوب" (ص103).

"فالنقد الحديث، وتلك سمته الأصيلة، قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعاً من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمدّ هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة"(ص93).

لكن المدخل اللغوي– الأسلوبي غير أكيد إلاّ إذا كان أداة طيعة في يد ذواقة يستطيع تحسّس مواطن الجمال، لأن النص الأدبي ليس مجرّد وسيلة للتواصل– كما هو الشأن بالنسبة للغة– أي أنه ليس مجموعة من الجمل المتعاقبة يحتاج المحلّل لفهمها إلى تحليل العلاقات المنطقية والسياقية والتيّمية (موضوعية ومضمونية) ذلك لأن النص يتميّز بخاصية التلاحم والبناء والانغلاق على ذاته كبنية دالة تتحوّل داخلياً.

وهناك بعض المقاربات التي تتخذ من العنوان بوابة للولوج إلى عالم النّص. قد يكون هذا صحيحاً بالنسبة للعناوين التي تعتبر تلخيصاً لمضمون النص الأدبي أو مطابقاً لنوعه، وهذا تماشٍ مع المثل العربي القائل "الكتاب يُقرأ من عنوانه" ولكننا نجد أن هذا المثل يفقد مصداقيته خاصة فيما يتعلق بالعناوين العبثية أو اللامعقولة التي تحتاج إلى قراءة النّص وتأويله لإيجاد القرائن اللغوية أو المعنونة التي تربط بين العنوان كعلامة–سمة– وبين النّص الذي كتب تحته. ولكن هذا لا يمنعنا من الإقرار بأن العنوان سمة النص–أي اسمه– وهو الذي يحفظه من الإندثار أو الذوبان داخل نصوص أخرى وهو بمنزلة الاسم للإنسان.

ونظرة بسيطة على تاريخ العنوان في الثقافة العربية تبيّن لنا أن العرب كانوا يسمون القصيدة بأوّل جملة، مثل قصيدة "قفا نبك" لإمرئ القيس ثم جمع العرب مجموعة من النصوص الشعرية تحت عنوان واحد، مثل المعلقات أو النقائض ثم صار العنوان طويلاً مثل عنوان تاريخ ابن خلدون في العصور الوسطى، إلى غير ذلك من الإشكالات المتعلقة بدراسة وظيفة العنوان وبنيته التي بقيت غائبة في الدراسات النقدية العربية وكأن العنوان عنصر زائد أو أن الكاتب وضعه عبثا. وكدليل على ما قدَّمْناه من ملاحظات تؤكد أن العنوان يتخذ شرعية تاريخية وحضارية منذ أن يبدأ النّص في التداول والتجوّل داخل الثقافة، فعندما ينطق أمامنا شخص بعنوان "كليلة ودمنه" فإن ذهننا يتوجه إلى نصّ معين وسياق

حضاري وثقافي محدّد وإلى نصّ مخصوص وكذا بالنسبة "للبيان والتبيين" أو "البردة" أو "رسالة الغفران". ونادراً ما نجد العناوين تتكرّر.

أمّا من الناحية المضمونية فإننا لا يمكن أن نهجم على النص دون أن نحدّد بوضوح مفاصله ونعزل ثيماته عن بعضها البعض ولكن هذا العمل لا يعتبر بداية، لأن البداية هي التقسيم وتحديد المفاصل. من أين نبدأ؟.

إن مرور النقاد والمحلّلين على هذا السؤال وكأنّه مسلمة يعني تهربهم من طرحه أو الإجابة عنه. إنّه السؤال الذي طرحه بارت منذ عشرين سنة في العدد الأوّل من جملة "البوبطيقا" Poétique في سنة 1970 والذي يعكس حيرة المحلّل وقلقه في مواجهة نصّ أدبي معين، وتأخرت ترجمة هذا النص إلى اللغة العربية بعشرين سنة (عيون المقالات– عدد 1989/12 ترجمة محمد البكري)[1]. والملاحظ أن رولان بارت من خلال طرحه لهذا السؤال قد حقق هدفين على الأقلّ:

الأول هو الجرأة على كشف "النفاق" المنهجي الذي يبدأ التحليل دون التعليل لاختياره لهذه البداية دون غيرها من البدايات الممكنة.

والثاني هو التأكيد أن كل المداخل صالحة لمقاربة النصّ الأدبي شريطة اتساق النتائج مع المقدمات النظرية للمنهج المتبع. وهذا راجع إلى عدم وجود "وصفة" صالحة للتطبيق على أي نصّ.

إن حديثنا عن اتساق النتائج مع المقدمات المنهجية يقودنا إلى التعرف على المنهج المتبع، لأن البداية تعكس وجهاً من وجوه المنهج. ولكننا لحدّ الآن مازلنا نتهرب من الحسم في هذه القضية.

من أين نبدأ؟.

كان من المفروض أن يطرح هذا السؤال منذ أرسطو عندما تحدث عن النص الأدبي الذي شبهه "بالحيوان الجميل" الذي يتكوّن من بداية ووسط ونهاية (1450 ب)، والذي يعرف البداية في مقالة "كتاب الدّال لأرسطو" بقوله: "فإن نقطة بداية معرفة الشيء تسمّى أيضاً مبدأ هذا الشيء: فالمقدمات هي مبادئ البراهين، كما أن العلل تؤخذ في نفس معاني المبادئ، لأن كل العلّ هي مبادئ، فالخاصية المشتركة بين كل المبادئ هي إذن أنها الأصل الذي ينبع منه الوجود أو الكون أو المعرفة" (ص16) و هكذا يبدو أن البداية هي المنبع وأصل الدّلالة،

---

[1] *هذا البحث ألقي في شكل محاضرة على طلبة الماجستير في فيفري 1991.*

وتحديدها يشير إلى اتساق في تناول القضايا علمياً. فالبداية هي إذن ما يمكن يسبقها شيء ولكن يأتي بعدها شيء آخر باعتبار طبيعتها ذاتها.

ولكننا إذا تتبعنا تحليل أرسطو نرى أنّه يتكلم عن البداية من زاوية إنتاج النص الأدبي.

وهذا الموضوع بالذّات قد تناولته البلاغة العربية القديمة وتكلمت عن مواصفات البداية من زاوية بناء النص الشعري، والمصنفات البلاغية تحفل بأنواع البدايات المحببة ومراعاتها للسياق الذي يوجد فيه مستقبل النص الشعري وكذا تحدثت هذه المصنفات عن أنواع البدايات المستهجنة وعدم مراعاتها لمقام الكلام ومنزلة المخاطب وسياقه الاجتماعي والنفسي وانتهت إلى صياغة خصائص "حسن الابتداء".

وبارت عند طرحه لهذا السؤال يعترف بعدم وجود منهج مقنّن يمكن أن يقدم إجابة شافية لهذا السؤال. ومن وجهة نظر تأويلية يمكن أن نقول إنّه أراد أن يسخر من المناهج الوثوقية والدوغماتية التي تقرّ بوجود معنى وحيد للنّص الأدبي ولا يمكن إعطاء معنى آخر له.

يطرح بارت السؤال التالي: "مقابل الظاهرة النصية التي نحسّ غناها وطبيعتها (وهما صفتان كافيتان لتقديسها)، كيف نتصيّد ونقبض على الخيط الأوّل ونفكّك الرموز الأولى؟ (146) و يجيب على ذلك بأنه يتعيّن علينا وضع مجموعتين حدوديتين: البداية والنهاية.

ونلاحظ أنه لم يجب على السؤال الذي طرحه بدقة، ويقول: "المجموعة الأولى هي التي تدشّن الرواية (ص 148) ولكنه لم يحدّد الكيفية الإجرائية التي حدّد بها هذه المجموعة الأولى، وقد يقع إلتباس بالنسبة للقارئ هل هي الجملة الأولى أو الرموز الأولى في الرّواية أم أن هذه المجموعة نظرية افتراضية يحدّدها كل محلّل وفق طريقته الخاصة. إن السؤال الذي طرحناه يبقى معلقاً ولن يجاب عنه لأنه –في الظروف الراهنة– لا يوجد نموذج مثالي ومتكامل لمقاربة النص الأدبي.

ونلاحظ أن علماء السرديات قد اهتموا اهتماماً كبيراً بالبداية والنهاية ويرون أن عملية القراءة مرسومة في افتتاحية النص السردي، وخاصة عند غريماس وأتباعه. ويعود هذا إلى اشتغالهم على النصوص الشعبية والأساطير التي تتميّز ببداية قارة تتواتر في كل النصوص وهي الوظيفة الأولى في نظرية بروب. ولكن اهتمام غريماس بالبداية والنهاية

Séquence initiale⟶ finale وأن ما يجري بينهما عبارة عن التحوّلات التي تكوّن الخطاب السردي، مع ذلك لم يحدّد البداية بل اكتفى بافتتاحية النصّ السردي، لأن من خصائصه المميزة هي البنية الطولية حيث تنطلق الأحداث في خط مستقيم لتصل إلى نقطة النهاية المرسومة منذ البداية.

أمّا النصوص الأدبية الحديثة البالغة التعقيد فإنها تمنح للقارئ أكثر من بداية وذلك حسب موقعه ومنهجه في القراءة وخلفياته المعرفية والثقافية.

وقد استخرج جيرار جينيت سبع بدايات ممكنة لرواية "البحث عن الزّمن الضائع" لمارسيل بروست: "البداية الأولى هي بداية النص والثانية تأتي بعدها بست صفحات والثالثة بعد أربع وثلاثين صفحة والرّابعة خمس صفحات بعدها والخامسة مائة وأربعون صفحة بعد ذلك والسادسة 195 صفحة من بعدها والبداية السابعة عندما يتحدث عن المناظر الطبعية "لبلباك" التي كان يحلم بها وبعد ذلك تبدأ الحركة التي لن تتوقف"(ص88).

من خلال هذه الملاحظات التي قدمها جيرار جنيت نتأكد أن البدايات تختلف باختلاف النصوص أي أن لكل نص بدايته الخاصة التي تميزه عن النصوص الأخرى، عدا البداية الشكلية لنص محدّد مثل الكلمة الأولى أو الجملة الأولى أو الفقرة الأولى أو الحدث الأول...

ونلاحظ أن البلاغة العربية كجهاز مفهومي اهتمت كثيراً بعنصر البداية باعتبارها عنصراً مهماً سواء من زاوية إنتاج النص أو من زاوية تلقّيه.

ويقرّ البلاغيون أن أوّل ما يقرع السمع هو البداية فإذا كانت حسنة السبك صحيحة المعنى واضحة العبارة فيقبل السامع على الكلام فيعي جميعه وإلا أعرض عنه ولو جاء ما بعده في غاية الحسن كما يقول النقتازاني (ص146)، والبدايات المحببة التي يقترحها البلغاء مثل ذكر المجيب وذكر المنازل ثم التمهيد لما سيق له الكلام أي أن تفتح البداية أفق انتظار كما تقول نظريات الاستقبال الحديثة ويعني ذلك تحضير المتلقي لما سيأتي. ولكن الملاحظ أن البلاغة العربية التقليدية ركزّت على زاوية التلقي أكثر مما ركزت على زاوية بناء النص الأدبي وبالتالي فإنها لم تقدم لنا مفتاح التعامل مبدئياً مع النص الأدبي.

ويمثل مصطلح "حسن التخلص" أداة إجرائية مهمة لأنه يمكننا من تحديد مفاصل النص الأدبي والتعرف على مختلف مستوياته من خلال القرائن اللغوية أو المعنونة التي يقترحها النّص.

وبالتالي فإن هذا المصطلح يقدم لنا الإجابة عن السؤال التالي: كيف يتحقق الانتقال من حركة أو جزء أو مفصل إلى آخر؟.

وفي هذا الصدد قدمت لنا البلاغة طريقة مهمة تساعدنا على تقطيع النص الأدبي واقترحت لذلك كيفيتين:

- **الكيفيـة الأولـى** وتتم على أساس شكلي أي التمييز بين أهمّ الوحدات النصية وذلك بواسطة القرائن اللغوية التي يقدمها النّص مثل: عدّ عن ذا وأذكر كذا إلى غير ذلك من الأدوات اللغوية.
- **الكيفية الثانيـة** هي تقسيم النص على أساس معنوي أي يفترض المحلّل أن النّص يتحرك على مستويات متعددة ولهذا يجب تحديد مفاصل كل مستوى أي البحث في عنصر الملاءمة بين هذا المستوى وذاك بحيث لا يشعر المتلقي بالانتقال إلاّ وهو يجد نفسه يتحرك في مستوى آخر.

ولكن الملاحظ أن البلاغة العربية قد نظرت إلى هذه القضية نظرة معيارية لأنها تعلمنا كيف ننتج نصاً أدبياً لا كيف نحلّله، ولكنها مع ذلك لم تتعمق في تحوّلات النص وتمفصلات الدلالة ومستوياتها.

هذا الكلام قد يصدق على الأعمال الأدبية التي ظلت لفترة طويلة تراعي الانسجام بين البداية والوسط والنهاية متماشية مع نظرية أرسطو وتحديده لخصائص النصّ الجميل المتوازن، في حين أن النصوص الأدبية الحديثة قد خلقت أنساقاً تعبيرية جديدة وعملت بذلك على زحزحة مراكز الثقل التقليدية التي تراعي الإنسجام والتناسق بين أجزاء العمل الأدبي، وكان لهذا الوضع الثقافي الجديد أن أوجد مجموعة من الممارسات النقدية والفكرية التي وفرّت للمحلّل الأدبي مجموعة من الأدوات الإجرائية والمناهج التحليلية القادرة على تفكيك عناصر النص الأدبي واقتراح بداية له صالحة لأن تكون بوابة للولوج إلى عالمه. والبداية في هذا المنظور تختلف عن البداية الشكلية اللغوية، ولكنها بداية تحليلية.

إن الذي جعل هذه الأنماط التعبيرية الجديدة تروج وتنتقل داخل الثقافة يرجع إلى تعاضد مجموعة من المعارف التي ساعدت المحللين على تفكيك النصوص الأدبية. وهذه المعارف مكنت من القبض على معنى النّص والتدليل عليه منهجياً.

وتجمع كل الاتجاهات النقدية على اختلاف مشاربها على أن العملية التحليلية تنبني على مجموعة من الخطوات الإجرائية عند مقاربتها لنص معين. وتجمع على أن أوّل خطوة هي القراءة. ففي البدء كان الكلمة وأوّل آية كريمة

نزلت هي "إقرأ" والقراءة لا تعني تفكيك الرّموز اللغوية للنّص الأدبي بل التدبّر في معانيه قصد فهمها ووعيها.

ويميز النقد الحديث بين نوعين من القراءة، أو مرحلتين من مراحل المقاربة النقدية.

فالقراءة الأولى هي القراءة الاستهلاكية، قراءة المتعة وهي التي يقوم بها الإنسان إرضاء لفضوله ولمتعته ولحسابه الخاصّ، أي لا تطلب منه أي مجهود فكري لتدبّر معاني النّص بقدر ما هي وسيلة لتزجية الوقت وملء الفراغ. وهذه القراءة لا تطرح أية أسئلة أو اعتراضات أو تأكيدات وهي العادة القرائية/ الثقافية التي تكتسب بالممارسة والمداومة. وطريقتها في تلقي النص الأدبي لا تخضع لمنهجية محدّدة، ويرى بارت في كتابه س/ ز S/Z أن "الذين يحبّون القصص الجميلة يبدأون بالنهاية وبعد ذلك يقرأون النص كاملاً من بدايته" (ص22) وهذا دليل على تأصيل هذه العادة الثقافية، لأن ما يختلف –حسب هذا الطرح– هو النهايات. أمّا البدايات والنص الكامل فتكاد تكون هي نفسها.

ويعرّفها برنار جيكال في كتابه "تفسير النصوص" بأن هذه القراءة الأولى هي مجرّد اتصال وتعارف بين النص والقارئ Prise de contact وذلك لإشباع بعض فضول القارئ (ص25) وتعتبر رغبة دفينة في نفسية القارئ وحلماً دافئاً بالوصول ذات يوم إلى نهاية فاصلة.

النوع الثاني من القراءة يتخذ شكلاً أكثر تنظيماً وتدقيقاً، وهذا النوع يسميه لطفي عبد البديع "القراءة الناقدة التي يعتدّ بها قراءة من شأنها أن تضفي على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة من قبل عن الأنظار، وإذا كانت هذه القيمة تتمثل في شيء فإنما تتمثل في تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الكلّي للتركيب" (ص138).

ويمثل هذا النوع من القراءة المستوى الثالث من مستويات القراءة كما حدّدها غريماس في قاموسه حيث يقول: "إن فعل التلقي والتفسير من طرف القارئ–متقبل التلفظ– ويأتي في شكل إجراءات تحليلية يقدمها بغرض إعادة بناء المعنى المرسل بواسطة الدّال. وفي هذا المنظور فإننا نعني بالقراءة البناء الدلالي والتركيبي نفسه للموضوع السيميائي الذي يتناول النصّ– الرمز" (ص207).

وهذا التحديد لشكل القراءة/ البناء كما يقول غريماس. وتودوروف لا يحدّد مع ذلك البداية، التي يمكن أن تكون منطلقاً في عمل المحلّل بل يراها بناء جديداً– إعادة بناء Reconstruction– له تراكيبه ودلالته الخاصة في محاولة

لتقديم المعنى في صيغ جديدة.

في هذا المنظور يصير مفهوم إعادة بناء النصّ إعادة تركيب للموضوع وفق ما يتصوره أو يتخيله المحلّل لدلالة النص، إن هذا التحليل بعد أن يتخذ شكله النهائي يتحوّل هو الآخر إلى نصّ يطرح مجموعة من الأسئلة الشائكة ويطالب بعدد من القراءات. ويصير التحليل بهذا المفهوم خاضعاً لعملية انتقاد لعناصره الدّالة وتفسير لها. والتفسير ليس صدفة لأن أي محلّل يركز على مجموعة من العناصر ويهمل عناصر أخرى ومن هنا يكون أي تحليل مهما كان نوعه عبارة عن تواطؤ، لأن المحللّ لا يختار إلاّ النصوص القابلة للإنضواء تحت المنهج الذي يوظفه ولا يركّز إلا على العناصر التي يريد من خلالها تمرير رسالة فكرية أو جمالية، أي أنه يعمل على إنتاج معرفة بهذا النص أو ذاك ويجتهد قدر الإمكان لبناء نظام جديد يختلف عن نظام النّص، موضوع التحليل.

يقترح برنار جيكال في كتابه "تفسير النصوص والبحث الأدبي"(1979) نموذجاً مدرسياً/ تعليمياً موجّهاً لطلاب الليسانس لتحليل النصوص الأدبية ويعرض هذا النموذج في خمس خطوات إجرائية هي: المقدمة والقراءة والمبدأ التوجيهي Principe Directeur والمخطط/ التعليق والخاتمة (ص ص 64-67) ورغم الطابع التعليمي لهذا البحث إلاّ أنه يعطي بعض الملاحظات التي قد تفيد المحلّل الذي يتناول النصوص ذات البناء المركب والمعقد، أي النّصوص ذات الكثافة وذات المعاني المتعددة.

وفي حديثه عن عملية القراءة يحدّد ثلاث علاقات: علاقة النّص بالكاتب أي زاوية الإنتاج وكيف تتجلى شخصية الكاتب وثقافته من خلال عمله الأدبي. والعلاقة الثانية هي علاقة النص بمادته (العالم) أي بموضوعه وهنا تطرح الأسئلة حول طريقة بناء هذا الموضوع، وكذا طريقة تمثيله وتقديمه أمّا العلاقة الثالثة فهي علاقة النّص بالمتلقين أي زاوية استقبال هذا النّص وبالتالي ما هو الآثر الذي يتركه في القارئ.

إن هذه القراءة التي يقترحها برنار جيكال مشروطة بالظروف الاجتماعية والحضارية للقارئ وبالتالي فإن مفهوم القراءة هنا لا يحدّده النص بل تحدّده مجموعة من الظروف الخارجية.

يؤكد جيكال على تحديد البداية عندما يقول: "بطبيعة الحال فإن أي تحليل للنّص ملزم ليس فقط باقتراح تحليل يكون على قدر كبير من الأمانة للنّص ولكنه أيضاً يلبّي متطلبات كل تعليق، وتوجيه الاهتمام لا يكون نفسه في الحالتين: في

الأولى يتأكد من نقطة انطلاقه وفي الثانية يحدّد نقطة وصوله" (ص27) ولكنه رغم ذلك لا يعطي أي وصف لمحدّدات هذه البداية وكأنها مسلمّة يعرفها الطالب أو حتى المحلّل، ونلاحظ أن شكل التفسير يتحدّد من خلال تجميع متماسك للعناصر المستخرجة والتي يتمّ التأكيد عليها في بنية معرفية دالة.

إن كتاب جيكال عرض لأهمّ عناصر التحليل لكنه لا يتخذ أي موقف منها بل يكتفي بمجرّد عرضها ولعلّ الطابع التعليمي الذي صبغ بحثه هو الذي جعله يقدم هذه العناصر (عناصر التحليل) في شكل عمومي دون أن يعمد إلى بنائها في صيغة نظرية أو شكلية، وربما يعود هذا إلى اعتقاده بأن ذلك يعطي نوعاً من الحرية للطالب حتى يتمكن من مواجهة النصوص الأدبية دون الاعتماد على شبكة معينة للتحليل Grille d,analyse. وهو بهذه المنهجية ينحو منحى تقليدياً يطعمه في بعض الأحيان بملاحظات تخصّ الجمالي والبنائي ورغم ذلك ينقصها طابع البناء والتخصيص وتحديد القضايا.

أمّا ترنس هوكز في كتابه "البنيوية وعلم الإشارة" فإنه يقدم مجموعة من العناصر قصد تأسيس قراءة صحيحة حيث يقول:

"وباختصار فالسؤال عن القراءة الصحيحة لا يثار مطلقاً ويخصّ الناقد نفسه بما يسميه شولتز "القراءات الفنية عموماً والخطط الملائمة عموماً" وهذا يعني أنّ:

1)- كل نص أدبي يحوي طاقة كامنة لتحويل النظام الكامل الذي تتضمنه والذي أنتجها: إنه لا يكرّر أصنافاً محدّدة سلفاً ويجمعها بطرائق جديدة مبتكرة فقط بل على العكس أنه يكيّف ما تتألف منه.

2)- بوسع النّص الأدبي أن يقوّض النظام اللغوي الذي يرثه: إنه لا يعرض الصيغ المميزة للغة التي تحويه فقط، فهو إضافة إلى ذلك يوسع اللغة ويكيفها بعد كل هذا فالكتابة، المادة الخام للقراءة، وليست القراءة نفسها بهذا فالأدب داخل اللغة هو ما يدمّر القواعد المتأصلة في كل لغة، ويصبح جوهر الخطاب الأدبي الذهاب خلف اللغة (...) الأدب سلاح مميت تنتحر به اللغة. يترتب على هذا.

3)- أن النص الأدبي كلياً ذو مغزى ودال على مغزى ولا يمكن اختزاله إلى مجرّد نطق لمضمونه. فالكتابة تعمل على الإيصال بطرائق لا تستطيعها اللغة بتنظيمها مثلاً للأحداث عبر امتداد أفقي، ويتوجب أخذ هذه الطرائق بنظر الاعتبار" (ص97).

وحسب "ترنس هوكز" فإن القراءة الصحيحة أي التحليل تعمل على زحزحة

النظام اللغوي والتواصلي للنص الأدبي وتحويله إلى نظام تعبيري جديد معتمدة على لغة وصفية تحليلية، أي تجمع عناصر التحليل بطرائق جديدة وتمدّ بينها علاقات جديدة ومن هنا يتضح أن مهمة النظام الجديد هي توسيع اللغة وإبراز دلالات كانت مختفية، وبهذا فإن الأدب يعمل على تغيير اللغة وإعطائها دلالات جديدة وإبراز لطاقاتها الكامنة. من هنا يبدو النص الأدبي كمخزون لما لا يحصى من الدلالات.

أمّا هنريش بليث في بحثه الذي نشره ضمن كتاب "نظرية الأدب" (بيكار 1981) والذي نقله إلى العربية محمد العمري في سلسلة منشورات "دراسات سيميائية أدبية لسانية" 1989 فإنه يقترح نموذجاً سيميائياً لتحليل النص الأدبي اعتماداً على البلاغة وتطوّراتها ضمن حقل اللسانيات ونظريات التواصل والاستقبال في أربع مراحل فيقول:

"أمّا البلاغة العلمية الحديثة التي تتمسك بوصف النّصوص لا بإنتاجها فإنها لا تستطيع أن تقتصر على نسق المقاصد ولا على الطبيعة المعيارية الكامنة في نسبة مقصد ما لجزء من النص" (ص18) ومن خلال هذا القول يحدّد بليث طبيعة البلاغة الحديثة محاولاً التشديد على طبيعتها الجديدة إذ أكّد على الانتقال من الوظيفة المعيارية إلى الوظيفة التحليلية.

ولكنه فيما يلي يحدّد البداية دون إعطاء أي وصف لها بل ينطلق من المضمون عندما يقول: "ويمكن أن نحلّل مبدئياً زاوية السيكولوجيا أو النقد الأيديولوجي" (ص18) وهكذا يتجلى أن البداية حسب هـ. بليث هي السيكولوجيا أو النقد الأيديولوجي.

"وبعد ذلك يكون هدف المرحلة الثانية من التحليل هو ربط الآثار النّصية المستخرجة ببعض الخصوصيات البنائية للنّص باعتبار تلك الخصوصيات شروطاً لإمكانية وجود تلك الآثار" (ص ص 18–19)، وهذا يعني أن هذه المرحلة تتحدّد من خلال ربط النّص الأدبي بقوانين الكتابة، أي الجنس الأدبي وخصائصه النوعية ومعاينة مدى تحققها من خلال النّص الأدبي موضوع التحليل.

"أما المرحلة الثالثة فتهمّ تاريخية النص المعالج أي الوضعية الاجتماعية للكاتب، موقعه بالنسبة لمجموع معايير الاحتجاج والسلوك المعتمد في عصره والاختيار الذي يتبناه من بين الوسائل التي تمليها الظروف بالنظر إلى الجمهور الذي وجّه إليه النص" (ص19).

ومن خلال هذا يدعو هـ. بليث المحلّل إلى الاهتمام بالسياق الاجتماعي الذي أنتج النّص والأنماط السلوكية وأشكال الاستقبال أي كيف تتمّ قراءة نصّ معين ثم بعد ذلك البحث في الوسائل الفنية والتعبيرية التي استعملها الكاتب لعرض موضوعه.

"وأخيراً على شارح النّص أن يأخذ بعين الاعتبار أن وجهة نظره الخاصة محددة هي الأخرى بالظروف التاريخية أي مرتبطة بالأحكام المسبقة والمقدمات الخاصة" (ص19).

وهذه المرحلة الأخيرة تريد من التحليل أن يكون قراءة حول النص وهذه القراءة ترتبط بموقف محدّد والظروف التاريخية والحضارية التي أنتجت فيها ومن هنا تتحدّد زاوية التناول من خلال دراسة النموذج الثقافي العام. وهذه الفكرة تتطابق مع ما طرحه "غريماس" بصدد المستوى الرّابع من القراءة واشتراطاتها: "القراءة مشروطة... المقدرة النّصية لدى القارئ توجد منضوية ومشروطة بالبنية المعرفية التي تنسحب على وضع سوسيو–ثقافي محدّد" (القاموس: ص207).

ويرى بارت من خلال تطبيقه لمنهجه التحليلي على إحدى قصص أنوري دوبلزاك (قصة سارازين)" أن هذا النّص المثالي يشتمل على شبكات متعدّدة تتفاعل فيما بينها دون أن يكون لإحداها دور الهيمنة على الأخرى، ويمكن أن ندخل هذا النّص من بوابات مختلفة دون أن تكون إحداها معلنة هي الرئيسية" (ص12– S/Z) وبالتالي تعدّد المداخل وانفتاح الشبكات ولا نهائية اللغات" (ص11).

فإذا كان النص المثالي (؟) يتحدّد بهذه الخاصيات فإنه من العسير تحديد بوابة واحدة بوثوقية والاطمئنان إليها أو إلى النتائج التي سيتوصل إليها– إن أمكن ذلك– المحلّل. ولهذا استحق التحليل صفة القراءة، لأن القراءة طريقة للفهم من بين غيرها من الممكنات.

وفي غياب منهاج نموذجي وموحّد لتحليل النصوص الأدبية، سواء بالنسبة لنوع معين أو لمجموع النّصوص فإن كل المداخل تكون ملائمة لمقاربة النّص الأدبي والتعامل معه شريطة اتساق المقدمات مع النتائج ومطابقتها لها، فلا نَبْدأ بمقدمات علْمية محدّدة وننتهي بنتائج نتحصل عليها من خلال أدوات معرفية مأخوذة من حقل علمي آخر، كأن نبدأ بمقدمة اجتماعية وننتهي بنتائج شكلية أو بنيوية. فالبداية هنا لا يحدّدها النّص الأدبي، وفي بعض الأحيان لا يقترحها كذلك، وإنّما يقدمها نص المحلّل.

ولكي نبْعد أي تفكير في فرض معنى محدود للنّص الأدبي ولإضفاء صبغة علمية على البحث الأدبي فإنني أحبذ القول مع "بوريس اخنباوم" بأن العلم هو مجموعة من الأعطاب والأخطاء وليس مجالاً لتأكيد مجموعة من الحقائق، وهذه المقولة تنطبق أيضاً على التحليل الأدبي الذي يعتبر هو الآخر مجموعة من الأخطاء ونقاط القوة. بهذه الطريقة يمكن أن يكون هو الآخر حقلاً لنشاط بحثي آخر، أي يصير موضوع تحليل لنصّ آخر.

وكمحصلة يمكن القول إن التحليل هو بناء متلاحم من الملاحظات المؤسسة التي تستمدّ شرعيتها من النّص مباشرة وليس من حقل ثقافي أو علمي آخر، ومن هنا نستطيع أن نلاحظ أن كل محاولة للتحليل تهدف إلى الحصول على معنى واحد ووحيد للنّص تفتقد إلى التأسيس وتجهل حدود الأدب وطبيعته. وهذا يعني أنه لا يوجد للنص معنى نهائي، أي أنه يقبل قراءات متعدّدة. ويكون هدف كل قراءة هو محاولة للقبض على مستوى معين يفترضه المحلل مسبقاً ويعمل على رسم حدوده وتجلياته وينصبّ نشاط المحلّل على المستوى الأكثر بروزاً كيفما يفترضه المحلّل. وقد عرّف ميشال فوكو في كتابه "أركيولوجيا المعرفة" بقوله: "تعريف مستوى التحليل والعناصر الأكثر ملاءمة له يمكن بحثه من خلال المواد المستعملة والإشارات العددية والمراجع- الصريحة أو الضمنية- المتعلقة بالأحداث أو المؤسسات أو الممارسات، من خلال الألفاظ المستعملة وقواعد تركيبها وحقولها الدلالية وأيضاً بنية لصياغة القضايا وأنواع الارتباطات بينها" (ص19).

وتحديد مستوى التحليل يتضمن التركيز على العناصر الوظيفية في النص من خلال القرائن اللغوية والمعنوية ثم إعادة صياغتها صياغة نظرية لها دلالة نقدية.

■

■ هوامش:

1-لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب- القاهرة .70

ROLAND BARTHS: Par ou commencer? In Poétique No 1/1970 -2
ROLAND BARTHS: Le degré zéro de l,écriture
Suivi de nouveaux essais critiques / Seuil 1970.

3-رولان بارث: من أين نبدأ؟

ت/ محمد البكري. مجلة عيون المقالات- المغرب عدد 12/.1989

4- ARISTOT: Poétique. Les Belles lettres- 1931. Trad. J. Harldy.
5- أرسطو: كتاب الدّال.
ت/ عبد الكريم المراق وآخرين... تونس .1983
6- GERARD GENETIE: Figures III. Seuil 1972.
7- سعد الدين التفتازاني: شرح السعد- جزء III القاهرة .1931
8- R. BARTHES: S/Z. Seuil 1972.
9- BERNARD GIQUEL: L. Explication des textes etla déssertation. P.U.F 1979.
10- A.J. GREIMAS: Sémiatique: Dictionnaire Raisonné. Harchette 1979
11- ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة.
ت/ مجيد الماشطة- بغداد .1986
12- هـ. بليث: البلاغة والأسلوبية: (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص الأدبي).
ت/ محمد العمري- دراسات سال- 1989- المغرب
13- MICHEL FOUCAULT: L,archéologie du Savoir- GallImard 1969.

■

مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة:

مسح منهجي

التعامل مع النصوص الأدبية يتخذ شرعية من خلال احتكاكنا بالنصّ مباشرة والإحاطة بظروفه وملابساته وذلك قصد وضعه في إطار النموذج الثقافي الذي ساعد على إبرازه على ما هو: ولتجاوز أزمة التطبيق على النصوص الشعرية الحديثة في الوقت الذي كثرت فيه النظريات[2] والمطارحات الأيديولوجية يجب على الناقد أن يتسلح بنظرة واعية فلا ينجرّ وراء النظريات الحديثة ويسقطها على الأعمال الأدبية دون مراعاة لخصوصية كل نص أدبي وعالمه اللغوي أو الانغلاق في إطار أيديولوجية نقدية معينة وبذلك يفقد النص خصوصيته أيضاً.

يجب أيضاً النظر إلى العمل الشعري على أنه سلسلة من الإحداثيات المتشابكة والمتفاعلة وفي الوقت ذاته كإنتاج فردي يتمتع باستقلالية تامة ضمن منظومة شعرية محددة، وبصيغة أخرى نقول: يجب أن نفرق بين الشعر (ديوان العرب) كصوت جماعي يعبّر عن تجربة شعورية ووجدانية مشتركة وبين القصيدة كشيء فريد، لا يقبل التكرار أو الاختزال أو التلخيص. انطلاقاً من هذه القناعات الفكرية يجب التعمُّق في فضاء القصيدة والفضاء هنا هو عالم القصيدة وحدودها. وفضاء القصيدة هو ذلك الكائن الذي يتَّخذ عدة طرائق ووسائل لإبراز ذاته وفرض حضوره.

وما دام هدف الناقد هو وصف فضاء القصيدة فهذا يحتّم عليه أن ينظر إليها نظرة داخلية أي وصف وتحليل أصغر العناصر التي تدخل في تركيبها، أي لبنات هذا العالم، ثم في مرحلة ثانية بناءات هذا العالم والأنساق والتراكيب التي من شأنها أن تبلغ معنى من المعاني أو توضح دلالة من الدلالات.

وأرى أنه من العبث الوقوف أمام قصيدة معينة والنظر إليها على أنها وثيقة اجتماعية أو نفسية أو سياسية وإغفال الجانب الشعري فيها أو التعامل معها على أساس أنها / مجموعة من المضامين تنتظمها مجموعة من الصور أو المظاهر الشكلية أو الأدوات اللغوية إلى غير ذلك ممّا استغلّ في مرحلة من مراحل النقد

---

[2] يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي- ص5- دار الفارابي- بيروت 1975.

العربي على أنه أساسيات القصيدة ومقاييس اختلاف الشعر عن النثر، ولكن الواقع الثقافي بما طرحه من رؤى جديدة للنص الأدبي يبيّن أن هذه الخصائص الشكلية التي كانت ترسم حدود الشعر وتضعها حرصاً على حرمته من اختلاطه بالنثر لا تملك القدرة على الصمود في وجه النظرية الأدبية المتماسكة.

إن معاينة النصوص الأدبية– شعرها ونثرها– بيّن بالدليل القاطع أن هذه الخصائص الشكلية هي قدر مشترك بين الشعر والنثر وأن الاعتراف بها هدفه التسهيل المدرسي والأكاديمي. لذلك يجب البحث في حدود أخرى تميّز الشعر لصفته في اللغة الوجدانية الأولى. والنثر باعتباره لغة العقل وتداخل هذين الجنسين من الأدب (الشعر والنثر).

هذا التداخل ليس وليد العصر الحاضر فقط بل حدث هذا التداخل بين الشعر والنثر في العصور المتقدّمة من تاريخ الأدب العربي، إذ ظهرت المنظومات الشعرية للعلوم وقواعد العربية والبلاغة والنحو ونظم قصص "كليلة ودمنة" إلى غير ذلك. ولكن النقد القديم لم يعمق هذا الاتجاه ولا بحث فيه بل اعتبره من باب "علم الشعراء وشعر العلماء" وبقي الحديث النقدي يدور كله حول "قواعد الشعر" و"نقد الشعر" و"عيار الشعر" و"نظم الشعر" إلى غير ذلك من الكتب، التي حاول أصحابها التعامل مع الظاهرة الشعرية بصفتها ذلك المخزون الجماعي الذي يعتبر ديوان العرب والمعبر عن أيامهم وحربهم وغزواتهم وكل ما يتَّصل بوجودهم كأمّة جمع الإسلام شملها بعد أن كانت مجموعة من القبائل المتنافرة ووحد لهجتها وهذبها.

في حين نجد أن النثر (وهو درجة ثانية بعد الشعر) قد أغفلت النظرية الأدبية والبلاغة الاهتمام به واعتبرته منافساً فاشلاً للشعر الذي استأثر بكل العناية والرعاية.

والدليل على ذلك عدم تشجيع الخلفاء والأمراء على إنتاجه–عدا النثر الديواني– أو البحث في حدوده والكتاب الوحيد الذي أشار إلى نظرية النثر في الأدب العربي بعبارة صريحة هو كتاب "نقد النثر" المنسوب لقدامة بن جعفر، ولكنه يعرف عند الكثير "بكتاب البيان" والدراسة المتمعنة لمضامينه تبيِّن أن الكتاب هو محاولة جادّة لتطبيق مقولات المنطق الأرسطي واليوناني على البلاغة العربية ومحاولة إنجاز مصطلح أدقّ للبحث في مسائل الشعر وقد أشارَ كراتشكوفسكي إلى أن الصيغة الغالبة على إنتاج هذا الكتاب ومضامينه هي محاولة خلق جهاز مفهومي لتحويل أنظار النقّاد والشعراء عن كتاب منافسه ابن

المعتز "البديع"[3].

فالنثر اقتصرَ دوره على بعض الخطب في الجاهلية ثم القرآن الكريم والحديث الشريف وقد تعامَلَ معها النقاد تعاملاً خاصاً ودرست في دائرة علوم القرآن ومصطلح / الحديث ونظرية الإعجاز إلى غير ذلك من القضايا المتصلة بظروف انتشار الدين الإسلامي الحنيف. والتركيز عليها بصفتها تحمل رسالة ربانية سماوية غايتها نشر الوعي وبثّ روح التسامح.

على مستوى إنتاج النثر نجد أن نفس الإشكالات تدخل في هذا المجال، إذ كان منحصراً في الإدارة والدواوين والترجمة. وقد اهتمَّ به العلماء خاصة- علماء الطبيعيات وعلماء الأدب- وأبرز ممثلي هذا الاتجاه هو أبو عمرو الجاحظ الذي بلغ في كتابه البيان والتبيين أعلى درجات البلاغة مزاحماً بذلك الإنتاج الشعري وأبو حيان التوحيدي الذي حمل لواء النثر عالياً.

إن هذين العالمين أحدثا خلخلة في الحساسية الثقافية العربية ومن هنا تطوّر الجدال حول كيفية اللفظ والمعنى الذي يعتبر بحق بادرة وعي ونقطة إضاءة في الفكر النقدي، وعن طريق هذا الوعي بدأ النثر تدريجياً يكتسب شرعيته في المنظومة الثقافية والأدبية، وبعد إن كانت المباريات الشعرية هي السائدة ابتداء من المربد وعكاظ احتلَّت المباريات النثرية مكانتها في الحياة الفكرية العربية يضطلع بها علماء أدركوا وظيفة الكلمة الأدبية دون فرض وسائط شعرية عليها.

لكن ما بقي غائباً عن الساحة الأدبية هو النظرية الأدبية التي تعنى بإنتاج النثر. ومن ثمَّ ردّ الاعتبار له على أساس أن له وظيفة جمالية نوعية تختلف عن وظيفة الشعر ولكنها تشترك معها في الطبيعة بحكم القاسم المشترك الذي يجمعهما وهو، التوظيف الواعي لأبعاد الكلمة الفنية واستغلال ظلالها الخفية، ومن هنا كان التعارض لدى النقاد القدماء خاصة بين الكلمة الشعرية في العمود الشعري، غياب الآلات الشكلية (أي موسيقى، قافية...) في النثر.

لكن الذي يحاوله النقد الحديث هو دراسة جدلية الحضور والغياب واعتبار الظاهرة الشعرية هي ذلك الكائن الذي يختصر المواقف والمشاعر في كلمات قليلة والتعامل معها بصفتها كائناً مستقلاً.

---

[3] اج- كراتشكوفسكي: علم البديع والبلاغة عند العرب: ص ص96-97- ت/ محمد الحجيري- دار الكلمة للنشر/ بيروت ط2/ 1983.

ما موقفنا أمام قصيدة؟

إن السؤال المشروع الذي يتبادر إلى ذهن كل ناقد هو كيف نتصرف بقصيدة هل نخضعها لأنماط ثقافية سائدة أم نردّها إلى الصوت الجماعي في الشعر أم نعتبرها كائناً معزولاً عن الكائنات الأخرى؟.

إن الإجابة عن هذه التساؤلات تبدو في غاية الإحراج لأننا في غياب نظرية عربية متماسكة، وفي الوقت الراهن، نجد أن الإجابة تميل إلى التبسيط والأخذ بكل الأطراف المعادلة لنقول إن القصيدة تجمع بين الذاتي والموضوعي، بين الثقافة السائدة والثقافة البائدة، وإنها ذلك الكائن المتولّد من مجموعة من الظروف التي أفرزته.

فالقصيدة إذا أخضعناها لأنماط الثقافة السائدة فإن ذلك يسهِّل علينا مهمة التعرّف عليها وذلك بمقارنتها مع القصائد التي أنتجت في ظل تيار فكري أو أدبي معيَّن. إن دراسة للمحيط الثقافي للقصيدة يساعد على استخراج العناصر الشكلية والمضامين المشتركة بينها وبين القصائد الأخرى، لكن ما يجب أن نحترز منه هو الخلط بين الإنتاج الشعري واعتبار كل القصائد تنويعات Variantes لقصيدة نموذجية كتبها العصر أو التيار الثقافي السائد إلى غير ذلك. هذه المرحلة تساعدنا على إبراز خصوصية القصيدة واستخراج العناصر الجديدة فيها وخاصة الإضافات النوعية.

إنَّ ردّ القصيدة إلى الأنماط الثقافية السائدة يعني إخضاعها لنموذج ثقافي مسيطر يجب النسج على منواله، ومن هنا يكون دور القصيدة هو إعادة تشكيل عناصر القصيدة وردَّها إلى الصوت الجماعي يشبه إلى حدٍّ ما الخضوع للنموذج الثقافي المهيمن، ولكنه يختلف عنه في كون النموذج يعبر في مجمله عن مجموعة الإشكالات الثقافية والبنائية في حين أن الثاني "الصوت الجماعي" هو تلك النغمة المحبّبة التي تعود القارئ العربي أن يجدها في القصيدة العربية: رتابة الموسيقى التي تهدهد وتساعد على الدخول في النوم الجميل وتصوير مشاهد الحياة العربية وعلائقها، تكرار بعض الاستعارات والمجازات النمطية إلى غير ذلك من العناصر التي تكوّن الخلفية الثقافية للقصيدة العربية.

إن الصوت الجماعي هو تلك الذاكرة الشعرية التي يتمتع بها كل واحد منَّا. وتختلف حسب ثقافة كل شخص وحسب ميوله ومشاعره. إن الخضوع للصوت الجماعي هو عملية ترتيب غير واعية لعناصر القصيدة العربية في حين أن

القصيدة –وهذا دورها الحقيقي– هي إعادة تشكيل لهذه العناصر وتجاوز لها قصد خلق عالمها المتمايز.

وخضوع الناقد للذاكرة الشعرية يجعله بعيداً، عن عالم القصيدة إذ لا يرى فيها إلاَّ ما هو أليف ومعاد ولا يستطيع وضع حدودها الأصلية، إن ما يربط القصيدة بالذاكرة الشعرية هو في الواقع الإدراك الشعري لمظاهر الحياة والتعبير عن الحساسية المشتركة. يجب أيضاً أن تأخذ القصيدة الشعرية المعطيات الحضارية الجديدة ولا تبقى معزولة عن الظروف الحضارية التي أفرزتها.

إن دَمْج القصيدة في الذاكرة الشعرية واعتبارها تنويعاً جديداً في السلسلة الشعرية العربية أو النظر إليها من خلال نموذج ثقافي معيّن يقضي على وجودها ككيان مستقل، الطرف المناقض لهذا الموقف هو النظر إلى القصيدة باعتبارها كائناً منعزلاً عن الكائنات الشعرية الأخرى.

هذه النظرية من إنتاج النقاد الذين يطبقون النقد اللغوي المغلق على الشعر ويرى أصحابها أن القصيدة عالم منغلق على ذاته لا يجوز البحث عمَّا هو خارج عنه، لأن ذلك يضطرنا إلى البحث في الواقع الاجتماعي والثقافي والتاريخي ويحوّل نظرنا عن الكائن الشعري.

هذه النظرية النقدية تشبه إلى حد ما نظرية "الفن للفن" في مجال الإبداع، وقد تطوّرت هذه النظرية خاصة عند المدافعين المشاكسين عن البنيوية مع بداياتها الأولى، والتي لا ترى في الشعر إلاّ كياناً شكلياً وبناءً لغوياً فحسب، فهي تبحث في أنساق القصيدة وتراكيبها وتحصي عدد أفعالها وأسمائها وتحاول تحليل التراكيب المغيرة للنسق اللغوي باعتبارها ميزة الشعر، ولا تنظر إلى اللغة الشعرية إلاَّ باعتبارها عدولاً[4] أو انزياحاً عن النسق اللغوي المألوف.

ولكن بمرور الزمن واجتياح المعارف لحقول الأدب[5] وجدت النظرية البنيوية الأولى نفسها معزولة عن السياق الثقافي والاجتماعي وقوبلت بنوع من الاحتقار، ممَّا اضطرّها إلى التعديل في بعض مواقفها فأخذت تفسِّر البنيان اللغوي تفسيراً نفسياً (مدرسة جاك لاكان)، أو تفسيراً اجتماعياً (مدرسة لوسيان غولدمان)، وظهرت في هذا المجال المدرسة الأنثروبولوجية (كلود، ليفي ستراوس) والتحويلية، إلى غير ذلك من التيارات.

---

[4] العدول: *Ecart*.

[5] ميشال فوكوه: اركيولوجيا المعرفة (بالفرنسية)، غاليمار– باريس *1969*.

ولكن الملاحظ على هذه النظرة المغلقة للأدب أنها أسقطت من حسابها جدلية الظاهر والخفي، واعتبار القصيدة عبارة عن تجليات لغوية كما أنها لم تهتم بدراسة جدلية الداخل والخارج وذلك برؤية القصيدة رؤية داخلية ومن ثمّ النظر إليها على أساس أنّها انعكاس شعري لواقع معين ولمستوى ثقافي محدد.

ومن هنا تكون النظرية الأقرب إلى الصواب هي اعتبار القصيدة كائناً يتمتع بخصوصيته ولكن لا تغفل الخلفية الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي تصدر عنها القصيدة، شكلها، مضامينها، نظرتها إلى العالم، موقفها من الواقع.

إذا تساءلنا عن موقفنا أمام قصيدة فإننا نطرح بالضرورة السؤال الآتي: ما هي الأحاسيس التي تستثيرها فينا قصيدة معينة؟.

إن مفتاح الإجابة عن هذا التساؤل هو بوابة الولوج إلى فضاء القصيدة. ودون حدوث هذه العلاقة التي تشبه إلى حد ما عملية التعرّف على عالم القصيدة، فإن العملية النقدية تتحوّل إلى تجريد أو إلى تطبيق على قصيدة وهمية تعيش في ذهن الناقد أكثر منها متحققة بالفعل الشعري.

إن السؤال الذي نطرحه هو لماذا أختارُ هذه القصيدة بالذات دون غيرها من قصائد الديوان، قصائد الشاعر، قصائد الشعر الحر إلى غير ذلك من التقسيمات والأسماء.

الإجابة عن هذه التساؤلات تقتضي بالضرورة البحث في علاقة الناقد بالشعر: هل يحب الشعر للمضامين الشعرية والفنية أم هل يعتبره وثيقة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية؟ هل هدفه تسجيل القفزات النوعية أم تتبع خيط تطوّري معين؟ إن علاقة الناقد بالشعر علاقة وجدانية تشبه إلى حدٍّ بعيد علاقة الشاعر بالواقع التي هي الأخرى علاقة وجدانية.

فالناقد لا ينجح في عمله إلاّ إذا أحبَّ العمل الأدبي في حدّ ذاته، وإلاّ تحوّل العمل لديه إلى أيّة مهارة يدوية أو فكرية لكنها ليست بالنقد، وقد أكّدت التجارب أن الأعمال النقدية الناجحة هي الأعمال التي عايشها الناقد ومرَّت بنفس المراحل النفسية التي مرّت بها عند إبداعها من قبل الشاعر أو الكاتب، لأنها تكون أقرب إلى وجدان الناقد كما هي قريبة إلى عقله ومنطقه.

وعلاقة الناقد بالشعر هي علاقة معايشة، وهذه المعايشة هي القراءة الواعية لجميع سياقات القصيدة وخاصة السياق النفسي والسياق الاجتماعي وتميل التجربة كما حدث لدى المبدع الأوّل. من هنا يمكن اعتبار الناقد مبدعاً ثانياً، ولقد أكدت

نظرية الأدب أن النص النقدي نص إبداعي ولكن من طبيعة أخرى وأن العلاقة بينهما (بين النص النقدي والنص الإبداعي) علاقة جدلية وعلاقة تكامل، فالناقد يفسر القصيدة ويؤولها وفي الوقت ذاته يضيف إليها ما أغفله الشاعر ويسدّ كل ثغراتها ويتم نواقصها.

إذا رجعنا إلى تاريخ الأدب العربي القديم نلاحظ أن معظم النقاد شعراء أو على الأقل من ناظمي الشعر والمتعاطين له، وصلوا إلى ما نعرفه من تعمق في دلالة الشعر وأبعادها، وبيّنوا أن "الشعراء ينقدون الشعر" وأن الناقد هو في الأصل شاعر لكنه حوّل اهتماماته إلى البحث، في الوسائل الشعرية بدل إنتاج الشعر وكل ما حدث في الأمر تغير في الاتجاه وفي طبيعة التعامل مع الشعر.

وفي العصر الحديث نلاحظ أن النقاد الذين لهم دور خطير في النقد هم شعراء بالدرجة الأولى أمثال نازك الملائكة وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا وكمال أبو ديب إلى غير ذلك، وفي الغرب "ت، س، اليوت" و"ازرا باوند" و"بول فاليري" وغيرهم ونحن إذ نسوق هذه الأمثلة وغيرها لنؤكّد أن علاقة الناقد بالشعر علاقة وجدانية بالدرجة الأولى.

المنهج وإمكانية تطبيقه.

إذا كنّا قد دللنا في ما تقدّم أن العلاقة بين الناقد والشعر علاقة وجدانية فإننا نلاحظ قضية أخرى تتعلّق بالمنهج، فالناقد لا يختار إلاّ النصوص التي تتمتع بمرونة خاصة حيث يسهل عليه تطبيق المنهج الذي يؤتى به والذي يحسن تطبيقه، ومن هنا يمكن القول إن الناقد هو بصورة من الصور متواطئ إذ لا يمكن له أن يطبّق المنهج النفسي على الرواية الجديدة لأن هذا النوع هدفه البحث في نفسيات الأشخاص والكاتب معاً لاستخراج دلالات معينة، في حين أن الرواية الجديدة تعتمد على الوصف الخارجي البارد ويمكن أن يتساءل ماذا يجب– من الناحية النفسية– تصوير مزلاج الباب في إحدى روايات "ناتالي ساروت" يمتدّ على مدى أكثر من ثلاثين صفحة؟ أظن أن الناقد لا يخرج من تحليله لوصف المزلاج–ثلاثين صفحة– بشيء له أهمية تذكر غير دلالة الرعب والابتذال كما تقول كريبتيفا، وفي الوقت ذاته يجد المجال خصباً وغنياً، بل متخماً بالمعلومات النفسية التي يبحث عنها الناقد النفسي وهو يطبق منهجه على السراب لنجيب محفوظ أو إحدى روايات اسماعيل فهد اسماعيل وموسم الهجرة إلى الشمال أو "البحث عن الزمن الضائع "لمارسيل بروست أو يوليسيس لجويس أو إحدى

روايات "فرجينيا وولف" إلى غير ذلك من الأعمال ذات الطابع النفسي الحاد والمتوتر.

هذا الوضع يجعلنا نفكر أن كل تيار أدبي يفرز أدواته النقدية والمنهج الذي يجب اتباعه من نقد هذه الأعمال الأدبية وما هو المصطلح اللائق لهذا المنهج. ونلاحظ أن كل تيار أدبي لا يكتب له النجاح ما لم يستطع إفراز أدواته النقدية ووسائله المنهجية القادرة على التعامل معه. وهكذا تتكامل الأعمال الأدبية مع النظرية النقدية لتفرض حضورها كنتاج جديد أو لحن مميز ضمن النظام الثقافي السائد.

جدلية المنهج والمصطلح

الحديث السابق يجرنا للتعرض إلى قضية أخرى وثيقة الصلة بإمكانية تطبيق المنهج النقدي وهي جدلية المنهج والمصطلح، وقد تعرَّض لهذه القضية الناقد خلدون الشمعة بإسهاب فخصّص لها عنوان كتاب كامل[6] وإن كان قد تعرّض ضمن هذا الكتاب إلى قضايا أدبية وثقافية أخرى مثل مقولة الأجناس الأدبية ومقولة المعاصرة وإشكاليات الثقافة العربية المعاصرة، لكن طرح المفهوم لهذه الكيفية يعني بداية الوعي بهذه الإشكالية ومن ثمّة مناقشتها بكل عمق وجدية. وهذا ما لم يحدث وبقي الكتاب وحده عبارة عن مجموعة من الملاحظات الثقافية التي تخص مرحلة نقدية معينة.

ومن المؤكّد أن العلاقة في غاية الوثوق بين المصطلح والمنهج، ذلك أن الفصْل بينهما يعني الفصل في البناء الفكري وبالتالي في الحقل المعرفي بصفة عامة. إذ لا يقبل أن نستعمل المصطلح النفسي ومضمون الدراسة مضمون اجتماعي أو اقتصادي كما لا يجوز أن نطبّق المنهج الواقعي النقدي ونستعمل لذلك أدوات ومفاهيم المنهج النفسي.

وبما أن غاية المنهج النقدي هي التأسيس وبناء جهاز مفهومي متكامل فإنه يتعيَّن على الناقد الأخذ بعين الاعتبار بهذه القضية وعدم الفصم بين المنهج (كطريقة في التحليل ووسيلة من وسائل المقاربة الأدبية) والمصطلح (كمفهوم أو مجموعة من الأدوات لا يمكن لها أن تمارس فعاليتها خارج نظامها المعروف).

وهكذا نلاحظ أن كل منهج يختصّ بمجموعة من المفاهيم لا يشترك فيها مع

---

[6] *خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح: مدخل إلى أدب الحداثة- اتحاد الكتاب العرب/ دمشق 1979.*

غيره من المناهج وإلاَّ حدثت الفوضى بين المناهج وتداخلت حدودها، وبهذا يصبح المنهج بالإضافة إلى كونه طريقة تتبع وتحترم مراحلها وجزئياتها (كيفية خاصة في توظيف هذه المفاهيم)، وبالتالي منظومة مفهومة تتداخل حدودها مع حدود المصطلح.

وبهذا يصبح المنهج دليلاً على مصطلح معيَّن، كما يصبح المصطلح هو الآخر بدوره دليلاً على المنهج، وكل فصل بينهما أو توظيف تعسّفي للأول أو للثاني يعني التفكيك الكامل في العمل النقدي واختلالاً لتوازنه.

والآن نتساءل كيف نلج عالم قصيدة معينة؟.

أو بطريقة أخرى ما هي البوابات التي نطرقها عند دخولنا إلى العالم الجديد للقصيدة؟.

نقول منذ البدء إنه لحد الساعة لم نعثر على خاتم سليمان السحري للدخول إلى الأجزاء العجائبية لقصيدة ما والتعرّف على كائناتها ومخلوقاتها الجميلة، ولكن نقول إنه ليس هناك طريقة مثلى أو نموذجية لمقاربة عمل شعري معيّن.

غياب هذه الطريقة النموذجية يعود إلى أسباب عديدة منها:

1- الأشعار والقصائد تختلف مستوياتها، بين الجودة والرداءة، وبين اقترابها من نموذج وهمي وابتعادها عنه. إن البحث عن النموذج الثقافي السائد من خلال قصيدة معينة أو حتى مجموعة من القصائد هو بشكل من الأشكال تقطيع أهم مفاصل القصيدة حسب تقاطيع وتقاسيم هذا النمط، ولكن لهذه الطريقة مساوئ أكثر من المحاسن.

2- المنهج المتّبع يفرض طريقة معينة في تقطيع هذه القصيدة، لأن المنهج باعتباره جهازاً مفهومياً له مجموعة من المراحل التي يتبعها قصد الوصول إلى نتيجة معينة، أي التدليل على صحة هذا المنهج وسلامة رؤيته.

3- ثقافة الناقد لها دور في إبراز بعض العناصر، في وضعها في مقدمة البحث الأدبي وبذلك يختلف التقطيع من ناقد إلى ناقد إن كثيراً أو قليلاً، فهدف الناقد ليس هو تقرير ما هو قارّ وتأكيد ما هو مؤكَّد وإلاّ تحولت العملية إلى القراءة جهراً، أو إلى طريقة من طرائق التلاوة في المدارس الابتدائية، بل البحث في العلائق وإبراز ما هو خفي انطلاقاً ممّا هو

موجود، أي اللغة والتراكيب، أي البحث في جدلية الخفاء والتجلّي"[7] على اعتبار أن النص هو مجموعة من التجلّيات اللغوية (أو السمات كما يقول الجرجاني)[8] لمعانٍ خفية لا يتدبّر أمرها إلاّ من أدرك أن للكلمات وظائف وليست مجموعة من الإشارات الفارغة.

4- طبيعة العمل الأدبي ذاتها تفرض في بعض الأحيان تقطيعاً معيناً، ذلك أن القصيدة نفسها لكونها مبنية على طبقات، فإن هذه الطبقات تفرض حدودها الخاصة ولا يستطيع الناقد أن يفترض لها تقسيماً مخالفاً إلاّ إذا أعادَ ترتيب موادها اللغوية ومضامينها وبالتالي خلقها من جديد قصد تطويعها لمنهجية خاصة.

إن البوابات التي ندخل منها إلى عالم القصيدة تختلف حتماً باختلاف ثقافة كل قارئ وحسب ميوله ومزاجه. من المؤكد أن أول بوابة وأضمنها للوصول هي اللغة لأنها الحوامل التي يعبّر عنها الفكر أو الرسالة المراد تمريرها، والقصيدة بصفتها بناء لغوياً مرتباً بكيفية خاصة، فإنه من العبث إغفال مواد البناء هذه واعتبارها كائنات لا شأن لها في توصيل معنى معين، بل هي مجموع الوظائف والمعاني التي تبنى عليها القصيدة.

وبوابة اللغة هي المدخل الأساسي للدخول إلى عالم القصيدة لكن هذا لا يحجب عنا النظر لنقول إن هناك طرائق أخرى للولوج إلى عالم القصيدة، وأزعم أن اللغة الأدبية بصفتها تحمل شحنة معينة، فإنها تدلّنا منذ البدء على شكل هذا العالم.

إن تعامل الكاتب أو الشاعر مع مستوى معيَّن من اللغة يسهِّل على الناقد والقارئ تناول مستوى معيَّن من القراءة، هل اللغة التي استعملها الأديب نفسية تدل على توترات واهتزازات أم هي لغة اجتماعية تتعامل مع شريحة اجتماعية معينة أم لغة واقعية، أي تبث أفكارها بلغة الواقع دون تحريف أو تزييف؟؟.

ومن هنا تصبح اللغة كبوابة أولية مسلكاً يدلّنا على الظواهر اللغوية التي تخصّ عالماً خاصاً قائماً بذاته، وإذا رجعنا إلى المعطيات الحديثة لنظرية الأدب نلاحظ أنها في تعريفها النص الأدبي (شعره ونثره) تجعل من انبنائه على طبقات حجر الزاوية في تفكيرها فإننا نقول إن أي نص أدبي يحتمل قراءات عديدة

---

[7] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلّي. دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين- بيروت 1979.
[8] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ص325- طبعة بيروت.

ومتنوعة وذلك بتغيير استراتيجية الدراسة في كل مرة.

يمكننا على سبيل المثال أن نقرأ "موسم الهجرة إلى الشمال" قراءات مختلفة وضمن اختصاصات عديدة، إذ يجوز أن نقرأها في علم النفس الأدبي لما تتوفّر عليه من مادة نفسية غنية وتوفر الجنس كمحرك أول لكل تصرفات الإنسان– حسب رأي سيغموند فرويد– ويدرس النص الروائي في مادة الأدب المقارن وذلك بدراسته وفق ثلاث طرائق مختلفة، أ–مقارنته مع عطيل لشكسبير، ب–الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، جـ–الصورة: صورة العربي عند الغربي (خاصة عند شيلا غرينوود وجين موريس) وصورة الغربي عند العربي (صورة مسيز روبنس في نظر مصطفى سعيد).

يمكن دراسة هذا النص أيضاً في مادة الأدب الحديث باعتباره أنتج في العصر الحاضر ويعبر عن هموم هذا العصر وخاصة بداية الاتصال بين الشرق والغرب بعد انتهاء الحروب الاستعمارية.

ويجوز أيضاً دراسة– موسم الهجرة إلى الشمال– في النقد الحديث ذاته لأنه يمثل قيماً فنية يجدها الأديب المعاصر ويحاول ترسيخها وتكريسها، ولسبب آخر هو أن هذا النص يمكن أن يطبّق عليه بدون عناء كبير منهج نقدي معاصر: المنهج النفسي، المنهج الواقعي، المنهج السوسيو– تاريخي إلى غير ذلك من المناهج التي أفرزتها مثل هذه النصوص وكانت عوناً لها على القيام بوظائفها. بوظيفتها الثقافية.

إنَّ التعرّض لدراسة الظاهرة الشعرية يتطلَّب منا الوعي التام والكامل حتى لا نسقط ضحية التعميمات أو التعصّب لحزب نقدي على حساب حزب آخر وبذلك تُحوّل العملية النقدية إلى نضال من أجل هذا الحزب.

هذه الممارسة إن كانت جائزة في الحزب السياسي (بل ما يجب أن يكون) والصراع العقائدي إلاَّ أن لها في مجال النقد نتائج وخيمة.

إن الحزبين اللذين أعنيهما في هذا الصدد هما القديم (التراث النقدي والبلاغي) والحديث (المناهج المستحدثة) أعتقد جازماً أن دراسة قصيدة عربية "حديثة" لا تستند كلية إلى النظريات الحديثة.

وانطلاقاً من إيماننا أن القصيدة العربية لا تأخذ وضعها الطبيعي إلاّ ضمن مجموع القصائد العربية قديمها وحديثها، فإن الاتّكال كلية على المناهج الحديثة وهي في مجموعها من استحداث الغرب يكون فيه شيء من التعسف إذا لم

نطبّقها بوعي على العمل الأدبي، وما دمنا نؤمن إيماناً قاطعاً بأن النص الأدبي هو المحرّك (بكسر الراء) للمنهج النقدي فإننا نقول إن النص الأدبي يجب أن ينتمي إلى نمط ثقافي معيّن وذلك لكي يسهل عليه التعامل مع هذا المنهج.

وما نقول عن المناهج المستحدثة التي خلقت لغير النص الأدبي العربي الحديث فإننا نكاد نقول نفس الشيء بالنسبة للتطبيق المتعسّف لمفاهيم البلاغة والنقد القديمين على القصيدة الحديثة، ذلك أن هذا الجهاز هو بدوره قد أخذ الشرعية الأدبية انطلاقاً من نصوص قديمة تختلف في بنائها وتكوينها ومضامينها –قطعاً– عن النصوص الحديثة.

وفي غياب منهج نقدي عربي معاصر استنبط من النصوص الحديثة وخصائصها فإننا نلجأ إلى نوع من التلفيق أو تلطيف الجوّ بين حزبيّ النقد. إذ نعتمد التقطيع الشكلي للقصيدة باعتبار أن الشعر يتّفق في بعض الخصائص الشكلية عند كل الشعوب، وقد قام بهذه المحاولة الجريئة لأول مرة في التاريخ النقدي العربي فيلسوفان عربيان هما ابن رشد وابن سينا عندما تكلّما عن الشكليّات أو الخصائص المشتركة في الشعر عند الشعراء اليونانيين والشعراء العرب انطلاقاً من ترجمتهما وتلاخيصهما لكتاب "فن الشعر" لليوناني أرسطو[9].

وهذا التقطيع يكاد يكون عاماً ومشتركاً وذلك لاشتراك القصيدة الشعرية في هيكل بنيوي يكاد يكون متكرراً في كل القصائد، يمكن معاينة هذا الهيكل بإمعان النظر الداخلي للشعر دون التركيز على المضامين والرسائل التي تبلغ من خلال هذه الأشعار.

ولكن عند احتكامنا إلى الذوق أو دلالات الكلمة وظلالها الشعرية يجب أن نعود إلى البلاغة العربية لأنها أقدر على الكشف عن مواطن الجمال والفن في الشعر العربي، ولا يجب أن نرميها بالعقم بدعوى أن النص القديم قد تجاوزه الشعر الحديث وأن الإنسان العربي قد تطوَّر بتطوّر المحيط الحضاري الذي يعيش فيه.

يجب أن نقول إن البلاغة مازالت قادرة على العطاء مادام الشاعر العربي يتكلّم العربية ويكتب الشعر بالعربية، فالكلمات والتراكيب التي أجريت عليها عمليات البلاغة مازالت هي نفسها، الاختلاف– أو التطور في بعض أشكال التجوز المستحدثة وبعض الصور المعبّرة عن مستجدات الواقع، وبعض الخلخلة في النسق الموسيقي وفي هيكل القصيدة.

---

[9] *أرسطو: كتاب "فن الشعر" مع الترجمات العربية القديمة– تحقيق ونشر عبد الرّحمن بدوي.*

ولكن هذه التغيرات الطفيفة لا تلغي شرعية حضور البلاغة- كجهاز مفهومي- في حياتنا النقدية المعاصرة.

ولحد الساعة يمكننا استغلال بعض القضايا النقدية والبلاغية لتحليل القصيدة الحديثة كنظرية النظم التي عمقها، ووضع أسسها المتينة الإمام عبد القاهر الجرجاني وقضية التخيل وقضية الإنشاء، والنحو إلى غير ذلك من القضايا البلاغية التي لم يفقدها الزمن خصوبتها بل دعمتها الشواهد والأدلة الأدبية.

تتدخّل قضية أخرى عند نقدنا لقصيدة معينة هي علاقة الغرابة والألفة بين الشعر وبين الناقد، كيف يتصرّف الناقد أمام قصيدة يقرأها لأول مرة وكيف يتصرّف مع قصيدة قرأها مرة أو أكثر من قبل؟

إنَّ الإجابة عن هذا السؤال تبدو في غاية الصعوبة وفي نفس الوقت ليست لها قيمة كبرى، لكن في النقد يجب أن نولي هذه القضايا عناية كبيرة لأن علاقة الإلفة والغرابة تحدّد موقفنا من القصيدة، فإذا كان الناقد قد قرأ القصيدة فإنه يتكون لديه ما يشبه الصورة العامة عن أجزاء القصيدة، وأن الشاعر حاول الولوج إلى خصائصها وتعرّف على بعض مكوناتها، وبصورة مختصرة فإنها أثارت لديه عدداً من الأحاسيس والمشاعر وولدت لديه رغبة في هذا المجال هي نوع التفرّس في تقاسيمها في محاولة لإجلاء معانيها الخفية.

أما إذا كانت القصيدة مجهولة لدى الناقد، أي أنه لم يسبق له التعرّف عليها من قبل فإن تصرفه إزاءها يكون مغايراً تماماً للأول، لأنه يحتاج إلى العودة إلى ما في القصيدة وذلك نقداً للبحث في الشجرة العائلية لها أي تصنيفها حسب التيار ثم حسب شكلها ولغتها ومضمونها، ويمكن أن نُلاحظ أن الإقبال على قصيدة نجهلها من قبل نوع من المغامرة كما أنه يثير فينا حب الفضول والإثارة مثلما يحدث لزائر غريب يتجوّل في مدينة لأول مرة، وإذا طبّقنا هذا المثل على القصيدة فإننا يمكن أن نتصور كيف يتجول إنسان في مدينة يعرفها أو يعرفها تماماً وفي مدينة يزورها لأول مرة.

لكن الناقد عبد الفتاح كليطو يرى في علاقة الألفة والغرابة رأياً مخالفاً، إذ يقصر هذه العلاقة على الاستعارة[10]، هل هي معروفة لدى القارئ ومطروحة من قبل الشعراء مثل استعارة الشمس والبحر في الشعر العربي والأسد في الهندي

---

[10] *عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، ص ص60-61، دار الطليعة. 1982.*

والفارسي، أم هل هي استعارة غير مطروقة ومستحدثة، ويرى أن مجال الأدب هو الغرابة وإثارة الحس العجائبي عن طريق عملية التخيل.

وهكذا تبدو علاقة الإلفة والغرابة بمفهوميها عنصراً من عناصر الموقف الذي نتخذه إزاء قصيدة معينة، هل لنا بها سابق معرفة أم هل هي جديدة علينا تماماً، وهنا يبدو هذا العنصر (الإلفة الغرابة) عاملاً مهماً في توجيه العملية النقدية.

التعرّف على الشكل اللغوي للقصيدة

إن البوابة الأولى للولوج إلى فضاء القصيدة هي اللغة، لأنه عن طريق اللغة يمكن التعرّف على الدلالات والأبعاد التي ترمي إليها القصيدة، فاللغة إذا كانت في العلوم البحتة وسيلة نقل الفكرة والتعبير عنها بتجريدية تامة دون إقحام موقفه أو أحاسيسه أو رؤيته، فالكلمات لديه تساوي ما وضعت له في الأصل أي إن الدّوالَ تتساوى والمدلولات.

في حين أن اللغة في الأدب تحمل بالإضافة إلى مدلولها الأصلي الذي وضعت له دلالات أخرى نستشفها من السياق الحضاري والثقافي الذي أنتج فيه النص الأدبي واللغة الأدبية لغة مشحونة بدلالات إضافية، وهي تطمح إلى تجاوز المدلول الواحد إلى المدلول المتعدّد، ولهذا نلاحظ أن النص الأدبي يقبل القراءات العديدة دون أن نسقط في التضارب أو التناقض شريطة أن لا "نقصف" النص بمعارف خارجة عن سياقه أو إسقاط قسري لمفاهيم تناقض طبيعته.

والتعرّف على شكل القصيدة هو التعرّف على لغتها. في هذه المرحلة نتعامل مع المفردات، هل هي مفردات غريبة أم سهلة، هل هناك كلمات من الفصحى أو من العامية، ما هي دلالات اللغة، هل تنتمي إلى القاموس السياسي أو الاقتصادي أم هي كلمات غنائية تدل على ذات الشاعر، إلى غير ذلك من القضايا التي تتصل بحياة اللغة داخل العمل الأدبي كمفردات وليست سياقات أو رموز مصبوبة بكيفية معينة.

إن فهم قصيدة معينة أو أيَّة قطعة أدبية أخرى يتوقف على فهمنا لكل مفرداتها دون إغفال أيّة منها، لذلك يجب أن نقوم بالخطوات التالية وذلك من أجل تأسيس رؤية علمية للقصيدة الحديثة.

جرد الألفاظ الغريبة

عند تعاملنا مع قصيدة معينة يجب أن نتمعَّن في مكوناتها اللغوية ونضع جرداً للكلمات المستعصية على فهمنا، إنها الخطوة الأولى لمحاولة التعرّف على عناصر القصيدة وإغفال كلمة واحدة نجهلها قد يتسبّب في فهم ناقص أو مشوّه لها، لذلك يجب أن تستخرج الكلمات الغريبة.

وإن كانت القصيدة التي سنطبّق عليها بعض أسس هذا المنهج كمحاولة لتأصيله وتطبيقه على النص الشعري العربي فإنني- كمجاراة لطلبتي- الذين تعيّن عليهم وجود كلمات غريبة نحاول جردها.

الكلمات الغريبة المستخرجة، من هذه القصيدة (أغنية كي تنام زينب) هي: الدوري/شجر الحور- آذار/ المرجانة- هوي.

وإذا رجعنا إلى القواميس فإننا نجد أن الدلالة المعجمية لهذه الكلمات تفيدنا عند قراءتنا الأولى للقصيدة، أي في القراءة النسقية، لأن هذا المستوى هو الذي يحول لنا الانتقال إلى المستوى العميق للكلمة أو الجملة الشعرية، ونفسّر هذه الكلمات تفسيراً معجمياً فيحصل لنا الآتي:

الدوري: طائر صغير يعيش في رفوف المنازل- شجر الحور: نوع من الشجر- آذار: شهر مارس وبداية الربيع- المرجانة: التي هي بلون المرجان، أي القرمزية والحمراء- هوي: السقوط مع إحداث صوت ضعيف.

بعد التعرّف على الدلالة المعجمية للكلمات التي يبدو لنا اختلاف استعمالها، يجب أن نسجّل درجات العدول (أي الانزياح) عن المعنى المعجمي ومدى قربه وبعده عن الأصل.

هذه العملية تفيدنا في البحث عن التراكيب التي جاءت بها هذه الكلمة بالذات في القصيدة التي أقرب إلى السياق الذي وردت فيه هذه الكلمة بالذات في القصيدة التي ندرسها، هذه السياقات المختلفة تساعد الناقد في التعرّف على مركز الثقل في هذه الكلمة: ما هي الأماكن التي يقوى فيها تعبيرها وما هي الأماكن التي يضعف فيها.

بعد التعرف على السياقات المختلفة يتعيَّن على الناقد الاحتكام إلى الحسّ الشعري المتوفّر لديه، لأن السياق الشعري قد يخالف السياقات المختلفة التي وردت في القاموس أي تحديد نقطة التقاء (القرابة/ الإلفة) حسب مفهوم ع. كليطو

وذلك قصد قراءة أدقّ وأعمق، والحسّ الشعري يعتمد على الذوق الفني ومحاولة تمثل التجربة.

إن مرحلة التعرّف على الشكل اللغوي للقصيدة تعني التمعّن في الظواهر اللغوية المثيرة للانتباه، كالتراكيب المخالفة للقواعد النحوية أو التجوّز في بعض الكلمات أو الاشتقاقات المخالفة للميزان الصرفي وبنية الكلمة العربية، أو استعمال بعض القراءات غير العربية أو التكرار، إلى غير ذلك من الظواهر التي تستوقف القارئ وتثير انتباهه وتجعله يتوقف عندها.

إحصاء الكلمات المتكررة

من بين الظواهر الملفتة للنظر في قصيدة معينة أو قطعة أدبية ظاهرة التكرار. وهذه الظاهرة ملفتة للنظر في الشعر المعاصر ممَّا اضطرَّ نازك الملائكة إلى البحث فيها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وخصصت لها فصلين كاملين[11]، وهي ترى أن التكرار يوفر للقصيدة إمكانات تعبيرية ويخلق جواً موسيقياً متناغماً ولكي يكون للتكرار وظيفة يجب أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام للقصيدة.

والتكرار أنواع، منه: تكرار كلمة في أول كل بيت وهو يشبه النقطة في ختام كل مقطع وتكرار مقطع على كل تقطيع، وذلك لينقذ القصيدة من الرّتابة وقد يكون التكرار متمثلاً في حرف واحد كما هو الحال عند الشابي في قصيدته صلوات في هيكل الحب:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد، إلى غير ذلك إذ نلاحظ أن تكرار كاف التشبيه يقوي المعنى ويجدده في كل مرة وهو أبلغ من تكرار واو عطف النسق.

هناك أيضاً التكرار البياني كما عرفته البلاغة القديمة ووظيفته هي قرع الجرس، ويماشي الإلقاء الشعري وقد استدلَّت نازك الملائكة بثلاثة أبيات لمالك ابن الريب عندما رثى نفسه وهو يحتضر في "مرو" بعيداً عن أهله "بالغض" التي كررها خمس مرات في شبه حمى وذلك ليدلنا عن مدى شوقه لديار أهله. نوع آخر من التكرار هو تكرار التقسيم ووظيفته هي افتتاح المقطوعة، ونصادف أيضاً

---

(11) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ص163-279 ،ط5 ،دار العلم للملايين- بيروت 1978.

التكرار اللاّشعوري، ويمثِّل كثافة الذروة العاطفية والانفعالية مثل ما هو في قصيدة "سأهواك" لبدر شاكر السياب، والملاحظ أن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها.

وإذا بحثنا في قصيدة (أغنية كي تنام زينب) لمحمد علي شمس الدين نلاحظ أن ظاهرة التكرار هذه ظاهرة ملفتة للانتباه، وتكرار الكلمة في هذه القصيدة يدل على أنها تمارس ضغوطاً كبيرة على الشاعر، وتشكِّل محور اهتمامه لذلك يلجأ في كل مناسبة إلى تكرارها وذلك قصد التنفيس من الضغط الذي يعاني منه من جهة ولفت انتباه القارئ من جهة ثانية.

وفيما يلي عدد تواترات الكلمات المكررة من هذه القصيدة:

زينب : تكررت 4 مرات

الأرض : تكررت 3 مرات

دخان : تكررت 4 مرات

الخوف : تكررت 3 مرات

قصّ : تكررت 2 مرات

الأزهار : تكررت 3 مرات

الشمس : تكررت 2 مرات

نطلق : تكررت 2 مرات

تأسر/الأسرى : تكررت 2 مرات

لو : تكررت 3 مرات

هذا : تكررت 4 مرات

من : تكررت 2 مرات

إن توقفنا عند إحصاء عدد تواترات كلمة معينة لا يفيدنا كثيراً ما لم نستغل هذه التواترات. إنَّ الملاحظة السريعة للقائمة السابقة تبيّن لنا أن كلمة دخان قد تكرّرت أربع مرات، وهذا له دلالة نحاول البحث فيها عند تناول القصيدة، ثم كلمة الخوف أيضاً ثلاث مرات، وهذا يدلّنا على جو القصيدة، والأزهار ثلاث مرات وهي من طبيعة مخالفة ومغايرة تماماً للدخان والخوف. من هذه الملاحظات البسيطة تبدأ القصيدة تأخذ شكلها وتجدل معانيها.

إن الإحصاء المجرد لا يفيد كثيراً ما لم نبحث في المحيط اللغوي لكل كلمة

متكررة لأنها قد تأتي مرة في أول الجملة ومرة وسطها ومرة في آخرها ومرة بعد اسم وأخرى بعد فعل وثالثة صفة، وعن طريق الملاحظة الدقيقة يمكن أن نحصر مفاصل الكلمة المتكررة في عدة مواضع وأنساق.

نلاحظ على سبيل المثال أن كلمة "أزهار" التي تكرّرت ثلاث مرات جاءت في المرة الأولى في أول الكلمة وجاءت في الثانية فاعلاً بعد فعل العتاب (استعارة لأن الأزهار لا تعاتب) وجاءت في المرة الثالثة في آخر الجملة منصوبة (بدل).

وهذه العملية تتطّلب منا دراسة النظم بالمفهوم البلاغي القديم كما حدده الجرجاني[12]. والعلاقات النحوية والقرائن المعنوية والمحيط اللغوي الذي تتحرك فيه المفردة المكررة يجب أيضاً الأخذ بعين الاعتبار السياق الحضاري والثقافي لهذه المفردات.

التعرّف على خصوصية القصيدة:

إن البحث العلمي المنهجي يحتّم علينا عدم التعامل مع القصائد الشعرية بنفس الطريقة، لأن ذلك ينجم عنه اعتبار كل القصائد تنتمي إلى مستوى معيّن في الشكل أو في طريقة الأداء.

إذا كنا ندعو إلى تكامل المنهج وتطبيقه فهذا لا يعني التطبيق الميكانيكي اللاّواعي لشمل مراحله، قبل الشروع في النظر النقدي يجب التعرّف على خصوصية القصيدة، أي هويتها، أي ما هي العناصر التي تميّزها عن مجموع القصائد الأخرى، والبحث في هوية القصيدة يعني أن نقوم بعملية فرز لمحتويات القصائد وأشكالها وتتطلّب هذه العملية البحث في قصائد الشاعر ثم قصائد الشعراء الآخرين الذين يدينون بنفس الاتجاه النفسي والأيديولوجي والاجتماعي.

وهوية القصيدة هي نغمها وصوتها، فكما خلق الله سبحانه وتعالى كل شخص مستقلاً بهويته وصوته فإن النتاجات الشعرية هي الأخرى تختلف بطعومها وأصواتها، وهذا الصوت رغم أنه يتّفق مع الأصوات الأخرى في نطاق نمط شعري معين إلاّ أنه يختلف عنها في كونه يعبر عن تجربة شعرية وفنية لا تقبل التكرار أو التلخيص وما إلى ذلك من العمليات التي تجرى على النص الأدبي قصد توليد نصوص أدبية أخرى.

---

[12] محمد جمال باروت: الحداثة المستمرة في الهوية المتحركة للنص الشعري الحديث- المعرفة- دمشق- عدد 238- نوفمبر 1981.

وهوية النص الشعري رغم أنها هوية متحركة[13] أي يمكن أن تنتمي إلى حقول مختلفة، كأن نقول عن قصيدة (أغنية كي تنام زينب) إنها تنتمي إلى الشعر الحر (شعر التفعيلة) الشعر السياسي الملتزم، الشعر الحديث، شعر المراثي إلى غير ذلك من التقسيمات والفروع الشعرية، إلاّ أنها رغم انتمائها إلى هذه الحقول المختلفة تبقى محافظة على هوية خاصة بها، هذه الهوية تتكون من مجموعة من الخصائص الشكلية والمضمونية: كالمستوى اللغوي، طريقة التركيب وترتيب مواد القصيدة وعرض المواقف إلى غير ذلك.

والملاحظ أن البحث في هوية القصيدة في النقد العربي القديم لم يأخذ على عاتقه تحديد خصوصية القصيدة بل كل ما قدّمه عبارة عن ملاحظات حول الشكل (الجنس) الشعري، ولا أدل على ذلك من تعريف قدامة بن جعفر للشعر في الصفحات الأولى من كتابه (نقد الشعر) حيث يقول: "الشعر هو كل كلام موزون مقفًّى له معنى"[14]، ونلاحظ أن هذا التعريف عام جداً فيما يخص الجنس الشعري.

هذا التعريف يشبه إلى حد ما الدراسات التي قام بها "جوردان" في محاولة لوضع حدود فاصلة بين الشعر والنثر والتي أوردها "رولان بارت" في كتابه "الكتابة في درجة الصفر"[15]، حيث يفرّق الكاتب (جوردان) بين الشعر والنثر عن طريق استعمال معادلتين بثلاثة مجاهيل صاغها على الطريقة الآتية:

الشعر = النثر+ أ +ب +جـ

النثر = شعر- أ- ب- جـ

وحسب "بارت" أن هذه المجاهيل الثلاثة هي العناصر التجميلية في الأدب كالوزن والقافية والخيال، ولكنها لا تثبت أمام النقد الصارم لأن النثر أيضاً يشترك في بعض هذه العناصر كالخيال والموسيقى الداخلية والتقفية كما هو الحال في السجع والمقامات.

والملاحظ أن هذه العناصر الزائدة في الشعر والساقطة عن النثر هي عناصر شكلية لا تعطينا بأي حال من الأحوال هوية أي من الجنسين، الجنس الشعري والجنس النثري.

---

(13) نفس المرجع.

(14) قدامة بن جعفر: نقد الشعر-ص15- تحقيق كمال مصطفى- مكتبة الخانجي بمصر- مكتبة المثنى ببغداد 1963.

(15) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر (بالفرنسية)- ص33- منشورات لوسوي- باريس 1972.

وقد حاولت نظرية جاكوبسون تجاوز هذه الحدود وذلك عندما دعا إلى أدبية الأدب وذلك في المقدمة التي قدم بها كتاب نظرية الأدب[16]. نصوص الشكلانيين الروس التي ترجمها تودوروف إلى الفرنسية ثم وضع فهرساً للشعر وعرفه بأنه "إسقاط محور الاختيار على محور النظم" وفي تحليله لنظرية الشعر واعتباره اختياراً داخل النظم اللغوي الذي يقترب كثيراً من نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني.

هذا يبدو مقنعاً إلى حد بعيد ولكنه عندما جاء إلى وضع فروق علمية بين الشعر والنثر، سقط في النظر القديم عندما جعل قانون الشعر محوره الاستعارات بينما عكاز النثر (والحكاية) هو الكناية، ولكن ما يؤخذ على هذه التفرقة هو تعاملها مع نفس اللغة بطريقتين مختلفتين وفرض حدود قاهرة عليها وتقسيمها إلى لغة شعرية ولغة نثرية.

وإذا أردنا أن نلخّص هذه النظريات نقول إن التعرّف على خصوصية القصيدة هو الإجابة عن السؤال التالي ومحاولة تحقيقه نقدياً، والسؤال هو: أين تلتقي هذه القصيدة، وأين تفترق مع قصائد الشعر الأخرى؟!

علاقة اللغة بالواقع

إن التعرّض لقضية اللغة بصدد الحديث عن الشعر يتطلّب منا البحث عن علاقة اللغة الشعرية بالواقع الذي تتحدث عنه والواقع الذي تصدر عنه، وعلاقة اللغة بالواقع تقتضي معاً البحث في كل من الواقع واللغة على حدٍّ سواء! هل اللغة في نفس المستوى الذي هو عليه الواقع، أي هل هناك علاقة تساوٍ بين اللغة والواقع؟ أم أن اللغة تتعالى على الواقع وتتجاهله؟ ثم ما هي الكلمات التي تُعبر بها عن هذا الواقع؟.

يجب أن نلاحظ أيضاً هل الواقع الذي عكسته القصيدة مطابق للواقع أم هناك تحوير وتغيير وما هي دلالات ذلك، هل هو تشويه الواقع أم تغييره نحو وجهة محددة؟.

البحث في هذه العلاقة يجرُّنا إلى البحث في قانون المفاعلات اللغوية داخل هذه القصيدة، أي التركيب اللغوي وقانون النظم الذي اعتمده الشاعر لنتساءل

---

(16) تزفيتان تودوروف: نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس (بالفرنسية) تقديم رومان جاكوبسون- لوسوي- باريس 1965.

مثلاً: ما الذي أجاز للشاعر أن ينظم النظر الشعري الأول من هذه القصيدة بهذه الكيفية "الدمعة وجه الأرض" ونتساءل ما هو القانون (التجوز) الذي خوّل له وضع هذه الكلمات بجنب بعضها البعض، أي ما هي القاعدة التي اعتمدها الشاعر في وصف هذه الكلمات وتصفيفها بهذه الكيفية؟.

والبحث في هذا المضمار يجرّنا إلى الحديث عن البحث في الرموز الثقافية الموجودة في ثنايا القصيدة، هذه الرموز تساعدنا على البحث في مكوّنات القصيدة وأبعادها الدلالية.

هناك بعض الكلمات التي لها دلالات ثقافية تطلعنا على عالم القصيدة بالإضافة إلى التركيبة الثقافية للشاعر وهذه مهمة جداً في ضبط بعض الأمور التي تتعلّق بدراسة الجانب الرمزي في المستوى العميق للقصيدة.

فهم وممارسة الحالة الذهنية:

البحث في سيكولوجية القصيدة يعني إعادة تركيب التجربة الشعورية لهذه القصيدة وبدون هذه العملية يصبح النقد بعيداً عن السياق النفسي والشعوري للقصيدة، وفهم الحالة الذهنية للقصيدة يتطلّب القدرة على الانغماس في العالم النفسي للشاعر واستحضار الحالة النفسية للشاعر خلال كتابته لهذه القصيدة، وفهم الحالة الذهنية هو القدرة على استعادة الجو الشعوري ومعايشته من جديد ولا يتم ذلك إلا إذا استطاع الناقد أن يلم بمثل الظروف والملابسات التي رافقت ولادة القصيدة، وبدون هذا الفهم فإننا ننزع القصيدة عن سياقها النفسي ونحيلها إلى تراكم لغوي يفتقد إلى الحسّ الشعري.

من هذا المنطق يتقابل الناقد مع القصيدة كأنه يتعامل مع هيكل فارغ لا يستند إلى أي سياق نفسي أو ثقافي أو اجتماعي وينظر إلى القصيدة على أنها شكل ولكن بدون معنىً، في حين أن معايشة القصيدة من الوجهة النفسية تتطلّب من الناقد استبصار الجو النفسي الذي يعتبر المحرّك الأول لها.

لأن كل قصيدة . كما بينت ذلك نظرية الإبداع عند المحللين النفسانيين . هي نقطة الارتكاز التي بَلَغَتْها نفسية الشاعر في حالة من التوتر القصوى، لذلك لا يجوز أن نتجاهل هذه الناحية عند تناولنا قصيدة معينة، ولم تخل البلاغة العربية من بعض اللمحات في هذا المجال وخاصة على يد عبد القاهر الجرجاني..

لكل نصّ قراءة

من المسلّمات التي يعرفها الأدب هي عدم وجود قراءة نموذجية خاصة بالنص الأدبي، وانطلاقاً من أن لكل نص تكويناً بنيوياً فريداً يميزه عن النصوص الأخرى ويميّز هويته فإن القراءة الواحدة أو النموذجية هي قتل لهذا النص.

قد نتساءل لماذا يقبل النص قراءات عديدة دون أن تدخل مع بعضها في تعارض؟ .

إن الإجابة عن ذلك قد وفرتها لنا نظرية النص الأدبي وهي أن يتكوّن من مجموعة من العلاقات المتشابكة وكل ناقد يأخذ على عاتقه فكّ نوع أو نوعين من هذه العلائق، ويمكن أن نرد ذلك أيضاً إلى تعدد المستويات في النص الواحد، فهناك المستوى اللغوي والمستوى الاجتماعي والثقافي والسياق الحضاري.

وقد تختص مرحلة من المراحل بتحليل مستوى معيّن ويصبح ميزة لها كما قد يتناول أصحاب اتجاه أيديولوجي معين بمستوى محدد يركزون عليه جلّ أبحاثهم النظرية ويطبقون عليه مقولاتهم النقدية.

وما نقوله في هذا الصدد إن الناقد لا يجب أن يسلّط نوعاً من الإرهاب على أيّة ممارسة نقدية تختلف معه ولكن شريطة أن يكون التناول مقنعاً ولا متعسفاً وينطلق في أدلة من النص نفسه لا من معطيات وقرائن خارجة عن هذا النص.

يمكن أيضاً أن نرد هذه القراءة . بصيغة الجمع . إلى خصوصية التجربة الشعرية التي من إحدى ميزاتها عدم قبول التكرار أو الاندماج في تجربة شعرية أخرى.

وإذا تكلّمنا عن عدم وجود نموذج قارٍ ومشترك لدراسة النص الأدبي فإننا نقول عند تقطيعنا مفاصل قصيدة معينة إنه لا توجد طريقة مثلى. فإن تقطيعنا قصيدة محمد علي شمس الدين يختلف تماماً عن تقطيعنا قصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي أو لمحمد مصطفى الغماري أو أبي القاسم خمار، وهذا يعود أصلاً إلى اختلاف التركيب البنيوي من قصيدة إلى أخرى.

قد تكون الحركة الشعرية (أو القطعية) في قصيدة محمد علي شمس الدين تتكون من ثلاثة أسطر شعرية ولكنها قد تتكون عند حجازي من سبعة أسطر وعند غيره من سطر واحد إلى غير ذلك، وهذا راجع إلى حجم التجربة الشعرية وإلى نوع بناء القصيدة، هل بناها الشاعر حسب نموذج معين، هل تتفق المقاطع

(الحركات) في عدد الأسطر أم لا؟!... هل هناك مراوحة في المقاطع أم تتابع، إلى غير ذلك من الأسئلة التي يمكن أن تطرح بهذا الصدد.

وما يجب أن يكون حاضراً باستمرار في وعي الناقد هو عدم إلغاء الحدود بين نص أدبي ونص آخر، لأن هذه الحدود هي ما يميّز النصوص عن بعضها البعض وإلغاء هذه الحدود . التي هي في الأغلب الأعم شكلية لأن نصوص مرحلة معينة تفرز مواضيع متشابهة تعكس هموم ومشاكل العصر . قلت إلغاء هذه الحدود هو جعل الأدب أو الظاهرة الشعرية عبارة عن نص واحد كبير، أو مجموعة من النصوص المتراكمة فوق بعضها البعض، بهذا المفهوم تتداخل الحدود ولا نستطيع أن نميز ما إذا كنا أمام قصيدة لصلاح عبد الصبور أم للبياتي، أمم قصيدة لنازك الملائكة أم لفدوى طوقان.

واحترام هذه الحدود هو احترام إشارات كل نص وذلك إذا انطلقنا من النظرة السيميولوجية للشعر أنه مجموعة من الإشارات الدالّة التي تعبّر عن تجربة مخصصة في هذه الإشارات لا تجد حياتها إلاَّ في كنف الجماعة اللغوية التي أنتجتها. وإشارات كل نص هي الإشارات اللغوية والتركيبية بالدرجة الأولى ولكنها تعني أيضاً التقصّي في أبعاد الدلالة والبحث في كل أشكال تجلياتها، وعدم إلغاء الحدود بين نص ونص آخر يتطلّب منا التعامل مع النص باعتباره كياناً مستقلاً، وهذا يعني اتخاذ موقفين: اعتبار النص علامة مميزة ضمن النصوص الأدبية الأخرى أي يتمتع باستقلالية تامة حيال النصوص الأخرى، وثانياً: أنه إنتاج أدبي فني مستقل عن الخطاب السياسي والاجتماعي والتاريخي، هذا من وجهة النظر المنهجية ولكن في الواقع . واقع الدلالة العميقة . أن القصيدة تتقاطع في نقاط عدة مع الخطاب السياسي والاجتماعي والتاريخي وتعيد تشكيل الأوجه المتعددة للواقع الذي تتناوله.

الأدب والزمن

لا يمكن أن نقرأ أي أدب خارج حدود الزمن وهذا يتطلّب منا أن نعي بعمق أن الأدب يتشكَّل من عناصر تدل على الزمن كما أنه إنتاج فني في إطار زمني محدد. وهكذا تصبح فكرة الزمن عنصراً مهماً من عناصر التعامل مع نص أدبي معيّن، كما أن أي نص أدبي يتضمَّن بالضرورة القرائن الزمنية التي ضمن سياق ثقافي محدد، وهذا يعني أن النص الذي أنتج في ظروف معينة لابد أن يتشكل من خلال أطر زمنية محددة تكفل له التنقل داخل ثقافة العصر.

وهكذا من منظار الأدب يمكن أن نلاحظ ثلاث طبقات من الزمن كل واحدة تصلنا إلى مستوى معين من القراءة. وهذه المستويات الثلاثة للأدب تتداخل فيما بينها لتعطينا النسيج الزمني للنص، ولا يمكننا أن نتناول بالدرس كل المستويات بل نفرد لكل مستوى جانباً معيناً، وهذه المستويات وإن كانت متجاورة في النص الواحد إلاَّ أن مستوى قد ينقلب على الآخر ويصبح سمة بارزة من سماته وهكذا يجلب إليه أنظار النقاد.

أما المستويات الزمنية التي تتجاور داخل النص الأدبي فهي: الزمن التاريخي والزمن الشعري والزمن القصصي.

الزمن التاريخي

النص الأدبي يتشكَّل داخل إطار زمني معين، أي إنه منتوج ظروف تاريخية وحضارية محددة، وهذا يعني أنه يصبح علامة بارزة في السياق التاريخي المحدد، ويمكن أن يصبح النص . النموذج . نقطة انطلاق في التاريخ الأدبي مثل: المعلقات، المقامات، الزهديات والخمريات إلى غير ذلك من النصوص والأجناس التي تمثل نقاط ضوء في الثقافة العربية الإسلامية.

وإن سلمنا بأنَّ كل نص هو نتاج زمن تاريخي معين، فإننا نقول إن كل قطعة أدبية تحوي وبالضرورة كل الإرشادات الزمنية التي تمكننا من مقاربتها ضمن سياق تاريخي معين، أي إنها يجب أن تحمل بالضرورة زمنها داخلياً (أي العلامات الزمنية المتعلقة بعصر معيَّن ومجتمع محدد وفي ظروف ثقافية مخصصة).

مفهوم الزمن التاريخي يساعدنا على التمييز بين القراءات المتعددة للنص الواحد عبر العصور. وهذا يعني أن كل عصر يفرز قيمه الجمالية والفنية الخاصة به، لذلك وفقاً لهذه المقاييس الجمالية والموضوعية يتناول النص.

ولكن ما يؤخذ على القراءات المختلفة للنص الواحد ضمن أطر ثقافية متباينة أنها قراءات تنطلق من القيم الأدبية السائدة وتحاول إسقاطها . قسراً . على النص، ومن هنا يمكن أن نقيس الهوّة بين زمن إنتاج النص بإفرازاته الجمالية والفنية المختلفة وزمن القراءة/ النقد بترسانة المنهجية وجهازه المفهومي المتشكَّل من مجموع الملاحظات الثقافية ورصد مظاهر الجمال في عصر محدد. وهكذا يصبح عنصر الزمن مهماً جداً لتحديد مستوى القراءة وقياس زمن الإنتاج غرض النقد.

وقديماً تنبَّه أرسطو إلى علاقة الشعر بالتاريخ وقد خصَّص لذلك فصلاً كاملاً (الفصل التاسع)، حاول فيه أن يقارن بين (التاريخ والشعر)[17] واستعرض مزايا كل منهما ولكنه انتهى إلى تفضيل الشعر على التاريخ باعتباره أكثر فلسفية وجدية من التاريخ، لأنه يمكن أن يعبّر عن الماضي وعن المستقبل، في الوقت ذاته يمتاز بالتعبير عن الحالات المشتركة بين كل الأفراد وكل الحضارات في حين أن التاريخ يبقى حبيس نظرة ضيقة، مرتبطة بحدث خاص وهكذا يفتقد إلى البعد المستقبلي في حين أن الشعر له قدرة الاستشراف والتنبّؤ.

وقد لاحظ إدوار كار في كتابه "ما التاريخ؟".. أنَّ نظرة أرسطو هذه للتاريخ قد انسحبت على عدة أجيال من المؤرّخين اعتبرت التاريخ هو ذلك العلم الذي يتعامل مع الاستثنائي والخاص، وهكذا عجزت هذه الأجيال عن الإجابة عن السؤال لماذا حدث هذا؟[18] أي استنتاج العلل من الأحداث، أو كيف حدث هذا؟ أي طرح قضية التاريخ باعتباره مجموعة أحداث تتعلّق بحضارة مخصوصة تتطوّر باتجاه محدّد.

من هذا المنظار يمكن أن نقول إن الشعر يمكن أن يساهم في كتابة تاريخ حضارة معينة دون أن يقصد إلى ذلك. وهكذا يصبح الشاهد الأمين على أحداث معينة، وما ملاحم الشعوب المختلفة إلاَّ عبارة عن أشعار يتداخل فيها الشعري بالتاريخي، وتحول مقولة أرسطو إلى معادلة متوازنة الأطراف.

وعند استعراضنا لعدة قراءات مختلفة لنص أدبي واحد تشكّلت داخل آفاق متباينة يجب أن نتساءل: ما الذي حافظت عليه هذه القراءات وما الذي أهملته؟ إنَّ الإجابة عن هذا السؤال تضعنا أمام مجموعة من الحقائق منها: إن الشكل باعتباره الانتظام لمجموع العناصر اللغوية والإشارات الثقافية يتحّول إلى إطار زمني يحيط التجربة الفنية، وأظن أن كل القراءات مهما اختلفت مناهجها ووسائلها النقدية قادرة على الوصول إلى حقيقة الشكل الأدبي، إذ لا ينكر أي واحد أن معلقة امرئ القيس تتكون من عدد من الحركات الشعرية (الأغراض)، وأن حسن التخلص ميزة تمتاز بها القصيدة، وأن وزنها من البحر الطويل إلى غير ذلك من الملاحظات القديمة والمقررة.

لكن ماتختلف فيه هذه القراءات هو تعاملها مع القيم الجمالية والمضمونية

---

[17] أرسطو: فن الشعر. (الترجمة الفرنسية) لي بال ليتر. باريس 1900. (الفصل التاسع).

[18] أدوار كار: ماهو التاريخ؟، ص ص 68-69. ت: ماهر كيالي وبيار عقل. المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت 1980. ط2.

فيما يراه عصر قيمة قد لا يراه عصر آخر كذلك، ذلك لأنَّ كل نمط ثقافي منظومته القيمية التي يتفرّد بها عن الثقافات الأخرى وإلاَّ لما حدث تمايز ثقافي.

ويجب في هذا الإطار أن نفرّق بين القيمة الجمالية والحساسية الثقافية، لأن القيمة الفنية تصبح ميزة كل منهج نقدي يتفرّد بوسائله النقدية ومنظوره للتاريخ وللثقافة في حين أن الحساسية الثقافية هي الذوق المشترك المتوارث من جيل إلى جيل داخل ثقافة محددة.

مايمكن أن نستخلصه هو أن كل قراءة تختلف عن الأخرى لأنها تنطلق من تصوّر خاص للعملية الأدبية.

الزمن الشعري

من البداية نسارع إلى القول إن هذه الملاحظات لا تلتقي مع أيّة نقطة في كتاب "زمن الشعر" لأدونيس وإن كانت نقطة التقاطع الوحيدة هي الكلام عن الشعر.

يمكن أن نلاحظ داخل العملية الشعرية نوعين من الزمن: زمن الحدث (القصيدة بوصفها قصة في زمن معين)، وزمن التفعيلات، فالزمن الأول (الحدث) ينصّب على دراسة واعية لأزمنة الأفعال المتضمّنة داخل القصيدة: أنواع الزّمن، دلالاتها، توظيفها إلى غير ذلك من القضايا المتعلّقة بزمن الفعل في الثقافة العربية الإسلامية. وقد جاءت في القرآن الكريم أفعال بصيغة الماضي لكنها تدل على المستقبل وبعض الأفعال الحاضرة التي تدل على المستقبل أيضاً.

ويمكن في هذا المجال الاعتماد بكل ثقة على كتاب قيم لإبراهيم السامرائي تحت عنوان: "الفعل: زمانه وأبنيته"[19]، وهو كتاب مفيد يساعد على حلّ كل الإشكالات القائمة في بنية الفعل العربي ومختلف تجلّيات دلالاته.

وإذا ألقينا نظرة سريعة على قصيدة "أغنية كي تنام زينب" لمحمد علي شمس الدين نلاحظ أن أزمنة الفعل تتوزّع حسب المحاور التالية:

الفعل الماضي: نشرت عرفنا /صاح، عرفنا/ تأخر، تجدنا، ويفيد الزمن الماضي في هذه الحالات الثلاث عدم إمكانية تحققه وتجاوزه لحدود القدرة إلى حيِّز الفعل الحقيقي.

---

[19] *إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته: مطبعة العاني . بغداد . 1966.*

الأفعال : ألبس، قص: تفيد حدوث الفعل في الزمن الماضي.

الفعل المضارع: يبحث: رغم أن الفعل جاء بصيغة المضارع إلاَّ أنه يتأكَّد من خلال القرائن المعنوية داخل القصيدة أن زمنه يفيد الماضي وهذا عكس بنيته.

الأفعال : تتجوّل، تأسر، نطلقها، تعاتب، نطلق، يلبس، نسمع، يطفئ، يقتلنا. هذه الأفعال المضارعة حسب بنيتها تختلف درجات أزمنتها. نلاحظ أن الأفعال تأسر، نطلقها، تعاتبنا، تدل على حدوث الفعل زمن التكلم، ويبلغ هذا درجة التطابق بين فعل الكلام وحدوث الفعل.

الأفعال : تأسر، نطلق، رغم بنية المضارعة إلاَّ أنَّ السياق يؤكّد أن زمنها هو الماضي على اعتبار أنها أشياء موروثة من الثقافة والقيم الحضارية للشعب العربي الإسلامي.

الأفعال : يلبس: رغم علامة المضارعة وبنائها إلاَّ أن هذا الفعل يدل من خلال السياق الشعري على حالة حاضرة، متأكدة ومستمرة في نفس الوقت.

الأفعال : يطفئ، يقتلنا، يبدو بناء المضارعة إلاَّ أن سياقاتها لا تدل على الفعل الآني بقدر ماهي تعبِّر عن المستقبل، لأن الشاعر حائر يتساءل من يطفئ نار هذه الحرب ومن سيقتله، هل هو العدو الصهيوني أم أخوه اللبناني أو العربي، ولكن عدم حدوث فعل الإطفاء والقتل يؤكِّد أن هذه الأفعال ستحدث بالقوة في المستقبل.

فعل الأمر : فلتفتح، قومي: الفعل الأول فلتفتح فعل مضارع مسبوق بلام الأمر وهو رغم أنه يشترك مع الفعل المضارع في البنية إلاَّ أن زمنه يتداخل مع زمن الأمر (الذي غالباً ما يكون المستقبل)، ودلالاته في هذه القصيدة الطلب حدوث فعل الفتح، في المستقبل القريب.

الفعل الثاني : قومي: فعل أمر يرجى حدوثه في المستقبل أو بعد إلقاء صيغة الأمر (هذا طلب ورجاء) مباشرة، ولكن في السياق الذي ورد فيه هذا الفعل يلاحظ أن هذا الفعل مستحيل الحدوث، وإن كان قد حدث في الماضي.

وهكذا نتأكَّد أن دراسة بنية الأفعال وأزمنتها يساعد الناقد على الكشف على

أبعاد الدلالة الشعرية، لأنه ليس كل ماضٍ يحتوي على عنصر من الماضي بل قد يعبَّر به عن الحاضر أو المستقبل خاصة، وهكذا أيضاً بالنسبة للمضارع وللأمر.

أما زمن التفعيلات فإنه موضوع تكلَّم فيه كثيراً العَروضيّون وعلماء القافية، فالشعر عبارة عن أنساق زمنية تتشكل داخل وحدات زمنية محكومة بقوانين خاصة هي التفعيلات، والتفعيلات هي في نهاية الأمر قياسات زمنية تصاغ بموجبها أنواع الكلام، قال التوحيدي: "وليس كذلك المنظوم، لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف"[20]وقول أبي حيان أيضاً في نفس السياق، العلامي: "من فضائل النظم أنه لا يغني ولا يجدي إلاَّ بجيّده ولا يؤهّل للحن الطنطنة، ولا يحلى بالإيقاع الصحيح غيره، لأن الطنطنات، والحركات والسكنات لا تتناسب إلاَّ بعد اشتمال الوزن والنظم عليها"[21].

من هذه المقتطفات يتأكَّد أن الزمن الشعري عبارة عن نسب زمنية يلقى حسبها الكلام وهذه النسب الزمنية هي ما يشكَّل البنية الإيقاعية للقصيدة، لأنها عبارة عن إيقاعات متواترة تتلاحق طوال القصيدة، وقد تحدث خلخلة في المنطق الإيقاعي ولكن رغم ذلك تحترم، وهذه الخلخلة هي الزحاف والعلل وهي تجاوزات إيقاعية وتشكيلات نغمية جديدة داخل التفعيلة ذات الإيقاع المتواتر والمتكرر بنفس الصيغة.

وقد أغرق العروضيون في وصف هذه الوحدات الزمنية إلى الحد الذي أصبح معه الطالب غير قادر على التحكم في هذا الكم الهائل من المصطلحات (الزحافات والعلل)، وشروط دخولها والبحور التي تجوز أو لا تجوز فيها إلى غير ذلك من التقسيمات الدقيقة التي لا يفقهها إلاَّ من كان دقيق الملاحظة.

الزمن الحدثي

إن القصيدة ليست عبارة عن حقل تاريخي (الزمن التاريخي) تضبطه مجموعة من الإيقاعات الزمنية والأنساق النظمية (الزمن الشعري)، بل هي أيضاً

---

[20] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة. ج2. تحقيق أحمد أمين مكتبة الحياة. بيروت.
[21] نفسه: ص136.

مجموعة من الأحداث ذات الشحنة الزمنية المعبرة عن زمن الأحداث.

وبهذا المفهوم يقترب الزمن الحدثي من الزمن التاريخي ويلتقي معه في نقاط عديدة، والعلاقة التي يمكن أن تلاحظ بين هذين المستويين من الزمن: أن الزمن التاريخي زمن خارجي في حين أن الزمن الحدثي زمن داخلي وذلك بالنسبة للقصيدة، لأن الأول يستمد شرعيته من التاريخ كحقل ممارسة اجتماعية في حين أن الثاني لا يكتسب قيمته إلاَّ في إطار القصيدة ذاتها التي هي موضوع الدراسة.

فالزمن الحدثي هو إذن زمن الأحداث وهنا يقوم الدارس بالتمييز بين نوعين من الزمن، الأول زمن الأفعال (ماضيه، حاضره، مستقبله)، كما أنه يحاول أن يجد اللمحة المنطقية بين زمن وآخر، وأن يطرح السؤال تلو الآخر، كيف انتقل صاحب النص من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، وهنا يجب أن نُفرّق بوَعي بيّن بُنية الفعل وبين شحنته الزمنية.

ودراسة الزمن الحدثي يجب أن تأخذ على عاتقها دراسة توالي الأحداث وهل هناك انكسارات في ترتيب مادة الأحداث إلى غير ذلك من الأسئلة التي يثيرها علم السرد (أي دراسة زمن القص)، Narratologie.

هذه الفكرة تقودنا إلى بحث قضية هامة من قضايا الشعر خاصة لم ينتبه إليها النقاد كثيراً وهي علاقة الشعر بالقصة، إن الحدود الصارمة التي فرضها النقد لم تسمح بتناول الأجناس الأدبية بطريقة شاملة بل جعلت لكل مقولة لغتها الخاصة ومنهجها الذي لا يشاركها فيه أحد.

وقد أيدت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بعض الملاحظات حول النزعة الدرامية في القصيدة الحديثة، ثم جاء بعدها عز الدين إسماعيل وخصَّ لهذه الظاهرة فصلاً كاملاً في كتابه "الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية واللغوية" وهكذا أهمل الموضوع نهائياً وإن مورس في بعض الأحيان وبصورة مفككة حول المسرح الشعري، وأخيراً قدم طالبٌ من جامعة القاهرة رسالة جامعية حول هذا الموضوع.

الشعر يحكي قصة

أصبح من البديهي أن نعامل القصيدة كقصة، لأن كل قصيدة مهما بلغت من الغنائية فهي بشكل من الأشكال تحكي قصة، أي وراء هذا الغناء، وهذا النظم

اللغوي قصة كاملة. إن دراسة نسق واقتصاد الحكاية يبيّن لنا أن القصيدة هي حكاية تعرض بشكل محدد ومنظَّم الإيقاعات.

إن هذه المحاولة في الدرس لا تجرّنا إلى البحث في الدرجة الصفر للكتابة كما أقرَّ ذلك"رولان بارت" ولكنها تدعونا إلى استغلال الوسائل الأدبية للقصة بغية الوصول إلى معنى القصيدة، وهذه الدعوة لا تضطرنا إلى إلغاء مقولة الأجناس الأدبية بقدر ما هي في الواقع تأكيد لحدود الأشكال التعبيرية وتفرّد كل واحد منها بخصوصيات معيّنة.

إن الشعر القديم يمكن تقسيمه إلى قسمين. وهذا التقسيم نابع من رؤية داخلية للشعر، وهو ليس تقسيماً بمعنى الشكل والفعل بين الأشكال الشعرية ولكن انطلاقاً من مادة الشعر نفسه، وباختلاف المادة الشعرية وتباينها اختلفت التقسيمات.

وهكذا يمكن أن يصف الشعر حالات (حالات الأنا/ الشاعر، أو حالات نفسية للآخرين، أو الحيوان والجماد كما هو الحال في المعلّقات) وفي هذه الحالة يسمَّى الشعر غنائياً، ونحن نقبل هذا التقسيم مبدئياً على أن نعود لمناقشته فيما بعد، وقسم آخر يصف الأحداث (أحداث عاشها الشاعر، سمع عنها، شاهدها) ويسمَّى هذا النوع من الشعر، الشعر الملحمي أو الشعر القصصي، ولكن الحدود رغم ذلك بقيت قائمة دعمتها فكرة وجود الأجناس "الصافية" التي تشبه البحور الصافية (الوحدة الفعلية) كما هو في علم العروض.

وهذه الفكرة أظن أنها جاءت من أرسطو الذي فرَّق في كتابه "فن الشعر" بين المحاكاة والسرد "Mimésis - Diégésis" ومن هنا تأصَّلت هذه الثنائية وفرضت حدوداً جائزة على الشعر. وعلى هذا الأساس قسم إلى شعر غنائي، وهذا ما كانت فيه المحاكاة (وصف للحالات الشعورية وتمثيلها) سمة غالبة، وإلى شعر قصصي أو ملحمي (وصف الأحداث) وهو ما كانت الأحداث والأفعال فيه تحتلّ مساحة هامة من القصيدة (مثل الأوديسة والإلياذة).

هذا على مستوى النظر والتأمّل التجريدي، أما إذا رجعنا إلى الواقع الشعري فإننا نجد هاتين الصيغتين تتداخلان (تداخل العالم الذاتي بالعالم الموضوعي) وإذا طرح علينا السؤال التالي، كيف نحلل بيت امرئ القيس: مكرٍ، مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ

معاً.. إلى آخر البيت، هل نعتبره حالات أم أحداث؟..

الواقع أن ظاهر الكلمات: مكر، مفر، الخ...، يوحي بوصف حالة معينة للفرس. ولكن إذا تبعنا في وظيفة "اسم الفاعل" هنا ودلالته لأمكن لنا أن نلاحظ أنها توحي بأفعال وبالتالي بحركة، ونترك هذا التحليل للتأمل.

ومرَّت فترة طويلة على قناعة الناس بهذه الفكرة إلى أن جاء الشاعر والناقد الإنكليزي ت.س.إليوت الذي قسم المقولات الأدبية إلى ثلاثة أجناس: الغنائي السردي، الملحمي، والتمثيلي وذلك انطلاقاً من تحليله لوظيفة الضمائر في العمل الأدبي[22]، فقد لاحظ أن الضمير "أنا" هو الميزة الغالبة للون الغنائي، لأن كل أحاسيسه وشعوره تتمحور حول "الأنا"، الضمير "هو" علامة النوع السردي والملحمي، لأنه يتحدث عن أحداث جرت للبطل الغائب والحديث عنه بصفة الغائب يعتبر بعداً قصصياً تداولته كل الأشكال القصصية في مختلف الثقافات. أما الضمير "أنت" فإنه لا يصلح إلاَّ لجنس التمثيل لأنه قادر على التوجّه مباشرة إلى القارئ أو المتفرّج.

ولكن الملاحظ أن هذه المقولة، مثلها مثل مقولة أرسطو تفترض وجود مقولات أدبية صافية، ولكن الواقع الأدبي يثبت عكس ما رأى ت.س.إليوت حيث نلاحظ أن الضمائر الثلاثة (أنا، هو، أنت) تتجاور بسلام في عمل أدبي واحد دون الشعور بهذه الحدود الخانقة.

ومن أبرز الردود التي جاءت في هذا الصدد، رد ميشال بوتور، كاتب الرواية الجديدة في فرنسا وأحد أقطاب عصبة "تيل كيئل" حيث فنَّد بصورة قاطعة مقولة تقسيم الأجناس الأدبية حسب استعمالها للضمائر لأن هذه الضمائر توظف حسب الموقف.

ولكن ما بقي النقد متمسكاً به هو أن الشعر الغنائي عبارة عن شطحات صوفية محورها الذات المتكلمة (الشاعر) وأن الشعر الملحمي، أو السردي أو شعر المناسبات إلى غير ذلك من الأجناس الشعرية من وظائفه سرد الأحداث، ولكن ما انتبه إليه النقد المعاصر . وخاصة النقد الجديد . الذي يستمد مبادئه من اللغة والبنيوية. قد ركَّز على دراسة القصيدة بصفتها قصة شخص ما (الشاعر

---

[22] *ت.س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ص ص 61-87. (مقالة أصوات الشعر الثلاث)، ت: لطيفة الزيات . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة.*

خاصة في الشعر الغنائي والذاتي. الذات في شعر المراثي، شعر المديح، الأخوانيات، الموضوع: شعر المناسبات، الاجتماعيات.

وهكذا نلاحظ أن كل قصيدة تروي قصة وهذه القصة قد تكون كاملة أو قد نتمثّلها من خلال هيكل القصيدة، فقصيدة محمد علي شمس الدين هي قصة فتاة وجدت ذات صباح ملقاة على الرصيف، والشاعر عن طريقة عرضٍ "تنويعات" على عالم الطفولة يعطينا قصة مصرع "زينب"؛ لكن القتل الحقيقي لا يتحقّق، إلاَّ في الحركة التاسعة حيث تكون القصيدة قد بلغت ذروتها.

والقصة في مفهومها الواسع لا تعني ربطة "حبكة" ما بإحكام متقن ومحاولة تضخيم عنصر التشويق إلى ما سيأتي أو ستنحل عنه "الحبكة" ولكنها تعني بكل بساطة "تحطيم" عنصر التوقع وسرد حدث معين.

لأن القصص ماهو في نهاية الأمر إلاَّ سرد حادثة معينة، وقد لا تكون معقدة بالدرجة التي يصوّرها القصص الأدبي.

وللوصول إلى تحليل قصيدة الشعر على أساس أنها قصة تروى، يجب الرجوع إلى منطق عام يحكم عناصر القصيدة، وهذا المنطق هو طريقة سرد الأحداث وعرضها، ولا تخلو أية قصيدة مهما كانت من هذا العنصر القصصي فقصيدة امرئ القيس يتبدَّى المفصل القصصي بها عند "وقد أغتدي والطير في وكناتها"، ليسرد لنا قصة من قصص الصيد، والمتنبي في قصيدته "واحر قلباه" التي يتقرّب بها إلى سيف الدولة هي وصف لمسار قصصي عبر حياة الشاعر، وقصيدة "تأوب طيف من سميرة زائر...." لمحمود سامي البارودي تحكي حياة وأحداث الشاعر في "سرنديب" إلى غير ذلك.

من خلال هذه الأمثلة الشعرية وغيرها يتأكَّد أن وراء كل قصيدة قصة هي "المثير" أو الدافع لها، ونلاحظ أن عناصر القصة في قصيدة ما هي المحرّك الأساسي للشعر . وحتى القصائد المفرطة في الرواية والغنائية، كقصائد عمر بن أبي ربيعة، أو قيس بن الملوح، أو خمريات أبي نواس، أو زهديات أبي العتاهية– كلها تحكي قصصاً من نوع مختلف هي قصص العشق، وقصص الاجتماع وقصص الدين.

وإذا ما رجعنا إلى القصيدة التي اتخذناها سنداً للنظر والتطبيق معاً، نلاحظ أن العناصر القصصية سمة بارزة من سماتها، فهي تحكي موت فتاة وكيف وقف الشاعر/ الراوي أمام هذا الحدث، وإذا نظرنا إليها من هذه الزاوية نلاحظ عناصر هذه القصة تتوزّع كما يلي: الشاعر يقوم بدور الراوي، في بداية القصة خارج عن فضاء القصة/ الحدث لكنه في الأخير (الحركة الثامنة) يتحوّل إلى راوٍ مشارك في الأحداث حيث يتحقّق الالتحام الكلي بين الأنا/ الراوي وبين الأنت/ البطل، وهذا موقف أيديولوجي واضح وتبنٍّ للقضية دون شرط،

وزمن القصص في هذه القصيدة (أغنية كي تنام زينب)، مرتبط بطرفين: الطرف الأول هو تحديد زمن الحدث: قبيل طلوع الفجر (الحركة الثانية في القصيدة) والطرف الثاني هو مسار الأحداث عن طريق استحضار "المرثية".

أما مكان القصة فإننا يمكن أن ننظر إليه من وجهتي نظر مختلفتين، الأولى المكان كفضاء محدد المعالم: الأرض وكل القرائن، التي تقترن بها أو بعض الدلائل اللغوية التي تُشير إليها، والثانية هي: فضاء الأحداث أي المدى الذي تتطور فيه هذه الأحداث (الحركة الأولى: السطر 1 إلى 3)، ثم الحركة الرابعة (السطر 16 إلى 18)، وأخيراً الحركة التاسعة (السطرين 39و40)، وهكذا عن طريق دراسة فضاء القصيدة نلاحظ أن الأحداث تتطور في جو مأساوي وتتعمّق المأساة خاصة عندما يركّز الشاعر / الراوي على خصوصيات عالم الطفولة وتجسيده لحنينه العميق وتعلّقه بهذا العالم.

وهكذا نلاحظ أن هذه القصيدة تبرز عدداً من التحوّلات التي تطرأ على الأنت/البطلة عبر مسار محدّد تفرضه حدود التجربة الشعرية، ومن خلال هذه الملاحظة يمكن أن نستنتج ثلاثة أنواع من العلائق من هذه القصيدة/ القصة: علائق سببية: أسباب قتل زينب، أسباب عموم الحرب، علائق زمانية، زمن حدث زينب، زمن القص الذي يحاول قدر الإمكان التميز عن زمن الشعر، علائق مكانية: مكان حدوث القتل، مكان المأساة (الحركة الأولى)، مكان القصف (الحركة الرابعة)، ومصادره، مكان تحقق الاندماج الكلي بين الأنا/ الأنت (الحركة الثامنة)...

ومن خلال دراسة هذه العلاقة يمكن رصد تطوّر القصة وانتقالها من الكل إلى الجزء (الحركة الأولى ثم الحركة الثانية)، أو الانتقال من الجزء (الحركة

الثالثة تعمق في عالم الطفولة)، إلى الكل (الحركة الرابعة، والذي سهل عملية الانتقال هذه استعمال الشاعر لكلمة "القهر" المنصبّة على عالم الطفولة)، ثمَّ من الكل (الحركة الخامسة)، إلى الجزء (الحركة السادسة)، ثم من الجزء (الحركة السابعة) إلى الكل (الحركة الثامنة)، وأخيراً من الجزء (الحركة الثامنة، عند قراءتها قراءة نسقية/ أفقية) إلى الكل (الحركة العاشرة).

ومن خلال هذه الملاحظة الدقيقة يمكن الانتباه إلى الإحكام المنتظم الذي تستند إليه هذه القصيدة، وانطلاقاً من دراسة العلاقة السببية والزمانية والمكانية يتَّضح مدى قدرة القصيدة الحديثة (وحتى الكلاسيكية) على تشكيل اقتصاديات القصّ وهذا سيكون مدخلاً أساسياً لفهم أية قصيدة (Economie du récit).

من هنا يتَّضح أن مقولة أرسطو في الأجناس الأدبية، ومقولة المحاكاة والسرد هي ملاحظة منهجية متماسكة جداً لكنها على مستوى التطبيق أو عند عملية الإبداع الشعري/ القصصي يبطل مفعولها، وهذا يتأكَّد بعدم وجود جنس أدبي مستقل بخصائصه ولا تشترك معه الأجناس الأخرى.

ولأجل تحقيق هذه الرواية يجب مراقبة نظام الأحداث أو توالي الحالات وهكذا يتعيَّن تحديد هيكل القصة، ففي القصيدة التي أخذناها كنموذج للتعليل يكلمنا الشاعر/الراوي عن قتل الفتاة، وتبدو البوادر الأولى منذ الحركة الأولى، ثم يتأكَّد ذلك بصورة قاطعة في الحركة الثانية، ولكن فعل القتل لا يحدث بصورة فعلية إلاَّ في الحركة ماقبل الأخيرة في الجملة الشعرية التي تقول:"لا نسمع غير هوي الثلج/ على الجسد المنهار" (السطران 39–40)، وهنا يمكن استخراج بنية القصة ومن التعرف على المتتالية اللغوية وبالتالي المتتالية الثقافية التي هي بشكل من الأشكال قصة هذا العالم.

وللوصول إلى استكناه هذه البنية يجب "محاصرة "الحدث واستخراج بنية القصيدة (البنية العامة) ثم بنية الدلالة وهكذا يصير الحدث في القصيدة هو الدلالة العميقة للقصيدة، في حين يصير فيه الشكل (البنية السطحية) حامل هذه الدلالة ونحصل على المعادلة التالية: القصيدة حامل الموضوع والقصة محمول الشكل الشعري.

ولهذا يجب التعرّف على الجو العام الذي تتحرك فيه القصيدة ، أي فضاء القصيدة الذي يكون بشكل من الأشكال حدود التجربة الشعرية وجوهرها.

وعند الأخذ بعين الاعتبار هذه العناصر يجب أن نفرق بين صوتين يتجاوران داخل الصوت الأول وهو للشاعر، باعتباره الهيئة المنظمة لعالم القصيدة، والصوت الثاني وهو صوت الراوي الذي يسرد الأحداث، والعلاقة التي تربط الهيئتين هي علاقة وظيفية، فنحن نتكلم عن الشاعر عند الحديث عن فضاء القصيدة ككل يعبر عن تجربة فنية وموقف من العالم، وعن الراوي عندما نتحدث عن توالي هذه الأحداث وتواليها ضمن نظام معيّن يوحي بأن هناك قصة تروى.

فالشاعر في قصيدته يتكلّم عن ذاته، ويعرّف بها في مرحلة أولى وفي مرحلة ثانية تتحوّل هذه الذات القائلة إلى موضوع قول(خاصة فيما يسمى بالشعر الغنائي)، وهكذا يتجدّد مصطلح الشعر و القصيدة في العملية النقدية كمصطلحين متباينين، فيصير الشعر هو ذلك الصوت الجماعي المعبّر عن تجربة من تجارب الأمم والحضارات (الشعر ديوان العرب)، وتتّخذ الذاكرة الشعرية في عملية الإبداع مظهراً ديناميكياً، في حين تصبح القصيدة كمظهر إبداعي تتقاطع في نقاط عدّة مع الشعر وتختلف عنه في الرؤية وفي الأداء.

وهكذا عند التعرَّض لنوع هذه الدراسة يجب تحديد أهم لحظات الحدث في القصيدة الشعرية، إذ أن التنظيم القصصي هو تعبير عن تطوّر حالة معينة أو تطور حدث محدد عبر مسار قصصي يحدده الشاعر مسبقاً، والله أعلم.

■ ■ ■

الفصل الثاني:
فضاءات شعرية

«وجُمْلَةُ الأَمْرِ أَنَّ نَقْدَ الْكَلامَ شَديدٌ وتمْييزَه صَعْبٌ»

الباقِلاني: إعْجَاز القُرْآن.

فضاء القصيدة

البحث في فضاء القصيدة يعني البحث في مكونات الدلالة وأبعادها، ولا يتأتى ذلك دفعة واحدة وإلا سقط العمل في التعتيم والبتر . فاكتشاف دلالات القصيدة . أية قصيدة . يعني المرور من السطح كما تعرضه الكلمات والتراكيب إلى الأعماق التي هي جوهر الشعر وعالمه الدلالي.

ولكي يحصل ذلك يجب تحديد المكونات الأساسية للقصيدة، أي وحداتها وحركاتها، وعن طريق ذلك يتسنى الكشف عن موقف الشاعر ورؤيته وتساعد أيضاً على الكشف عن الفاعلية الشعرية والفاعلية الإنسانية والتجربة النفسية للشاعر.

وتتوزع قصيدة محمد علي شمس الدين على مجموعة من الحركات (الوحدات) تتصاعد في خطين متوازيين: خط المأساة/ وخط الحلم، ونلاحظ أن هذه القصيدة في جملتها تتطور في تصور ثنائي تدعمه مجموعة من الصور والرموز التي يحاول من خلالها الشاعر أن ينقل القارئ/ المستمع إلى جو

القصيدة وذلك عن طريق استعمال بعض الرموز الطفولية والأشياء الخاصة بعالم الطفولة ثم يصور حالة تسليط أدوات الدمار على هذا العالم.

وسنلاحظ كيف تأخذ هذه القصيدة مساراً هرمياً يبدأ بالحلم ليسقط في النهاية في بؤرة اليأس وفقدان كل أسباب الأمل، ولهذا سنحاول عند تقطيعنا للقصيدة إلى ربط كل حركة بدينامية القصيدة وكيفية مساهمتها في إعطاء دلالات شعرية جديدة.

الحركة الأولى: تتمثل في الأسطر الأولى الثلاثة حيث يقول الشاعر:

زينب

الدمعة وجه الأرض

والأرض دخان

الملاحظ على هذه الحركة أنها دفقة شعورية مكثفة، فكثافة الإحساس تواجهنا من البداية، وهي محاولة لمد العويل، وهذا الموقف الذي بدأ به الشاعر قصيدته أقل ما يمكن أن يقال فيه أنه موقف انفجاري.

وهذه الحركة على رغم قلة المفردات المكونة لها إلا أنها تحتوي جميع العناصر التي تنسج القصيدة من خلالها أجواءها وصورها، وهذه الكلمات التي هي زينب، نلاحظ أنها ستصبح موضوع القصيدة، أي العنصر المحرك لها كما أن كلمة الدمعة: ستنسحب على كل أجواء هذه القصيدة التي تتحول إلى بكائية بالمعنى القديم لهذا المصطلح، الأرض أيضاً هي المكان الذي تتطور من خلاله/ وعبرهُ القصة، الدخان أيضاً سيكون له حضور متميز في هذه القصيدة ليتحول في الحركة الرابعة إلى شيء يحجب كل معالم المكان ولا يبقي على شيء.

وتأخذ كلمة زينب منذ البداية موقعاً استراتيجياً..

وذلك لسببين: **السبب الأول** أنها جاءت في أول القصيدة وحسب البلاغة القديمة فإن الكلمة التي تأتي في صدارة الجملة لها مكانة استثنائية.

والسبب الثاني: هو أننا نحس منذ البداية أنه يتوجه إليها بالحديث ويبثها آلامه.

وإذا تعمقنا في بحث القرائن اللغوية والمعنوية لكل مفردات الحركة الأولى فإننا نرى أن زينب قد جاءت في شكل نداء، ولكن الشاعر حذف أداة النداء التي يمكن أن تكون "يا" (للبعيد) أو "أ" (للقريب) وفي هذه القضية يقول سعد الدين التفتازاني في شرح السعد المسمى مختصر المعاني "وتستعمل صيغة النداء في

الاستغاثة نحو "يا الله " وفي التعجب نحو "ياللحياة" وفي التحسر والتوجع كما في نداء الأطلال والمنازل والمطايا وما أشبه ذلك"..

(ص 85–حـ2 . مختصر المعاني)، والحركة الأولى من قصيدة أغنية كي تنام زينب تنتمي إلى النداء الذي يحصل في التوجع كما في نداء الأطلال.

وعلى هذا تكون هذه الحركة من جنس الموقف الطللي ونستدل على ذلك بما يلي: ابتداء القصيدة بالنداء المصحوب بالتوجع وذلك على طريقة الأطلال كما في معلقة امرئ القيس التي تبدأ بالنداء: "قفا نبك من ذكرى حبيب"..

كما أنّه بعد النداء يأتي الشاعر على ذكر الحبيبة، والحبيبة في هذه القصيدة التي رحلت هي الأخرى وإلى الأبد، هي زينب، لفظة الدمعة تحيلنا هي الأخرى إلى جو الموقف الطللي، لأنه موقف حزين واسترجاء للحظات سعيدة عاشها الشاعر "قفا نبك" ولم يقل الشاعر نتأمل المكان، أو نتفرج على الخرائب والدمار، بل وقف يبكي، فموقف الطلل، هو موقف تمزق وتحسر كما بين ذلك كمال أبو ديب في تحليله للمعلقات (المعرفة السورية)، وهو انفصال عن حركة الزمن مع الدوران في نفس المكان لكن بعد أن أفرغ من محتواه الشعري والإنساني وأصبح إطاراً هلامياً تجوب فيه أشباح الذكرى، هناك قرينة أخرى يمكن إما أن نستدل بها على أن الحركة الأولى تنتمي إلى بدايات الشعر الجاهلي (الموقف الطللي)، هي الأرض دخان لأن وصف الأطلال كان يأتي على وصف الأثافي، والمكان الذي كان تطبخ فيه الحبيبة قبل رحيلها . ووصف الأثافي من قبل الشاعر القديم . تركيز على الوظيفة التي فقدها المكان أي هجره من قبل ساكنيه لأنه فقد بعض أسباب إبقاء الناس في مضاربهم، وعلى هذا يصير بؤرة طرد بعد أن كان نقطة جذب ومحور دوران تلف حوله بعض الكائنات...

من الملاحظات التي لا يمكن أن نغفلها هي استعمال الشاعر الدمعة معرفة بأل بدل استعمالها نكرة وذلك لكي يدل على عمومها وانتشارها وهي من هذه الزاوية تمثل "مفرداً بصيغة الجمع".. وهناك قضية أخرى لا يمكن نسيانها وهي تناول موضوع الرثاء في الشعر العربي وهي قضية شائكة ولكنها طرحت بمصطلح الرثاء الصادق والرثاء الكاذب، وعلى هذا قسمت المراثي تبعاً لقرائن لغوية بنيوية وتبعاً لعلاقة الشاعر بالشخص الذي يرثيه . ومن خلال بحث مكونات المراثي يمكن أن نتعرف على نوع الرثاء . فالرثاء الصادق يتناول الذي يرثيه كذات حاضرة يتوجه إليها بالحديث مباشرة ودون وسائط مثل قول المتنبي:

أمغفر الليث الهزبر بسوطه لمن ادخرت الصارم المصقولا

فالمتنبي في هذا البيت يتوجه إلى البطل كأنه من الأحياء ويعاتبه على عدم استعماله لسيفه ليرد ضربة قاتله.

وتتجلى هذه الظاهرة أيضاً في رثاء السلكة أم السليك التي وقفت أمام جثة ابنها تُسائلها وكأنها تخاطب إنساناً حياً وتسأله عن أسباب وظروف هذه "المغامرة"

طـــاف يبغـــي نجـــوة مـــن هـــلاك فهلـــك

ليـــت شـــعري ضـــلّهُ أي شـــــيء قتلـــــك؟

أمـــريض لـــم يعـــد أم عـــــدو ختلـــــك

أي شـــــيء حســـــن لفتـــى لـــم يـــك لـــك

كـــل شـــيء قاتـــل حـــين تلقـــى أجلـــك

طـــال ماقـــد نلـــت فـــي غيـــر كـــد أملـــك

أن أمـــــراً فادحـــــاً عـــن جـــوابي شـــغلك

ســـأعزي الـــنفس إذ لـــم تجـــب مـــن ســـألك

ليـــت قلبـــي ســـاعة صـــبره عنـــك ملـــك

ليـــت نفســـي قـــدمت للمنايـــا بـــدلك

أما الظاهرة الأخرى للرثاء فهو الذي يتناول مرثية كموضوع مستقل عن ذاته وما يميز هذا النوع من المراثي هو تراكم الصور النمطية وتكرارها، ولا يمكن أن نفرق بين مرثية وأخرى إلا بأسماء أصحابها وهذا النوع من المراثي قليل جداً في الشعر العربي الحديث وذلك لاختفاء ظاهرة "التكسب".

من هذه الملاحظات البسيطة يمكن ملاحظة علاقة هذه القصيدة بالتراث ومدى اقترابها من ظاهرة المراثي، ،وسنلحظ ذلك من خلال تحليلنا لبعض الصور النمطية التي عرفها شعر المراثي . ومن المسلمات النظرية التي يجب أن نركز عليها، والتي لا تخص طبيعة المراثي كما حددناها سالفاً . فإن وظيفة المراثي تختلف باختلاف اعتبار المرثي: ذاتاً أو موضوعاً، فتصوير الذات (الضحية في قصيدتنا . موضوع الدراسة) مولّد للرثاءِ، أي استدرار عواطف = الرحمة والشفقة = أما التركيز على تصوير القتلة (وهو ما لا نجده في القصيدة المدروسة)، فإنه

مولّد للثورة.

وانطلاقاً من هذه المقدمات النظرية فإن الخط الذي اتخذته القصيدة يوجهها باتجاه غنائي، على الطريقة الكلاسيكية، وهو التركيز على وصف مناقب المرثي/ الفقيد وذلك بغية ابتزاز حزن المتلقي وامتصاص تمزقات من بقي بعد الميت...

لو نشرت دالية البيت ضفائرها

لعرفنا سر الأغصان

لو صاح الديك على هذي الكرة الأرضية

لعرفنا سر الصوت

لو أن الفجر تأخر ثانية عن موعده

لنجونا

لكن الموت

أول ما يلاحظ على هذه الحركة أنها مكونة من مجموعة من الجمل الشرطية التي تتعدى عمل الشرط، أي اقتران حدوث فعلين يكون الأول سبباً في حدوث الثاني، كما هو معروف في عرف المناطقة، تتعدى هذه الجمل الشرطية وظيفتها لتكتسب وظيفة جديدة هي التمنّي، والتمني هو في الواقع، يقع خارج حدود الإمكان، أي عدم تجسدها في الواقع وتبقى هذه الأماني حبيسة خيال الشاعر، فالجملة الشرطية الأولى:

لو نشرت دالية البيت ضفائرها

هذه الجملة، فعل الشرط، ابتدأت بـ(لو)، وهذا ما يجعلنا من البداية ندخل إلى فضاء عائلي، "دالية البيت"، ويصير الفضاء هنا مكان دفء وحنان، أما لجواب الشرط الذي هو "لعرفنا سرّ الأغصان" فإنه يأتي ليجعل "الجملة الشرطية" بكاملها تقع خارج حدود الواقع، وتصبح الدالية المتجذّرة في البيت رمزاً لتجذر الإنسان في بيته وتصير الأغصان هي الامتداد الطبيعي لهذه "الجذور" ولكن الدالية لم تنثر ضفائرها، وبذلك تصبح الأغصان . زينب . هنا أيضاً هي غصن بالنسبة للبنان، وبذلك فإن هذا الغصن المقطوع من هذه الدالية يفقد كل انتماء ويصير رقماً مجهولاً.

الجملة الشرطية الثانية: هي "لوصاح الديك على هذي الكرة الأرضية، لعرفنا سر الصوت"... مضمون هذه الجملة مضمون زماني، وكان مضمون

الجملة الشرطية الأولى مضموناً مكانياً ولكن الديك لم يصح وبذلك أدركهم الصباح، كما أدرك الصباح في الماضي شهرزاد فسكتت عن الكلام المباح.

الجملة الشرطية الثالثة هي: "لو أن الفجر تأخر ثانية عن موعده /لنجونا/ لكن الموت" مضمون هذه الجملة هو الآخر مضمون زماني، ماذا تساوي ثانية من الزمن في خضم الأبدية، وماذا يمكن أن يفعل إنسان خلال ثانية..

إن أمل الشاعر أن يتأخر الفجر ثانية حتى لا تموت زينب، ولكن الفجر محكوم بقوانين لا تتأخر ولا تتقدم عن أجلها، وبذلك يصبح تمني الشاعر غير مشروع . منطقياً . على الأقل وإذا جاء الفجر وفضحت خيوطه الأولى زينب التي أصبحت هدف قناص مجهول الذي أذاقها الموت ذات فجر، فعل عادي يحدث في ظروف مماثلة.

إذا أردنا أن نفك رموز هذه الحركة الشعرية فإننا نلاحظ استعمال . لو . ثلاث مرات وهي في الواقع تعبر عن تمنٍ لا يمكن تحقيقه، وتكون هذه الجمل الثلاث ما يسمى بالنسق الثلاثي الذي حلل كمال أبو ديب تجلياته في الفكر والثقافة والأدب والدين.

والنسق الثلاثي في هذه الحركة يحكي فكرة الزمن حيث يتوازى خط الزمن مع خط المأساة وذلك في محاولة لتجاوز اللحظة الراهنة بكل ثقلها، ولكن انحلال النسق الثلاثي يعمل على إجهاض الحلم، لأن هذه الحركة الشعرية بكاملها جاءت في شكل نبْرة حلمية، عندما يصطدم الشاعر بجدار الموت، لكن الموت، الاستدراك . لكن . هنا يقوم بوظيفة إجهاض الحلم الذي بدأه الشاعر منذ الجملة الشرطية الأولى، لأن اكتمال النسق الثلاثي ثم انحلاله يعمل على تحطيم عنصر التوقع.

زينب

هذا الدوري على الشرفة

هذا الطين

وهذا الماء

وهذا اللعب، الخبر، القهر، الغايات.

بعد أن اصطدم الشاعر بجدار الموت، وتأكد بحدوثه الفعلي ووقوعه على زينب . طفلة لبنانية بريئة . فإن الشاعر يبدأ بمناداتها زينب (أداة النداء محذوفة كما هو الحال في الحركة الأولى)، ويتخذ من عالم الطفولة طريقة إلى التأثير

على المتلقي وبالتالي تمرير أيديولوجيته وفكره، إنه تعمّق في عالم الطفولة وتركيز على تصوير الضحية.

وقد استعمل الشاعر طريقة خاصة في إعادة تركيب عالم الطفولة عندما أخذ يحصي العناصر التي تثير الطفولة أو التي تجعل منها مركز اهتمام مثل الدوري والطين الذي يشكّل به الأطفال لُعباً تعبّر عن أحلامهم ومثالات خيالهم والماء، واللعب الذي هو من أخص خصوصيات الطفولة، والخبز (نلاحظ هنا استعمال الشاعر للخبز بدل قطعة حلوى أو شوكولاطة وهذا يعبر عن الطبقة الاجتماعية التي يدافع عنها الشاعر وهي الطبقة الفقيرة). الغابات أيضاً هي مصدر من مصادر إثارة البهجة لدى الصغار. لكننا نلاحظ أنه أقحم كلمة . القهر . بين مجموع العناصر التي تدخل في تشكيل عالم الطفولة . وهذا الإقحام له دلالة لأنه يريد أن يعبر عن القهر والقمع المسلطين على عالم الطفولة . وعن طريق تركيب هذا العالم فإنه يندد بالقهر الذي لحق الطفولة ودنّس عالمها، وبهذه الوسيلة فإن الشاعر يحقق غرضين، الغرض الأول هو التنديد بهذه الحرب العمياء التي تأتي على الأخضر واليابس، والغرض الثاني: هو تعميق الحس المأساوي:

شجر الحور دخان

والنهر دخان

ورذاذ المطر الناعم فوق الجرح دخان

الملاحظ أن الشاعر قد انتقل من الحركة السابقة إلى هذه الحركة دون عناء كبير، إذ أن ما يربط الحركتين هو الغابات ثم شجر الحور . وقد تكرر كلمة (دخان)، ثلاث مرات في ثلاثة أسطر وذلك ليدل على شمولية الدخان واحتياجه لكل مكان وتدنيسه للطبيعة . وإذا كان الدخان دليل النار فإن ذلك يصور النار الملتهبة في جميع أرجاء لبنان، وغلبة عناصر الفناء، والموت على عناصر الحياة.

كما أن النظرة المتمعنة لهذه الحركة تبين لنا إضافة إلى شمول الدخان وتواجده في كل مكان، دليل على عموم الحرب ونيرانها، نكتشف أن الأسطر الثلاثة تحيلنا إلى مصادر القذف: البر (شجر)، البحر(النهر)، والجو (رذاذ المطر)، لأن مصدر المطر هو العلو والسحاب، وعن طريق هذه الصور يحاول الشاعر القبض على أبعاد المأساة وذلك من زوايا متعددة.

فلنفتح يا آذار شبابيك التيه

لي طفل يبحث عن لعبته

في قبر أبيه.....

في هذه الحركة يعود الشاعر إلى عالم الطفولة لكن بصيغة أخرى إذ أنه ينتقل من الخصوص (زينب كعينة) إلى العموم الذي هو كل أطفال لبنان، فالتمني في السطر الأول: فلنفتح يا آذار شبابيك التيه الذي صار مسبوقاً بلام الأمر هو محاولة للتخطي والتجاوز لواقع جعل من لبنان مقبرة كبرى، حتى الأطفال لم يجدوا أماكن للعب غير المقابر.

وصرخة الشاعر الآمرة هي محاولة منه للتخلص من الكابوس الذي يجثم على العباد والبلاد.

زينب

جرس المدرسة . الخوف

الأزهار . الخوف

القلم المكسور الممحاة ... لماذا؟

ما يمكن ملاحظتهُ على هذه الحركة منذ الوهلة الأولى، هو حضور الخوف بصفة مكثفة مثلما كان حضور الدخان في حركة سابقة ويمتد هذا الخوف ليشمل حتى أخص خصوصيات عالم الطفولة.

فجرس المدرسة الذي كان منبه بهجة لأنه يعني نهاية المدرسة وللخروج للعب أصبح في جدل وحوار مع صفارات الإنذار ودوي المدافع وتحول إلى جرس خوف، لأن الخروج إلى الشارع يعني قد تصيب الطفلَ رصاصة طائشة أو مصوبة.

الأزهار التي هي مصدر بهجة صارت هي الأخرى مصدر خوف لأنه قد تخفي قنبلة أو قد تكون مسمومة بفعل ما وقع عليها من أدخنة مسمومة. كتب الأطفال التي كانت تسليهم هي الأخرى صارت مصدر خوف، وهكذا يتكثف حضور الخوف ليلغي عالم الطفولة، لأن الخوف صنعه الكبار، وأقحم على عالم الصغار..

القلم المكسور الممحاة ..... لماذا، دليل على حيرة الطفل وشرود باله فيلجأ إلى قضم قلمه هروباً من التفكير في مأساة واقعه ومحاولة للانتصار على هذا الواقع بتناسيه . والحركة في مجملها تعتبر تنديداً صارخاً بالوضع الذي يعيشه أطفال لبنان ..

من ألبسك الثوب الأسود

من قص ضفيرتك الشقراء

وقص الشفة المرجانة

إذا كانت الحركة السابقة مرحلة تحضيرية للموت فإن هذه الحركة هي تنويعات على عالم الطفولة، وتصوير للطفلة المغتالة، وهنا تبلغ عاطفة الشاعر ذروتها ويشتد انفعاله لدرجة فقدان العقل فيتوجه بالخطاب مباشرة لهذه الطفلة كأنها تستمع إليه ويبدأ في مساءلتها، ولكنها مساءلة سوف لن يكون لها جواب لأن زينب كانت قد اغتيلت مع مطلع الفجر..

وبذلك يتحول سؤاله، من سؤال يريد منه الجواب إلى سؤال استنكاري يعبر عن مدى حيرة الشاعر أمام هذا المنظر.

فإذا اكتفينا بقراءة السطرين الأوليين (من ألبس ومن قص) فإننا لا نشك في عملية الاغتيال، بل إننا نتوهم أن الشاعر يسأل عن الشخص الذي ألبس زينب هذا الثوب . والذي هو بالضرورة قريب أو أحد أفراد الأسرة وكذا عن من قص الشعر . .

ولكننا إذا انتقلنا إلى السطر الثالث فإننا نغير رأينا لأن الثوب الأسود يصير رمزاً للحزن، وقص الضفيرة يصير عاراً لأن الضفيرة بالنسبة للعربي هي عربون حب ووفاء كما أنها دليل كرامة ومروءة . وقص الشفة هنا لا يكون من باب التجميل بقدر ما هو تمثيل بالأجساد . .

ويمكن أن نلاحظ مدى تناسق الألوان في هذه الصورة وذلك لتقريبها إلى المتلقي.

فالضفيرة شقراء تتزاوج بكل تأكيد مع شفة مرجانة يزينها لباس داكن وإعطاء الشاعر هذه الصورة الجميلة عن الفتاة الصغيرة المغتالة يريد بذلك امتصاص عواطف الشفقة والثورة عند المتلقي

قومي نلعب

قبل رحيل الأشجار

.....

نتجول في أطراف الحقل

ونأسر كل فراشات الغابة

ونعود فنطلقها
حين تعاتبنا الأزهار
ونقول تعلمنا
من ثدي الأم بأن نطلق أسرانا
فلماذا دمنا يلبس كل الأزهار
لا نسمع غير هويّ الثلج
على الجسد المنهار....

هذه الحركة هي تنويعات على عالم الطفولة، ونتيجة الإحباطات التي تعرض لها الشاعر، عندما سلط الخوف على عالم الطفولة، وبعد ذلك يتحول الخوف إلى مواجهة مع الموت.

وفي حمى الموت وفقدان كل أمل، يحاول الشاعر استرجاع واستحضار زينب، ويتوجه إليها بالحديث مباشرة كأنها ماثلة أمامه ويدعوها إلى اللعب معه وقد استعمل فعل الأمر . قومي . وبداية الحركة بفعل الأمر "قومي" أي انهضي، يستنهضها بعد أن رآها ملقاة على الرصيف خرقتها رصاصة طائشة . ولكي تستجيب زينب لأمر الشاعر / الذات المخاطبة يدعوها إلى اللعب . وقد استعمل لفظة "اللعب" وذلك لغرضين . كما أزعم– الغرض الأول هو محاولة التغلب على المأساة وتجاوزها، أما الغرض الثاني، فإنه عن طريق استعمال كلمة "لعب" التي تعتبر من أخص خصوصيات عالم الطفولة، استطاع أن ينزلق إلى عالم البراءة.

ولكن اليأس، بعد أن كانت النبرة حالمة، تتحول إلى نبرة يائسة عندما يستعجل زينب للعب: قبل رحيل الأشجار = أي قبل أن تنهال القنابل لتقتلع الأشجار وتحيلها إلى رماد.

وتتوحد الذات المتكلمة مع الذات المخاطبة وذلك باستعمال علامة الجمع (نون الجمع) وذلك لمشاركة الذاتين في اللعب، أي في الطفولة لأن الشاعر يحن إلى الطفولة، مرحلة البراءة والحلم . فهو يشارك زينب في التجول في أطراف الحقول، ثم إمساك الفراشات، تلك الكائنات الجميلة الملونة وقد استعمل كلمة نأسر . التي هي كلمة حربية عسكرية وذلك لأن الجو المسيطر على الموقف جو حربي .

ثم عاد الشاعر إلى إطلاق سراح الفراشات، وهذا الموقف هو موقف أيديولوجي إنساني لأنه ضد أسر الفراشات، أي تدمير عالم الصغار وإبادته،

وبذلك فهو يندد بطريقة غير مباشرة بقتل الأطفال.

ويشكل هذا الموقف جزءاً من تراث أمة بكاملها، والقرينة اللغوية التي تدل على ذلك هي "ثدي الأم" التي تعني الانتماء إلى الحضارة العربية الإسلامية التي عرفت "بالشهامة" أي العفو عند المقدرة وقد سارت هذه العادة وانتشرت بين العرب وكذا معاملة أسرى الحرب كضيوف.

وقد استعمل الشاعر نطلق مرتين التي تدل على التسامح وكذا نأسر للدلالة على البطش، وهذا ما جعله يتساءل في نبرة استنكارية فلماذا دمنا يلبس كل الأزهار؟، وهذا الاستفهام الاستنكاري يعبر عن واقع العجز والضعف المتفشيين في العالم العربي.

وفي ظل واقع تفشّت فيه أسباب الضعف والعجز فإنه جعل الأعداء يقتلون الأولاد والعجزة، وبهذا ينتقل إلى وصف الجسد المسجى عندما يقول: "لا نسمع غير هويّ الثلج / على الجسد المنهار" إذ يتحول الثلج إلى رمز للقنابل لاشتراكهما في المصدر . العلو . كما يرمز أيضاً إلى كثافة دخان القنابل، كما أن له أبعاداً ميثولوجية بعيدة تتمثل في الأكفان (اللون الأبيض).

وأمام منظر الموت يلجأ الشاعر إلى أكبر قوة لتنجيه من واقعه المزري بعد أن أجهضت كل محاولات التوحيد ، وهكذا ترتكز الحركة الأخيرة على خلفية دينية وصوفية واضحة.

يا واهب هذي الشمس

لهذي القدم العمياء

من يطفئ برد الشمس

بحرّ الماء

من يقتلنا

آه

زينب

فعند فشل كل المحاولات التوحيدية يلجأ الشاعر إلى أكبر قوة، (خالق الشمس والسماوات)، هذا ما يبدو من ظاهر الكلام، لكن إذا تمعنا نلاحظ أن هذه القوة (واهبة الشمس) . واستعارة الشمس تدل على (القوة والجمال والضياء). وتصبح (القدم العمياء)، هي رمز القدم الطاغية التي داست جماجم الأجداد وداست

أجسادهم الطاهرة، ولا يمكن التخلص من هذه القدم التي تسحق أعناق الضعفاء إلا إذا حدثت معجزة، والمعجزة تقع خارج مجال الاحتمال وإمكانية الحدوث.

ويعطي مثالاً لهذه المعجزة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم: "من يطفئ برد الشمس بحرّ الماء" وهي ترجمة لما جاء في قوله تعالى: «يا نار كوني برداً وسلاماً على سيدنا إبراهيم». ولكن النار في النص القرآني تحولت إلى برد وسلام ونجا سيدنا إبراهيم وذلك بأمر منه سبحانه وتعالى الذي يقول للشيء كن فيكون، ولكنها في الحالة التي يصفها الشاعر تبدو مستحيلة وبعيدة عن التحقيق مادامت المؤشرات الحربية تبين أن هذه القدم العمياء تزداد قوة بضعف العرب، ونلاحظ أن سياق الشمس في الأول . يختلف عنه في الأخير . إذ أنه في المرة الأولى كان مصدر نور وعلو وفي المرة الأخيرة تحول إلى مصدر نار وحرارة حارقة، وبين هذين القطبين اللذين يشحنان الدلالة تبرز وتضمر قوة العرب في التغلب على "القدم العمياء".

ثم يتساءل بعد ذلك في ذهول من يقتلنا؟!..

هذا السؤال الذاهل يرتكز على ذهنية صوفية، حيث يقول المتصوفة (من يقتلني يحييني)، هذه الإشارة البعيدة يمكن أن نقاربها مقاربة سياسية واجتماعية ونقول إنه مادام دمه أصبح مشاعاً يمكن أن يناله من استطاع ذلك، فهو يتساءل عمن سيقتله، هل هذا العدو، أم سيموت بيد شقيق أم سيموت برصاصة طائشة لا يعرف مصدراً لها، ولا راميها.

وفي غمرة الشعور بالهزيمة يرسل الشاعر آخر صيحة يائسة، إذ تبلغ القصيدة ذروتها وتبدأ في السقوط بعد أن يحس القارئ أن الشاعر قد انتحر على مستوى التجربة الشعرية بعد موت زينب، وذلك رمز تنديده بالقهر المسلط على عالم الطفولة وبخذلان الأخوة والأصدقاء وتبقى زينب رمزاً مغروساً على أرض لبنان.

ولكن سقوط التجربة الشعرية (آه زينب) وهذا التحسر على الواقع الراهن دون محاولة تغييره يبعث على اليأس ويعمل على تكريس "ليس بالإمكان أبدع مما كان" وهذا يخالف الموقف الإيديولوجي الذي حاول منذ البداية تأطير مسار القصيدة.

وإذا كانت التحولات الشكلية قد ميزت بنية القصيدة وتمثلت في انتقال الصورة الشعرية من الكل إلى الجزء بانتظام، أو الانتقال من الأنا إلى الأنت ثم دمج التجربة الذاتية في التجربة الجماعية للدلالة على عموم المصاب، فإنه

علىمستوى المضمون يمثل انكساراً في التجربة الشعرية إذ أن الانتقال من عالم الطفولة بأحلامه ورؤاه ثم المرور بالتنديد بفعل القتل ومظاهر القهر والاعتداء فالاستسلام والقبول بالهزيمة يمثل موقفاً غير مطابق لبداية القصيدة وبالتالي الذهول أمام الفاجعة وإلغاء كل الأيديولوجيات التي عجزت عن تحقيق السلام على أرض لبنان.

= نبض التاريخ / نبض الإبداع =
إلياذة الجزائر: قراءة دلالية

1 . اعتبارات منهجية:

يشترك كل من الشعر والتاريخ في كونهما نتاجاً فكرياً لغوياً بالدرجة الأولى ويبلغان معرفة إنسانية وتجربة وجدانية تتعلق بالإنسان في علاقته بذاته وبمحيطه، ولكنهما يختلفان من حيث المرجعية المباشرة والسياق المولد للدلالة ذلك لأن كل نمط خطابي يحيل إلى سياق ثقافي وتاريخي محدد له سماته وحدوده.

وقد ساهم الشعر في أكثر من مرة في تدوين التاريخ سواء بطريقة مباشرة أو طريقة غير مباشرة، وذلك لما يتميز به الشعر من قدرة على تجسيد الحقائق التاريخية دون أن يقصد إلى ذلك أو يجعل من الحقائق التاريخية هدفاً لقول الشعر، في حين أن التاريخ يقصد إلى تجلية الحقائق الاجتماعية أو التاريخية والتركيز على أهم المحطات في حياة الشعوب والأفراد.

وبما أن الشعر والتاريخ نتاج لغوي، أي يعتمد على اللغة كأداة للتوصيل والتبليغ. كيف نستطيع أن نميز بين الشعر والتاريخ؟، لا يمكن أن تكون التفعيلة والثقافة وحدهما كافيتين للتمييز بين هذين النوعين من الخطاب، وحتى السياق الشعري والتاريخي ذاته عاجز عن التمييز بين الخطابين لأن الشعر قد يعتمد هو الآخر ويتكئ على خلفية تاريخية، كما قد يستشهد المؤرخ بالنصوص الشعرية للتأكيد على نفي قضية أو إثباتها، وفي هذه الحالة يصير الشعر من الأدوات المساعدة في إنتاج التاريخ، ولكن المعتمد في هذا السياق هو القصد من إنتاج الخطاب اللغوي، أي ما الذي قصد إليه مرسل الخطاب، هل أراد أن يقول الشعر أو أن يكتب التاريخ.

هناك بعض الشفرات وبعض العلامات التي تساعد في ثقافة محددة على إبراز صدور جنس كتابي معين، أي ما يعرف بقوانين الكتابة بالنسبة لكل جنس في ثقافة معينة، فنعرف من خلالها هل نحن في مواجهة نص تاريخي أم في مواجهة نص شعري، قد يتدخل هنا مصطلح الانطباع وهو المفهوم الذي شددت عليه الدراسات الاستقبالية ونظريات التلقي وجعلته في صميم اهتماماتها.

كما أن الشعر يمكن أن يتميز عن التاريخ في كونه يندرج ضمن منظور جمالي وقنوات تعبيرية تحاول أن تتجاوز الاستثنائي والمبتذل إلى تأسيس القوانين العامة التي تتحكم في المجتمع والثقافة، في حين أن التاريخ لا يبحث في الكليات بقدر ما يؤكد على فردية الأحداث وفرادتها وعدم قابليتها للتكرار وبذلك يحصر التاريخ خطابه في حدود السياق الذي أنتج الأحداث، ويبقى أسير النظرة الأحادية للأحداث في حين أن الشعر يتجاوز آنية الحدث لربطه بالسياق الإنساني والقبض هي جوهره ودلالاته.

2 . الشعر والتاريخ:

منذ القديم انتبه أرسطو . وهو شيخ منظري الأدب . إلى العلاقة التي تربط الشعر بالتاريخ ومقارنتهما بالفلسفة وذلك في الفصل التاسع من كتابه "فنّ الشعر" وانتهى إلى الانتصار للشعر على التاريخ، باعتبار أن الشعر أكثر فلسفية من التاريخ، لأن الشعر يتنبأ بالأحداث التي يمكن أن تحدث، أي يتكلم عن العام، في حين أن التاريخ يحكي ماحدث حقيقة وهو بذلك يؤكد الخاص والفردي، والفقرة (1451 ب) تؤكّد ذلك، والفرق بينهما . كما يرى أرسطو . ليس في أن الأول يكتب موزوناً والثاني منثوراً، لأن التاريخ يمكن أن يكتب على صيغة نظم كما هو الشأن في أعمال المؤرخ هيرودوت.

إن طرح أرسطو لهذه الإشكالية النظرية وبحدّة يؤكد على أن إطار الشعر هو إطار تاريخي اجتماعي ولا يمكن للشعر أن ينفصل عن هذا الإطار حتى لو ادعى ذلك، وقد عرفت المسيرة الشعرية الإنسانية بعض محاولات تمرد الشعر على التاريخ وعلى المجتمع مثل محاولات "الفن للفن"، والرومانسية؟ وما فوق الواقعية ولكنها في الحقيقة لم تتعد كونها تنويعات وأصداء لفترات تاريخية واجتماعية.

هذا فيما يخص المحاولات الشعرية التي تحاول أن تلغي التاريخ وأن تتجاوزه ولكنها تبقى مع ذلك شاهداً ودليلاً على فترة زمنية محددة وقد يؤرخ بها

ولهـا، وهنـاك بعـض النصـوص الشـعرية حيـث نجـد فيهـا الإحـداثيات -socio historique" السوسـيو تاريخيـة" تشـكل جـزءاً مـن بنيـة العمـل الشـعري ولـيس ملصقات على جسد القصيدة حتى إذا ما عمدنا إلى إسقاطها بقيت القصيدة عارية إلا من بعض الأحاسيس البدائية والعواطف الفجة.

ومن خلال المعاينة والاحتكاك بالنصوص نلاحظ أن الأشعار التي خلدت وبقيت متداولة بين الناس على مر العصور وعبر الحضارات الثقافية، هي النصوص الشعرية التي خلدت مآثر الأمم والمجتمعات فمن "إلياذة هوميروس" إلى "إلياذة فرجيل"، ومن "رسالة الغفران" إلى "الكوميديا الإلهية"، ومن "الشاهنامة" إلى "البنكتنترا" حيث نجد التاريخ حجر الزاوية في بنائها وتعبيرها.

وفي العصر الحديث تصدى باحث آخر في بحث هذه العلاقة الإشكالية بين الشعر والتاريخ مطبقاً إياها على النصوص الأدبية من بداية عصر النهضة الأوروبية، والكاتب هو (ايمري نيف . Emery Nef)، وعنوان مؤلفه هو "المؤرخون وروح الشعر" (دراسة لإسهام الأدب والعلوم الأدبية في تدوين التاريخ منذ عهد فولتير)، وهذا الكتاب مترجم إلى العربية ونشرته دار الحداثة، والكتاب انطلق من نفس المنطلق النظري الذي حدده أرسطو ولكنه اتخذ طابعاً تطبيقياً من خلال رصده لتجليات التاريخ خلال النصوص الأدبية واستقرائه للخطاب التاريخي الذي يعانق الخطاب الشعري والأدبي ويتوحد معه.

ويكشف هذا الكتاب عن بعض النصوص التي جاء فيها التاريخ صريحاً وبعضها الآخر الذي طرق التاريخ بصور مجازية واستعارية، وكشف عن النصوص ذات الدلالة التاريخية والتي ساعدت المؤرخين على تقصي بعض الحقائق وإماطة اللثام عنها.

وإذا رجعنا إلى بحث ماهية الخطاب التاريخي والخطاب الشعري فإننا نلاحظ أنهما يتقاطعان في أكثر من نقطة ولعل أهم نقطة تقاطع يلتقي عندها الخطابان هي اللغة . فكل من التاريخ والشعر خطاب لغوي بالأساس، أي يستعمل اللغة كأداة للتوصيل، ولكن على الرغم من اشتراك الخطابين في اللغة إلا أن دلالتها ووظيفتها تختلف من خطاب إلى آخر . فبنية اللغة الشعرية هي بنية مجازية استعارية وظيفتها إثارة الإحساس وتحريك الوجدان . بل الإشارة إليه بصيغة غير مباشرة في حين أن بنية اللغة التاريخية هي بنية حقيقية تقترب من اللغة العلمية التي يصير فيها الدال الواحد يحيل إلى مدلولها الوحيد ولا يتعداه إلى غيره، ووظيفتها هي تبليغ معرفة إنسانية (غابرة خاصة ومنتهية، حيث الحدث فيها قد تم

اكتماله منذ فترة وتحددت مساراته واتضحت قسماته)، ودلالاتها هي دلالة تاريخية اجتماعية، في حين أن دلالة اللغة الشعرية دلالة فنية جمالية.

هذا فيما يخص ماهية الخطاب الشعري والخطاب التاريخي .

أما فيما يخص طبيعة الخطابين فإن الشعر هو عبارة عن أشكال تعبيرية جمالية في تحول مطرد ولا تخضع لبنية قارّة، كما أنها لا تخضع لأي منطق وضعي غير منطقها الداخلي ولا تعتبر إلا بالرجوع إلى النصوص الشعرية السابقة عليها والمتزامنة، فميزة هذه الأشكال أي أنها متجددة باطراد ولا تكرر الواحدة الأخرى إلا بغرض الاحتذاء أو المعارضة أو غيرها من الأسباب الثقافية والجمالية، فالقارئ لا يقرأ القصيدة إلا من خلال التراث الشعري ككل بوثباته وانكساراته.

أما فيما يخص طبيعة الخطاب التاريخي فإننا يمكن أن نقول عنه أنه نسق من الأقوال أو الأفعال، وهو بذلك يخضع لقانون السببية ويتبع في عرضه للأحداث خطاً أحادي الاتجاه ويسير من الخلف إلى الأمام أي من الماضي إلى الحاضر، والتاريخ كشكل من أشكال التواصل يحاول أن يدمج هذا النسق من الأقوال والأفعال في حاضر المجتمع وجعلها قوة فاعلة فيه ومحركاً له للتجاوز والتجدد، لا أن يصير التاريخ عبئاً وإرثاً ثقيلاً على المجتمع مثلما يحاول بعض "المؤرخين" النبش في سوءات ماضيهم والترويج للنقاط المظلمة في تاريخه قصد بلبلته وهز شخصيته، ولكن التاريخ . هو في الحقيقة . تلك القوة الإبداعية والفاعلة في ترقية الفرد والمجتمعات، نقطة أخرى يتقاطع فيها الخطاب التاريخي مع الخطاب الشعري هي تداخل الحقلين واستفادة كل منهما من الآخر، فعلم الأدب يعتمد على منهجية تاريخية ويستعير أدواته ومفاهيمه عندما يتحدث عن تاريخ الأشكال الأدبية وهنا . بقصد أو بغير قصد . يربط هذه الأشكال ويُفسر قوانين الشعر بالقوانين التي تتحكم في المجتمع والثقافة والتاريخ.

أما التاريخ فإنه من جهة أخرى يعتمد على الشعر أي ما قاله الشعراء في فترة معينة لإعادة تركيب الخطاب التاريخي واعتبار الشعر كأداة مساعدة على ذلك، لأن الحقائق التي يعرضها الشعر سواء كان قاصداً إلى ذلك أو غير قاصد هي حقائق كلية لا يمكن للتاريخ أن يتنكر لها، وفي غياب الأدوات العادية من وثائق ونقوش ونقود، وآثار عمرانية فإن الشعر يمكن أن يكون أداة مساعدة، لأنه أوّلاً تاريخ الذهنيات السائدة ويعكس ميولها وأذواقها، ولأنه ثانياً يعكس وضعاً اجتماعياً وتاريخياً معيناً.

أما الأدب العربي فإنه لم يعرف هذا الجدال النظري حول علاقة التاريخ بالشعر إلا في العصور الإسلامية المتأخرة، ذلك أن الشعر كان هو السائد في المجتمع العربي الجاهلي وقد جسد الشعر هذه العلاقة في أشعار الجاهليين التي خلدت "أيام العرب" وحروبهم مع جيرانهم بالإضافة إلى النزاعات المحلية مثل حرب "داحس والغبراء" التي استمرت زهاء نصف قرن وحرب "البسوس" وهناك أيضاً "لامية العرب" للشنفرى التي عبرت عن مرجعية تاريخية محددة في حياة المجتمع العربي، ويمكن أيضاً اعتبار "نقائض "جرير والفرزدق" و"جمهرة الشعراء" الذين تحلقوا حولهم أنها تاريخ المجتمع الأموي على مدى أربعين سنة، كما تعد "إلياذة الجزائر" لمفدي زكريا تاريخاً للجزائر منذ فجر الإنسانية إلى يوم الناس هذا، وغياب مثل هذه النظريات حول الأدب والفكر يعود إلى طبيعة الحياة البدوية غير المستقرة كما أن الحكمة التي تعتبر فلسفة الإنسان العربي كان الهدف منها استخلاص العبر التاريخية ومحاولة إيجاد نظائر لها في المجتمع.

1 . 2 ـ التراجيديا/ الملحمة

تعتبر كل من التراجيديا والملحمة من أهم المصطلحات النقدية التي تواترت كثيراً في كتاب فن الشعر لأرسطو، وهما في الحقيقة جنسان أدبيان راجا كثيراً في سياق الثقافة الإغريقية التي ساد فيها تكريس الأبطال والآلهة وأنصاف الآلهة– والتراجيديا والملحمة كما عرفهما أرسطو . يعبران عن الأفعال السامية التي يقوم بها الأبطال والآلهة ومهمتهما التخفيف من فائض العواطف الشفقة والرحمة (وظيفة التطهير)، ويعتبر تنظير أرسطو لهذين الجنسين الأدبيين بمثابة رد غير مباشر على تعسف أستاذه أفلاطون حين طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة بدعوى أن الشعر يفسد الأخلاق وأنه محاكاة المحاكاة، أي محاكاة من الدرجة الثالثة، وأعطى مثلاً لذلك عندما قال بأن الكرسي هو في الأصل عبارة عن فكرة ألهمها الله للإنسان ثم جاء النجار فحققه بالخشب (أي يحاكي الفكرة الماثلة بذهنه) ثم يأتي الشاعر ويحاكي كرسي النجار وهكذا يكون عمله هو محاكاة من الدرجة الثالثة، واهتمام أرسطو بالملحمة يريد أن يبين مساهمة الشعر في إبراز الجوانب الإنسانية والهدف منه هو "التطهير"، أي أنه يتكلم عن أناس فضلاء (أبطال، آلهة، كائنات من مادة نصفها إلهي والنصف الآخر بشري).

وقد لاحظ أرسطو أن هناك فروقاً بين "التراجيديا والملحمة" تتمثل في طبيعة كل منهما وفي وظيفتها، وهذا يعود إلى نوعية المضمون المعالج وحجم اتساعه

وتشعباته والعلاقات التي تنسج على تجسيد كل جنس بالإضافة إلى المساحة الزمنية التي تغطيها كل من التراجيديا والملحمة ويكاد كتاب "فن الشعر" أن يقتصر على هذين الجنسين.

أوّل فرق يميز التراجيديا عن الملحمة فرق بنيوي، أي الأجزاء المكونة لكل منهما . فالتراجيديا تتكون من ستة عناصر هي:

1 . **العمل:** لأن التراجيديا لا تحاكي الرجال بل الأعمال.

2 . **الحكاية:** وهي نسق الأعمال التي يتكون منها هيكل التراجيديا وهي (أي الحكاية) روح التراجيديا . كما عبر عن ذلك أرسطو . وتعتبر المصدر الأساسي للذة وذلك من خلال سلسلة التحولات (ارتفاع وانخفاض موجة الأحداث) الناتجة عن تعاقب انقلاب الخط وأشكال التعرف.

3 . **الفكرة:** وهي القدرة على إيجاد اللغة المناسبة للموقف وتلاءم الأفكار مع الأعمال ونمط الشخصيات.

4 . **العبارة:** وهي اللغة التي تكتب بها التراجيديا والتي يجب أن تكون سامية أي تترفع عن اللغة الواقعية المتداولة والتي لا تستطيع أن تثير العواطف أو تحرك الوجدان، وتكون سامية لترتفع إلى مستوى الأبطال الذين تصفهم والبطولات التي تتحدث عنها.

5 . **المشهد:** وهو القدرة على تمثيل الأعمال لا تقريرها وتقديمها في قوالب جافة تنافي الطابع المسرحي للتراجيديا وذلك لاستثارة المشاهد.

6 . **الغناء:** أو الجوقة ويتمثل سواء في القافية والرسائل الشعرية التي تساعد على الغناء أو المشاهد التصويرية التي لايمكن تمثيلها على المسرح فتغنى وتحاول أن تعطي كل دلالات المشهد دون إحضارها إلى المسرح، وعمل الجوقة يشبه عمل الرواية.

الفرق الثاني بين التراجيديا والملحمة فرق وظيفي وهذا يعود إلى طبيعة كل منهما، فالتراجيديا محدودة في الزمان، وقد حدد "أرسطو" زمنها بأربع وعشرين ساعة، أي الزمن الذي يجب أن تستغرقه الأحداث لا يجب أن يتعدى هذه المدة الزمنية، في حين أن الملحمة غير محدودة في الزمن أي يمكن أن تمتد على مدى زمن أوسع يمتد إلى بعض العقود، وهناك قضية أخرى تتعلق بالزمن وهي الشخصيات التي نجد عددها محدوداً (ثلاث أو أربع في التراجيديا) لكنها تتجاوز هذا العدد إلى شعب بكامله أو أمة، لأن الملحمة هي تاريخ شعب بأكمله

ووظيفتها هي سرد هذا التاريخ بشكل مسرحي والتأكيد على أهم رموزه التي ساهمت في تشكيل هذا التاريخ وكيفية تحول هذه الرموز إلى مولدات للمعنى.

بعد هذه التجديدات المنهجية لأهم القضايا التي يطرحها النص الشعري يمكن أن نقف على حقيقة هي أن عمل مفدي زكريا يعتبر ملحمة بأتم معنى الكلمة وسنحاول تقصي أهم مستويات الإلياذة مع تأكيدنا على أهم الخصائص البنيوية التي تميز هذه القصيدة . الملحمة عن باقي الإنتاج الشعري لمفدي زكريا.

II . فضاء الإلياذة:

ملحمة مفدي زكريا "إلياذة الجزائر" هي محاولة لإعادة كتابة تاريخ الجزائر والتركيز على أهم المحطات التاريخية قصد إجلاء أهم دلالاتها، ومن هنا فإن أهم بطل فيها ليس إلهاً وثنياً أو بطلاً خرافياً أسطورياً جاء ليخلصها من كل محنة وجدت فيها ولكنها عبقرية الشعب الجزائري ودأبه على صنع تاريخه بنفسه. وهذا لا ينفي طبعاً الرجال التاريخيين الذين صنعوا هذا التاريخ.

أما زمن "إلياذة الجزائر" فإنه يمتد من فجر التاريخ البشري إلى نهاية سبعينيات هذا القرن، وفضاؤها أيضاً هو هذه الرقعة الجغرافية "الجزائر" التي شهدت هذه الأحداث . والفضاء بهذا المفهوم ليس زمناً مطلقاً أي معلقاً في الفراغ، ولكنه سلسلة من التحولات الناجمة عن مجموع الأعمال التي قام بها أبطال هذا الشعب ومساهمتهم في العطاء الحضاري، ولعل أهم عطاء قدمه هؤلاء الأبطال الذين كرستهم "إلياذة الجزائر" هو العطاء الثوري المستمر ومحاولات التحرر من قبضة المستعمر، وقد حدد "مولود قاسم" فضاء "الإلياذة" بقوله: "فهي أي "إلياذة الجزائر" أجمل وأكمل صياغة لتاريخها، بآلامها وآمالها، بانتكاساتها وانتصاراتها، كما هي وظيفة التاريخ لأية أمة من الأمم". "المقدمة ص 15".

ولئن كانت "الإلياذة" مشحونة بكثير من الرموز الثقافية والتاريخية فإن الهوامش التي وضع جلَّها الشاعر وأكمل بقيتها ناشرها "مولود قاسم" قد سهلت مهمة التواصل وتلقي النص الشعري.

أما بنية "الإلياذة" فهي تتكون من مائة مقطع، يتكون كل مقطع من عشرة أبيات، عدا المقطع الثالث والتسعين الذي يتكون من أحد عشر والبيت الحادي عشر يعتبر بمثابة سجدة السهو ليعبر عن قداسة ملتقى "الفكر الإسلامي" الذي انعقد بالجزائر العاصمة والذي يعتبر المحرك لكتابة "الإلياذة" وبذلك تبلغ "الإلياذة"

ـ (ألف بيت وبيت)ـ وهذا الرقم في حد ذاته له دلالة تراثية تعبر عن انتهاء حضاري وثقافي معين. ويرى يحيى الشيخ صالح أن بنية "الإلياذة" تتوزع بالشكل التالي:

. طبيعة الجزائر وعمرانها . 19 مقطعاً .

. تاريخ الجزائر القديم . ماقبل الاحتلال 15م.

. مقاومة المستعمر . منذ الاحتلال 16.

. الثورة المسلحة 15م.

. ثورة البناء واسترجاع الشخصية 35م.

(شعر الثورة عند مفدي زكريا ص 209).

ولكن المتمعن في نص الإلياذة يدرك أن المواضيع تتداخل، لأن الشاعر يرى التاريخ كوحدة لا تتجزأ وهو تواصل وامتداد.

والملحمة كجنس أدبي لم يعرفه الأدب العربي القديم، ولكننا نجد بعض المحاولات في العصر الحديث مثل ملحمة أحمد شوقي = "دول العرب وعظماء الإسلام" وأحمد محرم "إلياذة الإسلام" وبعض المحاولات التي تحاول الاقتراب من هذا النسق من الكتابة الشعرية.

وقد ترددت كثير من الأقاويل مفادها أن "إلياذة الجزائر" عبارة عن مجموعة من اللوحات التاريخية التي لا ترقى إلى مستوى الملحمة.

ومحاولاتنا هذه تجاهد للاقتراب من مفهوم الملحمة من خلال "إلياذة الجزائر" للشهيد "مفدي زكرياء" مع المحافظة على خصوصيتها وعدم إخضاعها قسراً لمقاييس الملحمة كما حددها أرسطو.

1- II ـ الحقول الدلالية للإلياذة:

إن ما يشد انتباه القارئ إلى الإلياذة هو المادة التاريخية الطاغية على بنيتها، فهي ظاهرياً بنية تاريخية: نسق من التحولات، بنية من الأعمال مع تحليل لأهم آليات التحول، لكن النظرة المتمعنة لنص الإلياذة تكشف لنا عن بناء ملحمي محكم وتبين لنا وعي مفدي زكرياء بالعمل الذي أنجزه وصلته بالملحمة أكثر من أي جنس شعري آخر.

ولكي ندلل على فرضيتنا هذه لا يجب أن نقرأ "الإلياذة" بمعزل عن نتاج

مفدي الشعري الآخر، وخاصة "اللهب المقدس"، فـ "اللّهب المقدس" كتبت كل قصائده (باستثناء ثلاثة أو أربع)، كلها في قعر الزنزانة ويعبر عن مآسي الثورة التحريرية وردود الفعل الجزائرية الشعبية منها والعسكرية والسياسية . وهي بهذا المفهوم . أي قصائد "اللهب المقدّس" محدودة في الزمان وتعبر عن حدث واحد هو الفعل الثوري.

وبذلك تقابل مفهوم التراجيديا كما حدده أرسطو، في حين أن "إلياذة الجزائر" ترصد مجموعة من الأحداث، وتمتد إلى مساحة زمنية أوسع تبدأ من فجر التاريخ إلى يومنا هذا، وتضيء اللحظات الحاسمة في حياة الأمة الجزائرية وهي بهذا المفهوم تعتبر ملحمة، وهكذا يمكن أن نقول إن "إلياذة الجزائر" تحتوي "اللهب المقدس" وتتجاوزه ولا تجعل منه إلا شكلاً من أشكال التحولات وحلقة في سلسلة التحولات التي قادت إلى التحرر عن طريق فعل شخص أو مجموعة من الأشخاص.

ومن الحجج القاصرة التي قدمت أيضاً على عدم مطابقة "إلياذة الجزائر" لمقاييس الملحمة عند أرسطو هي عدم احترام "مفدي زكرياء" للأحداث الثلاث (وحدة العمل ووحدة الزمان ووحدة المكان)، ولعل هذا بالذات هو الذي يجعل "الإلياذة" تتمتع بخصوصيتها واستقلاليتها، ذلك أن "الإلياذة" لم تبدأ من حيث كان يجب أن تبدأ، أي التاريخ القديم ولكن من أهم فعل أحدث التحول والتمحور وهو ثورة التحرير المسلحة حيث وضع الشاعرُ "علي لابوانت" مقابل الجنرال "بيجار" (ص 27 . ط . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر . 1987)، وتقابل الرجلين، أي الحضارتين والثقافتين يفضي إلى إلغاء واحد منهما . الجنرال بيجار . وسيادة نموذج حضاري على آخر.

وإلغاء النموذج الآخر له دلالته أي التحرر، والتحرر في أحد مفاهيمه القدرة على التعبير والتواصل وبالتالي البدء بكتابة التاريخ والاعتزاز بالانتماء إليه، واستعادة الحرية هي بشكل آخر استعادة الصوت كلغة وثقافة– وبهذا تختلف "الياذة الجزائر" من حيث عرض الأحداث– والرؤية الداخلية للإلياذة تفصح عن علاقة هذا العمل الشعري بالملحمة– من الناحية الشكلية والبنيوية على الأقل– في أكثر من موضع ومحافظة الشاعر على خصوصية بناء الملحمة وذلك بوعي كبير.

فالملحمة غالباً ما تبدأ بمقدمة (برولوج) وهو عبارة عن أبيات وسرد مجموعة من الأوصاف المتعلقة بالأبطال الذين سيقومون برحلة الكشف والمغامرة– وقد

حافظت "الإلياذة" على هذا المقياس وذلك في المقاطع الأربعة الأولى– حيث يقدم مفدي بطله الذي هو الجزائر بكل ما يليق بهذا البطل من سمات التقدير وشارات الإجلال، حيث يقول الشاعر:

جزائـر، يـا مطلـع المعجـزات ويـا حجـة الله فـي الكائنـات

ويـا بسْـمة الـرب فـي أرضـه ويـا وجهـه الضـاحك القسـمات

ويـا للبطـولات تغـزو الـدنا وتلهمهـا القـيم الخالـدات

وأهـوي علـى قـدميها الزمـان فـأهوى علـى قـدميها الطغـاة

ويقول في مقطع آخر:

جزائـر، يـا بدعـة الفـاطر ويـا ردعـة الصـانع القـادر

ويـا ثـورة حـار فيهـا الزمـان وفـي شـعبها الهـادي الثـائر

ويقول:

ويـا مـن سكبت الجمـال بروحـي ويـا مـن أشـعت الضـياء بـدربي

ولـولا العقيـدة تغمـر قلبـي لمـا كنـت أومـن إلا بشـعبي

ويقول أيضاً:

جزائـر أنـت عـروس الـدنا ومنـك اسـتمد الصـباح السـنا

وأنـت الجنـان التـي وعـدوا وإن شـغلونا بطيـب المنـى!

صـنعت البطـولات مـن صـلب شـعب سـخيّ الـدماء فرعـت الـدنا

هذه الأبيات المأخوذة من المقاطع الأربعة الأولى تبين صحة الفرضية التي قدمناها على اعتبار هذه المقاطع بمثابة " البرولوج" أي المقدمة حين عرض البطل/الجزائر بشكل طقوسي يقترب من الطريقة التي يقدم بها الأبطال الأسطوريون، لأن الإلياذة ملحمة "صنعت البطولات من صلب شعب سخي الدماء:. وهي البطولات التي غزت كل الأمصار بشهرتها وانتشارها لأنها تعد مطلع المعجزات وفاتحة ثورة حار فيها الزمان، وإذا كان الأبطال يتقارعون في ساحة الوغى فيكون الانتصار للأقوى والمؤهل لذلك، أي للذي يحمل أكبر عدد من الصفات التي تؤهله للقيام بهذه الوظيفة، فإن البطل/ الجزائر بما وهبه التاريخ

من صفات جعل الزمان يهوي على قدميه ويحدث انقلاباً في موازين الزمن.

هناك خاصية بنيوية أخرى تجعل "الإلياذة" تقترب من المنطق الداخلي للملحمة هي "الكورال" أو الغناء، والملحمة تقدم بغناء المشاهد التي لا يمكن تمثيلها على المسرح كمشاهد العنف مثلاً لأن الملحمة عمل سام، فإن اللازمة:

شغلنا الورى، وملأنا الدنا

بشعر نرتله كالصلاة

تسابيحه من حنايا الجزائر

هذه اللازمة تقدم بوظيفة بنيوية أساسية، أي تقوم بفصل مقطع عن مقطع آخر وتنبه على انتهاء المقطع للبدء في آخر جديد، وتربط في دلالتها مفهوم الحرية بالقدرة على التواصل ونقل هذا النشيد إلى أبعد نقطة ممكنة في الأرض.

خاصية بنيوية أخرى تبين علاقة "إلياذة الجزائر" بالملحمة هي نهاية الإلياذة التي تشبه في وظيفتها النهاية التي تختم بها عادة الملاحم، وهي الغناء الفردي أو الجماعي الذي يصاحب عودة البطل منتصراً، وهذه الأناشيد تصحب سقوط الستار، وغالباً ما تكون في شكل عبر، وخلاصة لمسيرة البطل وتتويجاً لانتصاراته، فبعد أن ينتصر يكرم بالمدح والشعر والثناء، هذه الخاصية تتمثل في المقطع الأخير من "إلياذة الجزائر" حيث يبدي مفدي زكرياء إعجابه بخروج البطل/الجزائر منتصراً على كل العقبات التي اعترضت سبيله وإبعاد الشرير على حد تعبير بروب:

بلادي، بلادي الأمان الأمان أغنى ملاك بأي لسان

جلالك تقصر عنه اللغى ويعجز فيك سحر البيان

إليك صلاتي، وأزكى سلامي بلادي، بلادي، الأمان الأمان

وهذه الأبيات في مضمونها تمجد الجزائر/البطل الذي تعجز اللغى عن وصفه ويحير فيه سحر البيان، وتقدم لهذا البطل كل علامات التقدير والإعجاب بعودته مظفراً منتصراً، وهذا على نسق نهاية الملحمة وتقديم مراسيم الولاء للبطل بعد أن أوصل البلاد إلى بر الأمان ويبقى أمام الشاعر الغناء ونشر أمجاد هذا البطل.

ومن الدلائل التي تشير إلى الوعي الذي كان يتمتع به مفدي زكرياء أثناء عمله على مشروع كتابة ملحمة جزائرية هي استعماله لكلمة "إلياذة" أو إحدى

قرائنها أو عناصرها المكونة لها أكثر من عشرين مرة في سياقات تنم عن وعيه بالجنس الذي يكتب فيه واطلاعه على التراث الإنساني الذي كتب في هذا السياق يقول مفدي:

وقـــالوا انحرفـــت بإليـــاذة تلـــوم الشـــباب، ومثلـــك يعلـــو

"هـــوميروس" أرخ.. لـــم ينتقـــد وشـــهنامة الفـــرس بالوصـــف تغلـــو

فقلـــت: وشـــعر الخرافـــات يفنـــي وشـــعر البطـــولات لا يضـــمحل!!

هذه الأبيات تعكس وعي الشاعر واطلاعه على هذا الجنس الشعري عند الإغريق والفرس (إلياذة "هوميروس" وشهنامة الفرس) وعزاء مفدي أن مضمون الإلياذة الإغريقية والفارسية مضمون أسطوري وخرافي، في حين أن المضمون الذي شكل "إلياذة الجزائر" مضمون بطولي تاريخي، وهكذا يؤكد الشاعر صلة الإلياذة بالتاريخ وتداخل هذين الحقلين المعرفيين وهو تداخل يتّخذ شرعيته من الواقع نفسه.

وهكذا تتجاوز "إلياذة الجزائر" الإلياذات السابقة عليها لأنها تدخل في مشروع وطني أوسع حيث تكون ممارسة التاريخ شكلاً من أشكال الوعي وتصير الإلياذة بمفهومها الأرسطي تعبيراً عن الممارسات الخرافية التي تجد جذورها في المناخ الخرافي والعقلية الأسطورية.

ورفض مفدي للإلياذة بمفهومها الأرسطي حيث تلعب الأسطورة والخرافة دور المحرك للأحداث فإن هذا الرفض يتجلى في وظيفة الإلياذة عندها، فوظيفتها ليست إمتاع الناس أو الغلو في الخيال، ولكنها لتثبيت لحظات لا يجب أن تفلت من الذاكرة وبتعبير آخر هي شكل من أشكال إنتاج التاريخ:

وبالـــدم نكتـــب تاريخنـــا ونبلـــغ بالعـــدل فيـــه الكمـــالا

لعل هذا هو ما يميز "إلياذة الجزائر" عن غيرها من الإلياذات التي عرفها الأدب الإنساني وهو أنها كتبت بالدم، والدم هو الضريبة التي دفعها الشاعر وكل الجزائر من أجل كتابة هذه الإلياذة التي تعتبر نتيجة لحرية التواصل وإبلاغ التاريخ إلى الذين صنعوه- والكتابة بالدم هي الكتابة الإبداعية- وهي التضحية من أجل الإبداع، إبداع الكلام والشعر/ الإلياذة وإبداع التاريخ، وفي مسيرة البشرية يبقى الإبداع الذي كتب بالدم أو الذي أدى إليه محطات مضيئة.

ورفض مفدي لمقاييس الإلياذة بمفهومها القديم يعود أيضاً إلى مصادر

"إلياذة الجزائر" التي رغم خصوصيتها فإنها تنتمي إلى نموذج ثقافي وحضاري، هو النموذج العربي الإسلامي الذي يختلف في وسائله ودلالاته عن النموذج الإغريقي والفارسي، لأن الأول يدين بالوثنية والثاني بالمانويّة، ويعتبر المتنبي أحد مصادر مفدي زكرياء الذي يقول:

تنبـــأت فيهـــا بإليـــاذتي فـــآمن بـــي وبهـــا المتنبـــي

لأن المتنبي يعتبر بحق شاعر العروبة الذي استطاع أن يقف في وجه المد الشعوبي وأن يبدع خلال ديوانه ملحمة العرب، واعتراف المتنبي بإلياذة الجزائر دليل انتماء حضاري وثقافي وهو أيضاً رمز من رموز الفحولة الشعرية (أنام ملء جفوني عن شواردها ..) ولم ينس الشاعر الحديث عن الحيوان "إلياذة" وذلك للدور الذي لعبه كأدة نقل الأشخاص والسلاح وكوسيلة لمراوغة الاستعمار.

وهو تعبير عن استعمال الجزائري لكل الوسائل للقضاء على العدو، وإذا كان الحيوان في الآداب الرمزية (كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع وتداعي الحيوان على الإنسان لإخوان الصفاء)يلعب دور الوسيط التعبيري ويمكن استبداله بالإنسان لأنه يقوم بنفس الوظائف، في حين أن الحيوان في "إلياذة الجزائر" يقوم بدور لا يستطيع أن يقوم به الإنسان ودوره هنا يشبه دور "الشخوص المساعدة" كما حدد وظيفتها "فلاديمير بروب" وذلك لإزالة المعيقات والتمهيد لانتصار البطل.

إذا الشـعر خلـد أشـد الرهـان أنســـى مغـــامرة الحيـــوان

بـــذكراك تعتـــز إليـــاذتي فـــأزكى التحيـات: يـا حيـوان!

فالدور الذي لعبه الحيوان أهلّه لأن يخلد في "إلياذة الجزائر" وفي تاريخ الحروب البشرية كم من حيوان قُلّد أعلى الأوسمة لجليل الأعمال "العسكرية" التي قدّم، وفي هذا المقطع يؤكد مرة أخرى مفدي زكرياء وعيه بالجنس الشعري الذي يكتب فيه، فهي ملحمة لكنها تختلف عن الملاحم السابقة، لأنها تستند إلى التاريخ وإلى الواقع، هذه بعض السياقات التي ورد فيها مفهوم "الإلياذة" معبراً عن وعي الشاعر ومعبراً عن اطلاعه على الملاحم القديمة التي عرفتها الآداب البشرية، وملحاً في نفس الوقت على المشروع الشعري والتاريخي الذي يعمل عليه من خلال قراءته الشعرية لتاريخ الجزائر.

وقد كرس مفدي زكرياء بعض عناصر الملحمة في "إلياذة الجزائر" وتنتمي إلى نفس الحقل الدلالي لمصطلح إلياذة، وتشكل هذه العناصر إما بعض عناصر

الملحمة كالأسطورة أو الحكاية أو الخرافة وتتقاطع في وظيفتها مع المفهوم العام للملحمة.

ويرى الشاعر أن العمل البطولي الذي قامت به مدينة "قالمة" في أحداث ماي 1945 يشبه الأجواء الأسطورية- ومفهوم الأسطورة هنا يأخذ تفسيراً جديداً، لأن كل الأدوات التعبيرية والشعرية تجد نفسها عاجزة أمام هول ما حدث- هذه الأسطورة تعتبر امتداداً لأسطورة تواترت عبر الأجيال معبرة عن الذهنية الخرافية وامتداد الأساطير في "قالمة" عبر الزمان- هذه الأسطورة التي مفادها أن أختاً عقد زواجها لأخيها في حمام المسخوطين فمسخهم الله أحجاراً على شكل آدميين- وهكذا تتعانق الأسطورتان على صدر منطقة "قالمة"، الأسطورة الخرافية والأسطورة التاريخية وكان الخيال هو المحرك الأساسي لصنع هذه الأسطورة:

وقالمـــة تزهـــو بحمامهـــا يهدهـــد معســـول أحلامهـــا

ويرجـــف بركانهـــا ســـاخطاً فيمســـح صـــناع آثامهـــا

فيـــا لـــك أســـطورة علـــى نـــزل نســـير علـــى هـــدي إلهامهـــا

ويـــا لخيـــال، أجـــل الخيـــال، وأحيـــا نفوســـاً بأوهامهـــا

وهنا تختزن الأسطورة سياقين تاريخيين، سياق خرافي وسياق واقعي، وتداخل هذين السياقين يجعل من المنطقة رمزاً مشحوناً بدلالات تراثية وحضارية، وما رفض المنطقة للاستعمار إلا رفض للمسخ والتشويه للطبيعة البشرية، كما رفضت الأسطورة من قبل ارتكاب المحرمات والزنا بالمحارم لأنها تجافي الطبيعة البشرية وتقرب مرتكبيها من فصيلة الحيوان.

وتشكل أسطورة مدينة "قالمة" جزءاً من أسطورة أكبر هي أسطورة الجزائر عبر مسارها التاريخي، فسلسلة الحروب التي خاضتها وأشكال الاستعمار التي عرفتها لم تزدها إلا صلابة فكرست بذلك طابعها الأسطوري، لأن الأسطورة هي التي يبقى جوهرها ثابتاً رغم التحولات التي تجري عليها بانتقالها من ثقافة إلى أخرى أو من حضارة إلى حضارة أخرى، يؤكد ذلك مفدي بقوله:

وأســـطورة رددتهـــا القـــرون فهاجـــت بأعماقهـــا الـــذكريات

فالجزائر هي الأسطورة التي تناقلتها القرون بافتتان وإعجاب، فشكلت بذلك جزءاً هاماً من الذاكرة الحضارية للإنسانية واستعمال مفدي زكرياء لكلمة "أسطورة" في هذا السياق يدل على البعد التاريخي الذي اكتسبته الجزائر من خلال مسيرتها

الحضارية.

وهذه الأسطورة ليست وليدة حرب التحرير فحسب رغم أنها حررت الطاقات الإنسانية وفضحت العجز الاستعماري وتعتبر محطة مضيئة في تاريخ الجزائر، ولكن الذي جعل من الجزائر أسطورة هو رفضها لكل دخيل وذلك منذ فجر الإنسانية، وشهرتها تمتد إلى أكثر من ألف عام خلت، يقول مفدي:

وقفنا نحيي بها ألف عام ونقري زيري العظيم السلام

وفي هذا الموقف تكتسب الأسطورة شرعيتها من قدمها أولاً، فهي تختزن ألف عام من التجارب والفعل الحضاري بالإضافة إلى تواترها وانتقالها عبر الزمان، وهذه المدة التي صمدت فيها الأسطورة أمام التحولات الحضارية التي واكبتها جعلتها تمتلئ بهذا الزخم التاريخي.

وإن تأكيدنا على أهم السياقات التي جاء فيها مفهوم "الإلياذة" يؤكد وعي الشاعر بالجنس الشعري الذي كان يكتب فيه، ويستند في ذلك إلى مصدرين أساسيين: الأول هو المصدر التاريخي لأن الإلياذة هي عمل تاريخي بالدرجة الأولى كتب بغرض تثبيت أهم المراحل التاريخية التي عرفتها الجزائر ونقل هذه التجارب إلى الغير، والمصدر الثاني هو مصدر ثقافي يجلي قراءات الشاعر في الثقافة العربية والإنسانية واطلاع الشاعر على الملاحم الإنسانية أعطاه صورة واضحة عن بناء الملحمة وأهم عناصرها ووظائفها.

II-2- <u>الأسطورة- المعجزة:</u>

السؤال المشروع الذي يُطرح في هذا الصدد هو: ما نصيب الخيال من الإلياذة؟.

القارئ المتسرع لنص "إلياذة الجزائر" يكتفي بالإجابة بأن الخيال في هذا العمل الشعري لا يتعدى الاستعارات وبعض الصور البسيطة التي لا يمكن أن ترقى إلى الصور الشعرية ذات المستويات المختلفة والمركبة.

السؤال السابق يمكن أن يطرح بصيغة أخرى: ما هي صلة الملحمة بالدين (الوثنية والعقيدة الإسلامية)؟.

لا شك أن "إلياذة الجزائر" بصفتها عملاً شعرياً يتكئ على التاريخ فإنها لا يمكن لها أن تتخذ من الأسطورة بمفهومها الفج عنصراً من عناصر بنائها، وما دام الأمر كذلك فإن الأسطورة بمفهومها القديم فإنها تصير عند مفدي مقاربة

لمفهوم المعجزة الذي هو مفهوم ديني، ونلمس ذلك في سياقات عديدة من نص الإلياذة، والمعجزة، والإعجاز بمفهوميهما الديني هي تجاوز كل ما هو سائد ويتجاوز القدرة البشرية.

وقد أرجع يحيى الشيخ صالح خلو الإلياذة من الأساطير إلى الطابع التاريخي ووقوع الشاعر في أسر المادة التاريخية، ولكن ألا يعتبر التاريخ أسطورة؟ ألا نجد بعض الأحداث التاريخية رغم واقعيتها تتجاوز الأسطورة؟.

يقول الباحث: تبين أن مفدي زكرياء أخفق في تحقيق عنصر الخوارق في إلياذته، فهي خالية من تجاوز المعقول من الأحداث ومن الأساطير، فالشاعر التزم بحقائق التاريخ التزاماً بيّناً (ص ص242–243)، ويقول أيضاً: "وصعوبة تحقيق عنصر الخوارق في الملحمة إنما ينبثق من صعوبة الجمع بين واقعية الأحداث وقوميتها والاعتماد على التاريخ من جهة (وهذا عنصر من عناصر الملحمة الضرورية) وبين ميلها إلى الخوارق وتجاوز حدود المعقول (ص ص243–244).

ونعتقد أن الشاعر قد فكر بجدّية في هذه القضية، ما دام قد اصطلع على إلياذة الخرافات (هوميروس) وإلياذة الغلوّ في الخيال (الشاهنامة) وهذه الخرافات والأساطير ذات أصول دينية واعتقادات خرافية، فإنه اعتمد على عنصر المعجزات بدل الأساطير وذلك في سياقات متعددة.

يبدو استعمال لغة المقدس* (أي اللغة المأخوذة من العلوم الدينية) كخلفية عقيدية ووظيفية وهي تعكس الانتماء الحضاري الذي يؤكد عليه الشاعر إلى جانب التأكيد على المطالب الوطنية المتمثلة في التحرر والانفصال عن جسد الوطن المستعمر (بكسر الميم)، و"لغة المقدس" هذه تعتبر بديلاً عن مشاهد الخوارق والممارسات الخرافية التي تتم/ في إطار الأساطير والملاحم. وانطلاقاً من هذه القناعات فإن الشاعر استعمل الألفاظ والتراكيب التي تدلّ على حدوث المعجزة بلغة دينية وألفاظ مأخوذة من القاموس الديني.

وأول سياق وردت فيه "المعجزة" بمفهومها الانقلابي، أي حدوث شيء مخالف للمألوف هو البيت الأول من المقطع الأول، إذ يقول:

جزائر، يا مطلع المعجزات ... ويا حجة الله في الكائنات

ويا بسمة الرب في أرضه ... ويا وجهه الضاحك القسمات

---

* *Langue du Sacrè*.

والسياق الذي وردت فيه كلمة "معجزة" هو مطلع الإلياذة وذلك للتبشير بهذا العمل الانقلابي، ودعم هذه المكانة بتأكيده على هذا الفعل في بداية "الإلياذة" وهي بذلك تعتبر مطلعاً- مطلع على مستوى الفعل ومطلع على مستوى البناء- وفي تقديمه لهذه الصفة تأكيد على أهمية هذه الكلمة (حسب المقاييس البلاغية)، وقيامنا بتبديل مواقع "جزائر" و"معجزات" تصبح الجزائر هي المعجزات والمعجزات لا تأخذ معناها إلا إذا اقترنت باسم الجزائر، وتصير بالمعنى الرياضي معادلة متساوية الطرفين.

فالمعجزة هنا هي فعل انقلابي وفعل عظيم لا يقدر عليه إلا من كان في مستوى التضحيات التي قدمها الشعب الجزائري.

فالمعجزة التي حققتها الجزائر والمتمثلة في كسر شوكة أعتى استعمار هي في الواقع في نظر الشاعر، حلقة في سلسلة المعجزات التي عرفها هذا الشعب خلال تاريخه النضالي، وبهذا الصدد يوجه عتاباً إلى إخواننا المشارقة الذين تجاهلوها ولم يكتبوا عنها:

فكم حسدونا على مجدنا وجاروا على البلد الطيب

وكم بالجزائر من معجزات وإن جحدوها ولم تكتب

فالمعجزة يجب أن تكتب وأن تخلد، لأنها تعتبر إحدى آليات إنتاج التاريخ وهي إحدى علائم النشاط البشري ومساهمته في صنع التاريخ، فتجاهل هذه المعجزات ناتج ربما عن مركب نقص التشبث بريادة مزعومة، أو هو إحدى تجليات الخوف على فقدان مكانة قرر التاريخ أن يسلمها إلى أهلها الشرعيين، فالمعجزة الجزائرية هي رد الهجمات المتكررة والمحافظة على جوهرها وشخصيتها.

المظهر الآخر من مظاهر جدلية الأسطورة المعجزة يبدو في البعد التقديسي الذي أعطاه الشاعر للأرض والصفات التي كرسها لأجل هذا الغرض فقداسة الأرض مرتبطة بشرعية التاريخ، ولأجل هذا نلاحظ أن العلامات والتراكيب في هذين البعدين: قداسة الأرض/ شرعية التاريخية تعمل خلال النص كمولدات للمعنى، وتعمل أيضاً على توزيع هذا المعنى على كامل نص الإلياذة، لأن الأرض المقدسة هي الأرض التي لها تاريخ حضاري وعراقة حضارية.

ولعل أولى سمات القداسة هي الجلال، وتعني فيما تعنيه المعجزة والهيبة أمام عمل عظيم يفوق التصور وبما أن أرض الجزائر هي أرض المعجزات فإنها

تشكل بؤرة من بؤر هذا المعنى.

تحتل الفضاءات التي تتحرك فيها فكرة "الجلال" من خلال "الإلياذة" مركزاً ملفتاً للنظر وهو ما يدعم فكرة قداسة الأرض المرتبطة بشرعية التاريخ وتواصله عبر مراحل عديدة من مسيرة البشرية.

ويعتبر تاريخ فاتح نوفمبر أهم عمل جليل في حياة الشعب الجزائري، ولذلك نجد هذا الرمز يتحول من مجرد رقم يتكرر في كل سنة وعلى مدى الأحقاب إلى رمز مفجر للإبداع الحضاري:

نوفمبر جل جلالك فينا ألست الذي فينا اليقينا

سبحنا على لجج من مانا وللنصر رحنا نسوق السفينا

وثرنا، نفجر ناراً ونوراً ونصنع من صلبنا الثائرينا

وهكذا يصير هذا الرقم/التاريخ رمزاً من رموز جلال هذه الأرض الطيبة، فهو لحظة إبداع حضاري، لأنها لحظة أعادت الأمل إلى الشعب الجزائري وثقته في كسب رهان المستقبل والفكاك من أسر الاستعمار، إن هذا الموعد هو موعد الولادة الجديدة للجزائر وتفجير لطاقاتها الثورية اللتين ظلتا محجوزتين في انتظار الإجماع وتحديد ساعة الانطلاق.

والزمان في "الإلياذة" ليس مفصولاً عن المكان الذي شهد ولادة الفعل الحضاري لذلك فإن الصفة التي يكتسبها الزمان فإنها تنسحب على المكان.

وهكذا يصير الجلال صفة من صفات الأرض التي شهدت ميلاد لحظة الإبداع الحضاري وبعداً من أبعاد هذه المساهمة.

تبدو صفة الجلال لصيقة بالتراب الجزائري ككل في مرحلته الأولى. يبدأ في تفصيل هذه الصفة وسحبها على أماكن عديدة- فالجلال هنا يقترب من مفهوم المعجزة التي تحققت على أرض الجزائر- هذه الصفة نصادفها في قول الشاعر:

ويا تربة تاه فيها الجلال فتاهت بها القمم الشامخات

وألقى النهاية فيها الجمال فهمنا بأسرارها الفاتنات

فالجلال في هذا السياق مرتبط بالتيه، والتيه من معانيه الهيام والذوبان، بهذا المعنى تصير تربة الجزائر معجزة بالجلال أي من مكوناتها الجلال، وبما أن الجلال صفة معنوية غير محسوسة فإن الجلال ملمحاً من ملامح "التربة". وفي

البيت الثاني يربط الجلال بالجمال لسببين: الأول بلاغي، أي وقوع الصفتين (أو الإشارتين) موقع جناس، والثاني هو إمكانية ربط الجلال بالأسرار كما يمكن ربط الجمال بالقمم الشاخات، وهكذا يتقاطع البيتان على مستوى المعنى ويلتحمان إذ تمثل الصفتان نقطة مفصلية بين البيتين.

نلاحظ أن الشاعر يؤكد مرة أخرى على صفة الجلال مجسدة في قمم جبال "الشريعة" وهذه الصورة وثيقة بالصورة السابقة:

أيا ومضة من جلال الشريعة ويا هبة من هبات الطبيعة

تتأكد قيمة صفة الجلال وارتباطها بالجمال الإيماني حين يعتبرها "هبة من هبات الطبيعة" ومن ناحية أخرى فإن هذه الصفة مقرونة بجمال الطبيعة وخاصة الهيبة التي يستشعرها الشاعر أمام قمم الجبال الشامخة، –وهذه الصورة والإحساس نجدها تكاد تكون نمطية.–

وتتكرر في عدد من قصائده في "اللهب المقدس" مثل من جبالنا، قسماً وهذه الصورة النمطية تذكرنا بافتتان "ابن خفاجة" بالجبل وقصيدته المشهورة.

في الأبيات السابقة تتشابك فيما بينها، وعن طريق تشكيل جديد لإشاراتها اللغوية ونظمها بطريقة جديدة تعطينا بعداً من أبعاد الشخصية الجزائرية والتي كانت أكثر النقاط التي استهدفها الاستعمار أثناء حملته على الجزائر.

يقول الشاعر:

شريعتنا، كجلال الشريعة : كمالاتُها راسخات ضليعة

كأن الذي شرع الصالحا : ت، أقام الدليل على الشريعة

في البيتين استعملت الشريعة ثلاث مرات ومرة جاءت في صيغة فعل (شرع)، ففي الموضع الأول (البيت الأول) شريعتنا، ترتبط بالجمال الديني، أي الشريعة الإسلامية، أما في الموضع الثاني (البيت الأول دائماً) فإن الشريعة إشارة إلى الجبل المعروف وقد ربط بين الإشارتين بصفة الجلال، وقد أكد هذه المشابهة بإحدى أدوات التشبيه التي هي الكاف، كما يمكن أن نغير مواقع الكلمتين "الشريعة" دون أن يحدث تغيير على مستوى المعنى، أي أن هذه الكلمة تصبح "إشارة حرة" ويأتي الفعل "شرع" مطابقاً لمعنى الشرع، أي ما أكدته العقيدة الإسلامية وفي الأخير يصبح جبل الشريعة أحد تجليات ودلائل قدرة الخالق، ويمكن أن نلاحظ أن هذه الصورة تتحرك في سياق ديني محض، حيث يربط قدم

العقيدة الإسلامية بقدم جبل الشريعة، وهذا يعتبر رد فعل على محاولة استئصال الشخصية الجزائرية من قبل قوى الاستعمار، وهو مرة أخرى تأكيد على صفة المغايرة الحضارية بين المستعمر الدخيل وعراقة الشعب الجزائري وتميّزه.

يمكن ملاحظة سياق آخر وردت فيه "الجزائر" مرتبطة بسياق ديني، وهذه المرة ليس الجلال كهيبة هو الذي يحكم الموصوف، –الجزائر ويؤطره، بل اعتبار الجزائر "بدعة" والبدعة لغة هو كل ما خالف المألوف وخرج عن المتعارف، لأن الجزائر ابتدعت أسطورتها المتمثلة في تحطيم أسطورة التفوق العسكري لأكبر الدول الاستعمارية، والبيت الآتي يوضح هذا السياق:

جزائـــر، يـــا بدعـــة الفـــاطر ويـــا روعـــة المـــانح القـــادر

في البيت صفتان من صفات الجزائر، فهي بدعة أي خرجت عن المتعارف وفي الشطر الثاني روعة، فالبدعة ليست ما يثير الانتباه فحسب، ولكنها روعة، أي منتهى السحر والجمال والصفة الثانية (الروعة) تستمد دلالتها من الأولى (البدعة)، ويمكن ملاحظة الترابط الدلالي العميق بين الصفتين (البديع والرائع) فكل ما هو بدعة فإنه مثير للإعجاب، ويقوي الشاعر هذه الفكرة حين ينسب البدعة إلى الفاطر والروعة إلى القادر، فلو أنه نسب البدعة والروعة إلى الشعب الجزائري أو إلى قائد من القادة فإنه يجعل– بذلك– الصورة تتحرك في إطار بطولي (كما يمكن أن يلاحظ في الأساطير والملاحم حيث يستحوذ البطل على كل الصفات) أما وأنه نسب هذه الأفعال إلى الفاطر القادر فإنه جعل الصورة تتحرك في سياق ديني محض استمد مفرداته من العقيدة الإسلامية (البدعة، الفاطر، القادر) وهذه المفردات تنتمي إلى المجال الديني الإسلامي، ويتجلى هذا الوعي بمفارقة الإلياذة الجزائرية للملاحم الأخرى التي ترتكز على المعتقدات الوثنية عندما يقول:

ولـــولا العقيـــدة تغمـــر قلبـــي لمـــا كنـــت أومـــن إلا بشـــعبي

وهذا البيت يؤكد الملاحظات السابقة التي سقناها وهي اعتبار الفاطر القادر هو الذي منح الروعة للجزائر واستعماله "لولا" فإنه يضع البيت أو الفكرتين موضع الرجحان، لولا العقيدة التي يؤمن بها لكان الإيمان بشعبه أقوى من كل إيمان، وهذا دليل الوطنية التي لا تعرف الحدود وتبنّي قضية شعبه واعتبارها عقيدة ثانية.

واستعمال "لولا" لا يجعل الفكرة الأولى تلغي الثانية، بل على العكس من ذلك توحدهما على صيغة المقولة "حب الوطن من الإيمان" أي جعل حب الوطن

والتفاني في حبه شرط من شروط الإيمان الكامل، إذ لا يمكن تصور مؤمن لا يحب وطنه مهما كانت حاله لأن الجهاد ركن من أركان الإيمان، والحوادث التاريخية ذات الدلالة المشابهة كثيرة جداً وأكثر من أن تحصى في هذا المجال.

ولعل الذي جعل الشاعر يؤمن بأن حب الشعب جزء من العقيدة التي يدين هو احترامه للحكمة المقدسة التي تربط بين جميع أفراد هذا الشعب واعتبارهم إخوة، –فهذه اللحمة هي في نظره مقدسة–، والتأكيد على هذا الرابط كفيل بتوليد القوة التي تتفجر في وجه العدو لأن "الاتحاد قوة".

ففي كل درب لنا لحمة مقدسة من وشاج وصلب

والشيء المقدس هو الذي لا تتناوله يد العابثين والمستعمر أو الذين يغرر بهم، واستعمال الشاعر للفظ لحمة فيه تلاحم، أي أن هذا البناء لا يترك أية ثغرة تغري بالتسلل وهي رمز الاتحاد والانسجام، وقريباً من هذا السياق يقول الشاعر عز الدين المناصرة عن بلده "ولي في نواديك صحب" (الخروج من البحر الميت) وتتكرر عنده أداة الملكية (لي، ولي، ولي...) غير أن مفدي استعمل أداة الملكية (لنا) بصيغة الجمع وهذا يعود إلى اختلاف في الرؤية الفنية.

وإذا كانت صفة الجلال التي تناولناها فيما سبق تثير الرهبة، فإن من مسببات هذا الجلال هو إثارة الخشوع في نفس من يدرك هذا الجلال، وتربة الجلال كما قال الشاعر كفيلة بإثارة هذا الإحساس (الخشوع):

تجثو الثلوج على قدميه خشوعاً، فتسخر منها الذرى

هو الأطلس الأزلي الذي قضى العمر يضع أسد الشرى

إن الأزلي (في البيت الثاني) هو الذي يثير الخشوع (في البيت الأول)، فالجلال الذي يكتسي جبال الشريعة هو جزء من جلال الأطلس وهو اكتسب قدرة إثارة الخشوع من صفته الأزلية، وصفة الأزلي، بالإضافة إلى كونها تشكل جزءاً من القاموس الديني وصفات قدم المخلوقات، فإنها من جهة ثانية تؤكد على عراقة الشعب والأرض وامتدادها في التاريخ البشري، والبيتان صورة مركبة من سلسلة جبال الأطلس ودلالتهما تملك التاريخ وتحويله إلى الوجهة التي يريدها الشعب.

ويرجع الشاعر ظاهرة الجلال التي تكسو الجزائر وتلتصق بها إلى عدة اعتبارات دينية ووطنية وجغرافية ويلخص ذلك المقطع 18 (ص36– ط1987)، والذي يؤكد أن تربّع الجزائر على عرش الجلال يعود إلى كونها مهبط

الوحي ومهد الرسالات:

ألا.. ما لهذا الحساب.. ومالي : وصحراؤنا نبع هذا الجمال

هنا مهبط الوحي للكائنا : ت، حيال النخيل وبين الرمال

ومهد الرسالات للعالمين : ونور الهدى، ومصب الكمال

هنا العبقريات والمعجزا : ت، وصرح الشموخ، وعرش الجلال

هذه الأبيات تزدحم بالمفردات الدينية الموحية، فالصحراء– وهي جزء لا يتجزأ من التراب الجزائري– مهبط الوحي– وشبه الجملة هذه، مهبط الوحي، تحيل إلى ثلاثة سياقات مختلفة، السياق الأول وهو السياق الأصلي، سياق ديني فمهبط الوحي هو غار حراء حيث كان يتصل جبريل عليه السلام بسيدنا محمد (ص) ويبلغه الرسالة، والسياق الثاني هو السياق الشعري، لأن الوحي الشعري أو (الإلهام) كان ينزل على الشاعر في الصحراء حيث مسقط رأسه وحيث بدأ التعامل مع الكلمة، أما السياق الثالث فهو السياق الثوري حيث كانت الصحراء– مثل كل التراب الجزائري– مكاناً للتحضير للثورة وتدارس مصير الشعب الجزائري، ولكن السياق الشعري هو الذي يسيطر عليها ويضفي عليها جواً حلمياً يقترب من أجواء الرومانسيين أمثال الشابي وإبراهيم ناجي خاصة، –ويمكن أن نلاحظ قرينة أسطورية ترتبط بالوحي الشعري وهي (العبقريات) (البيت الثالث) وهي إحالة إلى أسطورة وادي عبقر الذي كان يزود الشعراء بالشياطين التي تكتب لهم القصائد، ولكن السجل الشعري يتحول من النغمة الحلمية ليبدأ البيت تحركه داخل السجل الوطني، فالمعجزات أصبحت صفة مميزة للإنجازات الحضارية والتحررية التي حققتها الجزائر، وهذا ما تؤكده السياقات الشعرية العديدة "للإلياذة" يمكن ملاحظة تطابق آخر من مكونات الملحمة الإغريقية "والإلياذة" الجزائرية، وهو ما تمثله شبه الجملة– عرش الجلال– وهي إحدى تجليات القدرة الإلهية، ولكنه في سياق الإلياذة يساوي بين عرش الجلال وبين الصحراء التي هي مهبط الوحي ومهد الرسالات والعبقريات والمعجزات، ونجد هذا مقابلاً في الملحمة حيث نصادف جبل "الأولمب" وهو الجبل الذي تجتمع فيه الآلهة وأنصاف الآلهة لتدبير شؤون الكون وردّ الكوارث أو إنزالها إلى غير ذلك من الأمور.

نصادف في موضع آخر كيف خلع صفة القداسة على أرض الجزائر الطيبة حين يشبهها بأرض المعراج، وهي قصة دينية معروفة ورد ذكرها في القرآن

الكريم، فمثلما كانت الأرض المقدسة معراجاً للرسول (ص) إلى السماء، فإن أرض الجزائر كانت معراجاً للسمو والارتفاع بالإنسان الجزائري إلى سماء الحرية والكرامة:

بنيت الجزائر فوق السما : ك فكانت لمعراجنا المرتقى

فالجزائر – المدينة في هذا السياق– هي المعراج بالنسبة للشعب الجزائري لأنها نقلته من حال إلى حال وزودته بكل وسائل الارتقاء والكرامة.

فإيمان الشاعر بأرضه وبشعبه جعله لا يفصل إيمانه بالعقيدة الإسلامية عن إيمانه بأرض الجزائر وقضية شعبه، ألم يقل:

ولولا العقيدة تغمر قلبي : لما كنت أومن إلا بشعبي

وهذا ما جعله يضفي ألفاظ القداسة على الأرض مثل: الجلال، المعجزة، البدعة، مهبط الوحي، المعراج إلى غير ذلك من الإشارات والسياقات التي تجعل من الجزائر الأرض المقدسة والفردوس الأرضي، وهكذا تصير الأرض بعداً حضارياً وليست بعداً وجودياً فحسب، إن التأكيد على هذا البعد هو الإمساك بإصرار على نبض التاريخ ونبض الإبداع في الوقت ذاته، فوصف الأرض بالألفاظ التي تحيل إلى نوع من التقديس هو رد فعل على الاقتلاع، والتمسك بالأرض هو بشكل من الأشكال تمسك بالعقيدة، التي يعتنقها سكان هذه الأرض وتأكيد على الهوية الحضارية ومغايرتها، لعقيدة المستعمر وثقافته.

II-3– <u>التّناصّ وهوية الإلياذة:</u>

إن أية قراءة للإلياذة– مهما كان المستوى الذي تتحرك فيه– فإنها ستمر حتماً عن طريق كثافة الرموز وتنوعها، وخاصة المتعلق منها بتاريخ الجزائر وحضارتها في الدرجة الأولى ثم التراث العربي الإسلامي فالتراث الإنساني. وتوظيف التراث بهذه الصيغة تأكيد على الهوية وإصرار على الانتماء.

وتتشكل بنية الإلياذة وفق سلسلة من التحولات التي تحدثها هذه الرموز وتُبنى حسب ثقافة هذا الرمز وطرائق استعماله، ونجد التّناصّ الذي هو عبارة عن حوار بين النصوص وتداخل فيما بينها، قصد إعطاء بنية نصية جديدة في شكل إحالات إلى رموز ثقافية أو تاريخية يفترض في قارئ "الإلياذة" معرفة الفضاء الثقافي الذي تشغله داخل الحيز الحضاري الذي أوجدها: كإعطاء بعض عناوين الكتب أو الأسماء التي لها حضور في ثقافتنا، وهذه الإحالات لا تشكل حواراً

حقيقياً بين النصوص بقدر ما ترمز إلى ثقافة الشاعر وتساعد على حصر مصادر ثقافته وتحديدها.

أما النوع الثاني من أنواع التّناصّ فهو توظيف نصوص أو أجزاء من نصوص داخل فضاء الإلياذة، وتحديد وظيفتها يتوقف على السياق الذي وردت فيه وغالباً ما يكون لتشابه الموقفين أو تماثلهما أو إعادة إنتاج نفس الموقف.

نجد النوع الأول من الرموز الثقافية متوزعاً على كافة أجزاء الإلياذة وهذه الرموز في مجموعها تشكل البنية الثقافية وتساعد على تحديد العلاقات الثقافية، بين الأشخاص في سياق حضاري معين.

من هذه الرموز: "المثل السائر" (ص20) فهو ظاهرياً عنوان كتاب لابن الأثير ولكن المتأمل للبيت الذي ورد فيه يلاحظ أنه يشبه النكتة البلاغية لأن "المثل السائر" يعني الانضواء تحت راية المألوف والمتعارف عليه، ولكن الفعل الذي سبق هذا الرمز وهو "يجل" أي يسمو ويرتفع ينقل المعنى إلى الطرف المناقض حيث تصير بدعة وروعة إلى غير ذلك من أوصاف الإعجاب، وتطغى على المقطع صيغة النداء (يا) التي تكررت في هذا المقطع عشر مرات وهذا للدلالة على تأجج العاطفة والتلذذ بهذا النداء ويعني الإصغاء لصوت الجزائر، وهذه الظاهرة نجد لها مقابلاً في (ص22) إذ يتوجه الشاعر مباشرة للجزائر ويخاطبها بضمير أنت التي يكررها ست مرات.

المتنبي الشاعر العربي ورد ذكره في سياق الحديث عن الإلياذة التي نظمها الشاعر (ص21) وقد ورد في سياق شعري محض، وقد اتخذ منه الشاعر حجة ودليلاً على عروبته وفحولته، والمقطع الشعري الذي يقول: "فآمن بي وبها المتنبي" دليل على أن المتنبي حجة في الشعر وإيمانه بمفدي زكرياء. هو دليل فحولة هذا الأخير وشهادة اعتراف لأن شعره "صريح الرجولة، فحل" (ص116).

وقد ذكر الشاعر عدة عناوين لكتب في مواضيع مختلفة من الإلياذة مثل قدس اللهيب (ص115) الذي هو عنوان ديوان الشاعر "اللهب المقدس"، ويمكن هنا استشفاف لغة المقدس التي تنمّ عن إيمانه بوطنه وقضاياه، وهناك إشارة إلى مدوّنة ابن ترمرت "أعز ما يطلب"، وقد عبر عنها بأعز المطالب (ص50).

وقد آخى القديسين أوغسطيس وأبولوس بمساحة شعرية هامة تقديراً للجهود التي قاما بها في المجال الثقافي وتخليدهما لمآثر الجزائر:

وهـــذا أعســـتنس بـــالاعتر : افات حيَّر -عبر الزمان- الفهوما

وأســقف "بونــه" أصــبح قــد : يس قرطـاج مـذ بـث فيهـا العلومـا

وكــان أعســتنس فخــر الــبلاد : وكــان بهــا الفيلســوف العظيمــا

و"الاعترافات" التي يشير إليها هي عنوان أهم كتب القديس أوغسطيس والتي ترجمت من اللاتينية إلى اللغات الأوروبية.

كما خص مساحة لأبولوس الذي كان طبيباً يدين له العلم بالعبقرية كما أدى واجب الاعتراف لكل من ابن خلدون وابن باديس وكل الرموز الثقافية التي بتراكمها وإضافاتها صنعت هوية الجزائر الثقافية والتاريخية المتميزة، –وتوظيف هذه الرموز الثقافية بكل ثقلها وما تحمله من شحنة حضارية هو دلالة على الاعتزاز بالانتماء لهذه الرموز.

من جهة ثانية حاول الشاعر أن يجعل من نفسه رمزاً ثقافياً يشكل مع مجموعة الرموز الأخرى الفضاء الحضاري الذي تكونت فيه الهوية الحضارية الجزائرية، يقول:

فخلــد قــدس اللهيــب بيــاني : وأذكــى لهيــب الجزائــر فكــري

هنا يتمفصل الرمز الثقافي على مستويين: المستوى الأول هو الإحالة إلى ديوان الشاعر الموسوم "اللهب المقدس" أي أن الديوان يعتبر إنتاجاً ثقافياً ورمزاً من رموز الهوية الجزائرية لأنه يؤرخ لفترة محددة من تاريخ هذا الشعب، والمستوى الثاني هو شكل هذا الرمز، فهو ليس رمزاً تشكيلياً، أي بلاستيكياً، أو أي شكل آخر من أشكال التعبير ولكنه تعبير أدبي بياني لغوي، وقد أسبق الشاعر هذين العنصرين/ الرمز (اللهب المقدس) وطبيعة (بياني) بفعل الخلود وهذا ليصير إيمان الشاعر بقدرته الإبداعية ومعانقته والتصاقه بالأفق الثقافي.

ولعل أهم ما يعطي الإلياذة هويتها العربية الإسلامية ويجعلها مغايرة للملاحم الإغريقية، والفارسية واللاتينية هو الإكثار من التضمين وخاصة من القرآن الكريم والشعر العربي وهكذا ليؤكد بإصرار على انتمائه، ونصادف ذلك في عدة مواضع من الإلياذة:

وســبح لله مــا فــي الســما : وات والأرض، مــلء شــغائف شــفا

كأنــك تصــغي بهــا للخليــل : وموســى الكلــيم، يرتــل صــحفا

هذا الاقتباس القرآني تجعل من شفا (وهو جبل من جبال وسط الجزائر)

محط إعجاب وإثارة للخشوع إذ لم يجد الشاعر طريقة يصف بها هذا الموقع غير التسبيح بحمد الله وذكر عجائب مخلوقاته، هذا الاقتباس الأول نصي، أي أخذ النص القرآني كما هو دون تحريف، أما الاقتباس الثاني فهو مضمر ويفيد المضمون دون الحفاظ على ترتيب عناصره اللغوية أو إيرادها كما هي وهو ما نصادفه في البيت الثاني حيث يترجم قوله تعالى:

"إن هذا لفي الصحف الأولى، صحف إبراهيم وموسى" ووظيفته هنا تشبيه جبال الشفا بالصحف التي يمكن أن يقرأ فيها كل متمعن آيات الجمال والجلال:

وأخرجت الأرض أثقالها : فطار بها العلم --فوق الخيال

توفر للشعب أقداره : وتكفي الجزائر -- ذل السؤال

أول هذين البيتين هو "وأخرجت الأرض أثقالها" وقد جاء في البيت الشعري مخالفاً لدلالته في السياق القرآني التي تشير إلى هول الساعة حين تزلزل الأرض زلزالها وتخرج الأرض ما بباطنها، فإنها في السياق الشعري تدل على البعث الاقتصادي حيث أخرجت الأرض الجزائرية كنوزها من محروقات ومعادن، والتقابل هنا بين الموقفين جلي، لأن الزلزلة التي أحدثتها إرادة الشعب الجزائري تمثلت في إزاحة أكبر قوة استعمارية وبعث أمجاد عريقة.

والقرينة النصية التي تدل على هذا البعث الاقتصادي والرفاهية هي ما يصرح به الشطر الأخير للبيت الثاني حيث يقول ذلك مباشرة دون استعمال أية حيلة لغوية أو بلاغية عندما يقول:

"ويكفي الجزائر... ذل السؤال".

ولتصوير عنف هذه الزلزلة استعمل الشاعر تعبيراً قرآنياً "كأعجاز نخل" لدلالة على خور عزيمة غلاة المستدمرين الذين تهاوت إرادتهم كأعجاز نخل نخر جذورها الزمن وتوالي الأيام، يقول مفدي:

ورجت حواجزهم بالفلا : ة، غريق يشد بذيل غريقه

ومن خائرين كأعجاز نخل : ضمائرهم في المزاد رقيقه

ولتصوير إرادة الشعب الجزائري في زلزلة الكيان الاستدماري فإن الشاعر وظف إحدى المواقف البطولية لأحد رموز المقاومة الشعبية وهو الشيخ الحداد الذي أعلن في السوق عقب صلاة الجمعة حين قال: "سنرمي الفرنسيين إلى البحر كما رميت هذه العصا إلى الأرض" (ص59، هامش الإلياذة)، يترجم مفدي زكرياء

هذه الفكرة شعرياً ويقول:

وحداد في السوق ألقى عصاه : وأعلنها في الذرى والبطاح

كمثل عصاي.. ألقي الفرنسيين في البحر، أركلهم بالرماح

التناص في هذين البيتين يأخذ كل أبعاده النظرية والعملية ويأتي البيتان كمفصل شعري يربط بين سياقين: السياق القرآني والسياق التاريخي ووظيفته هنا هي فتح الحوار بين السياقين وإعادة إنتاج نفس الحالة هي حالة التحدي.

ففي السياق الديني نرى أن موسى عليه السلام قد تحدى سحرة قومه بأن ألقى عصاه فإذا هي حية تسعى، أي التحدي بوسيلة بسيطة وفي السياق التاريخي نجد نفس الموقف (التحدي) والتمثيل بنفس الأداة، وهو تحد للآليات العسكرية المتطورة، ما يجمع أطراف النصين (القرآني والتاريخي) هو التحدي، أي الوضع أو الموقف، بأسلحة غير متكافئة ولكن الإرادة والإيمان بالرسالة التاريخية هو الذي فرض هذا التحدي، والشيء الثاني الذي يجمع هذه الأطراف هو الأداة، أي العصا في الموقفين الديني والتاريخي، إن وظيفة هذين البيتين هي محاورة السياقين وإنتاج سياق شعري جديد يجمع بين السياق الديني والسياق التاريخي ولهذا ضمن الحضارة العربية الإسلامية ويعبران عن الهوية الحضارية للشاعر ولإلياذته.

إلى جانب استعمال مفدي للرموز الثقافية كمولدات للمعنى والاقتباس من القرآن الكريم لربط الجزائر بأصولها العقيدية، فإن الشاعر يستعمل شكلاً آخر من أشكال التناص وهو استعمال بعض الصور أو المواقف الشعرية التي أخذها من شعراء آخرين وهذا لربط نص الإلياذة بمجموع الموروث الشعري العربي وأهم روائعه، ويظهر من خلال قراءة النص ارتباط الشاعر بالنصوص الشعرية القديمة وهي أكثر من أن تحصى.

وبعد أن تعرض الشاعر إلى الآباء والأجداد والأبطال التاريخيين للجزائر مستعملاً أسلوب النشر، فإنه يجمل- باستعمال أسلوب الطي- عندما يطلق صرخة الاعتزاز والافتخار بالانتماء لهؤلاء الأبطال والمؤسسين الحضاريين حيث يقول:

أولئك آباؤنا منذ عيسى : وكان محمد صهراً لعيسى

ولم نك ننكر آباءنا : أكانوا نصارى أم كانوا مجوسا

وهذا السياق يحيلنا إلى إحدى نقائض الفرزدق الذي استعمل نفس الأسلوب، النشر ثم الطي حيث عدد رجالات نسبه منذ الجاهلية إلى العصر الأموي مستعملاً أسلوب النشر ثم أطلق تحدّيه لخصمه جرير واستعمل لذلك أسلوب الطي عندما قال:

أولئك آبائي فجئني بهم : إذا جمعتنا يا جرير المجامع

ونلاحظ هنا التناظر في البناء الشعري النشر/الطي والتفصيل الجمع، ولكن نص مفدي يختلف عن نص الفرزدق في الهدف، فنص الفرزدق هدفه إفحام الخصم (جرير) ووضعه موضع تحدٍّ، أما في نص مفدي زكرياء فإن دلالة ذلك هي الفخر والاعتزاز بالانتماء، "لأولئك الآباء" وبهذه الطريقة فإن "الإلياذة" تعمل على الإلغاء الآخر لتأكيد الهوية الحضارية.

هناك اقتباس شعري آخر أخذه مفدي زكرياء عن أبي تمام وهذا لما عرف عن هذا الشاعر من حماسة ميزت شعره بنبرة خطابية تحريضية، والاقتباس الذي أخذه مفدي زكرياء عن أبي تمام مأخوذ من قصيدته التي قالها في فتح عمورية والسياق الذي تطورت فيه هذه القصيدة هو الإشادة بشجاعة المعتصم وحادثة "وامعتصماه" والتي يقول فيها:

السيف أصدق إنباء من الكتب : في حده الحد بين الجد والكذب

بيض الصفائح لا سود الصحائف : في متونهن جلاء الشك والريب

وأثناء مقارنة أبي تمام بين عالمين يضعهما موضع التقابل وذلك من خلال تكثيف أنواع الجناس والطباق لينتهي للانتصار إلى السيف وإبراز فضائله وكشف زيف المنجمين وصحائفهم لأنه "ما حرر القول يوماً عبيداً"

ويستعمل مفدي زكرياء نفس الصورة الشعرية التي تعبر عن شجاعة الموقف وحسم القرار واستعمال لغة القوة بديلاً للخطابات السياسية، يقول مفدي زكريا:

تأذن ربك ليلة قدر: وألقى الستار على ألف شهر

وقال له الشعب: أمرك ربي: وقال له الرب: أمرك أمري

وتأبى الصفائح نشر الصحائف، ما لم تكن بالقرارات تسرى

الاقتباس في هذه الأبيات يتمفصل داخل خطابين مختلفين: الأول هو الخطاب الديني المتمثل في النص القرآني المأخوذ من سورة القدر، إذ استعمل

الآيات الكريمات الأولى والثالثة، ووظيفة الاقتباس هي المشابهة بين ليلة الفاتح نوفمبر 1954 وليلة القدر كما جاء وصفها في القرآن الكريم، بل إن المشابهة تصبح ضئيلة إلى حد الإدماج بين الليلتين، لأن ليلة أول نوفمبر جاءت لتمحو ألف شهر من الغبن الذي لحق الشعب الجزائري وتنير له درب الحرية والخلاص من نير المستعمر، أما الاقتباس الثاني فإنه يتمفصل داخل خطاب شعري، وهو قصيدة فتح عمورية لأبي تمام ووظيفة هذا الاقتباس تعود إلى المشابهة بين الموقفين وهي التردد بين القرارات السياسية وحسم الموقف عسكرياً باتخاذ قرارات ثورية شجاعة، والبيت الثالث لمفدي زكرياء المثبت سابقاً يعيد إنتاج بيت أبي تمام "بيض الصفائح لا سود الصحائف" ليس على مستوى المعنى فحسب، ولكن أيضاً باستعمال طريقة التقابل المرجوة بين الصفائح والصحائف مع المحافظة على ترتيبها أي وضع الصفائح (السيوف العريضة).

في المرتبة الأولى للدلالة على أهميتها وذلك حسب القواعد البلاغية، وبعد ذلك جاء بكلمة الصحائف (الأوراق) وذلك للتقليل من أهميتها، وأما الجملة الثانية في البيت الشعري عند مفدي: "ما لم تكن بالقرارات تسرى "فإنها لا تفيد دلالة إضافية على ما جاء في شعر أبي تمام، بل هي تلخيص لما جاء فيها واستخلاص لموقف شعري شامل تبناه أبو تمام في قصيدته المذكورة.

ومفدي زكرياء لا يأخذ من أشعار الآخرين فقط ولكنه أيضاً يأخذ من أشعاره وخاصة من ديوانه "اللهب المقدس" وهذا طبيعي إذا تذكرنا أننا انطلقنا من فرضية نظرية أن الإلياذة تشمل ديوان اللهب المقدس وتتجاوزه، لأن فضاءها أوسع من فضاء "اللهب المقدس" الذي يبدو محدوداً في الزمان والمكان في حين أن الإلياذة تحاول القبض على نبض التاريخ وتتبع مساراته الموغلة في القدم والتشعب.

وقد أعاد مفدي زكرياء ذكرى استشهاد المناضل مصطفى الفروخي الذي عين سفيراً للجزائر في بكين ولكنه توفي في الطائرة التي أقلعت من القاهرة ورثاه الشاعر بقصيدة نشرت ضمن "اللهب المقدس" ومطلعها:

أسفيراً نحو أملاك السماء : أم لبكين بعثتم مصطفى

وفي "إلياذة الجزائر" جاء مصطفى الفروخي رمزاً من رموز النضال والتضحية التي قدمها الشعب الجزائري في سبيل حريته، ولكن ذكر مصطفى هنا لم ينفصل عن السياق الرثائي الذي تطور فيه في القصيدة الرثائية الموجودة في ديوان اللهب المقدس.

يقول مفدي:

أناجيك يا مصطفى في سماك : ويوم عرجت تشق السماك

بعثت سفيراً لبكين لكن : ذهبت سفيراً لأفق علاك

وكنت لروح النضال لهيباً : شعا ليله، من شظايا هواك

وكنت لصدق الضمير مثالاً : فياليتهم يتبعون خطاك

ومن هنا نلاحظ أن مصطفى –الرمز يتحرك دائماً في نفس السياق الرثائي، لأن التجربة الشعرية لمفدي زكرياء بقيت متأثرة بالحدث الجلل الذي رسم درب المناضلين المخلصين، ولكن عزاء الشاعر أن يكون مصطفى /الرمز قدوة ومثالاً للتضحية في سبيل تحقيق النصر.

ومن هنا نلاحظ أن التناص لا يعمل فقط على مستوى المضمون، أي يعطي "للإلياذة" هدفها العربي الإسلامي ويجعلها تتحرك داخل نموذج ثقافي مخصوص ويحيلها –أي التناص– إلى سياق تاريخي يخص منطقة جغرافية محددة، ولكن هذا التناص يعمل على مستوى المضمون: "يشكل جزءاً من بنية "إلياذة الجزائر" وبإلغائه لوجود الآخر على مستوى النص" وعرض بعض نماذجه الثقافية أو الحضارية فإن ذلك يعمل على توليد دلالة الانتصار والاعتزاز به.

الخطيئة والتكفير:

هذا الجزء من الدراسة يستلهم الأفكار الأساسية التي جاءت في كتاب محمد عبد الله الغذامي الذي يحمل نفس العنوان "الخطيئة والتكفير" (جده– ط1– 1405هـ–1985م–السعودية) الذي يرى أن البعث خطيئة والتكفير عن هذه الخطيئة هو الشعر، أي التطهير من:

أدران هذه الخطيئة، وقد عرفها: "الخطيئة طريق المنفى والتكفير طريق العودة إلى الفردوس" (ص112).

في هذا المقطع من الدراسة نحاول تقصي هذه الظاهرة عند مفدي زكرياء وكيف كفر عن حبه لوطنه ولأهله شعرياً من خلال "الإلياذة"، وكيف يظهر جدل الحب والشعر عنده ويصير الدافع للحب هو الشعر، وهذا الحب لا يتجلى في جزء واحد بل ينظر إلى الجزائر نظرة كلية شاملة تتجلى في حبه للإنسان وللتاريخ

ولـلأرض، وهكـذا تصـير نظرتـه نظـرة حضـارية لا تعمـل علـى تكـريس التـاريخ بأمجاده فحسب ولكنها تقدس الراهن أيضاً.

ولعل أكبر تجلٍ لهذه الظاهرة هو نظمه لهذه الإلياذة/ الملحمة وتعبيره عن حبه للإنسان والأرض والتاريخ واعتبارهما وحدة لا تتجزأ، وهي تمثل رصداً لحركة التاريخ في انكساراته وتواصله.

يقول مفدي:

بـلادي، وقفـت لـذكراك شـعري : مخلـد مجـدك فـي الكـون ذكـري

وألهمتنـــي فصـــدعت الـــدنا : بإليـــاذتي فـــي اعتـــزاز، وفخـــر

وأن يجحـدوني.. فحسـبي أنـي : وهبـت الجزائـر فكـري وعمـري

إن تخليد الشاعر لـذكرى بـلاده هـو تخليـد لذاتـه كفرد داخـل هـذه الـبلاد، فالتجاوز هنا رجعي، فالشاعر شكل من أشكال التعبير كما أنه وسيلة من وسائل تثبيت التاريخ والقبض على اللحظات الهاربة المنزلقة، إن الشعر من هذا المنظور هو تجاوز الراهن للدخول في الديمومة. والتخليد هنا هو شكل من أشكال أسطرة (خلق الأسطورة) الجزائرية وربط التاريخ الجزائري بالتاريخ الإنساني، وبلاد الشاعر هي مصدر الإلهام، أي المحبوبة التي تفانى في عشقها وعانى في سبيلها.

وهي بالإضافة إلى كونها مصدر التجربة الشعرية والملحمة للإلياذة فهي في ذات الوقت مصدر اعتزاز وفخر، يظهر هذا الاعتزاز في النصر والانتماء إلى هذا الشعب المنتصر، لأن "الإلياذة" هي البؤرة التي فجرت الغناء بأمجاد الجزائر، فإذا حدث أن جحد حب الشاعر فعزاؤه أنه تفانى في حب الجزائر وغنى لهزائمها وانتصاراتها.

فالشعر هنا –في مفهوم الشاعر– هو وظيفة وليس غاية، وظيفة مزدوجة: هو شكل من أشكال التطهير وإخراج التجربة الشعرية من الداخل وعرضها على الآخرين وسرد تفاصيلها؛ والوظيفة الثانية هي "كتابة التاريخ بالدم" لأن التجربة الشعرية هي تجربة الموت وهي تراجيديا العالم.

ومفهوم مفدي زكرياء للشعر على أنه وظيفة وليس غاية في حدّ ذاتها ينبع من الظرف التاريخي الذي تكونت فيه ثقافة الشاعر حيث كان الشعر أداة من أدوات النضال وليس ترفاً وبذخاً.

وهذا ما يمكن أن يلاحظ على باقي أعماله الشعرية حيث نلاحظ الاهتمام

بالرسالة الشعرية والتأكيد عليها على حساب الحوامل الفنية وأدوات التعبير المتأنقة، وهذه هي سمة الشعر المناضل الذي يكرس كل طاقاته التعبيرية للدفاع عن قضية من قضايا الإنسان.

ولعل الذي دفع الشاعر إلى إعلاء المضمون على حساب الشكل هو الحضور الفوري للموضوع على صيغة تقديمه وفرض جماله وأسره لِلُبّ الشاعر الذي ملك عليه كل أحاسيسه وجعله يخاطبه بطرائق وصفية معبرة عن عجزه أمام فتنة وإغراء موضوعه (الجزائر) لأنه موضوع "تعجز عنه اللغة":

بلادي، أحبك، فوق الظنون، وأشدو بحبك في كل نادي/
عشقت لأجلك كل جيل وهمت لأجلك، في كل وادي...
ومن هام فيك، أحب الجمال، /
وإن لامه الغشم، قال: بلادي /
وأرسلت شعري... سوق الخطى/
بساح الفدا.. يوم نادى المُنادي.. /

هذه العاطفة المتأججة تتجلى في صيغ التكرار البياني المتمثل في استخدام النداء في الكلمة الأولى مع حذف أداة النداء (يا) واستعمال أحبك مع فصلها عن النداء بفاصلة وذلك لكي يتمكن من مد صوت النداء والتأكيد عليه، ثم استعمال فعل (أشدو) و (بحبك) لأن الشدو لا يأخذ معناه إلاّ إذا اقترن بلوعة هذا الحب، ثم استعمال الشاعر لفعلي (عشقت) و (همت) وهي درجات أقصى للحب ويأتي تأكيده على المحب= "وإن لامه الغشم، قال: بلادي "تكرار للمُنادى الأول بلادي. وهذا للنغمة المحببة التي يتصف بها الموضوع. ويبدو عدم تملك الموضوع وتمنعه عن الشاعر لمغالاته في حبه في أسلوب التدوير العروضي لأن عاطفته الملتهبة لم تستطع أن تمهله ريثما ينتقي الكلمات التي يمكن أن تخضع لتقطيع التفعيلة والانتهاء بنهاية الشطر الأول.

وبعد هذا "الضغط" الشعري يتنفس الشاعر ويرسل نفسه الشعري متوازن الخطى في البيت الثالث الذي يعتبر هبوطاً في التجربة الشعرية لتأتي الجملة تقريرية ووصفية لما قام به الشاعر الذي لبى النداء يوم طلب منه المحبوب تقديم دلائل حبه والاستجابة إلى هذا الطلب.

وبعد أن تفانى الشاعر في حب معشوقته بلاده، "وهام، مع الشعر في كل وادي" كما وصف القرآن الكريم جل الشعراء، فإن مفدي زكرياء يطلب المغفرة من

الله متوسلاً بالشعر والابتهال، وتقترب الصورة الشعرية التي يتوب فيها الشاعر إلى الله بعد أن أغرقته ذنوبه من إحدى زهديات أبي نؤاس التي يقول فيها ما معناه: إلهي إن جلت ذنوبي فإن رحمتك أعظم، يقدم مفدي ابتهاله وتوبته إلى الله في أبيات شعرية تدل على الخشوع والتوبة الصادقة:

فيا رب قد أغرقتني ذنوبي: وأنت العليم بما في الغيوب

أتوب إليك بإلياذتي: عساها تكفر عني ذنوبي

عصيتك علماً بأنك تعفو: على المسرفين فهانت خطوبي

ولولا صفاتك: رب غفو: ر، رحيم، لضاقت علي دروبي

وصورتني شاعراً مرهفاً: يهب الصبا والهوى لهبوبي

ولولا الجمال لعشت عقيماً: وما همت يوماً بغزو القلوب

قارئ هذه الأبيات يخرج بفكرة هي طغيان الكلمات الدينية التي تدل على عقيدة الشاعر وتوبته، وتتمثل في النداء، يا رب ثم الذنوب وعليم الغيوب، وأتوب، والتكفير، وتتكرر كلمة (ذنوبي) مرتين لتعميق إحساس الشاعر بالخطيئة، ثم العصيان الذي يأتي مقابل التوبة وهو على مستوى التجربة يأتي سابقاً على التوبة، ثم أسماء الله الحسنى: عليم، غفور، رحيم. وهكذا تتحرك الأبيات الثلاثة الأولى في جو ابتهالي تطغى عليه صفات الله: رحيم–غفور– عليم... والمطالبة بالعفو والمغفرة بعد ارتكاب الخطيئة وهي "الهيام مع الشعر في كل وادي" و "هبة الصبا والهوى "وعشق الجمال" و "الهيام بغزو القلوب" وذنب الشاعر أن الله "صوره شاعراً مرهفاً" ودليل توبته وعلامتها هي ما قدمه في إلياذته "أتوب إليك بإلياذتي" حيث برهن فيها شعرياً على أن حب الوطن من الإيمان، وأنه لم يكرس إلياذته للتغني بجِنّيةٍ وهمية أو امرأة تخطئ وتصيب حتى يأتي أجلها فتفنى.

فإذا كانت اللوحة/ المقطع الأول في الإلياذة يشبه "البرولوج" أي تقديم البطل مع كل أدواته وصفات البطولة المكرسة لأجله، فإن المقطع الأخير يعتبر بحق "إبيبلوج" فهو بالإضافة إلى كونه يندرج في منظور الخطيئة /الحب والعشق والتكفير/ الشعر والمعاناة، فهو سلام للشعر وتمجيد لوظيفته التي أخرجت هذا الحب التاريخي من الداخل إلى الخارج أي الواقع الشعري، إن هذا المقطع هو احتفال بالشعر.

وهذه الصفة الشكلية تجعل "إلياذة الجزائر" تقترب في بنيتها من الإلياذة التي تبدأ "ببرولوج" يتم فيه تقديم الأبطال الأسطوريين وصفاتهم و "الإيبيلوج" الذي يأتي

في النهاية قبل أن يسقط الستار وينصرف الممثلون ويشكل الموعظة أو خلاصة أخلاق الملحمة فإن "إلياذة الجزائر" قد التزمت بهذه القواعد البنيوية، يقول مفدي:

بلادي، بلادي، الأمان الأمان : أغنـــي عـــلاك، بـــأي لســـان

جلالــك، تقصــر عنــه اللغــى : ويعجــز فيــك ســحر البيــان

إليـك صـلاتي وأزكـي سـلامي : بــلادي، بــلادي، بــلاد الأمــان.

في هذا المقطع الأخير يؤدي الشاعر لبلاده تحية السلام قبل أن ينسحب من مسرح الشعر وهذا المقطع يقابله في المسرحيات الحديثة تقديم الممثلين في ختام العرض، وتطغى على هذه الأبيات ظاهرة التكرار: تكرار الشطر الأول في البيت الأول ثم إعادة تثبيته في الشطر الثاني من البيت الأخير في هذا المقطع (البيت العاشر)، وهذا النص/ المقطع المغلق يجعل المقطع يتحلق على ذاته ليخرج من السياق التاريخي، تاريخ الجزائر ليدخل في السياق الشعري الذاتي، أي بلغة القص الفصل بين الفاعلين وبين الراوي.

ومن خلال سلام الشاعر يقدم صلاته للبلاد التي يكسوها الجلال (جلال التاريخ وجلال الانتصار) ومحط الإعجاز وسحر البيان.

تحولات النسق

الفعل عند الشاعر عياش يحياوي هو فعل صنع اللغة للتعبير عن هذا العالم وموقفه منه، بعد ذلك يأتي القول عن هذه اللغة، ألا يمكن أن تكون هذه اللغة استعارة عن الشعر في علاقته بالنقد؟.

يقول الشاعر:

أفعل أنني أحيا

وأنظر جاحظ الكلمات

حتى لا يقال قد انكسر

ففعل اللغة هو شكل من أشكال الحياة التي يتهددها الموت في كل لحظة، إن امتلاك اللغة، في هذه القصيدة بالذات من قصائد عياش يحياوي هو امتلاك للحياة وامتلاك لمقدرة التواصل الشعري.

تتأكد هذه الملاحظة خاصة إذا رجعنا إلى تاريخ كتابة هذه القصيدة ومكانها،

فالمكان الذي كتبت فيه هو البصرة حيث يتناغم الشعر مع الموت ويتزاوج الفناء مع الإبداع الحضاري، إن الظرف الذي كتب فيه هذه القصيدة ظرف مشحون بالألغام والموت والدمار، يرافق ذلك حلم بالبعث وزمن الصحو "غداً تصحو الخيول".

إن الصحوة التي يحلم بها الشاعر هي صحوة الأمة العربية بعد القضاء على من رموها في "كهوف الفقر والنسيان" وإزالة كل معيقات التطور والإبداع الحضاري.

انطلاقاً من هذه الملاحظة المبدئية يمكن التأسيس النظري لهذه القصيدة والتركيز على العناصر البارزة فيها والتي تساهم بقدر كاف في تشكيل بنية هذه القصيدة وإعطائها خصوصيتها.

فالبنية الشكلية لهذه القصيدة تظهر خلال بنائها الخارجي حيث تراوح القصيدة بين الحر والعمودي، أي بين السردي–الملحمي وبين الغنائي– الحلمي. تتكون القصيدة من أربعة مقاطع سردية وثلاثة مقاطع غنائية وهذا التقطيع له دلالته على مستوى المعنى، إذ أن طغيان السردي / الملحمي على الغنائي/ الحلمي دليل على أن الواقع يضغط على الشاعر ويشده إلى أرضه في حين تحاول روحه الشاعرية بين الحين والآخر الإفلات من أسر الواقع.

ولكن قد يبدو هذا التأويل بسيطاً وسطحياً، لنحاول الآن تلمس هذه الحقيقة على مستوى المعنى –فالقصيدة كما هو واضح كتبت في ظرف متوتر في فضاء من الرعب والذهول أمام فعل الموت الذي يتهدد الشاعر ويرسم أمامه أشباح الفناء والدمار– فالبصرة في الشهر الثالث من سنة ست وثمانين تشبه لوحة "الجرنيكا" كما رسمها "بيكاسو" في ثلاثينات هذا القرن،فهي ذلك المشهد المأساوي الذي يعبر عن وحشية الحرب وتضاريسها البشعة.

وهكذا يمكن أن نلاحظ أن الفضاء الخارجي قد انعكس على فضاء القصيدة وأخذ يشكل قسماتها ويرسم حدودها، وقد حاول الشاعر عن طريق حيل لغوية وشعرية أن يبعد القارئ/ الملتقي عن هذا التطابق بين الفضاءين وذلك منذ العنوان "كلام في الفقر والوطن" إذ أن ما سيأتي من القصيدة لا يحلل مظاهر الفقر أو يعللها أو يعطي بعض ملامحها وانعكاساتها، إلا في مواضع ضئيلة أو "يتغزل" بالوطن ويشيد بأمجاده؛ ولكن القصيدة تقترب من المرثية الذاتية وتعبر عن انكسار الذات أمام "الآخر".

لعل هذه الملاحظة تؤكد مدى خضوع القصيدة للفضاء الواقعي أي المرجع

الذي تحيل إليه –وهكذا يطغى المرجع/ الواقع على التشكيل الشعري ويجعله خادماً له– ومن الدلائل اللغوية التي تحيل إلى طغيان المرجع/ الواقع بكل معطياته وتفاصيله هو تواتر فكرة الموت التي طبعت القصيدة بجوٍ مأساوي.

وتكاد هذه الفكرة– فكرة الموت أن تكون المعنى البؤري الذي يتحكم في إيقاع القصيدة وتوزيع معانيها على جسد القصيدة– وفكرة الموت هذه نجدها تتكرر إما بصيغة صريحة أو ببعض القرائن اللغوية والتراكيب التي تحيل إليها مثل: الموتى –جنازتي– الاندنار– قتلت– أدفن–أموت– الموتى– مات– تابوت.

هذا إلى جانب استعمال الشاعر بعض المفردات اللغوية التي تعبر عن الحالة التي يستشعرها الإنسان أمام الموت مثل الحزن والتي كررها الشاعر مرتين: حزين– وحزناً– بالإضافة إلى حالة الذهول "أنا غابة صفصاف يحرقها الذهول" وهذه الصورة الشعرية غنية عن كل تعليق. والذي يؤكد هذه الفكرة– أي الحزن– هو استعمال الشاعر لفعل "يحرق" الذي يبالغ في التشديد على فعل الحرق بسبب الحزن.

في حين أن الوطن أو الفقر الذي وعد الشاعر بالحديث (كلام) عنهما في العنوان يظلان خارج فضاء القصيدة ولا نصادفهما إلا قليلاً، فكلمة الفقر نصادفها مرتين وكلمة الوطن ثلاث مرات فقط، وهذا دليل خضوع فضاء القصيدة للمرجع الذي تحيل إليه.

ويمكن أن نستدل على هذه الفكرة –مرة أخرى– بكون صوت الشاعر قد انسحق تماماً أمام العالم الخارجي ولم يعد إلا بؤرة لالتقاط أصوات الآخر، والخضوع له ولم يتحرر منه إلا في نهاية المقطع الأخير، من خلال الملاحظات السالفة يبدأ المسار الثنائي للقصيدة يتحدد، فالقصيدة تتطور ضمن تصور ثنائي للأشياء والأحداث، وتحاول من حين لآخر الإفلات من هذا التصور وتجاوزه للولوج إلى الزمن المطلق، من الإبداع الحضاري والمتمثل في إبداع حدائق بابل الغنَّاء.

فإذا كان هذا التصور الثنائي يفترض صراعاً ومحاولة كل قطب جذب الآخر إليه أو القضاء عليه –فإن الحال هنا تقترب من حال الهيمنة والسيطرة للآخر على الأنا– حيث نلاحظ عبر كامل القصيدة أن "الآخر" هو الفاعل، وأن "الأنا" سلبي، يقول الشاعر:

"أتوسد الطرقات

برجى غابة الموتى"

فالحالة التي يعرضها الشاعر هي حالة تسكع، أي حرمان من كل سلطة اجتماعية أو مادية، وبالتالي فإن الأنا يتقدم عارياً من كل حتمية يمكن أن تجعله في موقع صراع مع الآخر لأن الوسائل غير متكافئة، وهكذا يقدم الأنا نفسه كفريسة قابلة للاحتواء من قبل أول قادم.

في حين يقدم الآخر/ العالم الخارجي، كقوة فاعلة فيه ومؤثرة عليه فالآخر يتمتع بالقدرة على الفعل:

"يمرّ الأثرياء على جبيني

من ضلوعي يرسم الأمراء والضباط

هندسة القصور"

وباستعمال فعل (يمر "فإنه يدل أوّلاً على الحركة، أي الانتقال من نقطة إلى أخرى وتجاوز كل المعيقات وثانياً فإن بنية الفعل ذاتها والتي تنتهي بحرف لثوي مشدد، تؤكد على وقوع الفعل بالعنف، أي رغم إرادة "الأنا"، كما أن استعمال "يرسم" الذي تحتوي مادته اللغوية على الفعل الأول "يمر" ويقترب منه على مستوى المعنى فإن الدلالة التي يشير إليها هي سرقة أحلام الأنا واتخاذ ضلوعه أعمدة لرسم حدود قصورهم،و هكذا يجتمع الآخر بتشكيلاته الثلاث: الأثرياء– الأمراء– الضباط لقمع الأنا وجعله جسراً تمر عليه هذه الفئات الثلاث.

وتحاول القصيدة بعد ذلك أن تجعل الأنا يقوم بفعل وذلك في محاولة لتجاوز عجزه وإثبات وجوده:

أسير خلف جنازتي

ومطالب بالابتسام

مهيء للانكسار

وقابل للاندثار

فالفعل الذي قام به الأنا يعتبر من وجهة نظر دلالية سلبياً، رغم أن كل فعل هو قيام بحركة قصد تغيير الموقع، لكن السير خلف الجنازة وخاصة إذا كانت جنازة الأنا المتكلمة هو خضوع، لأن السير فعل إرادي، ولكن الذي يلحق هذا الفعل يؤكد درجة الإكراه التي تؤثر على سير الأنا خلف جنازته، فالجنازة هنا لا يمكن اعتبارها حقيقة لأننا لو اعتبرناها كذلك لكان كلامنا ضرباً من اللا معقول

وخلافاً للمنطق.

فالجنازة هنا لا يمكن اعتبارها إلا استعارة عن فقدان السلطة على الذات والعجز عن التأثير في الآخر، كما أن استعمال جنازة مقترنة بياء الملكية تجعل من هذا الاسم استعارة فقط ولا غيرها. لأنه لا يمكن للميت الذي تجمدت حياته أن يتكلم عن جنازته أو عن موته.

الأسطر الشعرية التي تلي الفعل تفضح أساليب الإكراه التي تعرض لها الأنا، ويبين الشاعر أساليب الضغط والقمع التي يتعرض لها الإنسان العربي في ظل "رمل أحزاب العرب" ولهذا الغرض يستعمل الشاعر مطالب، مهيء، وقابل وتلتقي كلها في المستوى العميق للمعنى وهي الاستعداد لتقبل فعل الآخر–فصيغه "مطالب" أي مطلوب مني والطلب هنا بمثابة الأمر لأنه صادر من سلطة أعلى لا يمكن رفض طلبها وهكذا يتحول إلى أمر – ومطالب بالابتسام تعني القبول بكل المساومات والامتثال أمام العالم حتى تكتسب مطالب الآمر شرعية وتدخل في مسار الأمور العادية، أما "مهيء للانكسار" فإن هذه الصيغة هي دلالة على هشاشة الأنا وضعفه أمام الآخر، أما صيغة "قابل" أي يقبل الاندثار والتلاشي بسهولة وذلك لهشاشته وللضغوط الممارسة عليه وأنواع القمع المسلط عليه.

ولكي يعبر عن استسلامه للأمر الواقع، استعمل الشاعر "تناصّاً" INTERTEXTUALITé قرآنياً "وليس يبقى غير ربك ذو الجلال" واستعماله المحرف هذا للآية الشريفة له دلالتان على الأقل: الأولى هي السخرية من جلاديه وتوعدهم وتحديهم؛ والثانية هي تقرير سلطة الله ذي الجلال والإكرام والتي لا تطالها أية سلطة بشرية مهما تمادت في طغيانها وتجبرت مثل فرعون –وهذا الشطر الشعري الذي يقف في مفترق الطرق بين الشعر والقرآن، أي أخذ من الشعر تعبيره ومن القرآن حكمته يعتبر خلاصة أو نتيجة للوضع الذي وجدت فيه الأنا.

إن الوضع الذي وجدت فيه الأنا، القهر من قبل الآخر والقهر والاضطهاد جعل الأنا تعيش في غربة ووحشة، غربة من التاريخ الاجتماعي وعدم مشاركته في البناء الاجتماعي بسبب تسلط قوى معيقة "وإني غربة أخرى". والعيش على هامش الراهن والاجتماعي جعل الأنا تعيش غربة مزدوجة،غربة خارجية بسبب عزلتها وتهميشها وغربة داخلية ناتجة عن فقدان التوازن الداخلي والاطمئنان النفسي حتى أصبح يشك في كل شيء وأصبح هاجس القهر يسكنه حتى النخاع "ما أوحش الطرق التي بدمي "وأصبح أقرب إليه من حبل الوريد.

إن هذه الغربة التي يستشعرها الشاعر في المقطع السردي الأول والتي ترجع أسبابها إلى القهر الممارس عليه نجدها تطارده أيضاً في المقطع الغنائي الأول:

يـــا نـــورس البصـــره : رفـــرف علـــى جرحـــي

عطشـــــان للأســـــرة : وبـــــــراءة الصـــــــبح

قـــدمي علـــى الجمـــرة : ودمـــــي علـــى الـــروح

مـــا حـــال... يـــا حســـرة : مـــــن تـــــاق للســـــفح

فرغم أن الشاعر هرب إلى الفضاء الحلمي إلا أن الغربة التي يعاني منها ما زالت تطارده حتى في الأحلام، ويتبدى ذلك صريحاً من استعماله:

عطشان للأسرة– وتتجسد بمرارة في البيت الأخير حيث تتحول الغربة إلى حسرة، أي يبلغ السيل أقصاه.

هناك بعض الدلائل اللغوية التي تشير إلى أن الغربة التي يعاني منها الشاعر في هذا المقطع غربة مكانية، حيث أن وجوده في البصرة في ظروف استثنائية جعله يحن إلى أسرته وإلى صباح بلاده،والغربة هنا تختلف عن الأولى في النوعية وليس في الدرجة فحسب وربما تكون الأولى (الغربة النفسية) أشد وطأة على نفسية الشاعر من النوع الثاني (الغربة المكانية) هذا المقطع الثاني يعتبر مفصلياً بالنسبة للقصيدة ككل .

طابعه الغنائي المشبوب بالحسرة والمرارة يفتح أبواب الحلم أمام الشاعر ليسترسل في سرد ذكرياته الطفولية عندما كان صغيراً ويسهر تحت خيمتها، وإن الإيقاع الغنائي هو الذي سهل هذا الانتقال لذلك قلنا إن المقطع الغنائي الأول مقطع مفصلي.

وقد استعمل أسلوباً يجمع بين النفي والاثبات، حيث نفى في البداية البوح "لا أبوح بحبها" "ثم بعد ذلك بدأ البوح– وهذا الأسلوب يقترب من الأسلوب البلاغي المتمثل في الطي والنشر – ويمثل البوح وصف الحبيب مركزاً صفة أساسية على "لوز الكلام" و"الفقر الأشهى من الورد السكير"، يركز على الطفولة باعتبارها مرحلة البراءة وذلك في سطرين من المقطع:

"وأنا صغير تحت خيمتها سهرت مع القمر"

"كنا نجمع الأزهار ثم ننام قبل ذبولها".

فالسطر الأول يبدأ مباشرة في تقريره عن مرحلة معينة من سيرة الشاعر: أما الثاني فإنما عبر عن الفكرة بصورة شعرية لأن الأطفال هم في الغالب من يجمع الأزهار من الحقول ولكن عندما تكتمل فرحتهم ينامون قبل أن تزول رائحتها.

ولكن هذه الحال لا تدوم وهذا التواصل يؤول إلى الانفصال لأن من دعاة "الله" "واليوم غاب ولا أثر.. "جعل الشاعر يتخبط في الطرقات يكابد أحزانه ويجاهد لإخفاء فشله:

"واليوم غاب ولا أثر..

وأنا حزين أعبر الطرقات

أفعل أنني أحيا

وانظر جاحظ الكلمات

حتى لا يقال قد انكسر...."

حتى لا يقال قد انكسر..

إن الانتقال من حال إلى أخرى يعني الانتقال من فضاء إلى آخر وهكذا يقوم هذا المقطع على معارضة بين حالين وفضاءين، وقد مهد الشاعر لهذا الانقلاب بقوله "فيصدعني أشهرا" أي أن مؤشرات الانفصال /الانقطاع كانت بادية منذ منتصف المقطع الشعري، وهكذا يلعب الشطر الشعري المذكور دون المفصل الذي يربط بين فضاءين ويسهل العبور من حال الأنس إلى حال الهجر– يظهر التعارض بين الحالين من خلال اللغة المستعملة لذلك– فالحال الأولى استعمل الشاعر للتعبير عنها: سهرت مع القمر– كنا نجمع الأزهار– أما الحال الثانية فإن الشاعر استعمل التعابير والكلمات التي تناقض الحال الأولى: وأنا حزين– أنظر جاحظ الكلمات– فالتحول الذي حدث في هذا المقطع ليس تحولا في الهيئات والمشاعر ولكنه تحول في اللغة أيضاً–

إن الانتقال من المقطع السردي إلى المقطع الغنائي يحدث خلخلة على مستوى التلقي، بل يمكن المتلقي أن يلاحظ انقطاعاً وهو عكس المقطع الغنائي الأول الذي اعتبرناه مفصلياً، حيث إن الشاعر ينتقل من حالة الانكسار التي أطلقها في شكل تحدّ ذي نبرة حزينة – إلى حالة الغناء– إذ يرتفع صوته شادياً:

يـــا واقفـــاً بالبـــاب : متأبطـــاً مـــن عهـــد بابـــل

حزنـــا بكـــى وانســـاب : ثمـــلان مـــن زرد السلاســـل

لملـــــم جـــــراح الغـــــاب : واشـــــعل أغاريـــــد البلابـــــل

واكتـــــب إلـــــي الســـــياب : فلربمـــــا تصـــــل الرســـــائل

في هذا المقطع تمتزج الأسطورة بالغناء، وهذا شيء جعل من هذا المقطع بؤرة فنية راقية، فبالإضافة إلى التكثيف في التعبير والاقتصاد في اللغة استطاع الشاعر أن يفتح أمام المتلقي فضاءً شعرياً رحباً، إذ ينتقل من الأسطورة إلى التاريخ ليصل إلى رموز الثقافة، وتربط بين هذه الأبعاد الثلاثة شبكة من العلاقات تتمثل في أسطورة "بابل" وعجائبها و"أوروك" وأبطالها وربط هذه الأساطير بالبعد التاريخي والحضاري لبلاد الرافدين ثم يجمع هذين القطبين برمز شعري هو "السياب"، الذي يجعل منه شاهداً ثقافياً وشعرياً على هذين القطبين، (وبذلك يدخل الشعر التاريخ في رمز السياب) إلى الزمن الكوني المطلق لأنه يربط الماضي بالراهن ويتجاوز الحاضر قصد تأسيس المستقبل واستعمل لهذا الغرض أسلوب التدوير، فهذا المقطع الغنائي يبدأ بصرخة متمثلة في حرق النداء "يا" وهي بالإضافة إلى وظيفتها الأصلية التنبيه فإنها تجري على عادة فحول الشعراء القدامى، وعوض أن يخاطب الشاعر صديقته مثلما فعل امرؤ القيس فيمعلقته (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) فإن الشاعر عياش يحياوي يستوقف نفسه باحثاً في أعماقه عن ذكريات بابل،– والمشابهة هنا بينه وبين معلقة امرئ القيس واضحة وتدعمها ثلاثة عناصر على الأقل:

1– استعمال صيغة النداء: عند يحياوي "يا" وعند امرئ القيس صيغة الأمر المصاحبة بالنداء:

ثم 2–إثارة الذكريات واسترجاعها ثم موضوع الذكرى وهو مكان دارس هذا هو المستوى الأول من القراءة الذي يظهر الموقف الطللي، أما المستوى الثاني من القراءة فإنه يظهر الأبعاد الأسطورية والتاريخية لهذا المقطع الغنائي.

ظاهرياً يبدو أن الشاعر يخاطب آخر (سائحا مثلا) ولكننا عن طريق فحص القرائن اللغوية نلاحظ أن الآخر الذي يخاطبه الشاعر هو صوته الذي يردد صداه هيكل بابل وهكذا يتوجه الشاعر إلى نفسه باستعمال أسلوب المخاطب.

فقوله "يا واقفا بالباب" فالباب الذي يقصده الشاعر هو باب الحضارات، وهو بوابة بابل نفسها التي وقف الشاعر أمامها مذهولاً أمام إنجازاتها الحضارية وأمام شموخها التاريخي وتواصلها عبر الحقب المختلفة، وهذا الواقف بباب الحضارات

هو الشاعر نفسه المسكون بالحزن والشعر منذ عهد بابل،– وهذا دليل على حزنه الأبدي واستعمال الشاعر لصيغة "متأبطا" أحدث خلخلة في البناء الصوري لأن تأويلها السطحي يذهب إلى عكس ما قلناه وهو أن حزنه جزء بسيط بحيث يستطيع أن يجمعه ويحمله تحت إبطه، في حين أن ما يقصده الشاعر هو ذلك الحزن الطاغي المسكون بالرؤى والأشعار.

وربما يكون الشيء الذي عمق هذا الإحساس بالحزن هو السلاسل التي ظل يجرجرها إلى كلّ مكان – وهنا تعود صورة القمع تطارده حتى في أحلامه وتأخذ حيزاً معتبراً في قصيدته– ولكن الشاعر يتجاوز هذا العجز لأنه يقف على أبواب الحضارة ويطلق العنان لبلابله لكي تغرد وتصدح "وأشعل أغاريد البلابل".

وعندما تنطلق بلابل الشاعر في شدوها يتذكر الشاعر صديقه الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ويكتب له رسالة يبثه فيها لواعجه ويصور له فيها معاناته وأحزانه،ولكنه ليس متأكداً من أن السياب ستصله رسائل الشاعر لأن السياب قد مات أولاً، والتواصل الذي يقصده الشاعر عياش يحياوي تواصل شعري وثانياً لأن عين الرقيب تصادر رسائل الشعراء وأحلامهم.

أما الذي جعل عياش يحياوي يتذكر السياب ويفكر في الكتابة إليه فذلك يرجع إلى سببين: السبب الأول هو أنه في بلاد الرافدين مسقط رأس بدر شاكر السياب والأماكن التي احتضنت أشعاره وبابل التي أعاد كتابة أساطيرها، السبب الثاني هو حالة التماثل بين الشاعرين واشتراكهما في الحزن فالسياب عاش متألماً حزيناً يعاني من أمراض فتاكة أودت بحياته وهو في ريعان الشباب، والشاعر يحياوي يعاني من أحزانه وهمومه الشعرية والحياتية منذ طفولته، فكان الحزن هو القاسم المشترك بين الشاعرين بالإضافة إلى الشاعرية المتدفقة عندهما.

إن المرور من المقطع الغنائي الحلمي إلى المقطع السردي/ الملحمي لا يمر عن طريق أي مفصل لغوي أو شعري وهذا له دلالته العميقة المتمثلة في تفكك العلائق بين الأنا والآخر، ومن بداية المقطع يظهر الأنا سلبياً وخاضعاً لضغوط الآخر.

متصعلك..

وحنجرتي بيوت العنكبوت.

فالسطر الأول هو وصف لحال (وصف سلبي، ولكن ليس بالمعيار الأخلاقي) ولكنه سكوني عاجز عن الحركة، كما أنه سليب الصوت فحنجرته لم

تشتغل منذ زمن بعيد فهي لا تغني لأن الغناء هو شكل من أشكال الانتصار، كما أن حنجرته –أيضاً– لم ترفع صوتها احتجاجاً أو تمرداً وبذلك نسجت عليها العنكبوت خيوطها، وهذه الصورة معادلة للصمت الأبدي والاستسلام المطلق– ونلاحظ أن السطرين الشعريين خاليين من أي فعل أي حركة– وإذا كان الشاعر قد سلب حق الكلام، فإن الآخر يأخذ الكلمة ويبدأ في إلقاء خطب رنانة:

"قالوا نحن نخبكم هذا لا تقولوا ما يخالف

نحن أدرى بالوطن"

فالآخر يستأثر بالقول من جهة، ومن جهة أخرى يقمع قول غيره ويطلب منه أن يردد نفس الخطاب الذي ألقاه "لا تقولوا ما يخالف" لأنه يرى أن ذلك من مصلحة الوطن، وهذه إشارة إلى الاستبداد بالرأي وإلغاء صوت الآخر تماماً.

ولكن الذي سيأتي من المقطع يظهر تناقض القول مع الفعل لهذا الذي "أدرى بالوطن" ويصوره في شكل مصاص الدماء:–

"وغدا رأيت دمي يصدر للبنوك

ولم أقل أني أموت

إن الذين يصدرون سيغضبون

إذا أنا مثلت"

إن الآخر لا يسلب الأنا الكلمة فقط بل يصدر دمه ويستغله إلى أقصى الحدود.

فهو يسلبه أيضاً حقه في العيش ومن عرقه ينفخ رصيده في البنوك الخارجية ورغم كل ذلك فهو "مطالب بالابتسام" ولا يتألم لأن ذلك يجعل منه مواطناً لا يعمل بنصيحة "لا تقولوا ما يخالف"– وهكذا يعمل هذا المقطع على تعرية التناقضات وتفكيك الخطاب الذي لا يتماشى مع الفعل – ومن جهة أخرى يعمد الشاعر إلى فضح علاقة الدال بالمدلول وتنافرهما.

وبفعل هذا التناقض يدخل الشاعر إلى عالم المتناقضات ويجد نفسه مشدودا إلى قطبين ويرفع شعار "تحيا الخيانة والوطن" لأن الخيانة في نظر مصاصي الدماء خدمة الصالح الخاص بواسطة الوطن فإنه شعار يحمله هؤلاء الوسطاء للتمويه.

ونظراً لأن الأنا قد مورست عليه ضغوط، ولأنه مواطن بسيط يبيع "في

السوق الطماطم والسراب" فإنه قد سلب حق الكلام خاصة إذا كان الأمر يتعلق بتجار الدم ومصدري العرق البشري:

"وأنا فتى لي قدرة الموتى

وليس لي الكلام عن الكبار"

فهذان السطران يعبران عن أحزان الموت وآلامه، كما أنهما يعبران عن شجاعة الأنا في مواجهة الموت منعزلاً، أما عندما يتعلق الأمر بالكلام عن الآخر فإن هذه الشجاعة تذوب، لأنه خضع لعمليات التدجين والتكييف.

هذان السطران يكونان ثنائية ضدية يمكن ملاحظتها على مستوى اللغة: لي كليس لي– أنا والكبار– الكلام والموت (فقدان الكلام) ويظهر هذا التعارض في تردد الأنا وانسحاقه أمام الآخر– ويمكن اعتبار هذين السطرين تحويلاً لفكرة نزار قباني الذي يقول في قصيدته "الخطاب".

"في بلادي"،

ممكن أن يكتب الإنسان ضد الله...

لا ضد الحكومة..

فاعذروني، أيها السادة،

كان في ودي أن أبكي..

ولكني ضحكت،

إن الشطر الشعري: "وليس في الكلام عن الكبار" يكاد يكون جملة اعتراضيه لأن الشاعر من هذا المقطع يركز على الأنا ويعمد إلى نفي الآخر من فضاء القصيدة وذلك ليقوم "بعرض حال":

"وأنا ولدت هنا مع شيخوختي

ويقال في بعض الأحاديث الصحيحة

إن من يختارهم ربي

يعيشون الطفولة والشباب"

في هذا المقطع بدأ الأنا يأخذ الصدارة في النص الشعري ويلغي الآخر من فضاء القصيدة وقد كرر ضمير "أنا" ثلاث مرات:

وأنا فتى لي قدرة الموت– وأنا ولدت هنا مع شيخوختي– وأنا فتى مات الطفولة والشيخوخة – في حين لا يظهر الآخر إلا في شكل "تعريض"– إن هذا

التكرار للأنا هو بداية الوعي والتخلص من رقابة الآخر – وهذا ما سيتضح جلياً في المقطع السردي الرابع والأخير.

إن الانتقال من المقطع السردي إلى المقطع الغنائي يضمنه مفصل لغوي ضعيف يتمثل في تواجد صيغة المتكلم في المقطعين، وإن كان هذا المقطع أقل تأثيراً في المتلقي من المقطعين الغنائيين السابقين، لأنه يأتي كتكملة "لعرض الحال" التي رصدناها في المقطع السردي السابق يقول الشاعر:

قد يغضبون فأغضب : ولقد يكون لهم فرح

وأنا غراب أشيب : متنسك أهوى القدح

إن شرقوني غربوا : أو هزؤوني أنشرح

وأصيح اني متعب : فيقال: يا قبر انفتح

ينبني هذا المقطع الغنائي على مجموعة من الثنائيات: اغضب فرح– غراب /أشيب – شرقوني/ غربوا – كما يمكن ملاحظة عودة الآخر بقوة إلى فضاء القصيدة إذ يسمح للأنا بمشاركة الغضب وعدم مشاركة الفرح "ولقد يكون لهم فرح" وتأتي جملة (وأصيح إني متعب)" لتضيء كل فضاء القصيدة وتعتبر هذه الجملة بؤرة ضوء تضيء كامل المقطع السردي الأخير والذي يليها مباشرة،– واستعمال فعل وأصيح دلالة على بداية التمرد لأن كثرة الضغط تولد الانفجار وهكذا تحول هذه الجملة كامل أجزاء القصيدة التي سبقت إلى استعارة تجعل القارئ بعيد النظر في قراءته الأولى ويعلن عن ميلاد رؤيا جديدة وضوء جديد ينشر تضاريس القصيدة، إن هذه الجملة "وأصيح أني متعب" والتي تعتبر بداية التمرد هي في الواقع جملة مفصلية لأنها تسهل الانتقال إلى المقطع السردي الذي يمكن اعتباره تحقيقاً للرؤيا، ويأتي هذا المقطع في شكل تناظري حيث يتناوب القول مع الفعل ولكنه مع ذلك مفعم بالتفاؤل:

قول	**قتلت أغاريدي**
	وصمت الناس تابوت
	وإني غربة أخرى
فعل	**أقتحم القرى الليلية السكرى**
	وأحرر طيرها .. غدرانها

قول	وأقول
	سيأتي آخرون
	ويكبر المجرى
فعل	وغداً سأدفن من رموني
	في كهوف الفقر والنسيان
	من شربوا دمي خمرا
قول	غداً تصحو الخيول
	وتسبق الإيمان والكفرا..

الملاحظ على هذا المقطع هو الثقة في المستقبل والإصرار على البعث ويظهر التفاؤل اللامحدود في استعمال الشاعر لصيغ المضارعة التي تتحقق في المستقبل و ظرف الزمان الذي يحدد ذلك مثل: سأقتحم – سيأتي – غداً (مرتين)–

كما أن "الأنا" يزحزح "الآخر" وينفيه من فضاء القصيدة بعد أن يحقق الرؤيا أي فعل التحرير "ويكبر المجرى" ، ويدخل الأنا هذا المقطع بقوة فارضاً قوله وفعله في نفس الوقت وذلك بعد أن أطلق صيحته "وأصيح أني متعب" وقد استعمل لهذا الغرض فعلاً يدل على القوة والشدة "سأقتحم" لأن الاقتحام هو دخول عنيف ودون طلب الأذن، كما أن الاقتحام ليس الغرض منه كشف عورات الآخر وتفكيك عيوبه بقدر ما كان هذا الاقتحام من أجل فعل تحرري:

"سأقتحم القرى الليلية السكرى

وأحرّر طيرها.. غدرانها".

وفعل التحرير هنا– في مفهوم الشاعر – هو اللبنة الأولى التي تمهد الطريق للأجيال القادمة من رَحِمِ المستقبل ويتجسد ذلك من خلال إيمان الشاعر بالبعث:

"وأقول أن أفنى

سيأتي آخرون

ويكبر المجرى"

إن الأمل يبقى معلقاً بانتظار الآتي وإلى حين يكبر المجرى ليجرف في مده كل قوى الإعاقة ويفتت أجهزة القمع وأساليب الضغط لأنها "الحتمية التاريخية" بعد أن أحرق الشاعر روحه من أجل هذه المهمة، مهمة التحرير والبعث، ونجد ذلك

في الأسطر الثلاثة الأولى من المقطع، والقرائن اللغوية التي تدل على ذلك هي: قتلت –صمت– غربة وهي أفعال وقعت على الأنا وحركته باتجاه التمرد فالتحرر.

ويبدو الغد مشرقاً في نظر الشاعر وقد كرر كلمة غداً مرتين وهذا اعتزاز، بهذه الكلمة وتبركا بها، ويعتبر هنا الأمل انتصارا على الانكسار الذي رافقه عبر مسار القصيدة كما وضحنا ذلك خلال قراءتنا.

إن فعل التحرر يمر بمرحلتين: المرحلة الأولى هي الانتقام من الجلادين الذين سلبوه الكلام وجردوه من كل صلاحية وبعد ذلك امتصوا دمه باسم الوطن وكان أحد أسباب فقره:

"وغداً سأدفن من رموني

في كهوف الفقر والنسيان

من شربوا دمي خمرا"

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة استعادة الوعي وبداية فعل البناء وترك الخيول الأصيلة تركض، لأنها أصيلة وقادرة على الإبداع:

"غداً تصحو الخيول

وتسبق .. الإيمان والكفرا.."

لأن هذه الخيول التي تصحو غدا سباقة لخدمة الوطن رافضة لكل أشكال القمع والضغوط المختلفة وفي تحررها هذا تحاول أن تحرر الوطن من قبضة الخوف وتدفع به إلى الأمام مؤمنة بذلك العيش والسلام لكل المواطنين وموفرة لهم كل أسباب الكرامة والحرية.

وهكذا تمثل هذه الحركة الأخيرة التي تضمنها المقطع السردي الأخير تحولا كبيرا على مستوى البنية وكذا على مستوى الدلالة، حيث أن نفي الآخر من فضاء القصيدة له اكثر من دلالة– إذ أنه يلغي كل معيقات التطور والآليات المعطلة للإبداع والتي تكرس العجز والتخاذل– كما أن دلالة هذا التحول على مستوى البناء جلية حيث تتحلل الثنائية الضدية التي حكمت تطور القصيدة ويلغي الأنا الآخر وينتصر عليه ويصل بالقصيدة إلى الرسالة المعدة لها ويظهر ذلك جلياً في الجملة الشعرية الأخيرة التي تحدد هدفها بصفة تقريرية مباشرة دون استعمال أية واسطة شعرية لتعبر عن أيديولوجية القصيدة بصفة رمزية، وينتصر الأنا على الآخر، إذ أن الأنا هو الذي يأخذ دوره في الكلام ويبدأ في التخطيط لما سيأتي وتظهر أيديولوجية القصيدة مكشوفة وتسقط القصيدة في الشعارية وكأن خاتمة

القصيدة هي الهدف الأساسي من الشعر، في حين أن هذا النسق يقترب في بنيته من التاريخ الذي يسير في خط أحادي ويرسم هدفه من البداية، في حين أن العملية الشعرية هي في الأساس ،مغامرة وكشوف وتجريب لكل إمكانات اللغة ودلالات الشكل الشعري.

فضاء القصيدة: المرجعية - اللغة

تتجلى حيرة الناقد أثناء مواجهته لنص أدبي أو لمجموعة من النصوص عندما يشعر بالغربة أمام هذا النص أو ذلك أو يحس بغموض في حضرة نصّ معين. ولكن الناقد الحقيقي هو الذي يستطيع أن يواجه هذا الموقف من خلال ذائقة رفيعة تدعمها أدوات نقدية وجهاز معرفي باستطاعته أن يفكك الخطاب النقدي ويحدد مفاصله وأهم مرتكزاته الجمالية والتعبيرية.

وهذه الحيرة أمام النصّ الأدبي استشعرها النقد العربي القديم، فمن النقاد من أضمرها وحاول تجاوزها قصد الولوج إلى النصّ من خلال بوابة يرسمها مسبقاً أو مستوى من مستويات النصّ يغري بالقراءة، ومنهم من عجز عن هذه الواجهة وهجر النص متعللاً بالمقولة الشائعة "المعنى في بطن الشاعر"، غير أن ناقدين نبيهين عبّرا عن هذه الحيرة تعبيراً علمياً فأوجدا بذلك المبررات للناقد لكي يتعثر أو يتلعثم عندما يُواجه بكثافة النصّ أو غموضه أو تشعبه، وهما أبو حيان التوحيدي (410هـ) وأبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (403هـ).

إذ نجد أن الأول (التوحيدي) يقول في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" إن الكلام عن الكلام صعب لأنه يدور حول نفسه ويلتبس بعضه وببعض، ويقول أبو بكر الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن" وجملة الأمر أن نقد الكلام صعب وتمييزه صعب" (ص310- القاهرة 1972) وربما لهذا السبب كان الجاحظ (255هـ) قبلهم قد قال "سياسة البلاغة أشد من البلاغة" (197)، والسياسة في هذا السياق تعني التحليل والدراسة والتدبر.

ولهذا يمكن أن نقول مع النقد الحديث أن النقد هو علاقة بين خطابين وهو أيضاً علاقة بين بلاغتين، أي بلاغة العمل الأدبي وبلاغة العمل النقدي لأن العمل النقدي، له بلاغته الخاصة ووظيفته الجمالية التي غالباً ما تطغى عليها الوظيفة المعرفية، وهكذا يمكن أن نقول أن النقد نظام تمثيلي Systeme Representatif للعمل الأدبي وإعادة تركيب له.

من هذا المنطلق النظري يكون تعاملنا مع مجموعة "وشم على زند قرشي" للشاعر عيسى لحيلح باعتباره منظومة من الرموز لها وظيفة جمالية ودلالية محدّدة، فالشعر نظام مزدوج من الرموز: النظام الأول هو نظام الرموز اللغوية أي وحدات لغوية تربطها قواعد تركيبية ودلالية، والنظام الثاني هو اعتبار اللغة الشعرية مجموعة من الرموز ذات الدلالة الجمالية، وبلغة أخرى نقول إن الشعر يحتوي على نحوين: النّحو الأول هو النحو القواعدي، أي القواعد التي تتحكم في لغة طبيعية معينة والنحو الثاني هو القواعد الشكلية لكل جنس أدبي كالوزن والقافية والموسيقى في القصيدة الشعرية.

وفي ديوان "وشم على زند قرشي" نلاحظ أن مجموعة من الرموز المتواترة هي التي تكوّن النظام السيسيولوجي وتعطيه دلالته الجمالية أو تمفصله داخل نسق شعري معين.

إن أول رمز يصادفنا في هذه المجموعة هو ما يواجهنا به العنوان "الوشم" فوشم يده من باب وعد إذا غرزها بإبرة ثم ذرّ عليها النّؤور وهو النّيلج والاسم أيضاً (الوشم) وجمعه (وشام) وهذه الكلمة – العلامة بالإضافة إلى دلالتها النفسية والانثروبولوجية ترتبط بالسيميولوجيا (أي النظم العلامية في الثقافة واللغة والأدب وكل أشكال التواصل)، والوشم هو السّومة بالضمّ العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب. أيضاً تقول منه (تسوّم). وفي الحديث "تسوّموا فإن الملائكة قد تسوّمت". والخيل "المسوّمة" المرعية والمسوّمة أيضاً المعلّمة. والسيمي مقصور من الواو. قال الله تعالى: "سيماهم في وجوههم" وقد يجيء "السيماء" و"السيمياء" ممدودين ومنها سيمى وسيمياء وسمة (مختار الصحاح: الإمام الرازي 135–137 وص301)

ونرى أن عبد القاهر الجرجاني قد تنبّه إلى العمل الأدبي باعتباره نظاماً مزدوجاً من الرموز، سواء عند حديثه عن "معنى المعنى" في كتابه دلائل الإعجاز أو ما جاء في أسرار البلاغة حيث يقول: "ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطاً فيها محال لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه" (ص325)، ويتحدّث في موقع آخر عن السياق (أو الحال) باعتباره نظاماً ثالثاً حيث يقول: "وذلك أن الحال تدلُّ على الأمر ويكون فيها أمارات يعرف بها الشيء كما أن النطق كذلك" (ص39).

من خلال هذه السياقات المختلفة لكلمة "وشم" نلاحظ أن هذه الكلمة تعمل كرمز أكثر منها أي شيء آخر. وإذا أردنا أن نقرأها قراءة تأويلية فإننا نقول أن وشم عيسى لحيلح هو وشم على خارطة الشعر الجزائري المعاصر يحاول أن يكتسب شرعية داخل المساحة الشعرية باعتبارها رمزاً جمالياً (أو مجموعة من الرموز). وطبيعة الرمز أنه يحاول أن يقاوم النسيان ليعمر طويلاً في الذاكرة لأنه محفور وليس مجرّد طلاء.

فهذا الرّمز يولّد مجموعة من الرّموز التي تتقاطع معه على مستوى الدلالة وهذه المجموعة من الرموز جاءت في سياقات مختلفة من هذا الديوان الشعري ولكنها تؤكد في الأخير على انشغال واحد هو الانتماء إلى هذه الحضارة العربية التي أنتجت هذه الرموز وأعادت إنتاجها في كل فترة من فترات تاريخها، وهذه الكلمات التي تعمل بصفتها رموزاً هي: الأطلال – الدمن – الرسوم– الوشم، إلى آخره.. كما أن بعض النصوص الثقافية أو الشعرية أو الجمل المأخوذة من نصوص أخرى وموظفة في هذا الديوان تعمل بصفتها رموزاً وعلامات أكثر منها مجرّد إشارات نصية.

منذ البداية نلاحظ أن مجموعة القصائد المكوّنة للديوان يضمها الغلاف الخارجي للديوان، حيث كتب في الصفحة الأولى اسم الشاعر، عيسى لحيلح وعنوان الديوان "وشم على زند قرشي" وعلى الورقة الأخيرة ثمنه. ولكننا نلاحظ أن الشاعر بلعبة فنية تدخل في صناعة الكتاب وعرض مواده، أضاف دفتين جديدتين لديوانه فالدفة الأولى هي عبارة عن قصيدة "أول البوح" والدفة الأخيرة هي "آخر البوح"، وإذا تمعنا في القصيدتين نلاحظ العلاقة بينهما قائمة وأزعم أنها قصيدة واحدة متكونة من مقطعين. إن ما يفصل بين أول البوح وآخره 72 يوما لأن أول البوْح كتبت يوم 1984/12/13 وآخر البوْح يوم 1985،/2/25 ولكن ما يربط القصيدتين هو أعمق من مجرد روابط شكلية مثل وجود كلمة "بوح" في عنواني القصيدتين أو وجود الأنا /الشاعرة و"مية" كموضوع شعري ولكنه عملية التحول أو مجموع التحولات التي يمكن رصدها على مستوى القصيدتين. "فمية" هي سر الأسرار وهي مصدر البوح (أي القول الشعري ومحرّك الأقاويل الشعرية)، حيث يقول: "يدغدغني السر في آخر عتمات الليل، ودفقات الأشواق البكر

أ"ميّة" سوف أبوح.

أ"ميّة" كلي داء، وما سلمت فيّ إلاّ الجروح.

أ"ميّة" لماذا تخليت عنيّ

...

قد انطفأ السّر واشتعل البوح

فالآن أبوح..

إن هذا السطر الشعري الأخير "فالآن أبوح" هو مقدمة لآخر البوح، إذ كانت "مية" هي مصدر عذاباته ومكمن أسراره وبعد أن ساءلها عن سبب تخليها عنه ينكشف السّر ويبوح. والبوح هنا هو الانتقال من الصمت إلى القول. إن آخر البوح هو اللقاء بين الأنا /الشاعر وميّة، فبعد أن كان الأنا/ الشاعر يتكلم باسمه الخاص في جانب كذات شاعرة ومشتكية و"ميّة" كموضوع شعري غائب أي بعد أن استعمل الضمائر أنا /أنتِ/ هي/ نجده في آخر البوح يوحّد بين هذه الضمائر الثلاثة في ضمير الجمع (النحن) حيث يقول:

وأخيرا التقينا..

وانتشينا..

يا لشوقي للقاء

..

وانتمينا..

وأخيرا التقينا..

إن اللقاء هنا يلتقي مع الانتماء، أي أن الشاعر توحّد بالرمز الذي كان يبحث عنه، و"ميّة" هنا ليست مجرد امرأة بل هي رمز للحضارة العربية الإسلامية خاصة إذا علمنا أن "مية" هي حبيبة الشاعر النابغة الذبياني. وهي بالإضافة إلى كونها رمزاً حضارياً فهي أيضاً رمز شعري.

أما على مستوى البنية الكلية للقصيدتين فإن الشاعر انطلق من الانشطار إلى الالتحام وهو حلم رؤياوي ولا شك حيث تتوحد كل الضمائر، وكما لاحظ ت.س إليوت أن كل ضمير يختص بجنس شعري حيث إن الضمير "أنا" يدل على الموقف الغنائي "وأنت" على الدرامي و"هو" على الملحمي نجد هذه الضمائر الثلاثة تتوحّد في القصيدتين لتعطينا في الأخير موقفا موحّدا.

إن تفحصنا لقصائد الديوان قد كشف لنا حضور بعض الرموز التي لها علاقة مباشرة مع الوشم وتعمل كمحركات داخل القصائد وتمثل بور إشعاع للمعنى الذي أعطيناه للوشم وهو الحفر والتثبت، وهذه الرموز تحاول بطريقتها الخاصة ومن خلال علاقاتها بالمحيط اللغوي الذي توجد فيه فإنها تحاول أن

تحفر البعد العربي الإسلامي في "مكة الثوار" بلد الشاعر ولكن الملاحظ أن هذه الرموز ارتبطت بحمولة دلالة وشحنة جمالية مسبقة، أي أن الشاعر وظفها توظيفا تقليديا لم يستطع أن يفتح في هذه الرموز قنوات أخرى للتواصل، بل اكتفى باستعمالها القديم وارتبطت في أغلب الأحيان بالأطلال والأثافي.

وتصدم القارئ كلمة (أطلال) منذ القصيدة الأولى حيث يقول الشاعر:

وتسألين لماذا أنا خاو على أطلال من هدّموني أنوح

إن الأطلال هنا تعتبر رمزاً لشيء كان قائماً من قبل ولم تبق منها إلاّ بقايا ضئيلة، وقد استعمل الشاعر هذا الرمز استعمالا بدائياً، فقد ربط الطلل بالمرأة: تسألين / أطلال. وإذا كان الطلل في الشعر القديم هو الرمز الذي ينقل من خلاله الشاعر توجعاته وعذاباته إلى الحبيبة التي رحلت، فإن الشاعر في هذا الشطر الشعري عمل على تغييب الطلل (إذ أنه لم يعد سوى كلمة – رمزاً) وجعل الحبيبة شاهدة عليه.

إذا الطلل يأخذ بعداً رمزياً أكثر منه طللاً حسّياً، أي مجموعة من الحجارة والتراب، وهناك قرائن لغوية أخرى تثبت لنا الاستعمال التقليدي للرمز الطللي هو ارتباطه بالهدم والنّواح (هدّموني– أنوح).

وفي النداء الذي رفعه الشاعر إلى أبي الطيب المتنبي يستعمل الشاعر رمزاً آخر يعتبر أحد مترادفات كلمة الطلل وهو الرسم. يقول:

وما شفني رسم قديم وإنما بكائي لمن صادت بضحك وفائيا

ومن خلال استعماله لكلمة (رسم) ومن خلال السياق المعنوي يبلّغنا الشاعر أنه لا يبكي الرّسم ولكنه يبكي الحبيبة الراحلة. وقد أكد ذلك بقوله "إنما بكائي" وربط في هذا الموقف أيضاً الرسم بالبكاء. ولكنه هنا لا يبكي الرسم ولكنه يبكي من ترك الرسم.

ومن هنا يمكن أن ندخل إلى شبكة الرموز التي لها تعالق مع هذا الرمز، إن الرسوم هنا بالمفهوم الرمزي ليست وليدة الصدفة، بل إنها من فعل خارجي والفعل الخارجي هنا هو "الشمالية". إن الشمالية هنا ترتبط بالآخر، وهي ليست الريح القادمة من الجهة الشمالية ولكنها الخطر القاتل. ففي قصيدة "كهربوا الضاد" يقول الشاعر:

تبقى الرسوم تعفّيها شمالية كالسّطر في رقم الأوراق مكتوب

إن الشمالية هنا هي التي تحدث الرسوم، وهي اللغة القادمة من الشمال وفي الأغلب فإنها الفرنسية التي تحاول تهميش "الضاد" وإبقاءها مجرّد رسوم خالية من أية روح أو أية دلالة.

وهذه الشمالية هي أيضاً التي بدلت الأهل بالغربان وأقصت أهل الدار. يقول:

سقيا لدار تعفتها شمالية وبدل الأهل بالغربان والصرد

في هذا البيت يعمل الآخر على نفي الأنا/ الأهل من الدار .

إن الرسم هو رمز الأرض الخراب ورمز اليأس، إنه شبح الموت والفناء الذي يتهدد الإنسان، كما أنه شاهد على من مرّ وعبر وبالتالي فإنه صار عبرة يقول الشاعر:

رسوم وشوم.. وأرض خلاء ظباء .. غراب يغنّي غرابا

ويقول أيضاً:

وأصبح ظلاً نحيلاً، ورسماً محيلاً وأرضاً مواتاً ... خرابا

من خلال هذين البيتين يمكن أن نستخرج ملاحظتين على الأقل: الأولى هي ارتباط معنى الرسم بالوسم كما حاولنا أن نوضح ذلك من قبل، ثم ارتباط هذا الرمز / الرسم بخاصية الموت والفناء: أرض خلاء، خراب يغني غراب، أرض موات، ومن هنا نستنتج أن استعمال الشاعر لهذا الرمز /العلامة في قصيدته "روحي تريد الشراب" استعمال تقليدي، كما أن استعماله لكلمة الدّمن كعنوان لقصيدة (حديث على الدمن) له دلالته الخاصة في هذا السياق، ولكن الشاعر لا يستعمل هذا الرّمز استعمالاً تقليدياً دائماً، إذ نجده في بعض الأحيان يربطه بدلالات جمالية وشعرية يقول الشاعر:

أدني السحابة من رسم وأحلبها وأجرح البرق في الشريان بالفصد

فالشاعر في هذا البيت يطمح إلى جلب السحابة إليه (والسحابة هي رمز للعطاء والنماء) ويحلبها، ويجرح البرق بالفصد، والجرح والفصد في هذا السياق يقتربان إن رمز "ميّة" يتردد في الديوان أكثر من عشر مرات في "وشم على زند قرشي" ولكن تعامل الشاعر "عيسى لحيلح" مع هذا الرمز، في أكثر من سياق يظهر لنا تعامله التقليدي معه. ومعلوم أن "ميّة" هي حبيبة الشاعر العربي النابغة الذبياني الذي يعتبر من أكبر الشعراء العرب. ويبدو التعامل التقليدي مع هذا

الرّمز عند الشاعر "لحيلح" باعتبارها كائناً شعرياً – أي رمز ثقافي– أكثر منه كائناً بشرياً حقيقياً، وبالتالي فإن الشاعر لم يستطع أن يتوحّد مع هذا الرّمز الذي بقي مجرّد ملصق على جدار القصيدة عدا السياق الذي يحاول فيه أن يجعلها تعيش في اللاشعور وبالتالي يحاول أن يبلور تجربة شعرية متكاملة حين يقول:

يصطفيك اللاشعور من بين النساء بتولا، ويقرع الأجراس..

فيومض وهج اسمك في شفتيّ كنبوءة".

إن الذي جعل "ميّة" هنا كرمز يتفاعل مع الرموز الأخرى هو كونها تعيش في وجدان الشاعر –أي لا شعوره الذي يختارها من بين الأسماء – ثم اعتبار "ميّة" اسما– أي سمة /علامة– في شفتي الشاعر، أي وردت في سياق يحاول الشاعر فيه أن يتوحد بالنابغة الذبياني ويأخذ من فحولته وبالتالي فإن هذا الرمز يتخذه عيسى لحيلح ليعبر عن وعيه الحضاري وانتمائه الثقافي وجذوره التاريخية.

ويأخذ هذا الرمز – في السياق الذي حللّناه –قيمته من كونه لا شعوراً وإسماً/ علامة خاصة عندما جاء بعد سطرين شعريين حيث ذكر اسم "ميّة" عاريا من أية دلالة جمالية أو شعرية عند ما قال:

أ"ميّة" كلّي داء، وما سلمت فيّ إلاّ الجروح

أ"ميّة" لماذا تخلّيت عني؟

رغم أن الشاعر حاول بطريقة تقنية أن يجعل هذا الرّمز "ميّة" حاضرا وقريباً منه باستعمال حرف النداء الهمزة الذي يقول عنه علماء البلاغة أنه يستعمل للقريب ولكن الدارس المتمعن يدرك أن هذا الرمز بعيد عن التوظيف الجمالي عند الشاعر.

إن "ميّة" تبدو في قصيدة" محاولة فاشلة لتقريب عينيك" رمز جمال العيون وبالنسبة للشعراء هي الكون بأكمله وفيهما يتلخص جمال العالم، والعينان في هذه القصيدة هي للموسيقى والبصر والعطر والنغم والهمس والسّر وهما الحلم ومن خلال كل هذه الصفات يضيع صوت الشاعر في بحر لا قرار له ويفشل كما قال في الاقتراب من هاتين العينين وتبقى القصيدة مجرّد محاولة كما قال أيضاً يقول:

عيناك "ميّة" بحر ضاع شاطئه في لجّة الحسن متهوما ومتّهما

إن الفشل في مقاربة عيني ميّة /الرمز جعل الشاعر يكرر كلمة "عيناك" في البيت الأخير من هذه القصيدة أربع مرات وثلاث مرات ما ينوب عنهما (أي ضميرا)، إذ يقول:

عيناك.. إنهما .. عيناك إنهما عيناك .. عيناك.. لا.. لا .. لن أقولهما!!

وتأتي صيغة النفي ثلاث مرات محاولة الاحتفاظ بسر لم يبح به الشاعر حول عيون "ميّة" لأنه يرى أن كثرة المدح تنقلب إلى هجاء، كما قال في نفس القصيدة: "إن قلت مدحا، أراني قد هجوتهما" واستعمال الشاعر لكلمتي مدح وهجاء له دلالته الاستثنائية في هذا السياق.

وفي قصيدة "مكة الثوار بلدي" يتردد اسم "ميّة أكثر من خمس مرات ليؤكد الشاعر من خلاله انتمائه إلى مكة وذلك منذ البيت الأول الذي جاء في شكل مساءلة للأطلال ممزوجة بالدّمع وهو في نفس الوقت محاولة لمعارضة مطلع قصيدة النابغة الذبياني، يقول عيسى لحيلح:

يا دار "ميّة" جادت بالدموع يدي ردّي سؤالي هل في الدار من أحد

ويقول النابغة الذبياني في مطلع قصيدته:

يا دار ميّة بالعلياء فالسّند أقوَرَتْ وطال عليها سالف الأمد

وقفتُ فيها أصيلانا أسائلها أعيْت جوابا وما في الربع من أحد

إن معارضة النابغة هنا تبدو واضحة. فالنداء الذي افتتحت به القصيدتان واحد في صيغته ومعناه: "يا دار ميّة"، ونجد أن الشاعران كليهما وقفا يسائلان الدار /الربع. "وقفت أسائلها ويلحّ عيسى لحيلح في انتزاع الجواب من الدار "ردّي سؤالي" في حين أن النابغة اكتفى بالمساءلة له فقط، والطلب أو الالتماس أليق للشعر وله قدرة على الانسياب إلى ذات المخاطب من الإلحاح الذي قد يتحوّل إلى شيء ممجوج. ويكرر الشاعر لحيلح سؤاله بصيغة صريحة "هل في الدار من أحد؟" في حين أن النابغة استنتج من صمت الأطلال خلوّ الدار من ساكنيها (أي ميّة)" أعيت جوابا وما في الربع من أحد". وفي هذه العجالة لا ينبغي المقارنة بين شاعر كانت تنصب له قبة ويحكم فيها على فحول الشعراء وبين شاعر ما زالت تجربته الشعرية في طور التكوين وما زال كونه الشعري لم تتحدد قسماته بعد. ولكن هذه المقارنة البسيطة دفعتنا إليها ملاحظتنا لتعامل الشاعر مع رمز "ميّة" كرمز جاهز. وكملاحظة على الشطر الأول من مطلع قصيدة "مكة الثوار بلدي" نتساءل عن علاقة الدّموع باليد "جادت بالدموع يدي" هل هو مجرد الجري وراء القافية الداخلية أي الترصيع أم غير ذلك لأن أي تخريج لتقريب الدموع من اليد يفشل في إعطاء تأويل.

إن "ميّة" في هذه القصيدة هي التمني الذي لا يرجى تحققه، "لا ليت "مية" كانت اصبعاً بيدي" وهي أيضاً متلقيّ الشكوى ومسكن الألم "والقلب يا "مي" مصلوب على وتد" وهي أيضاً مصدر الدفء وكذا النور: "فالبرد مضغني يا "مية" اتقدي!!" وهي أيضاً رمز من رموز الانتماء:("أقبلت تمشي آليا../ بعد هجر ألقت الوصل عليا../ قمت حيّا! .. تلك "مية") وهي في محصلة البحث الرمز الذي لم تستقر بعدُ والذي ما زال الشاعر يبحث له عن توظيف شعري متميز، حيث يقول:

"أنامل البرق في الأجواء باحثة عن وجه "ميةٍ" كالأنوار متقد"

إن هذا البيت يمكن اعتباره استعارة عن بحث الشاعر عن رمز نوراني متّقد يمكن أن يكون بؤرة ضوء في كونه الشعري، ولن يكون ذلك –حسب رأيه– إلاّ "مية" رمز المرأة العربية، وكرمز ثقافي وشعري يربط حلقات الحضارة بعضها بالبعض الآخر. إن "ميّة" هي النجمة العطشى التي يبحث عنها الشاعر في النداء الذي رفعه إلى أبي الطيب المتنبي رمز العروبة والفحولة الشعرية إذ يقول: "على نجمة عطشى تذوب قصائدي" إن النجمة هي الرّمز وهي مصدر النور وتلتقي مع "ميّة" في صفة الأنوثة : مية /نجمة وفي كونهما أيضاً مصادر للنور والجمال.

إلى جانب "مية" يستعمل الشاعر أيضاً رمزاً أنثوياً آخر وهو "رباب" وإضافة إلى كونها سمة /علامة أي اسم علم فمن معانيها النغم والشدو، أي أنها آلة تنبعث منها الأنغام وبالتالي مصدر من مصادر الشعر. يقول الشاعر:

ويسكر قلبي شذاها فأهت ف في الظاعنين أعيدوا "ربابا"..

تهيج "رباب" بقلبي؟!.. محال ستبقى بقلبي الشباب الشبابا

إن "رباب" في هذين البيتين هي رمز الغناء والشباب وعلى المستوى السيميولوجي تربط الغناء (رباب) بالشعر كإلقاء وإنشاء وبالتالي فإن هذا الرّمز "رباب" يشتغل على المستوى الرمزي أكثر منه على المستوى العيني (أي اعتبار رباب كائناً بشرياً يحيا بيننا).

ويجمع الشاعر بين هذين الرّمزين الأنثويين في بيت شعري واحد في محاولة منه للتقرير بأنهما مجرد رمزين شعريين وهو "بوح" قديم قال به أحد الشعراء القدامى بأن ميّة وسلمى وليلى كلها أسماء شعرية وليست أسماء حقيقية عينية، وقد ترجم هذه الفكرة شعرياً عيسى لحيلح عندما قال:

"وتا الله ما أبكي "ربابا" و"ميّة" ولكنني المخدوع أبكي بكائيا

من هنا نكتشف أن ميّة ورباب وسائط شعرية ورمز ثقافي، وهنا يحاول الشاعر أن يرتفع بالرمز من المستوى العيني/ الحسي إلى المستوى الشعري التعبيري.

إن تفحصنا لبنية قصائد ديوان "وشم على زند قرشي" يكتشف أن النصوص الثقافية العربية وبعض النصوص القرآنية تدخل في نسيج هذه القصائد بشكل عضوي وهذا يعود –حسب رأينا– إلى عاملين أساسيين:

1- تشبّع الشاعر بهذه الثقافة وتمثلها وبالتالي فهي تعتبر انتماء صريحاً لهذه الثقافة والإعجاب بها.

2- محاولة جعل هذه النصوص الثقافية مكونا أساسياً في قصائده وجعلها تتحرك داخل فضاء ثقافي أصيل يستمد عناصره من أصولها الحضارية والتاريخية.

وهذه النصوص نلاحظ أنها تعمل على شكل إشارات أو علامات وقد جاءت هذه النصوص /الإشارات عارية من أي سياق جمالي وبالتالي فإنها تقترب من المفهومين التقليديين للبلاغة القديمة اللذين هما الاقتباس والتضمين. فالاقتباس في عرف البلاغيين "هو أن يضمن الكلام، نظماً كان أو نثراً، شيئاً من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه". أما التضمين فقد عرفه البلاغيون "فهو أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير، بيتا كان أو ما فوق، أو مصراعا أو ما دونه، مع التنبيه إلى أنه من شعر الغير إن لم يكن ذلك مشهوراً عند البلغاء". وهناك أشكال أخرى من التناص تتمثل في الحلّ والعقد والتلميح والسرقات الشعرية وغيرها.

ونجد الاقتباس جلياً عندما يقول الشاعر:

"لا إكراه في العشق، قد تبين الضد بالضّد..

وهذا الموج اللاهث في عينيك يعرينا من جسدينا

ويدثّر روحينا بالملح القديم"

وهو تحوير لقوله تعالى "لا إكراه في الدين قد تبين الرشدُ من الغي" وهذا يعبر عن تعريف الضد بضدّه، أي أن ما يميّز عشقاً عن عشق آخر وما هي وظيفته أو غايته، أي دلالة على تباين مفهوم العشق عند هذه الفئة أو تلك.

ونجد أن الشاعر يقتبس أيضاً من سورة المسد، وقد شبه "شال" وهو قائد فرنسي أذاق الجزائريين العذاب بأبي لهب، وقد شبّه "قامير" التي هي كناية عن فرنسا بامرأة أبي لهب، ليدل بذلك على أن "شال" كان هو الذي يتحكم في فرنسا،

بلد الديمقراطية، بدل التعبير عن حسها الحضاري، يقول الشاعر:

تبّت يدا "شال" من رشاشنا ومضت قامير في جيدها حبل من المسد

ومن هنا يصير شال وأبو لهب من الطغاة عبرة لمن يعتبر بعد أن عاثا في الأرض فسادا فحق عليهم العقاب، فإذا كان مال أبي لهب لم يستطع أن يردّ عنه العقاب فإن شال هو الآخر لم تستطع جيوشه المدججة أن تردّ عنه عار الهزيمة، وهذه الصورة الشعرية هي مقابلة حال بحال.

نجد أيضاً أن تجليات التناصّ تأتي في بعض الأحيان كمحاولة لمحاكاة النسق القرآني باعتباره نموذجاً وأفقاً كما في قول الشاعر:

وتأتي الأماني.. والثواني صفوفا صفوفا.. تريد لحزبي انتسابا

وهي اقتباس مأخوذ من سورة الفجر الآيتان 21–22 حيث يقول سبحانه وتعالى: "كلا إذا دكّت الأرض دكاً وجاء ربك والملك صفّا صفّا" إن البيت الشعري يحاول محاكاة النص القرآني في انتظامه ونسق تعبيره فهو يحاول أن يشبه انتظام الصفوف وتدفقها في إيقاع متناسق للانتساب إلى عقيدته /حزبه بالصورة التي وردت في القرآن الكريم وهي التتالي المنتظم والتتابع المتلاحق.

إنه الانفراج الذي يأتي بعد شدّة، الصبح المشرق الذي يعقب ليلا دامسا طويلا، وهي الولادة العسيرة التي تأتي بعد مخاض مؤلم، إنه الليل الذي ينسلخ منه النهار والذي قال فيه سبحانه "وآية لهم الليل نسلخ منه النهار" (يس 36/ 37). ونجد الشاعر في قصيدة "محاولة فاشلة لتقريب عينيك" يستعمل اقتباساً قرآنياً ليعبّر عن الإشراقة التي يراها في عين حبيبته حيث يقول:

صبح تنفّس في عينيك أعشقه والقلب شمّر كالمرآة بينهما

إن تمعنّ هذا البيت يجعلنا أولا نتنبّه إلى الاقتباس، حيث نجد أن الجملة "صبح تنفس" مأخوذة عن سورة التكوير: "والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس" (الآيتان 18/17)، ونلاحظ أيضاً أن ما يربط بين المعنيين هو هذه الإشراقة التي تنبجس من قلب الظلام، واستعمال فعل تنفس الذي هو من خصائص الإنسان (أو الكائن الحي) هو دليل إنجلاء الغمّة لأن هذه الإشراقة جاءت بعد مكابدة ومعاناة، كما يمكننا أيضاً أن نستخرج دلالة أخرى هي لون عيون الحبيبة التي هي سوداء، لأن الإشراقة لا تظهر ناصعة وبوضوح إلاّ باقترانها بالسواد وهذا دليل على انتمائها، لأن المرأة العربية مشهورة بسواد عيونها كما أن الرومية مشهورة

بزرقتهما، ولهذا فإن الشاعر يستحم في ضوء عيونها ويرى فيهما إشراقة الصبح وانجلاء الظلام.

وبالإضافة إلى استعمال الشاعر لنصوص مأخوذة من القرآن الكريم فإنه يضمّن قصائده بعض الإشارات /الرموز الشعرية المأخوذة من المحيط الشعري العربي، وهذه الإشارات تعمل كمصادر ومراجع ثقافية وشعرية أكثر منها كمحركات للقصيدة أو بور لتمركز المعاني والدلالات، وهي تكشف عن تعامل الشاعر معها كذاكرة وليس كتفاعل بين قصيدته والشعر الذي يتخذه كمرجعية، وليس أدل على ذلك من المطالع الطلية التي بدأ بها بعض قصائده، مثل قصيدة "نداء" إلى أبي الطيب المتنبي "حيث يقول:

قفا نبك... قد ولّى الحبيب مجافيا وأبقى فؤادي في عراء مناديا

إن الشاعر في مطلعه مثله، مثل الشاعر القديم، امرئ القيس يستوقف الآخر /الغائب ويطلب منه أن يبكي معه الحبيب الذي ولّى مجافياً، وهذا دليل على أن الذاكرة الشعرية هي التي تتحكم في إبداعية الشاعر وتحاول نمذجتها وتنميطها وجعلته ينظر إلى الشعر والكون بعين امرئ القيس الذي يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل..

والشاعر لحيلح لم يستوقف الآخر ويستبكيه فقط ولكنه يبكي الرسم القديم وهجر الحبيب على عادة الشعراء القدامى، ولكن بعد أن يعرض الشاعر شكواه من هجر الحبيب في ثلاثة أبيات يتخلص إلى الحديث عن النداء الذي رفعه إلى شاعر العروبة أبي الطيب المتنبي، ومن خلاله يحاول الشاعر أن يرصد تجليات الواقع العربي بكل جروحه وأعطابه، وبكل طموحاته وأشواقه إلى مستقبل أمثل.

هناك قصيدة أخرى يبدأ فيها الشاعر بمطلع طللي يحاكي فيه النابغة يقول:

يا دار "منّية" جادت بالدموع يدي ردّي سؤالي، هل في الدار من أحد

وهذا المطلع مأخوذ من مطلع النابغة الذبياني الذي يقول:

يا دار منّية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد

وقفت فيها أصيلانا أسائلها أعيت جوابا وما في الربع من أحد

وإذا تجاوزنا التحليل للعلاقات اللغوية والمعنوية، أو القرائن الموجودة بين المطلعين، لأن هذا لا يحتاج إلى توضيح أكثر، فإن هذا يدفعنا إلى البحث في خلفية هذا التوظيف.

القصيدتان اللتان ظهرت فيهما ظاهرة اللحظة الطللية هما: "نداء إلى أبي الطيب المتنبي" "ومكة الثوار بلدي". فالعنوانان لهما دلالة كبيرة لأن أبا الطيب المتنبي هو شاعر العروبة في زمن الانكسار وتعاظم المدّ الشعوبي، ومكة هي المكان المقدس الذي احتضن الرسالة الإسلامية، كما أن المطلعين أخذهما الشاعر عن امرئ القيس وهو شاعر مشهود له بالشاعرية وطول الباع وكذا النابغة الذبياني وهو حكم الشعراء، ومن خلال هذه الرموز الأربعة: أبو الطيب المتنبي –مكّة– امرؤ القيس– النابغة – والتي يوظفها الشاعر بوعي فإنه يعلن بذلك عن اعتزازه بالانتماء إلى هذه الرموز ويعيد إنتاجها بوصفها جزءاً من الهوية التي لا يمكن تبديلها بنموذج آخر خاصة إذا كان يتعارض وهويته الحضارية والثقافية.

إن إعجاب عيسى لحيلح بالشاعر امرئ القيس يتجلى أيضاً في البيت الذي يقول فيه:

سنون تفرّ.. وأخرى تكرّ وتفتح باباً لتغلق بابا

ومن خلال هذا التضمين يحاول الشاعر أن يصف حركة السنين في إقبالها وإدبارها محاكياً في ذلك حركة حصان امرئ القيس الذي يقول عنه:

مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطّه السيل من عل

فإذا كان بيت امرئ القيس يدلّ على سرعة الفرس، فإن بيت الشاعر عيسى لحيلح لا يريد أن يقول بتوالي السنوات بسرعة البرق بقدر ما يريد أن يؤكد على تراوح السنين بين الخير والشر وبين الإقبال والإدبار. وهذا الارتباط بمرجعية ثقافية وشعرية محدّدة جعل الشاعر يمارس وظيفته الشعرية من خلال قصائده.

حيث يتجاوز الخطاب الشعري المؤسس على رؤية جمالية إلى خطاب تحريضي مباشر. ووظيفية الشعر جعلتنا نستنتج أن الشاعر كان يفكّر في الجمهور الذي يستمع إليه وكذا نوعيته، وبالتالي فإن الشاعر أعدّ قصائده للإلقاء لأنها تعتمد على التحريض، أكثر من كتابتها للقراءة التي تتطلب قارئاً نوعيا الذي لا يقبل التحريك المباشر بل يحبذ الصور الشعرية الجميلة التي تحرك وجدانه وتشكل وعيه تدريجياً بدل دفعه إلى أي مجال دفعا.

يتمثل هذا في قول الشاعر:

أفيقوا.. فما تجدي لحانا إن أصبحت حبالا أو كان القلب أمرد أصغرا

ويقول أيضاً:

أفيقـوا فهـذا الغـرب جـدّد جلـده وأبقـى بأرضـي شـعرة لـ "معاويـا"

إن الشاعر في هذين البيتين وهو يمارس وظيفية الشعر يحاول أن يلعب دور المنبّه للغافلين ويتوجه إليهم مباشرة بقوله "أفيقوا" وهو فعل أمر جازم يريد أن يوقظهم من نومهم ويدفعهم إلى رفض الواقع والتحرر من الأوهام وتحضيرهم للقيام بفعل حضاري في مستوى التحدّيات الحضارية.

فبعد أن وجّه الدعوة إلى أهله وذويه للنهوض وتنبيههم إلى الأخطار المحدقة بهم، فإن الشاعر يلتمس منهم أن يتحدوا، حتى يواجهوا ما يحيط بهم من أخطار سواء كانت داخلية أو خارجية (الغرب):

الله أكبـر ذخـر المـؤمنين بهـا طـال الجفـا أمـة الإسـلام فاتحـدي

إن طول الجفاء هو الذي جعل الشاعر يدعوهم إلى الاتحاد بعد أن كانوا مللا ونحلا بعد أن فرقتهم مؤامرات العرب وشقاقاتهم الداخلية، ولكي يكون التحدي في المستوى فإن ذلك يتطلب الاتحاد. وهذه الدّعوة الصريحة إلى الاتحاد تجسد بوضوح وظيفية الشعر عند عيسى لحيلح.

ولكي يعطي الشاعر لقصائده خصوصية ويتجاوز الارتباط التقليدي بالتراث الشعري والتعامل معه كتجارب جاهزة لا تقبل التطور وكذا ممارسة وظيفية الشعر بأسلوب عار من المقومات الفنية، فإن الشاعر أبدى نوعاً جديداً من التعامل مع الجملة الشعرية وهو ما يسمّى بالتوازي لخلق نسق جُمَلي جديد ويتمثل هذا خاصة في التعبير بالضد وهي محاولة من الشاعر لخلق نوع من التوازي بين الملامح التقليدية وإضفاء نوع من الخصوصية على تجربته الشعرية وذلك لكي يحقق ما قاله في "أول بوح" قد تبين الضد بالضّد أي البحث عن المغايرة.

لكن بحث التوازي هذا عند الشاعر يبقى محدوداً لأنه لا يوازي بين جملة شعرية وأخرى، أو بين صورة وصورة، ولكنه ينتقل من كلمة إلى ضدها لتأتي في شكل طبقات وبالتالي فإن أثرها يبقى قليل الفعالية لدى المتلقي، وعوض أن يخلق صورة شعرية مركبة أو متكاملة الأطراف فإنه يكتفي بنوع من السخرية الخفيفة وفي بعض الأحيان تقرير ما هو قائم بالفعل وإعطاء نوع من الأحكام القيمية المعيارية.

وفي نغمة تحاول إدانة الواقع القائم يقول الشاعر:

ويلقـى كـرام النـاس شـحا مغاضبـا.. ويلقـى لئـام النـاس سـمحا مشـمّرا

فالتعارض هنا بارز بين كرام /لئام وبين شحا/ سمحا ولكن هذا التعارض لا يتعدى تقرير الموجود ولا يضيف جديداً إلى الكشف عن الآليات الخفية المضمرة أو البارزة، التي تتحكم في هذا الواقع وتعمل على إزالة الوضع المقلوب وهي نفس الإدانة التي نجدها في قصيدة "نداء إلى أبي الطيب المتنبي" التي يقرر فيها هذا الوضع المقلوب بقوله: "أبا الطيب.. الأقزام فينا تعملقوا"، أو عندما يقول في نفس القصيدة "يذل كراما أو يعزّ جواريا"، كما أن تقنية التوازي هذه عند الشاعر لا تتعدّى في بعض الأحيان تقرير حقيقة تدخل في باب البداهات كما في قصيدة "مجنونة الحيّ" إذ يقول: "فالبين يقتله والقرب يحييه" وهي مسلّمة لأن البعد يؤلم بينما القرب يشفي والإثارة والغرابة تكون لطيفة عندما يصير القرب يؤرق والبعد يشفي مثلما حدث عند بعض المتصوفة الذي ذهب للنوم عندما زارته حبيبته لأنه فضل أن يحلم بها على أن يراها حسيّا وبعين البصر.

وفي سياق التعبير بالتوازي ومحاولة الكشف عن تناقضات الواقع يصف الشاعر حالة مجنونة الحيّ "تبكي وتضحك" وهذه حقيقة بالنسبة لمن فقد التحكم في أعصابه وفقد توازن الانتقال من حال عاطفية إلى أخر، إذ أن الانتقال من الضحك إلى البكاء لا تتحكم فيه قوى العقل أو الشعور بل تتحكم فيه آليات لا يمكن الحديث عنها بمنطق العقلاء.

وحالة السكر يمكن اعتبارها درجة من درجات الجنون، لأن فقدان العقل والتحكم في اللغة والحركة يكاد يكون منعدما أو على الأصح لا يندرج في نظام العقلاء المقنّن والذي تضبطه ضوابط محدّدة، ويصف الشاعر سكيرا يترنّح بقوله:

"سكير تبعده خمر وتدنيه" وإذا ما حاولنا مقارنة هذه الصورة بما قاله الأعشى:

"شاو، مشلّ، شلول، شول" فإننا نلاحظ أن سكير الأعشى أكثر حيوية، وأن الكلمات– التي لا معنى لها في العربية– تغنى بأصواتها التي تحاول محاكاة الحالة التي عليها السكير أكثر من تقرير الشاعر عيسى لحيلح الذي يعتمد على الطباق: تبعده /تدنيه.

ولكن هذه التقنية (تقنية التعبير بالتوازي) تفلت في بعض الأحيان من مفهوم الطباق محاولة إعطاء بعض العمق للصورة الشعرية مثلما تصادفه في قصيدة "نداء إلى أبي الطيب المتنبي" حيث يقول الشاعر: "أبا الطيب.. الأيام حبلى بعقمها" إذ ن اجتماع حبلى /عقم يفيد الامتلاء، أي أن الأيام مليئة حتى الثمالة

بعقمها وفراغها وهذا دلالته الفراغ المطبق الذي يطوق الواقع ويحاول خنقه.

وفي نفس النسق من الأفكار نجد أن الوضع المقلوب قد عمل على تغيير مواقع الرّجال وقلب سلّم القيم، حيث صار العزيز ذليلاً ولم يرحم لأنه كان عزيزاً ولكن الشاعر يؤكد على هذه القيمة، قيمة العزّة التي يراها متأصلة في صاحبها ولا تزول بزوال دولتها لأنها قيمة أصيلة حيث يقول: "ومن كان ذا عزّ عزيز بذلة" وبهذه الطريقة ينتصر الشاعر للقيم الإنسانية ويرى أن العزّة تبقى ملازمة للعزيز حتى وإن فرضت عليه أوضاع مختلفة، أي الذّل لأنها جوهره وثمنه الذي لا يمكن أن يقايض به.

ومن هنا نلاحظ بتفحصنا لمرجعية الشاعر الثقافية والجمالية– التي تبدو جلية من خلال قصائده – نلاحظ أنه تعامل مع هذه المرجعيات كأدوات تعبيرية جاهزة وفي حالة اكتمال قصوى ولم يستطع أن يطوّرها أو يخلق فيها فضاءات تعبيرية جديدة، وبالتالي فإنها جاءت في شكل اقتباسات أو ملصقات على جسد القصائد التي تحولت إلى أصداء لقصائد سابقة أو إعادة إنتاج لخطابات غير جمالية هدفها تبليغ رسالة بأيسر الطرق.

■ ■ ■

الفصل الثالث :
التراث والشعر

The words of a poem are the means wherby a poet seeks to arouse in the reader thoughts and emotions as nearly as possible identical with those that filled the poet,s mind as he wrote. They are the symbols of things and ideas, and the reader understands the mind of the poet, only by allowing those symbols to re- create in <u>his</u> mind the appropriate things and ideas.

S.H.Burton: <u>the criticism of poetry</u>

الأقاويل الشعرية والمرآة:
من المحاكاة إلى التخييل

- المرآة /القول الشعري:

القول الشعري نمط خطابي، مختلف عن الخطاب النثري من حيث الشكل ومن حيث الوظيفة. وليس حقا ما يزعمه البعض بأن اللغة فارق أساسي بين القولين (الشعري والنثري)، لأن اللغة من حيث هي لغة لا تتميز إلاّ بالعودة إلى الإطار المرجعي الذي تحيل إليه وتتخذه كسياق (الاجتماعي، السياسي، التاريخي، الثقافي..) وقد تحيل إلى هذه السياقات جميعها مرّة واحدة مع تغليب واحد فيها على السياقات الأخرى.

فاللغة – في حدّ ذاتها– لا تتميز في التعبير الشعري والنثري إلاّ بالخصائص التنظيمية التي تبنى بها وبالوظيفة التي تشغلها أو الرسالة التي تريد توصيلها. ويصبح في هذه الحالة الشكل (النظم) هو الفارق الأساسي بين اللغة الشعرية واللغة النثرية مع توفر قدر غير قليل من "القصدية" في إنتاج خطاب متميز عن الخطابات الأدبية الأخرى التي تتعايش ضمن فضاء ثقافي واحد وداخل بنية فنية متجانسة.

و"القصدية" في هذا السياق هي: يمكن أن يطلق عليه من جهة "الأدبية" بالمفهوم الجاكبسوني، ومن جهة أخرى الرغبة في التواصل ولكن بوسيلة جديدة تختلف عن الأقاويل التي ألقيت في مواقف مماثلة وضمن أطر شكلية وشعرية مشتركة بين متداولي هذه اللغة. وهكذا تتدرج اللغة في التعبير الشعري حسب القانون العام للتعبير والتوصيل الأدبي من العام إلى الخاص إلى العام مرّة أخرى.

فالعام في المرّة الأولى يحيل إلى أشياء مشتركة بين جميع أفراد البشر وهي

خاصية التعبير عن هموم مشتركة وآمال وأحاسيس ورؤى، وهذا "العام" يستطيع أن يمسّ بشكل من الأشكال أعماق الكائن البشري في كل زمان وفي كل مكان، وهذا ما يسمّى في الفلسفة "الكليّات" Les Universaux.

فالمأساة تثير الحزن، نفس الإنسان سواء في اليونان أو بلاد العرب أو عند الهنود أو اليابان ولا يختلف في ذلك أبناء البشر، ولا يمكن أن تصبح مصدر البهجة أو الفرح لدى القارئ أو المشاهد إلا إذا كان هناك شذوذ عن السنن أو استثناءات القانون العام.

وقد حاول علم النفس – خاصة– البحث في الأشياء المشتركة في النفس الإنسانية بما يسمى "باللاوعي الجمعي" ثم جاءت بعد ذلك التصنيفات التي قام بها الأدباء لحصر المواضيع الأثيرة بالنسبة للفنان والتي لها قدر كبير من الذيوع في التعبير الأدبي. وقد عدها سوريو SOURIAU مائتي ألف موقف فيما يخصّ الجنس المسرحي (1).

وقد ألف المرحوم محمد غنيمي هلال – أيضاً– كتاباً تحت عنوان "المواقف الأدبية"(2). لكن محتوى كتابه يقترب كثيراً من نظرية الأصوات الثلاثة في الشعر للأديب ت.س.إليوت. ولكن ما يمكن استخلاصه من ملاحظات هذه الكتب هي وجود مواقف نمطية مشتركة وعامة بين جميع أفراد الجنس البشري.

ولكن إذا طغى الطابع العام على القول الشعري أحاله إلى عالم له حدود شاحبة وبذلك يفقد العمل الشعري هويته ويتحوّل من "قول شعري" قيل في ظروف استثنائية جداً للتعبير عن تجربة خاصة إلى شكل شعري يستنسخ التجارب الشعرية والقوالب التعبيرية الجاهزة. فالخاص في هذا السياق هو هوية العمل الشعري في مجال ثقافي معين. وهو أيضاً الكتابة وفق نموذج ثقافي له خصوصياته كالجنس الأدبي، والتيار الفني والفلسفي والبناء الفني إلى غير ذلك من ما يشكل أساس نظرية الأدب الخاصة (3) أو ما يمكن أو يسمّى بعلم النّص.

وفي انتظار تأسيس هذا العلم (علم النص) وممارسته على النصوص الأدبية ذات المستويات المختلفة والمضامين المتباينة فإننا نكتفي بالملاحظات النظرية التي قدمها ر. ويلك وأ. وارين (نظرية الأدب) والتي تخص الظاهرة الأدبية بصفة عامة دون التخصيص في خصائص كل نصّ ويمكن اعتماد مفهوم "الأدبية" الذي أوجده جاكبسون كنقطة انطلاق فعلية لتأسيس هذه النظرية وذلك وفق هدف مزدوج الفائدة:

1–تمييز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص التي تتجاور معها

داخل فضاء ثقافي واحد وتعبر عن هموم مشتركة ولكن بطرائق متباينة وهذا أوّل خط يميزها عن بعضها البعض بالإضافة إلى شكل الرسالة التي تريد تمريرها بوسائلها الخاصة.

2-تأسيس نظرية أدبية خاصة تعنى بأساسيات النص الأدبي واقتصادياته، أي تشكيل النصوص الأدبية وبنيتها في ثقافة معينة أو البحث في تجليات النص عبر مراحل زمنية متباعدة.

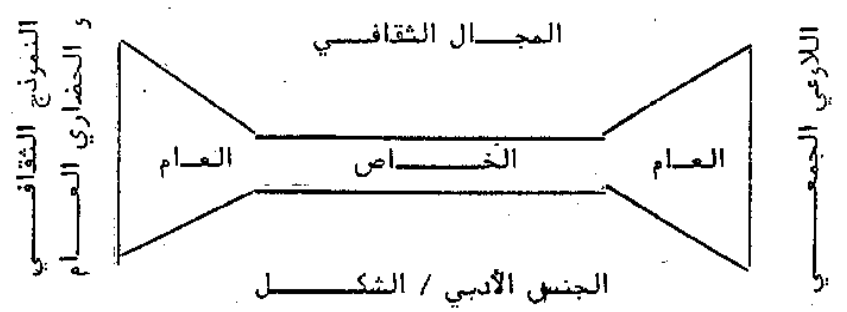
أمّا "العام" الذي ينتقل إليه التعبير الشعري بعد "الخاص" فهو الإحالة إلى نموذج ثقافي وحضاري أعمّ وبالتالي التعبير عن أشياء هي مزيج من العام والخاص، أي أن هذا العام هو حصيلة تلاحم الخصائص العامة لثقافة الإنسانية مع الخصائص التعبيرية الخاصة لثقافة محددة.

هذه الخاصية (العام) تجعل النص الشعري في حوار مفتوح مع النصوص الشعرية وغير الشعرية الأخرى وبالتالي عقد جدلية بين النص الحاضر والنصوص الغائبة. وهكذا تصبح النصوص الأخرى غائبة بالقوة والنص المفتوح حاضر بالفعل.

فإذا أردنا البحث في خصوصية النص بالمقارنة مع النصوص الأدبية الأخرى المتواجدة معه في نفس الفضاء الثقافي أو السابقة عليه فإن العلاقة المنطقية التي يمكن أن نحصل عليها من البحث في النص الحاضر والنصوص الغائبة بالقوة هي علاقة استثناء rapport d,Exclusion وهي كما يقول المناطقة "إخراج الشيء من الشيء لولا الإخراج لوجب دخوله فيه وهذا يتناول المتصل حقيقة وحكما ويتناول المنفصل حكما فقط"(4).

أمّا إذا أردنا البحث في الجانب العام في النص الأدبي فإن العلاقة التي نحصل عليها انطلاقاً من النصّ الحاضر بالقوة والنصوص الغائبة بالفعل هي علاقة اشتمال rapport d, inclusion أي أنّ النص الشعري يصبح عنصراً محتوى داخل مجموعة أكبر، التي هي مجموع النصوص التي أخذ منها النص الحاضر، حسب التعبير الرياضي.

ويمكن أن نقدم مخططا عن المعادلة ذات الأطراف الثلاثة بالشكل التالي:



بهذا تصبح ميزة النص الأدبي هي إعادة صياغة المواقف الإنسانية السابقة وفق منظور متميز خاضع للشروط الزّمانية والمكانية لإنتاج النص في مرحلة أولى ثم في مرحلة ثانية إعادة تشكيل النصوص المتزامنة أو السابقة عليه وبهذه الوظيفة المزدوجة: إعادة صياغة/ إعادة تشكيل تتحدد الملامح الخاصة للنص الأدبي.

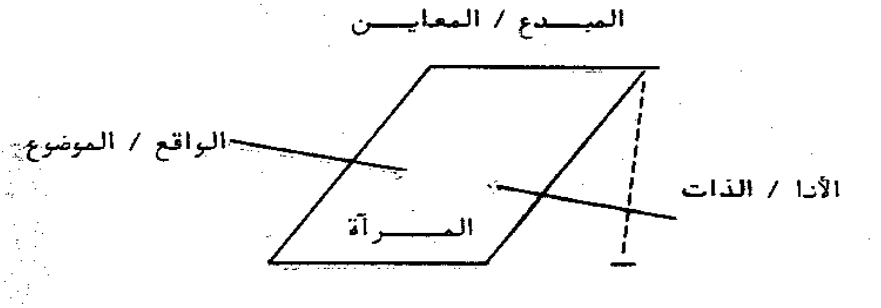
وإذا كان القول الشعري خطاباً نوعياً ومتميزاً فإن هذا يعني أنه يعكس علاقة نوعية ذات اتجاه متفرد. هذه العلاقة هي العلاقة "المرآتية" أي اعتبار الشعر مرآة عاكسة لعلاقات معينة. وقد أخذت كل النظريات الأدبية بهذه الفكرة بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وفكرة المرأة بقيت حاضرة أيضاً في الممارسات النقدية التي استتبعت النظريات الأدبية التي قالت بمرآتية الشعر، والتي رأت فيه صفحة عاكسة لعلاقات نوعية بين الأديب وبين الواقع.

وفكرة المرآة هذه راجت كثيراً في النقد الأدبي بعد الحرب العالمية الثانية وتجلت بقوة في مصطلح "الانعكاس" مما حدا بالناقد جون هولواي بتخصيص عنوان كامل للبحث في هذه القضايا (5) وسنتعرض في فقرات لاحقة إلى أهمّ الفروق النظرية لفكرة المرآة في التعبير الأدبي والفني وبحث أساسها الفلسفي.

وقد استغلت فكرة المرآة هذه في سياقات مختلفة وشكلت حجر الزاوية في بحث العلاقة بين الأديب والواقع. الأدب مرآة لواقع معين، والأدب مرآة تعكس نفسية الأديب، والأدب يعكس بنية ثقافية وعقلية إلى غير ذلك من المقولات التي اتخذت من مفهوم الانعكاس / المرآة حصان طروادة

وإذا أردنا العودة إلى جذور هذه الفكرة فإننا نجد بذورها الأولى عند شيخ منظري الأدب وهو أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" وهو مصطلح "المحاكاة" الذي بنى عليه كل نظريته في الشعر.

ويمكن أن نوضح المرآة ذات الوجهين التي تعكس الواقع من الخارج وتعكس ذات الأديب من الداخل بالشكل الآتي:



وهكذا تصبح المرآة لوحة إنقاط تشكل على سطحها الأوّل المقابل للمبدع /المعاين (بكسر الياء) في شكل استبطان داخلي لذات الأديب وعلى سطحها الثاني المقابل للواقع كتجسيد لتضاريس الواقع الخارجي.

وانطلاقاً من نظرية أرسطو في المحاكاة دار الجدال الفلسفي الإسلامي طويلا حول هذا المفهوم مما أنتج نظرية عربية إسلامية متكاملة في الشعر، حدّدت طبيعته وأهدافه، وأضافت إليه مصطلحاً جديداً وهو مصطلح التخييل الذي يعتبر بحق نتاج العقل العربي الخالص واحتل عند بعضهم – عند الجرجاني خاصة– مكانة المفتاح العجيب لفهم النصوص الأدبية وتذوقها.

وحديثا سيتموضع داخل هذا المجال الفلسفي والمعرفي محاولين بحث تجليات النظرية الشعرية عبر الممارسة النظرية لصناعة الشعر منذ القرن الثاني الهجري إلى عصور الانحطاط للبحث في أشكال إنتاج الشعر وظروف ذلك إضافة إلى طرائق فهم النصوص والتعامل معها، كما مارس ذلك أجدادنا الصالحون وما خلفوه لنا من تراث مشرق في هذا المجال.

– القياس الشعري:

يتموضع الشعر داخل النسق الفلسفي الإسلامي في المرتبة الأخيرة وذلك لاعتبارين أساسيين: اعتبار ديني وذلك باعتبار الشعر يلهي عن الدين ويتعرض بالحديث إلى أعراض الناس ويصوّر الأخلاق المنحطة التي يدينها الإسلام ولا يريد لها الانتشار والذيوع، والاعتبار الثاني فكري وفلسفي باعتبار الشعر صناعة

فكرية وقياس من أقيسة المنطق.

بين هذين الحدين نشأ الجدال الفلسفي حول نظرية الشعر، وحاول الفلاسفة إيجاد القوانين التي تنظم هذه الصناعة باعتبارها صناعة فكرية من الدرجة الأولى وقد صنف الفلاسفة الآتية المنطقية إلى ثمانية أقسام يحتل القياس الشعري وقد "جعل الكندي الشعر القسم الثامن والأخير من أقسام المنطق التي تبدأ بالمقولات فالعبارة فالقياس فالبرهان فالجدل فالخطابة فالشعر"(6).

نلاحظ من هذا الترتيب الذي اعتمده كل الفلاسفة المسلمين كقاعدة عامة لتصنيف الصناعات المنطقية، يتدرج من القوة إلى الضعف، أي من أعلى مستويات العقل إلى أدناها.

يرجع هذا إلى اعتماد النظرة العقلية للأقيسة المنطقية التي ترى في القياس مجموع ضوابط تحكم قضية معينة، وهكذا تصبح أجزاء القياس هي مجموعة المراحل التي يتبعها المنطق للوصول إلى نتيجة حقيقية أو مفترضة. تبدأ هذه الخطوات بالمقدمة (أو المقدمات) لتصل إلى نتيجة.

فإذا كانت طبيعة النتيجة من طبيعة المقدمات نقول إن القياس صحيح وإذا حدث تعارض بين المقدمة والنتيجة كأن تكون المقدمة صحيحة والنتيجة فاسدة أو النتيجة صحيحة والمقدمة فاسدة، وهذه ألوان من الصناعات المنطقية تتموضع في المجال الفلسفي الذي يحدّه من اليمين المقولات ومن اليسار القياس الشعري وهكذا تتميز الأقيسة المنطقية عن بعضها البعض باتساق المقدمات مع النتائج أو تنافرها أو صحة واحدة وفساد الأخرى، وعلى هذا الأساس كان تقسيم الفلاسفة المسلمين للأقيسة المنطقية "فالبرهان يقدم المعرفة اليقينية عن طريق مقدمات صادقة وموثوق في صحتها، والجدل يقدم معرفة ظنية لأنه يعتمد على مقدمات مشهورة ذائعة، والسفسطة تقدم معرفة زائفة مموهة عن طريق مقدمات مموهة مغلطة، والخطابة يلتمس بها إقناع الإنسان بقصد إمالته للتصديق، أمّا الشعر فهو يقدم معرفة تخييلية باستخدام المثالات والمحاكيات ولهذا تصبح مقدماته من ذلك النوع الذي لا يدقق في صدقه أو كذبه"(7).

وهكذا، حسب قوانين الفعل فإن المقدمات غير الموثوق فيها– والتي هي بالضرورة غير صادقة– فإنها لا يمكن أن تقدم معرفة يقينية ولذلك عدّ القياس الشعر في المرتبة الأخيرة من الأقيسة المنطقية.

وإذا عرضنا هذا القياس على القياسات الرياضية، وبالذات الرياضيات العصرية فإننا نلاحظ أن الشعر كإنتاج لا يخضع للقوانين الصارمة التي يفرضها

المنطق، فالبنية الثنائية الرياضية (1،0) عاجزة عن الإمساك بدلالات القول الشعري الذي يتعداها إلى خلق بنيته الرياضية الخاصة به.

فإذا كانت البنية الثنائية (1.0) تستطيع أن تعالج القضايا المنطقية التي يمكن أن يتأكد الإنسان من صحتها (8)، حيث أن المجال الرياضي الذي يفصل الصفر عن الواحد هو المجال الذي يتنزل فيه الصدق والخطأ العلمين إذ يلغي أحدهما الثاني ويؤكد صحته بإلغاء العنصر الثاني.

وفي الأخير يصبح المجال الذي يفصل الواحد عن الصفر هو المجال الصدق /الكذب، بحيث يصير، الصفر هو اللامعنى (أي الكذب) ويصبح الواحد هو المعنى (أي الصدق). ويمكن أن نمثل ذلك رياضياً كما يلي:

0 س 1.

هذه النسب الرياضية تخصُّ فقط القضايا المنطقية والرياضية التي يمكن التأكد من صحتها وفسادها عند عرضها على مقاييس المنطق. ولكنها تفقد كل صلاحياتها وقدرتها على العمل في مجال التخييلات التي لها منطق يختلف من حيث الطبيعة عن منطق العلوم والرياضيات.

أما الفضاء الشعري فإنه يتجاوز البنية الثنائية (1.0) التي لا ترى في القضايا إلاّ الصدق أو الكذب أي تساوقها مع قوانين المنطق. أمّا القياس الشعري فإنه باعتماده المقدمات المخيّلة (بكسر الياء) قد أضاف مؤشراً parametre جديداً للبنية الثنائية وبذلك تجاوزها إلى الرقم اثنين. وهكذا أصبح الفضاء الشعري يمتد من الصفر إلى اثنين حيث تتداخل المؤشرات ويلغي بعضها البعض ويؤكده في نفس الوقت. بين الصفر والاثنين (0.2) يتكوّن الفضاء الشعري.

وقد قدمت تجارب نقدية ناجحة في هذا المجال وخاصة فيما يخصّ التعبير المجازي (الشعري) والاستعارة بصفة خاصة التي لا يمكن لها تحمل الدلالة التي تشحن بها إلاّ إذا بقيت تحمل آثار Traces(9) المعنى السابق (الواحد) وتلغي هذه الآثار في نفس الوقت لتؤكد المعنى الجديد (الثاني). وقد تتبع هذه القضية بجدّ معتمداً على الشواهد الأدبية الناقد الإنجليزي إ.أ. و ريتشاردز في كتابه "فلسفة البلاغة".

نجد مضمون البنية الثنائية ماثلاً في الفكر الفلسفي الإسلامي متمثلاً في مقولتي الصدق والكذب، وظهر بهذا الصدد فريقان حاول الأوّل إلغاء الشعر لسببين: أنه كاذب وأنه غير منطقي. وظهر فريق ثالث دافع عن الشعر باعتباره

صناعة منطقية لكن من طبيعة مختلفة.

ويرى الفريق الأوّل، وهو مكوّن في العموم من أساتذة الحكمة والفلسفة والمنطق ويقول بأن "القياس الشعري أدنى الأقيسة الشعرية لأنه يعتمد على مقدمات مخيلة بمعنى أنها غير صادقة وغير موثوق في صحتها ولا تؤدي بالتالي إلى نتائج يقينية، في حين يعتمد القياس البرهاني على مقدمات صحيحة موثوق في صحتها وصدقها وبالتالي فهو يتوصل للمعرفة اليقينية الحقة"(10).

أمّا الفريق الثاني فقد حاول الانتصار للشعر واعتباره صناعة منطقية لكنها تختلف من حيث الطبيعة ومن حيث الوظيفة عن البرهان والجدل وسائر الأقيسة المنطقية الأخرى التي يعتدّ بها ويعوّل فيها على المقدمات الصحيحة بغية الوصول إلى المعرفة اليقينية.

وخير من يمثل هذا الاتجاه هو ابن سينا (11) الذي دافع عن الشعر باعتباره قياسا من أقيسة المنطق لكنه يعتمد على مقدمات لا يشترط فيها الصدق أو الكذب، لأنها لا تهدف إلى إيصال معرفة حقيقية بقدر ما تهدف إلى إثارة اللذة وهدفها الأول والأخير هو التعجيب وإن كان هذا لا ينفي أن يقدم القياس الشعري حقيقة مؤكدة.

ولكن الشرط الأساسي الذي يشترطه ابن سينا في المقدمات التي لا يجب أن ينظر إليها من زاوية الصدق والكذب هو أن تكون هذه المقدمات مخيلة، أي قادرة على تحريك نفس المتلقي إلى الوجهة التي يريدها الشاعر.

من هذا الصدد يتخذ الشعر مرجعاً جديداً، فبالإضافة إلى المرجع الأوّل أي العالم الذي يحيل إليه (والذي يطلق عليه غالباً الصدق)، يحيل أيضاً إلى ذاته أبي إلى الخطاب الأدبي، إذ أن قضية الصدق والكذب لا تعرض على مقاييس المنطق بل تتمثل في عدم تناقض الأقوال الشعرية وإلغاء بعضها البعض بل في مدى قدرة هذه الأقاويل على إثارة التعجيب وإحداث اللذة لدى المتلقي.

- النسق الثلاثي للشعر:

يتألف النسق الشعري عند الفلاسفة المسلمين من ثلاثة عناصر (أو أجزاء) تمثل قضايا جوهرية لفهم ماهية الشعر ووظيفته وبالتالي تأسيس نظرية عامة للشعر، هذه المفاهم الثلاثة هي: المحاكاة، الخيال والتخييل.

هذه العناصر الثلاثة تتوزع بكيفية تظهر مساهمة المسلمين في إيجاد الأدوات النظرية التي تساعدهم على التنظير لإنتاجهم الشعري، وتبرز من جهة ثانية تفتح الحضارة العربية الإسلامية على الحضارات الأخرى.

وهكذا نجد مصطلح المحاكاة، ينحدر من الفلسفة اليونانية وقد اعتنى به أرسطو عناية استثنائية وعمق أبعاده وجعل منه محور دراسته للأدب بصفة خاصة والفنون بصفة عامة ولا يختلف إلا من حيث طريقة المحاكاة أو المواد المستعملة لهذا الغرض.

أما مصطلح التخييل فهو مصطلح عربي إسلامي محض ويقصد به طريقة الشعر والتأثير في المتلقي، وقد عرف علي بن محمد الجرجاني التخييل كما يلي: "المتخيلات هي قضايا يتخيل فيها فيتأثر النفس منها قبضاً وبسطا فتنفر أو ترغب كما إذا قيل الخمر ياقوتة سيالة انبسطت النفس وإذا قيل العسل مرّة مهوّعة انقبضت النفس وتنفرت عنه والقياس المؤلف منها يسمى شعرا"(12) وسميه أيضاً الإيهام.

وقد أكد مصطفى الجوزو أن مصطلح التخييل عربي النشأة إسلامي المنحى وذلك بقوله:

"إذا كانت فكرة المحاكاة من أطراف ما وصل النقد العربي بالنقل المحرف، فإن فكرة التخييل هي في الحق بنت العقل العربي الإسلامي"(13).

وهناك مصطلح ثالث "الخيال" فهو مشترك بين كل الحضارات، وهو مصطلح نشأ في أحضان علم النفس التقليدي ويعرف بأنه القوة النفسية التي تتوسط الحافظة (ما يسمى في علم النفس المعاصر بالذاكرة) والحس المشترك وحسب رأي ابن سينا فإن مكان هذه القوة الإدراكية هو مقدمة الدماغ وعملها يشبه إلى حدّ بعيد عمل المرآة.

ونلاحظ أن هذه المصطلحات تتداخل في كثير من الأحيان إلى حدّ التكامل وتنوب في أحايين كثيرة عن بعضها البعض. فقد يصير المصطلح في نظر فيلسوف جانباً من طبيعة الشعر ثم يتحول إلى وظيفة وذلك حسب الموقف أو ما يريد أو يثبته الفيلسوف.

ويرى جابر أحمد عصفور أن المصطلحات الثلاثة تترابط: أي المحاكاة والتخييل والتخيل لنصف الخاصية النوعية للشعر، فالمحاكاة هي النظر إلى الشعر من زاوية الواقع والتخيل من زاوية المبدع والتخييل من زاوية المتلقي

(14) وأن "هذه المصطلحات زوايا تنظر منها إلى جوهر الشعر"(15).

وإلى هذا الرأي تذهب إلفت كمال الروبي التي أخذت هذه الفكرة عن جابر عصفور، تقول إلفت الرّوبي: "فيصبح (العمل الشعري) تخيلا من زاوية المبدع ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع وتخييلا من زاوية المتلقي"(16) وسنلاحظ في الفقرات اللاحقة الطابع الميكانيكي والنظرة التبسيطية في هذه المقولة. وقد لاحظت هي الأخرى تداخل هذه المصطلحات الثلاثة ونيابة بعضها البعض في عدة أحيان والسبب في ذلك أنّ هذه المفاهيم يمكن أن تفسر الطبيعة الشعرية كما يمكن أن تعدّد وظيفة العمل الشعري.

- المحاكاة وإعادة إنتاج الواقع:

يعدّ مصطلح المحاكاة عنصراً مهماً لفهم نظرية الشعر عند الإغريق وعند العرب أيضاً وإن كان قد نشأ في البيئة الفلسفية الإغريقية إلاّ أنه أخذ حقه من النقاش والجدل عند الفلاسفة المسلمين.

وأصول هذا المصطلح تعود إلى الفلسفة المثالية الأفلاطونية، حيث طرد أفلاطون الشعراء من مدينته المثالية لأنهم يحاكون المحاكاة، أي أنهم صانعون من الدرجة الثالثة، ويرى أن وظيفتهم تتمثل في تمويه الحقيقة وتحويل أنظار أهل المدينة عن صناعة العقل التي تنبذه في سياسته ونظمه الاجتماعية والتربوية.

وعندما جاء أرسطو (الذي يعتبر تلميذا له) حاول نقد نظرية أفلاطون في المحاكاة، وجعل منها حجر الزاوية في بناء نظرية الشعر وأعطاها تأويلات جديدة وأضاف إليها بعداً جديداً هو البعد التاريخي (الفصل التاسع من فن الشعر: الشعر والتاريخ).

"وقد سدّد أرسطو طاليس طعنته الصميمة إلى اتهام أفلاطون للشعر بأنه محاكاة المحاكاة حين تصدى للبحث عن العلاقة بين الشعر والتاريخ إن عمل الشاعر ليس مجرد محاكاة أو تمثيل أحداث أو مواقف معينة أتيح له أن يلحظها أو ابتدعها ابتداعاً أو أنه يتناولها بطريقة خاصة بحيث يكشف عن عناصرها العامة والخاصة وبهذا يلقي الضوء على جوهر الحدث أو الموقف سواء أكانا صحيحين من الناحية التاريخية أم لا"(17).

والسرّ في ذلك يعود –حسب رأي أرسطو دائماً– إلى أن الشعر أكثر فلسفية من التاريخ لأنه يتكلم عن العام والذي يمكن أن يحدث في أي زمان وفي أي

مكان في حين أن التاريخ يتعامل مع الاستثنائي ولا ينتج إلاّ ما حدث بالفعل في الماضي. وهنا يتدخّل عنصران أساسيان لفهم ماهية التاريخ والشعر وقد ناقشهما أرسطو في كتابيه فنّ الشعر والخطابة وهما مبدأ الضرورة وقانون الاحتمال.

ويرى أرسطو أن الفنون تتفق فيما بينها أنها تحاكي الأشخاص والأفعال وأنها لا تتفرق أيضاً فيما بينها إلا بطريقة المحاكاة ووسيلة المحاكاة، وهي الأداة النوعية لكل تعبير فني.

و"الفنون أشكالها المتعددة هي من نوع المحاكيات تختلف من حيث وسائل المحاكاة، الأشياء المحاكية وطرائق المحاكاة"(18).

من هذه الانطلاقة نلاحظ كيف بدأ أرسطو بتحسس مفاصل الشكل الأدبي كما أنه يكشف عن خط بارز يجمع الفنون وهو المحاكاة، هذا إلى جانب قضية ترتيب أجزاء القول وتأثيرها في المتلقي.

هذا القاسم المشترك بين جميع الفنون (المحاكاة) جعله أرسطو أيضاً عنصراً مهماً في التكوين الشعري وأصلا من أصوله، ولا غرابة في ذلك إذ يدافع بهذه القناعة بعد أن هدّم نظرية أستاذه أفلاطون (محاكاة المحاكاة) ودلّل على قصورها وعدم جدواها.

ويصوغ أصل الشعر في شكل مقدمة ونتيجة ويمدّ بينهما نوعين من العلاقات علاقة ترتيبية Taxinomique وعلاقة علّة بمعلول. وليس هذا بغريب على رجل صاغ معظم قوانين المنطق، الصوري: اتساق المقدمات مع النتائج، يقول: "يعود أصل الشعر إلى سببين طبيعيين: المحاكاة شيء طبيعي بالنسبة للإنسان ويتجلّى ذلك منذ الطفولة.. وفي المرتبة الثانية يتحصل الإنسان على لذة من هذه المحاكاة"(19).

الملاحظ أن أرسطو استعمل كل الوسائل للإنتصار لرأيه: فهو يرى أن المحاكاة شيء متأصل في الطباع البشرية ولا غرابة أن ينعكس هذا الطبع في أشكال التعبير. ويعرض هذه المقدمة في شكل بديهية ثم يقدم نتيجة ذلك وهو اللذّة التي يحصل عليها الفنان من محاكاته.

وقد جعل أرسطو هاتين القضيتين في شكل علاقة علّة بمعلول وذلك للانتصار بواسطة العقل والجدل الفلسفي.

هذه هي الخطوط العريضة للأساس الفلسفي الذي قام عليه مصطلح المحاكاة عند اليونانيين. والمحاكاة في مفهومها الواسع هي إعادة إنتاج للواقع. أي

محاولة تشكيل الواقع من جديد اعتماداً على عناصر ومعطيات واقعية أو استناداً إلى خيال المبدع.

والمحاكاة إذا اقتصرت على نقل الواقع دون تحريف أو تعديل، فإنها تكون أقرب إلى الصورة الكاريكاتورية منها إلى الفن: والتعديل لا يعني فقط تجميل الحياة/ الواقع وجعله قابلاً لأن يعاش (بضم الياء) ولكن قد يكون أيضاً الإمعان في وصف الجانب السلبي والمظلم في هذا الواقع.

وهذا التعديل (التحريف) للواقع هدفه أخلاقي بالدرجة الأولى– وإن كان أرسطو يضع اللذة في المقام الأوّل– لأنه أمّا أن يدفع للقيام بعمل معين أو يصرف الناس عن عمل محدّد.

والفن الذي لا يتعدى المعنى الفجّ لمصطلح المحاكاة، أي استنساخ الواقع كما هو دون حذف أو إضافة إنّما هو تجميد لكل الفعاليات الإنسانية وتعطيل لقواها الإبداعية كما لاحظ ذلك هيغل، حيث يقول: "حين لا يتخطى الفن المحاكاة الخالصة يعجز عن الإيماء لنا بواقع حيّ أو بحياة واقعية. فكل ما في وسعه أن يعرضه علينا لا يعدو أن يكون صورة كاريكاتورية للحياة"(20).

وهكذا نتج عن سوء فهم هذا المصطلح وجود أدب حاول قدر الإمكان القبض على كل دقائق الواقع وحتى غير الدّالة منها، أدب مسطح لا عمق فيه ولا دلالة، رغم أن صاحب المصطلح قد وضح رأيه في الفصل التاسع من فنّ الشعر عندما قارن بينه وبين التاريخ وانتهى إلى أن الشعر أكثر فلسفية من التاريخ لأنه يتكلم عن العام وما يمكن أن يحدث في حين أن التاريخ يتكلم عن الاستثنائي وعما حدث في الماضي، وبذلك يتوفر الشعر على البعد المستقبلي الذي يفتقده التاريخ.

بهذا الفهم المحاكاة، يصبح هذا المصطلح مفتاحاً لفهم الواقع واتخاذ موقف معين منه، لأن المبدع لا يأخذ الواقع كما هو بل يعيد ترتيب معطياته تم بعد ذلك تقديمها في قالب جديد. هذا الشكل الجديد هو ما يسمى إبداع للواقع وليس بالضرورة أن يكون هذا الواقع أحسن من الواقعي أو أسوأ منه بل الهدف هو تقديم واقع فني انطلاقاً من معطيات واقعية.

وتتخذ المحاكاة ثلاثة جوانب حسب فهم النقد الأدبي الحديث: الجانب الأوّل هو تشكيل معطيات الواقع وتحويلها حسب نية مسبقة من المبدع وغرضه في ذلك ترغيب المتلقي في هذا الشخص أو هذا العمل أو تنفيره منه. وهنا يتبدّى العمل التعديلي L,acte correctionnel في الفن الذي يصبح انزياحاً بالنسبة للواقع

وتعبيرا متميزا عن هذا الواقع، أو "إخراج القول غير مخرج العادة" كما يذهب إلى ذلك ابن رشد الذي يقصد من المحاكاة إفادة أمر زائد.

أمّا الجانب الثالث فهو التشكيل الجمالي لهذا الواقع ونعني بذلك أن يعبّر عن هذا الواقع جمالياً، أي استعمال أدوات متميزة للتعبير عن هذا الواقع وقادرة على إحداث لذة جمالية في نفسه. هذه الجوانب الثلاثة هي تجليات المحاكاة على مستوى الواقع وعلى مستوى الفن.

أمّا جابر أحمد عصفور فإنه يحاول في نظرته أن لا يعزل هذا المصطلح المحاكاة عن تقوية الآخرين اللذين هما الخيال والتخييل وذلك إيماناً منه بالتكامل بين المفاهيم الثلاثة ويتعذر بذلك فهم واحد بمعزل عن الآخرين لأنهم (المحاكاة، الخيال، التخييل) ما هم في نهاية الأمر إلاّ زوايا مختلفة ننظر إلى طبيعة الشعر وإلى وظيفته في نفس الوقت.

يقول جابر عصفور: "للمحاكاة جانبان: جانبها التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع وجانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتلقي."(21) ومعنى ذلك أن المحاكاة التي هي في الأصل إعادة تشكيل معطيات الواقع وفق منظور جمالي ولهدف إحداث اللذة (أرسطو)، أو ذات محتوى أخلاقي (الفلاسفة المسلمين)، هي في نفس الوقت خيال من جانب المبدع، لأن إعادة تشكيل معطيات الواقع تتطلب أدنى درجة من الخيال لربط العلاقات فيما بينها وإلاّ كان الربط ميكانيكياً لا يوحي بأية دلالة ولا يتوفر على أدنى قدر من الجمال. وهي –المحاكاة– أيضاً تخييل وذلك لارتباطها بالآثار التي تحدثها في المتلقي لأنها إذا لم تستطع استثارة نفس المتلقي فإنها تعجز عن التوصيل وبذلك لا تستطيع تحقيق الغرض الموكول للشعر (اللذة– المحتوى الأخلاقي).

هذه النظرة تقترب كثيراً من فهم الفلاسفة المسلمين للشعر– وخاصة الذين تعرضوا لشروح أرسطو– فهو تارة محاكاة وأخرى خيال وطورا تخييل، وتتبادل هذه المفاهيم مواضعها داخل النسق الفلسفي الإسلامي دون أن تحدث أي تناقض أو اضطراب في تحليل القضايا.

وقد تعرض ابن سينا في كتابه الشفاء، الجزء المتعلق بالمنطق وفي الفصل التاسع المعنون الشعر إلى تعريف المحاكاة، وإن كانت منطلقة من المفهوم الأرسطي إلاّ أنها أبرزت أصالة الفكر الإسلامي وتوقه إلى الإضافة وإلى الإبداع، يقول ابن سينا: "المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو".(22).

وخلافاً لما ارتأى عبد الرحمن بدوي أن العرب لم يفهموا نظرية أرسطو في الشعر لعدم وجود الأجناس الشعرية كاملة عند العرب مثل الكوميديا والتراجيديا والملحمة إلاّ أننا نرى أن الفلاسفة المسلمين ببحثهم في "الكليّات" الشعرية قد بحثوا في الخصائص الشكلية التي تتواتر في التعبير الشعري عند معظم الأمم. وليس أدلّ على ذلك من النصين اللذين نشرهما عبد الرحمن بدوي لكل من ابن سينا والغزالي.

وإذا عدنا إلى تعريف ابن سينا للمحاكاة نلاحظ فهمه السليم للمحاكاة بأنها ليست نقلا للواقع، أو تمثيلا له، بل هي إحداث شيء مواز له أي "إيراد مثل الشيء وليس هو هو" وهذا يعني تمثيل الشيء وتمثله وليس استنساخه من جديد. ولكي يتمّ هذا الفعل فإنه لا بدّ كذلك من وسائل وقد عدها ابن سينا – مثل ما حدّد ذلك أرسطو– ثلاثة وهي اللحن، الكلام والوزن.

ولم يكتف ابن سينا بالتعرض إلى طبيعة المحاكاة (إيراد مثل الشيء وليس هو هو) وأدوات المحاكاة (اللحن، الكلام، الوزن) فإنه لم ينس الحديث عن وظيفة المحاكاة وقد حدد لها ثلاث وظائف (23) هي التحسين، وهو ما يقابله الترغيب في شخص، أو في صفة أو في عمل وتحبيب ذلك إلى نفس المتلقي وتقريبه منها، الوظيفة الثانية هي التقبيح وهو تنفير المتلقي من عمل أو صفة أو شخص وصرفه عنها لأنها تتعارض مع الأخلاق ومع الذوق السليم، أمّا الوظيفة الثالثة وهي المطابقة أي تقديم الشخص كما هو الصفة على حالها والعمل كما حدث وهذا أقل تأثيرا من الوظيفتين السابقتين لأن عمله لا يتعدى لكل واقع معين كما هو.

ومن هنا يمكن ملاحظة أصالة الفكر الإسلامي وإضافته إلى الفكر الإنساني ولا يجوز أن نتهمه بالقصور في الوقت الذي حاول فيه الإبداع وممارسة نوع من التأمل في النظريات الشعرية محاولاً بذلك إيجاد أدوات نظرية صالحة للتعامل مع النصوص العربية.

وقد عرفت نظرية المحاكاة، انطفاء نسبياً في القرون الوسطى بعد أن أشبعت جدلاً في الثقافة العربية الإسلامية ما خلا بعض النتف خاصة عند بوالو Boileau (Nicolas) مقلّد هوراس وخاصة فكرة السموّ Le Sublime واقتربت عند بعض منظري الكلاسيكية من مفهوم المطابقة.

ولكن هذه النظرية –المحاكاة– عادت إلى الساحة الأدبية من جديد ولكن برؤوس ايبستيمولوجية جديدة وأسس فلسفية مغايرة ولكنها في الأخير تستمد كل

قوتها من المحاكاة. وهي النظريات الجديدة تكاد كلها تتبثق من الاتجاهات الواقعية على اختلاف مشاربها وهي: الانعكاس، الأيديولوجيا، النظرة إلى العالم والوعي القائم والوعي الممكن.

يعتبر مفهوم الانعكاس الذي ظهر إلى الوجود كمصطلح أدبي مارسه النقاد على النصوص الأدبية منذ أكثر من مئتي سنة (24)، من أهمّ المصطلحات التي حاولت بعث دم جديد في مفهوم المحاكاة. والانعكاس كمفهوم أدبي يعنى أن الآثار الأدبية عبارة عن مرآة تعكس وضعاً اجتماعياً معيناً أو مرحلة تاريخية محدّدة، كما استعمله أيضاً أصحاب الاتجاهات النفسية – عندما كان موضة– للتعبير عن الحالات النفسية الرّاحلية التي يعكسها الإنتاج الأدبي والتي تعبر عن نفسية المبدع وتعكس –مثل المرآة– وضعه النفسي.

وقد جاء مفهوم الانعكاس كردّ فعل على الدراسة الفيلولوجية والتاريخية منها بوجه خاص والتي لا ترى في النصوص الأدبية إلاّ أحداث تاريخية غير قادرة – بمفردها– على القيام بأية وظيفة جمالية وتعبيرية. ولكن التشبث في بعض المواقف أدّى إلى الفهم السطحي والميكانيكي لمفهوم الانعكاس وربط الأدب –بكل بساطة ودون عناء كبير– بالأوضاع الاجتماعية. وبهذه الطريقة سقط "المفهوم"– أو على الأقل– تطبيقاته في التسطيح وعجز عن الإمساك بديناميكية المجتمع وحوّله إلى نموذج استاتيكي لا يتطور ولا يغيّر من مواقفه.

وقد راح أصحاب هذا المفهوم يتلمسون آثار المجتمع في النصوص الأدبية إلى درجة تحويل النصوص إلى مجرّد مرايا تعكس المجتمع بمعزل عن أية قيمة جمالية أو فنية. وإذا كان من فضل لهذا المفهوم فإنه حفظ عن طريق النصوص الأدبية الحياة الاجتماعية للأدباء ونظرتهم إلى الرقي الاجتماعي وإلى القيم التي درج في أحضانها هذا الأدب.

وقد أدت المغالاة في هذا الاتجاه إلى بعض المدافعين المشاكسين والمتحمسين تحمساً لا مشروطا إلى اعتبار الأدب مظهراً من مظاهر المجتمع، ظاهرة اجتماعية وحضارية وبنية اجتماعية إلى غير ذلك، وبذلك قضوا على الظاهرة الأدبية، كنتاج فكري متميز داخل مجتمع معين، مما أدى ببعض النقاد إلى التراجع أو الاحتراز على الأقل.

وقد انتهى الأمر بهذا المفهوم "الانعكاس" إلى التخلّي عنه بفعل التطور السريع الذي عرفته العلوم الإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين ومحاولة الاقتراب من العلوم الدقيقة والعلوم التجريبية باصطناع مناهجها

واستعمال أدواتها التحليلية ومفاهيمها النظرية وتحلّل هذا المفهوم ليذوب في مفاهيم جديدة كالأيديولوجيا والنظرة إلى العالم والوعي القائم والوعي الممكن.

وقد حاول حسين الواد في مقالة مهمة (الهامش 24) تلمس آثار هذا المفهوم وتجلياته عند العرب القدامى وكذا المعاصرين. ويعتبر هذا المقال بحثاً في حفريات الفكر العربي والإسلامي ومساهمة العرب في العطاء الحضاري.

ولكن المقال رغم قيمته إلاّ أنه سقط في الانفعال والعاطفية في حين أن صاحبه بما اصطفه من مناهج أفادت الكثير، –جدير بتجاوز هذه الانفعالات التي تحطّ من قيمته العلمية كقوله: ".. يظهر مفهوم الانعكاس فيها لو كانت العرب تحالت به أو اعتمدته في فهمها الأدب أو في تعاملها معه "ص20، وكذلك قوله: "وتوحي (الآثار النقدية القديمة) بأن مفهوم الانعكاس مما قالت به العرب في ماضيها البعيد من مفاهيم الأدب والنقد" ص22.

مثل هذه التعابير الذاتية تنقص من قيمة العمل العلمي ولكن العرب لم تقل بمفهوم الانعكاس، وإن كانت فكرة المرآة حاضرة في أذهانهم كقول ابن سينا: "إن الفرق بين المرآة والقوة الخيالية أن القوة الخيالية تقبل صور الأشياء عن طريق ما هو صورة، وتبقى فيها عند غيبة ذوات تلك الصور، والمرآة تقبل الصور من قبل ما هو مبصر، ثم تنمحي تلك الصور عند غيبتها عن محاذاتها"(25).

وقد وجد حسين الواد الأمثلة التطبيقية لهذا المفهوم في المصنفات العربية القديمة التي جمعت بين النصوص الأدبية وحياة الشاعر وكل أوجه النشاطات الاجتماعية والتاريخية والثقافية، وتعتبر هذه المصنفات مادة خام تصلح للدرس المقارن وكذا لتلمس آثار الواقع في النصوص الأدبية، أو بصيغة أخرى ما هي الطرائق التي انعكس بها المجتمع لجميع أوجه نشاطه في الأدب.

يقول حسين الواد: "درج أصحاب كتب" التراجم والطبقات" على التعريف بالأعلام الذين ذكروهم في مصنفاتهم على ذكر شواهد تستجاد لهم وتضرب أمثلة على إحسانهم، فكان أن تجاورت لديهم التراجم والمختارات، وهو تجاور كفيل بأن يظهر مفهوم الانعكاس فيها" (26) وهو لحق في ملاحظته، ففي مثل هذه الكتب: المصنفات السير، الطبقات، التراجم، الحماسة، الفحولة، إلى غير ذلك من المصنفات التي تعتبر المجال الخصب الذي مورس فيه هذا النوع من النقد، وفي هذا الصدد نشير إلى "طبقات" ابن سلام حيث تتجاور التراجم مع المختارات، وهي تمثل بحق المادة الخام لممارسة النقد وفق مفهوم الانعكاس. "إن هذه الكتب

لتبدو أيضاً من أوفق ما يلتمس فيه ذلك المفهوم الذي يعدّ الأدب مرآة لحياة الفرد والجماعة"(27).

وفي العصر الحديث قالت به معظم المدارس الشعرية العربية ابتداء من الرافعي (1906) ثم جماعة الديوان التي قالت أيضاً بهذا المفهوم، والملاحظ أنه استعمل كسلاح للهجوم على القديم بدعوى أن الأدب يعكس البيئة الاجتماعية والحضارية التي ولد فيها، وقد استعمل أيضاً لتحطيم النموذج الشعري وأصبح يشبه حصان طروادة في كل الدعوات التجديدية (المعصرنة).

ويرى بعض الفلاسفة الغربيين أن مفهوم المحاكاة يمكن أن تكون من أبرز تجلياته مصطلح الأيديولوجيا، ذلك أن الكاتب انطلاقاً من قناعات فكرية واجتماعية معينة، لا ينقل لنا الواقع من كل جوانبه، بل يعرض علينا ما يريد تبليغه، وهو بهذا الاختيار والاجتزاء يقدم لنا رؤية أيديولوجية لهذا الواقع.

وقد أوجد علماء الأدب مفهوم النظرة إلى العالم وذلك في محاولة لتجاوز التعارض الظاهري بين الفرد والجماعة، (28) كما اعتمد هذا المصطلح كوسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس.

ويعدّ المفكر كارل مانهايم من الأوائل الذين قالوا بأن النظرة إلى العالم تبدو من اختصاص علم النفس، لأننا لا نختار إلاّ بوحي من نوازعنا وما تمليه علينا عواطفنا واحساساتنا وبذلك نتخذ موقعا معينا: الحب أو الكره فتنعكس هذه العواطف والأحاسيس في العمل الأدبي.

وعلى هذا يبدو مصطلح الأيديولوجيا أقرب إلى الفكر وإلى تناول القضايا تناولاً موضوعياً إذاً" كارل مانهايم يحدّ المفهوم من خلال منظور ابستمولوجي أكثر وضوحاً وهو يوافق عنده المفهوم الكلي للأيديولوجيا"(29).

ويعتبر مفهوم النظرة إلى العالم الذي يدعمه بصورة واضحة علم الاجتماع الأدبي والمعرفي محاولة لتجاوز الاهتمام المفرط من قبل الشكلانية والبنيوية المعاصرة بالشكل واحتفالها بالبناءات والأنساق وذلك كمحاولة لإعادة التوازن إلى الدراسات الجموحة الموغلة في التجريد.

ويعتبر لوسيان غولدمان من الأوائل الذين قاموا بمحاولات للتعايش بين المنهج الاجتماعي والمنهج البنيوي ويرى أن البنية الأدبية تعكس بنية اجتماعية دالة. وقد حاول في كل أعماله تلمس البناءات الاجتماعية من خلال البنية الأدبية. ومصطلحا الوعي القائم والوعي الممكن مهمّان لفهم نظرية غولدمان

وهما مصطلحان أخذهما عن أستاذه بورج لوكاتش.

وقد لقي غولدمان اقبالاً كبيراً من قبل الأدباء العرب واستعمل مشجباً يعلق عليه كل ناقد همومه الاجتماعية. والمقالات التي كتبت حوله، أو حلّلته كثيرة من أن تحصى، وقد اختص فيه البعض (التيار الغولدماني في النقد العربي). وقد خصص له جمال شحيد عنوان كتاب: "في البنيوية التركيبية. دراسة في منهج لوسيان غولدمان". ومن الصفحات الأولى يبدو جمال شحيد مبهوراً بهذا المنهج إلى حدّ الرعب (ص8) رغم أنه هو نفسه قد حذر من هذه الدهشة تجاه البنيوية و(الغولدمانية) والملاحظ أنه اضطرب كثيرا عندما جاء إلى تعريف البنية (ص75) وعاد إلى عزل الشكل عن المضمون عند تكلمه عن الظاهرة الأدبية (ص75) رغم أن غولدمان لم يقم بهذه القسمة ثم قسم المناهج النقدية إلى شكلية وأيديولوجية ونتساءل عن العنوان: "البنيوية التركيبية" لأن كل التيارات الشكلية والبنيوية لم تقل به وبذلك يفقد صلاحيته كمصطلح نقدي ويعود ذلك إلى عنصر الدهشة الذي تحدث عنه جمال شحيد.

والآن لنقابل النصوص بعضها ببعض ونتركها تتحاور دون تدخل منا. يقول غولدمان في تعريفه للوعي القائم والوعي الممكن: "والواقع أنه في لحظة، يكون عند أية فئة اجتماعية بالنسبة لمختلف المسائل التي تطرح عليها وبالنسبة للحقائق التي تطرحها وعي واقعي، حقيقي قائم يمكن شرح بنيته ومضمونه بعدد كبير من عوامل ذات طبيعة متنوعة، كلها ساهمت بدرجات مختلفة في تكوين ذلك الوعي.. الوعي الممكن هو أساس الوعي القائم.. يلزم البدء بالتمييز الأولي بين الوعي القائم بما له من مضمون ثري متعدد وبين الوعي الممكن باعتباره الحدّ الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها.. داخل هذا الإطار للوعي الممكن لدى الجماعات الخاصة وداخل الحد الأقصى من التلاؤم مع الواقع الذي يبلغه وعيها، يجب أن تطرح فيما بعد مشكلة وعيهم القائم ومشكلة الأسباب التي تجعله دون الوعي الممكن"(30).

وقد فهم جمال شحيد غولدمان بالطريقة الآتية والنص غني عن كل تدخل من الذات المتكلمة يقول: "الوعي الفعلي هو الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه.. أما الوعي الممكن فهو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما. بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تعقد طابعها الطبقي.. وبالتالي فإن الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي وإضافة عليه، أي أنه يستند عليه ولكنه يتجاوزه، أنه وعي شمولي.. وينتج عن ذلك أن أشكال الوعي لدى

طبقة ما، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة(31).

من خلال كل التخليات لمصطلح المحاكاة التي حاولنا تحسّس مفاصلها وأسسها الفلسفية والبيئات الفكرية التي تطور فيها لا يمكن أن نقول بالمحاكاة إلا بالرجوع إلى واقع محدد.. هذا الواقع يشكل الإطار المرجعي الذي يستطيع من خلاله الدارس أن يتلمس العالم /موضوع المحاكاة، والمحاكاة كطريقة لتمثيل هذا الواقع وتقديمه. وتختلف المدارس التي قالت بمصطلح المحاكاة واعتمدته ركيزة في تحليلها باختلاف رؤاها وإدراكها لهذا الواقع وتمثيله فنيا.

- الخيال كوسيط:

درس الخيال في علم النفس القديم كإحدى القوى التي تتكون منها النفس البشرية وقد حدّدت في الدّماغ البشري كما حدّدت وظائفه ضمن القوى الإدراكية في النفس البشرية.

وقد اعتبروا المادة التي يدخل في تشكيلها الخيال مادة فنية، وقد تداخلت عدة قوى إدراكية مع الخيال وذلك لتداخل وظائفها واشتراكها في بعض الخصائص التكوينية، ومن هذه القوى الحافظة، المصورة، الذاكرة التخييل، وقد حاول المشتغلون بعلم النفس القديم تحديد خصائص كل من هذه القوى الإدراكية وتحديد مجال نشاطها.

وتعريف علي بن محمد الجرجاني يبين مدى تداخل الخيال مع القوى الإدراكية الأخرى ويعرفه كما يلي: "الخيال وهي قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيرية المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك ومحلّه مؤخرة البطن الأول من الدماغ"(32).

الملاحظ على هذا التعريف أنه حدّد وضع الخيال في الدماغ (مؤخرة البطن الأوّل من الدّماغ) وهذا التحديد يشترك فيه تقريباً كل الفلاسفة الذين اشتغلوا بعلم النفس والفلسفة وخاصة ابن سينا ولم يضف إليه علم النفس الحديث عن طريق التشريح سوى بعض الإضافات الطفيفة (أنظر مثلاً مجلة العلم والحياة الفرنسية Science et Vie) مثل استبدال بعض خلايا الأعصاب عند تعبها أو شيخوختها، ولكن قطع الغيار هذه (على حدّ تعبير الدكتورة جاكلين رونو Dr Jacqueline Renaud).

وتعريف الجرجاني يبرز مدى التداخل بين عدة قوى إدراكية كانت من اهتمامات الباحثين في النفس، مثل الحفظ (أو الحافظة) وهي خزّان المعلومات كما حدّدته الفلسفة الحديثة. والحسّ المشترك وهو الإدراك الحسيّ الذي يتمّ عن طريق الحواس الخمسة: اللّمس، الشم، السمع، الرؤية، الذوق. و"غيوبة المادة" ثم إرجاعها وهو ما يمكن أن يسمى باستدعاء الذكريات (ويختلط فيه العنصر الإرادي عند الاستعادة، مع الذاكرة باعتبارها نشاطاً لا واعياً في أغلب الأحيان).

وتداخل هذه القوى الإدراكية عند التعرض إلى طبيعة الخيال دليل على مشاركته في مجالات النفس الأخرى ولا غنى للإنسان عنه مهما كان وضعه وتعامله مع العالم.

ومن طبيعة الخيال أنه يتوسط بين الحسّ والعقل، أي بين الأشياء التي تدرك بدون عناء كبير وبين العمليات العقلية الكبرى، وهو بذلك يسعى إلى تقريب الطرفين ومحاولة الارتفاع بالمحسوسات إلى مستوى المعقولات.

من هذه الطبيعة نبدأ في تلمس الجانب الديناميكي في الخيال. لهذا الغرض يجب استعمال مفهوم آخر استعمله علم النفس القديم وهو المخيلة التي تعطي ديناميكية للخيال لأنها "هي القوة التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجوئية المنتزعة منها وتصرفها فيها بالتركيب تارة والتفصيل تارة أخرى مثل إنسان ذي رأسين أو عديم الرأس".

وهذه الديناميكية للخيال تبدو في نشاطه المتمثل في تركيب الأجزاء المفصولة إن في الواقع أو في التصور، وهذا ما يسمى بالجانب الخلاق في الخيال أو فصل أجزاء الواقع أو الصورة ثم إعادة ترتيبها مرّة أخرى بحيث تبدو كأنها أجزاء جديدة. هذه الوظيفة هي وظيفة تشكيلية.

ولا يمكن أن تكون الوظيفة التشكيلية متكاملة الأطراف ما لم يكن الشاعر قد عاين الواقع الذي يتكلم عنه أو عايش التجربة. وأيضاً يستطيع أن يدرك العلاقات الموجودة بين الأجزاء والجمالية التي تكتسبها عند إعادة صياغة النسب وترتيب العلاقات. "إن فاعلية (الخيال) مرتبطة باتساع الخبرة بالحياة المعاشة والقدرة على النفاذ إلى العلاقات الفاعلة في الأشياء والعلاقات التي تربط بين الأشياء ومثلما ترتبط بالقدرة على تمثل تجارب الآخرين في الماضي والحاضر"(33).

فبالإضافة إلى الوظيفة التشكيلية للخيال المتمثلة في إعادة ترتيب العلاقات وفصل الموصول ووصل المفصول وذلك بالقبض على معنى من معاني الواقع وتقديمه شعريا، فإن هناك وظيفة أخرى للخيال وهي تحويل التجارب القديمة

تجارب جديدة. هذه الوظيفة تمثل جانباً من جوانب الخلق الفني" إن القدرة التخيلية تمكن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التي مرّ بها بشكل أو بآخر بحيث يخلق منها تجارب جديدة"(34). هذه الوظيفة المزدوجة للخيال قريبة جدّاً من فكرة جابر عصفور وإلفت الرّوبي التي ترى أن الخيال هو النظر إلى جوهر الشعر من زاوية المبدع.

ويرى كمال أبو ديب أن الخيال يتعدى إعادة إنتاج التجارب القديمة أو تشكيلها تشكيلاً جديداً إلى خلق صور جديدة يقول: "يعمل الخيال ليس فقط على إنتاج الصور التي تقع في مجال الإدراك المباشر أو التي لها حضور مباشر، ولكن نشاطه يبتدي خاصة في خلق الصور التي تعرفها الحواس والنفس على السواء"(35).

وقد دار الجدل كثيراً حول كيفية الخيال فمنهم من يرى أنها تشكيل ومنهم من يراها خلقا جديداً ومنهم من يرى أنها إعادة إنتاج للتجارب القديمة، سواء كانت تجارب الشاعر أو تجارب الغير. ويحدّد باشلار كيفية التخيل بما يلي: "نرى الأشياء أوّلا ثم نتخيلها بعد ذلك، وعن طريق الخيال نركب نتف الواقع المدرك وذكريات الواقع المعاش"(36).

ولكن إذا توقفت وظيفة الخيال عن مجرّد التذكر فإنه يتحول إلى "ذاكرة" أو خزان للتجارب السابقة والماضي المعاش، والخيال – حسب باشلار دائما–(37) ليس فقط القدرة على تشكيل صور الواقع، بل يجب أن يتعدى الواقع الموضوعي – معطى حضوري– إلى خلق واقع جديد وبعث الحياة من جديد. وفي هذا التجاوز يبتدي الجانب الإبداعي للخيال (الجانب الديناميكي)، ويتميز عن عمل الذاكرة وعن التقديم الحسي البارد للتجارب الشعرية.

وقد تناول شاعران كبيران الخيال الشعري وحاولا التنظير له باعتباره ركيزة يقوم عليها العمل الشعري، وكل قصيدة تخلو من مسحة خيالية تتدخل إلى تسجيل العواطف أو وصف للحالات الشعورية التي تنتاب الشاعر. والنظريتان اللتان نتكلم عنهما انتجتا ضمن التيار الرومانسي، ويمثل الأولى عند العرب أبو القاسم الشابي في كتابه (الخيال الشعري عند العرب)(38) والثانية الشاعر الإنجليزي كولوربدج في كتابه الموسوم "سيرة ذاتية "Bibliographia Literaria". وتبدو بعض ملامح التشابه بين النظريتين.

وقد لاحظ أبو القاسم الشابي أن "الخيال ضروري للإنسان"(ص18) وهذه أبسط معلومة يمكن أن يعرفها أي مثقف وكل شاعر، وهناك أيضاً الخيال العلمي

وهو لا يقل شأناً وتعقيداً عن الخيال الشعري والإبداعي. لأن عليه يقوم كل إبداع علمي أو فني. ولنتذكر حادثة أرخميدس "وجدتها، وجدتها" وما أوردته كتب الفلسفة من قصص حول هذا الموضوع معتمدة على تفسيرات اللاشعور. ويرى الشابي أن العربي كان يستعمل المجاز على أنه حقيقة (ص19) وهذا أيضاً أكدّته الدراسات النيلولوجية والانثروبولوجية منذ بداية هذا القرن عند كل من "شليجل" و"سابير" اللذين بحثا في السلالات اللغوية ثم تعرضا بعد ذلك إلى الجذور الأسطورية للغة حيث يختلط السحر بالخيال والأسطورة بالواقع، حيث كان الإنسان القديم يرى في الأسطورة واقعا.

انطلاقاً من هاتين المقدمتين، الخيال متأصل في الإنسان ثم المجاز باعتباره حقيقة وواقعا يقسم الشابي الخيال إلى قسمين، القسم الأوّل وهو ما أسماه "الخيال الشعري" لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور أمّا القسم الثاني فقد أسماه "الخيال الصناعي" لأنه ضرب من الصناعات اللفظية ويسميه أيضاً "الخيال المجازي" لأنه مجاز على كل حال(ص26).

من هذه التقسيمات تبدأ ملامح نظرية الخيال الشعري عند الشابي وهي في تقسيمها هذا تشبه نظرية كولوردج التي كتبت قبلها بكثير، ولا أشك أنه اطلع على نصها لسببين: أنه كان يجهل الإنكليزية، ولأن النص لم يترجم إلى العربية كاملاً لحدّ الآن (في حدود إطلاعي المتواضع) عدا بعض التحليلات والتلاخيص.

بعد عرضه الخطوط العريضة لنظرية الخيال يشن الشابي هجوماً حاداً على الأدب العربي ويقول: "إنه أدب مادي لا سموّ فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وأنه كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس"(ص103). ويعلل انعدام الخيال في الشعر العربي بأنه سمة من سماته وليس ذلك بعيب يعاب عليه. وهذا يتنافى مع أبسط قواعد الفن، ويناقض فيه الشابي ما قاله في الصفحات الأولى من "مسامرته" هذه بأن الخيال ضروري للإنسان ويتجلى في كل عمل البشر وفي كل انتاجاتهم الإبداعية. ...

يلتمس الشابي العذر للأدب العربي بقوله: "ولا ينقص من الأدب العربي شيئاً أنه مادي لا شيء فيه من عمق الخيال وقوة التصور لأن هذا منشؤه الروح العربية التي أملت هذا الأدب وألقت عليه هذا اللون الخاص"(ص107) وبعد هذا التلطف مع الأدب العربي يعود إلى الدّعوة إلى "العصيان الشعري" والتنكر للتراث الشعري" إنه ينبغي لنا إذا أردنا أن ننشئ أدباً حقيقاً بالخلود والحياة أن لا نتبع

الأدب العربي في روحه ونظرته إلى الحياة"(ص112) وبعد الدعوة إلى العصيان والتفصل عن الروح العربية يسخر الشاعر الشابي من الكائنات الشعرية العربية ويشبهها بسفينة نوح التي رغم كل شيء أنقذت الحياة وحفظت من الحيوان ما شاء الله كما يشبهها بقلعة بابل، ويشبهها بالأرض المقدسة، ونمرّ عن التعليق عن كل احتقار، يقول الشابي: "بحيث تكون القصيدة كحدائق الحيوان فيها من كل لون وصنف أو كالأرض المقدسة التي يحشر فيها الناس من كل حدب وصوب ومن كل فئة وقبيل" (ص114).

ثم يحاول بعد ذلك أن يجد الشاعر تعليلاً لتنافي المكونات الشعرية داخل القصيدة العربية وعدم وجود انسجام وإتساق بين أجزائها أو بروز ملامح خاصة بها، يرجع ذلك إلى فقر البيئة العربية حيث يقول: "شب العرب تحت سماء ضاحية صاحية لا يحجبها سحاب مركوم. ولا يسترها ضباب كثيف وليس تحتها غير الصحراء الأبدية الصامتة التي لا يعرف الطرف لها حدّاً، تضرب في مناكبها سمائم القيظ وأرواح الرياح، مروعة تائهة شاحبة كأرواح ضائعة في آبار الجحيم"(ص129) وهذا المقطع رغم ما فيه من جمال وشعرية إلاّ أنه يحطّ من البيئة العربية ويجعلها السبب في فقر الخيال العربي.

وهذه الملاحظات ترتكز على عوامل الوسط الطبيعي من جهة وهي الوراثة من جهة أخرى، ومن جهة ثالثة لعدم إطلاع العرب في جميع العصور الماضية على آداب الأمم الأخرى وهذا لاعتزازهم بلغتهم التي شرف الله سبحانه وتعالى أهلها بنزول القرآن الكريم باللغة العربية.

الملاحظتان الأوليتان تلتقيان مع نظرية هيلوبوليث تين Taine العنصرية التي تقول بوجود اسماء مكتوب على جباهها الإبداع وأخرى محرومة منه. أمّا الملاحظة الثالثة فهي وإن كان العرب يعتزون بلغتهم وبيانهم إلاّ أن ذلك لم يمنعهم من الإطلاع على الأدب الفارسي والهندي واليوناني عن طريق الترجمات للأعمال الإبداعية والفلسفية خاصة وذلك ابتداء من القرن الثاني للهجرة أي بعد استقرار الأوضاع السياسية وتأسيس الدولة الإسلامية.

والملاحظ أن الشابي قد اعتمد على نماذج شعرية محدودة دون استقراء كل الشعر العربي القديم، كما أن لتأثره بالمدرسة الرّومانية الأوروبية نزعة تمردية غذتها قراءاته الشعرية لكل من "لامارتين" حيث عارض قصيدته" البحيرة "بقصيدة البحتري والشاعر الاسكتلندي "أسيان" في قصائده التأملية ولم يقارنها مع التراث الشعري الضخم في الحكمة والتصوف الذي عرفه العرب.

ولكل ما يهمنا من نظرية الخيال عند الشابي هو تقسيمه الخيال إلى صنفين: خيال شعري وخيال صناعي و مجازي والذي يدخل في نسيج الصناعات الشعرية وعليه يقوم كل إبداع شعري ويميزه عن الأقاويل التي لا تدخل فيها الصنعة وتقترب من التخاطب العادي.

فإذا كان الشابي لم يوضح – بما فيه الكفاية– وظيفة الخيال بل تكلم عن بعض مظاهره في الطبيعة وفي الخلق الشعري، فإن الشاعر الإنجليزي كولوردج يعطي قيمة كبيرة في الإدراك وكيفية مواجهة العقل لعالم الأشياء، وهو بذلك يخلق نصفه ويدرك نصفه الآخر. هذه الوظيفة التي أعطاها كولوردج للخيال تقترب كثيرا من فهم الفلاسفة المسلمين لوظيفة الخيال وهي التوسط بين الإدراك الحسي (الحسّ المشترك) الذي هو من اختصاص العامة والبسطاء، ويمثل ما يمكن أن تدركه الحواس دون تدخل واع من العقل، والعمليات العقلية المعقدة التي لا يتدبّر أمرها إلاّ الفلاسفة والحكماء وأهل المنطق، ويرجع هذا الفهم لوظيفة الخيال من طرف كولوردج إلى إدمانه الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي تعتبر بحق وريثة الفكر الهيلني والتي يمثلها كل من كانط وهيغل وشليجل.

وقد لاحظ ر.ل. بريت R.L.Brett في بحثه المعنون التصور والخيال، (39) أن كولوردج يستعمل مصطلحين أساسيين لفهم طبيعة العمل الشعري وهما الخيال والتصور. فالخيال هو القوة الإدراكية التي تتوسط بين الحس المشترك وبين العقل وتربط ما بين عالم الحسّ وعالم العقل أو بين عالم العقل وعالم الأشياء (ص50) في حين أن التصور، مختلف من حيث الوظيفة لأن "التصور عملية ترابط والخيال عملية خلق"(ص50) من هذه الملاحظة يتبين أن التصور عملية ربط بين أشياء مألوفة أو شاهدها المبدع من قبل وبراعته تكمن في إعادة توزيع النسب وترتيب العلاقات من جديد لإظهارها في شكل لم يسبق أن استقرت عليه من قبل وذلك دون المساس بطبيعتها. في حين أن الخيال هو خلق أشياء أو صور أو مثالات لم يسبق لها أن وجدت من قبل. ومن هنا يتبين الطابع الخلاق والإبداعي للخيال.

وفكرة التشكيل هذه قد عبّر عنها كولوردج بقوله: "فكما أن الخيال في عملية الإدراك يفرض شكلا ونظاماً على مادة الإحساس ويقوم بنصف عملية خلق لما يدرك، فإنه من الفن يؤثر في مادة الخبرة الأولية ويعطيها جديدا في الشكل والهيئة" (ص ص50–51).

وإذا كانت وظيفة الخيال هي وظيفة تشكيلية فإن التصور الذي هو عملية

ترابط، أي ربط أشياء شاهدها المبدع من قبل فإنه بذلك يكتسب وظيفة تذكرية ويقترب من الذاكرة ولكنه يختلف عنها لأنه لا يتذكر إلاّ الأشياء والعناصر التي تدخل في نسيج العمل الفني. وهكذا يرى كولوردج أن "التصور ليس في الواقع سوى نمط من الذاكرة تحرّر من نظام الزّمان والمكان"(ص52) في حين أن الخيال يخلق عالماً جديداً(ص51).

بعد تحديد وظائف كل من الخيال والتصور يتعرض إلى طبيعة الخيال وتقسيماته وقد قسمه إلى قسمين: الخيال الأولي والخيال الشعري، وهذا التقسيم يقابل النّوعين اللذين استخرجهما الشابي. (فالخيال الأولي) عند كولوردج يقابله (الخيال الشعري) عند الشابي، و(الخيال الثانوي) عند كولوردج يقابله (الخيال الصناعي أو المجازي) عند الشابي. أمّا أمانويل كانط فيضيف إليهما نوعا ثالثاً وهو الخيال المولد (بكسر اللام وتشديدها) وهو يقابل تقريباً مفهوم التصور عند كولوردج، وهذا أثر من آثار الفلسفة المثالية والهيلينية الألمانية في فكر كولوردج.

وقد حدّد كولوردج وظيفة كل قسم من الخيال وطبيعته "فالخيال الأوّلي هو القوة التي تتوسط بين الإحساس والإدراك، وهو القوة الحية والعامل الأول في الإدراك البشري عموماً"(ص52).

والملاحظ أن هذه القوة الإدراكية (الخيال) تتمفصل في نفس الموضع الذي وضعها فيه الفلاسفة المسلمون وهو التوسط بين الحسّ المشترك والعقل المدرك. وهذه القوة الإدراكية هي قدر مشترك بين كل أفراد الجنس البشري ولا يتميز بها المبدعون دون غيرهم من البشر.

أمّا الخيال الثانوي (الشعري) فإنه من قدر المبدعين وحدهم ويحاولون عن طريقه إيجاد وحدة لهذا الكون وذلك عن طريق إدراكه إدراكاً شعرياً، وهو بذلك يكشف الحقائق الكامنة تحت المظاهرالزائفة يقول كولوردج "إن الخيال الشعري يجتهد أن يظهر لنا ما هو "حقيقي حقاً" أو بنية الكون أو المادة الأساسية في الخبرة البشرية أو الحقيقة وراء المظاهر .. " أن الخيال الشعري يجتهد نحو الكمال والتوحيد" (ص53). ولكن رغم المحاولات الدائمة التي يقوم بها الخيال الثانوي (الشعري) نحو الكمال والتوحيد ولكنه رغم ذلك لا ينجح لأن القوانين التي تحكم الفن قوانين تقنية بشرية في حين أن قوانين الطبيعة قوانين إلهية ربانية، ومهما اجتهد الفنان في إيجاد وحدة وانسجام فإن ذلك يبقى خارج القدرة البشرية.

أمّا أصول نظرية كولوردج فإنها تعود – كما أسلفنا– إلى الأصول الهيلينية– المثالية في الفلسفة الألمانية ونأخذ كمثال على ذلك أمانويل كانط الذي أخذ عنه

كولوردج بعض العناصر من نظرية الخيال بالقدر الذي أخذ به عن شليجل وهيغل.

وقد قسم كانط هو الآخر الخيال إلى ثلاثة أقسام: القسم الأوّل وهو ما أسماه "بالخيال المولّد" ويقترب كثيراً من مفهوم التصور عند كولوردج، وهذا المفهوم نجده غير معلن عنه في "الخيال الشعري عند العرب" لأبي القاسم الشابي– وهذا في حدود فهمنا لنصه ومحاولة تأويل بعض أفكاره–.

أما القسم الثاني من الخيال فهو "الخيال المنتج" الذي يطابق الخيال الأوّلي عند كولوردج (ص55) ويطابق "الخيال، الشعري" عند الشابي، وهذه القوة تتوسط قوتين إدراكيتين –كما بينا ذلك من قبل– الإدراك الحسي والفهم. ويمكن ملكة الفهم من القيام بدورها، ويعتبر وسيطاً بين عالم العقل وعالم الأشياء، كما هو الحال عند كولوردج، وعند الفلاسفة المسلمين أيضاً.

أمّا القسم الثالث للخيال عند كانط فهو "الخيال الجمالي" وهذا النوع من الخيال" منتج أيضاً، ولكنه غير مقيد بالقوانين التي تحكم الفهم لأنه غير مرتبط بعالم التجربة الجنسية" (ص55). وهذا النوع يطابق الخيال الثانوي (الشعري) عند كولوردج، ويطابق أيضاً الخيال الصناعي (المجازي) عند الشابي، وهذه القوة الإدراكية لا يتمتع بها إلاّ المبدعون والفنانون الذين يستطيعون إعادة تشكيل العالم وإعطاءه شكلاً جديداً وذلك قصد إنتاج دلالة جديدة منتزعة من هذا العالم المتشكل إبداعياً.

ويمكن أن نلخص نظرية الشابي عند كل من الشابي وكولوردج وكانط:

الشابي	كولوردج	كانط
(؟)	"التصور"	الخيال المولّد
الخيال الشعري	الخيال الأوّلي	الخيال المنتج
الخيال الصناعي (المجازي)	الخيال الثانوي (الشعري)	الخيال الجمالي

نلاحظ أن مفهوم الخيال الشعري عند كل من الشابي وكولوردج يدخل في علاقة تقاطع (بالمفهوم المنطقي) حيث أنه عند الشابي يأتي في المرتبة الأولى ويطابق مفهوم "الخيال" كما عرّفه الفلاسفة المسلمون (هامش رقم 32)، أمّا عند

كولوردج فيأتي في المرتبة الثانية ويسميه أيضاً "الخيال الثانوي" وبهذه التسمية عند كولوردج تطابق الترتيب باعتبار العلاقات الهيراركية Hierarchiques. كما نلاحظ –أيضاً– أن مفهومي الخيال الشعري والخيال الجمالي عند كل من كولوردج وكانط يفصح عن الوظيفة التي يقوم بها هذا القسم من الخيال الشعري على ما يسميه فلاسفة المسلمين بالخيال تارة و"المصوّرة" أخرى.

من خلال فحصنا لمحتويات النظريات التي قيلت في الخيال سواء عند فلاسفة المسلمين في القديم أو النظريات الحديثة العربية والأوروبية يتبين لنا دور الوسيط الذي يقوم الخيال سواء على مستوى الوظيفة أو على مستوى التمفصل داخل النسق الشعري والفلسفي باعتباره وسيطاً بين الحس المشترك والعمليات العقلية المعقدة.

– التخييل ورغبة التواصل:

إذا كان مصطلح المحاكاة يوناني الأصل والخيال مشترك بين اليونان والعرب وتطوّر في سياق علم النفس القديم، فإن مصطلح التخييل عربّي المنشأ. ومادة التخييل لغوياً متكونة من عنصرين: الأوّل هو الخيال والثاني هو بنية الكلمة التي تعني جعل "الآخر" يتخيل، أي إثارة نشاطه الخيالي، والتخييل يعنى في مفهومه الواسع التأثير على المتقبل وإثارة خياله. ولكن هذه العملية لا تخلو من القصدية الفنية والأخلاقية على السواء.

والتخييل في عرف الفلاسفة هو "الإيهام ويقال له التخييل أيضاً وهو أن يذكر لفظ له معنيان قريب وغريب فإذا سمعه الإنسان سبق إلى فهمه القريب ومراد المتكلم الغريب وأكثر المتشابهات من هذا الجنس، ومنه قوله تعالى: "والسموات مطويات بيمينه" وعلى هذا تصبح "المتخيلات هي قضايا يتخيل فيها فيتأثر النفس منها قبضاً وبسطا فتنفر أو ترغب كما إذا قيل الخمر ياقوتة سيالة انبسطت النفس وإذا قيل العسل مرّة مهوعة انقبضت النفس وتنفرت عنه والقياس المؤلف منها يسمّى شعراً"(40).

نستنتج من هذا التعريف قضيتين: الأولى هي الفاعلية السيكولوجية للتحيد وهي إثارة النفس وتنشيط الخيال، أي ممارسة بعض التأثير على متلقي الخطاب الشعري وهذه القضية قد تنبه لها الفلاسفة المسلمون منذ القديم بأن التخييل فاعلية نفسية بالدرجة الأولى مشحونة يقصد به معينة، أي أنها ترسم الهدف سلفاً وتوجه مشاعر المتلقي إلى وجهة معلومة سواء تنفير المتلقي من الموضوع أو ترغيبه

فيه(41) هذه القضية الأولى– الفاعلية السيكولوجية للتخييل – تمثل وظيفة الشعر كما يراها النقاد العرب، أمّا القضية الثانية التي يثيرها تعريف التخييل فتتعلق بطبيعة الشعر، وهي اعتباره تخييلا، أي النظر إلى جوهر الشعر من زاوية المتلقي (42) في حين يصبح الخيال زاوية المبدع والمحاكاة زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع.

أمّا ابن سينا الذي يعتبر الناقد الأوّل لنظرية أرسطو والشارح لها– ولا أقول الناقل حتى ننفي عنه كل اتهام– فقد رأى هو الآخر أن التخييل يعنى شقين من القضية السالفة وهي الفاعلية النفسية وطبيعة الشعر معتمداً في ذلك على مقاييس العقل والمنطق. يقول ابن سينا: "ينظر المنطق في الشعر من حيث هو مخيل، والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور بالجملة فتنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري، سواء أكان القول مصدقاً به أو غير مصدق به فإن كونه غير مصدق به غير كونه مخيلا أو غير مخيل"(43).

إن قضية التخييل كما يراها ابن سينا ترفد ثلاث قضايا تدخل في تعريف الشعر عند العرب: الأولى هي إثارة النفس، أي النظر إلى مصطلح التخييل واعتباره وسيلة للتأثير في المتلقي، والثانية هي اعتبار التخييل جزءا من جوهر الشعر، إذ لا يمكن أن نقول عن أي كلام أنه شعر إذا انتفى عنه هذا البعد (التخييل)، والثالثة هي قضية الصدق والكذب في الشعر أي مطابقة أو عدم مطابقة الشعر للواقع الذي يعرضه.

وهذه القضية الأخيرة– الصدق والكذب– قد تعرض لها أرسطو وذلك في معرض حديثه عن الشعر والتاريخ وانتصاره للأوّل باعتباره أكثر فلسفية من التاريخ، وهو ما عبّر عنه بالمصطلحين: الممكن والمحتمل، مما جعل بعضهم (44) يرى أن هذه القضية خاصية من خصائص النظرية اليونانية، وقد دار جدال حادّ حول هذه القضية– الصدق والكذب في الشعر – وهذا ربيب المدرسة اليونانية قدامة بن جعفر يرى أن هذه القضية عامة وشائعة عند كل الأجناس البشرية، وإلى نفس الفكرة يذهب ابن وهب في كتابه "البرهان في وجوه البيان"، وهذه القضية هي ما يمكن ترجمته بالفن للفن والفن للأخلاق، أو بالالتزام وعدم الالتزام، أو بالشعر في خدمة الأخلاق و"الشعر بمعزل عن الأخلاق" كما رأى بعض النقاد القدامى.

وإذا كان عبد القاهر "الجرجاني يهمل مصطلح المحاكاة اهمالاً تاماً ويكتفي بالمصطلح الآخر التخييل، لعله يريد بذلك أن يقطع الصلة بالفكر الدّخيل ويطلب

موضوعاً عربي النشأة"(45)، قد ساهم في بلورة هذين الاتجاهين معلّلاً رأيه ومحاولاً التمثيل لكل قضية.

يقول الجرجاني: "وكذلك قول من قال "خير الشعر أكذبه" فهذا مراده لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخله الشعر وبخيل سحاه"(46). من هذه الكلمات يتبين موقف الجرجاني الرافض للتخييل باعتباره ضربا من الكذب وإساءة إلى الأشخاص، وهذا الموقف يتطابق مع ما جاء في الآية الكريمة "والشعراء يتبعهم الغاوون".

ويتضح هذا الموقف جلياً عندما يقارنه بالمقولة المناقضة للأولى عندما يقول: "فمن قال "خيره أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح واعتماد ما لم يجرِ من العقل على أصل صحيح، أحب إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى وأثره أبقى"(47).

وموقف الجرجاني هذا تفصيل مقولة "خير الشعر أصدقه" على الكذب في الشعر، يعود إلى سببين رئيسيين: السبب الأوّل ديني وذلك باعتبار الشعر كذب ولا ينجو من هذا الزلق إلاّ من رحم ربك، والسبب الثاني سبب منطقي، لأن الصدق أقرب إلى العقل ويمكن التأكد من صحته أو بطلانه وذلك لعرض حقيقة معينة.

رأينا عند ابن سينا أن الشعر لا ينظر إليه من ناحية أنه صادق أو كاذب ولكن من زاوية أنه مخيل، ولكنه لا يمانع –مع ذلك– أن يجتمع الصدق مع التخييل، لأن الصدق إذا جاء مع التخييل كان أقوى وأشد على نفس المتلقي. وفي تفسيره لهذه القضية يقول جابر عصفور: "إن التخييل يمكن أن يجتمع مع التصديق داخل الأقاويل الشعرية، إذ ليس بينها تناقض في الحقيقة ولكن هناك مغايرة لأن الحقيقة التي يقدمها الشعر ليست حقيقة حرفية وإنما هي تمثيل تخيلي أو موازاة تخيلية تبدو فيها الحقيقة من خلال علاقات واقترانات لها مجالها المتميز"(48).

أمّا لطفي عبد البديع فيقول بمغايرة الحقيقة الشعرية للحقيقة العقلية، ويرى أن الجدل الذي دار حول صدق الشعر وكذبه يعود إلى تعارض يراه أصحاب هذه المقولة بين العقل والخيال وبين الأقاويل الشعرية والأقاويل الخطابية: "ولا مجال مع التخييل للكلام عن احتمال الصدق والكذب بمعناهما الساذج وقد بين ذلك حازم في كلامه على طرق العلم بما تتقوم به صناعة الشعر من التخييل وبما

تتقوم به صناعة الخطابة من الإقناع والفرق بينهما"(49).

أمّا كمال أبو ديب فإنه يرى أن قضية "التخييل عند الجرجاني تمثل جزءاً من دراسته لطبيعة المعنى والتركيب الشعري"(50). وهذا طبعاً يعود إلى المنطلق النظري الذي انطلق منه كمال أبو ديب لفهم طبيعة الصورة الشعرية عند الجرجاني حيث اعتمد التخييل كوسيلة لخلق الصور الشعرية.

أمّا الباحثان التونسيان حمادي حمود والرشيد الغزي، فقد تعرضا عند قياسهما بمسح لنظريات الشعر عند العرب، في بحث بعنوان "تعريف الشعر في الشعرية العربية القديمة"(51). وقد حصرا جهود النقاد والمنظرين العرب القدامى بظهور اتجاهين رئيسيين: الاتجاه الأوّل اهتمّ ببحث العلاقة القارئ/ الشعر، أي الأثر الذي يمارسه الشعر (ص152) ولكن دون أن يوردا مصطلح التخييل رغم أنه- في هذا المجال بالذات- يتردّد بإلحاح سواء عند الفلاسفة أو في بيئة البلاغيين العرب، ولم يحاولا (الباحثان) إعادة تشكيل الإطار النظري والفكري الذي تطوّر فيه مصطلح التخييل أو مجالات تطبيقه.

أمّا الاتجاه الثاني، الذي حصراه عند النقاد العرب القدامى فهو الذي اهتمّ بدراسة القيمة التعبيرية للشعر، وتعرضا عند تفسيرهما لأسس الشعر عن قضية الصدق والكذب، وعن المحاكاة (أو ما أسمياه مشاكلة الواقع) (ص158). وهذا هو المجال الذي تطوّر فيه مصطلح التخييل والذي خصه الجرجاني بتحليلات فلسفية معمقة وفاضل بين الصدق والكذب الشعريين انطلاقا من خلفية دينية وخلفية فلسفية، ولكن مصطلح التخييل، لم يظهر – هذه المرّة أيضاً- لا ترجمة (لأن البحث محرر بالفرنسية) ولا بلغته رغم أن الأفكار التي وردت في الصفحات 158-159 قد تكلمت عن فكرة الصدق والكذب في الشعر وذلك عند عرضهما لأفكار ابن رشيق وابن طاطبا مع تركيزهما على فكر قدامة بن جعفر وابن سينا وابن رشد.

بعد ذلك تعرضا لفكرة "معنى المعنى" التي اشتهر بها عبد القاهر الجرجاني والتي تندرج في السياق النظري لفكرة التخييل- رغم أن الغرابي كان قد سبقه إليها- ولكن الباحثين لم يربطاها بما جاء في كتاب ريتشاردز وأوغدن "معنى المعنى" (لندن 1923) رغم أن الأفكار في كتاب ريتشاردز / أوغدن Richards-Ogdeni the meaning of meaning ونظرية الجرجاني تلتقي في أكثر من مستوى وتتنزلان في نفس المهاد النظري مع فروق في التطبيقات تعود إلى روح كل لغة.

"فالمعنى" يعنى عند العرب المعاني الأولى و"المعنى" المعاني الثواني، أمّا عند ريتشاردز فإنه يقترب من فهم الجرجاني و"معنى المعنى" يمثل عنده Vehicule / Teneur، أي الحامل /المحتوى ، و"المعاني" الأول "الدلالة الوحيدة، أما المعاني "الثواني" في التنظيم الدّال للخطاب الأدبي"(52).

أمّا كمال أبو ديب فقد تعرض هو الآخر إلى العلاقة بين نظرية الجرجاني وريتشاردز وبالذات عند تعرضهما للنظم والتركيب اللغوي للبنية الشعرية. يقول كمال أبو ديب: "كل من ريتشاردز والجرجاني نظرا إلى التعبير الشعري على أساس أنه انتظام للمعاني، حيث يغير المعنى الأوّل المعنى الثاني وفي المجموع يتغير الأوّل والثاني يفعل التركيب ككل"(53).

وهو نفس الشرح الذي أورده، عن "تودوروف" في تفسيره لمقولة "معنى المعنى".

أمّا لطفي عبد البديع فإنه يرى في "القول بالمعاني الأوّل والمعاني الثواني ما يوحي بأن الكلام يتألف من أكثر من طبقتين ويريدون بالمعاني الأوّل مدلولات التراكيب وبالمعاني الثواني الأغراض التي يصاغ لها الكلام، فإذا قلنا هو أسد في صورة إنسان فالمعنى الأوّل مفهوم هذا الكلام والمعنى الثاني هو شجاع، كأنهم يفرقون بين المعنى في ذاته مجرداً عن البعد الاستطيقي والمعنى الذي يتأتى فيه ذلك البعد". وهو بذلك – أي عبد البديع– يرى أن "المعاني الثواني هي محصلة المعنى السطحي – التركيب اللغوي– وتفاعله مع المعنى العميق، الأغراض التي يصاغ لها الكلام.

هذه هي الجذور النظرية والفلسفية التي قامت عليها نظرية "معنى المعنى" التي اشتهر بها عبد القاهر الجرجاني لكنها –حمود– الغزي – لم يبحثا في مجالياتها وسياقاتها النظرية المتعددة، ويمكن –لوحدها– أن تشكل الإطار النظري لبنية الشعر.

وقد ربط الباحثان قضية الصدق والكذب بمفهوم المحاكاة "وهذه الاشكالية الأخيرة بدت (لهم) مطابقة لفكرة عزل اللغة عن مضمونها ولكنها في نفس الوقت ذات صلة حميمة بمفهوم المحاكاة عند أرسطو كما فهمها العرب" (ص161).

وما يلاحظ على هذا البحث –رغم المجهود النظري الذي تجلّى على مستوى التنظير والتحليل على السواء– أن الباحثين حصرا اهتمامهما في شكلية عقيمة بدعوى الالتزام بحدود المعطيات الموضوعية لنظرية الأدب، وبذلك أطنبا في إيراد

مفاهيم عامة – إلى حد الاستهلاك – عن الوزن والقافية، وقد انطلقا من مواقع مثبتة وهي البحث في الجوانب الشكلية في نظرية الشعر العربي، ولكن هذه المواقف المسيغة أدّت إلى إعطاء رؤية غائمة وبذلك عجزا عن تحليل النموذج الشعري العربي وبحث أسسه النظرية، كما سادت البحث نغمة ساخرة ومنقصة من قيمة النظريات العربية.

ويلخّص عبد القاهر الجرجاني موقفه من التخييل بقوله: "وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل هذا هو ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"(54) وهو بهذا يدافع عن مقولة "خير الشعر أصدقه".

ويبدو عند تعرض الفلاسفة المسلمين إلى وسائل التخييل هي نفس وسائل المحاكاة، وهذا يؤكد أن الحدّين، أو المفهوم يتداخلان في كثير من الأحيان في أذهانهم ويتبادلان الوسائل والطبيعة، وأنهم –الفلاسفة– عندما يغيّرون زاوية النظر إلى جوهر الشعر، فإنهم يغيّرون المصطلح، لكن طبيعة الخطاب تبقى تدور في نفس المجال النظري.

– التوصيل الشعري:

الشعر شكل من أشكال التواصل بين أفراد الجنس البشري، ويقول في عملية التواصل هذه، ليس على المضامين لأنها في أغلب الأحيان معروفة من قبل المدين على التخاطب الشعري، ولكن على ما تتضمنه اللغة من طاقات تعبيرية وجمالية، تختلف عن عملية التواصل العادية.

فإذا كان التواصل العادي /اليومي يعتمد على الوظيفة المرجعية Référentielle للغة، أي مطابقة الخطاب للواقع المعاين، أي الذي يصير موضوعاً لكلام الذات المعاينة، فإن التواصل الشعري يرتكز أساساً على الوظيفة الشعرية poétique للغة، أي يصبح المرجع هو اللغة ذاتها، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نقيس حقيقة الخطاب إلا من داخله، أي من مكوناته الذاتية، انطلاقاً من هذه القناعات النظرية نرى جوليا كريستيفا J. Kristeva تقول: معنى المحتمل ليس له موضوع خارج الخطاب الأدبي.. قضية الصدق والكذب ليست من مجال اهتماماته"(55) وهكذا يأتي في المرتبة الثانية من العلاقة الرمزية للتخييل.

وإذا كانت كل عملية تواصل تفرض وجود ثلاثة أطراف وبإختلال هذه المعادلة فإن عملية التواصل لا يمكن أن تحصل، وحتى في الحديث الذاتي (المونولوج) فإن الباث هو المتقبل، وقد حدّد ر. جاكوبسون وسائط الاتصال (القنوات) وهي السياق والرسالة (المضمون) والاتصال والشفرة Code.

وإذا أردنا أن نوزع وظائف اللغة على الهيئات التي تشارك في صياغة عملية التواصل الشعري فإننا نحصل على الوظائف التالية:

الباث ⟵ الشاعر، وظيفة اللغة عنده "شعرية".

الوسيط ⟵ الشعر، شفرة، نظام من الرموز اللغوية.

المستقبل ⟵ القارئ/ السامع، وظيفة اللغة لديه تعبيرية (تمثيل) وإذا كانت عملية التواصل تندرج عبر المراحل التالية، انطلاقاً من مصدر انبعاثها فإن عملية التلقي تتخذ الطريق المعاكس، انطلاقاً من القارئ/ السامع لتصبح عملية تحليلية، أمّا على مستوى التشكيل فإن الشعر الذي هو في الأخير بنية لغوية تحيل في المرحلة الأولى إلى عالمها الداخلي، ثم إلى السياق الشعري المتكون من النصوص الشعرية والفنية الأخرى التي تشكل خلفية "القصيدة" وأخيراً إلى السياقات الخارجية: اجتماعية، تاريخية، ثقافية.

وقد لخص جابر عصفور عملية التواصل بقوله: "إن كل عمل شعري يعنى تواصلا بين المبدع والمتلقي، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيم.. ويوجهها.. المبدع إلى المتلقي من خلال وسيط نوعي هو القصيدة"(56).

هذا التقنين لعملية التواصل يحتوي الأطراف الثلاثة لعملية التواصل التي لا يمكن بغياب أحدها أن تتم عملية التواصل، ولكنه لم يركز بشكل خاص على نوع التشكيل الجمالي الذي يجب أن يحظى به هذا الوسيط النوعي الذي يتميز بخاصيتين خاصية التشكيل وخاصية الإيقاع.

هذا ما جعل الشاعر الألماني شيلر يقول: "نظرا لعدم توفر فكرة تامة، غامضة ولكنها قوية، وسابقة على وجود أي جهاز تكنيكي، فإنه يصبح من المستحيل أن يولد أي عمل شعري، وهكذا يصبح الشعر – إذا لم أخطئ– هو معرفة كيفية التعبير وتوصيل اللاشعور، وبعبارة أخرى لتشكيله في موضوع"(57).

إن ملاحظة شيلر هذه تهتم بالتوصيل الشعري كقالب أكثر منه كوسيلة

للاتصال وتركز خاصة على الإطار الإيقاعي باعتباره تشكيلا، أي صياغة للنسب بين الأصوات والمزاوجة بينها، والإيقاع بوصفه أداة شكلية تميز التواصل الشعري عن التواصل النثري وعن التواصل العادي العاري من أي مقوم فنّي.

أمّا على مستوى الدلالة، فإن التوصيل الشعري يختلف عن التوصيل العادي /اليومي الذي يحاول –قدر الإمكان– إقامة توازن بين الدّال والمدلول، وهكذا يصبح الدّال هو اللغة – وسيلة التواصل – كنظام من الرموز والإشارات، والمدلول وهو المرجع الذي يحيل إليه هذا الدّال. أمّا التوصيل الشعري فإنه يتجاوز المدلول المرجعي إلى مدلول من طبيعة أخرى وهو المدلول الشعري ولكن كيف يتجاوزه؟ تجاوزه لا يعني إلغاءه كلية والقفز عليه ولكن بإعادة تشكيله:

الدّال المدلول 1 (المرجعي)

بنية الخطاب الشعري

المدلول 2 (الشعري)

وهذه الهيكلة الجديدة للبنية الشعرية تقترب من مفهوم الجرجاني وخاصة نظرية "معنى المعنى" حيث يصير المعنى الأول ما يفيده ظاهر الكلام (البنية السطحية) والمعنى الثاني هو محصلة التفاعل بين هذين المستويين من المعنى (البنية العميقة).

– بدلا من الخاتمة:

القول الشعري شكل تواصلي متميز، ويرجع ذلك إلى خصائصه البنيوية والتركيبية وإلى الوظائف التي يقوم بها داخل مجتمع معين، وللأقاويل الشعرية القدرة على التنقل في الزمان والمكان، وهذا سرّ اهتمام الأمم بها فهي تستطيع المحافظة على قوة وجمال محتوياتها ولا يستطيع الزّمن أن يؤثر فيها لأنها تنطلق أصلاً من الثوابت الموجودة في النفس البشرية.

أمّا الخصائص البنيوية التي يتميز بها القول الشعري فإنها تنقسم إلى قسمين:

الجانب التركيبي ويختص بكيفية نظم الرموز اللغوية لتكسب جمالية خاصة وشيئاً زائداً عن التعبير المألوف و"إخراج الكلام غير مخرج العادة" وكلّما غيرنا التركيب برزت الفروق بين المعاني، والتركيب تحكمه من جهة قواعد النحو، ومن جهة ثانية ضرورات المعاني ومقتضياتها.

والجانب الثاني هو الجانب الصوتي ويختص بالإطار الإيقاعي الذي يعتبر

جهازاً تقنياً سابقاً حتى على تشكل الخطاب الشعري، كما هو الحال في عروض الخليلي والقول الشعري الذي لا يندرج ضمن إطار إيقاعي يمكن بسهولة أن يتداخل مع الأقوال الأخرى غير الشعرية.

والشعر غالباً ما يختص بوظيفة معينة تغلب على الوظائف الأخرى، هذه الوظيفة تتحدّد بطريقة تعامل الشاعر مع اللغة– كيفية نظمها– ومخاطبتها للخيال والعاطفة هذا لا ينفي وجود الوظائف الأخرى، ولكي يقوم بوظيفته هذه – التعبير والتخييل– يستعمل عدة وسائل منها المحاكاة والوزن والقافية والوظيفة الشعرية تتعدى التوصيل والإخبار إلى الإقناع، هذا الإقناع أمّا للاجتناب أو الإقبال على أمر أو قول أو فعل.

وقد تداخلت ثلاثة مفاهيم– أو حدود– هي المحاكاة والخيال والتخييل– لفهم جوهر الشعر باعتباره شكلا مميزاً من أشكال التواصل، تبادلت في كثيرمن الأحيان مواقعها النظرية والفكرية وذلك عند تغيير زاوية النظر، فيعرف الشعر تارة بأنه تخيل ومرة بأنه محاكاة وأخرى بأنه تخييل، ولا تتعارض هذه التعريفات للشعر، لأنها تشكل المستويات النظرية للشعر. وهذه المفاهيم الثلاثة: المحاكاة– الخيال– التخييل هي تجسيد استعاري لفكرة المرآة كما مارسها النقد الحديث. والشعر من هذا المنظور يصبح مرآة للواقع، مرآة للذات مرآة للآخر. فمتى تصبح هذه "المرايا المتجاورة "صفحة صقيلة واحدة؟!

■

■ هوامش:

-1

E.Sourian: Les 200.000 situations dramatiques
Paris 1950

2-محمد عيني هلال: المواقف الأدبية. دار نهضة مصر/ القاهرة .1973

3-نقترح تأسيس نظرية الأدب الخاصة وتعنى بنظرية جنس أدبي معين كالرواية مثلاً أو بما يمكن أن يسمى بنظرية النص في مقابل نظرية الأدب العامة التي تعنى بقضايا عامة تتعلق بفهم وإنتاج النصّ الأدبي، وتكون العلاقة بين النظريتين من نوع العلاقة: النص/ السياق. وتكتسي النظرية الأولى طابعاً تطبيقياً نوعياً والثانية طابعاً معرفياً محضا.

4-علي بن محمد الشريف الجرجاني: التعريفات ص23 مكتبة لبنان/ بيروت .1978

5- John Holloway: the charted mirror
literary and crisical essays. London 1960

6-الفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص65، دار التنوير – بيروت .

7-الفت كمال الروبي: م س 107

8- J.T.Desanti: Les idéalités mathématiques. P 94- 95
Ed . Seuil – paris 1968

9- J. Derrida: De la Grammatologie . p. 390
Ed. Minuit – paris 1967.

10-أ.ك. الروبي: م س .66

11-ابن سينا: الشفاء /المنطق . 9 .الشعر ص 24 . تحقيق، عبد الرحمن بدوي. القاهرة 1966.

12-الجرجاني: التعريفات ص ص218-.219

13-مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب ص114- دار الطليعة – بيروت .1981

14-جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. ص ص156-157- دار التنوير – ط3- بيروت 1983.

15-جابر عصفور: م س157.

16-ا.ك. الرّوبي: م س .19

17-دفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ص68- ت. محمد يوسف نجم. دار صادر /بيروت .1967

18- Aristote: Poétique: 1447 O.Ed les Belles lettres. Paris 1932.
19- Aristote:Op- Cit 1448 b.

20-هيغل: المدخل إلى علم الجمال. ص35- ت/جورج طرابيشي ط2- دار الطليعة – بيروت 1980

21-جابر عصفور: م س .160

22-ابن سينا: م س.32

23-ابن سينا: م س.34

24-حسين الواد: "مفهوم الانعكاس في النقد الأدبي الحديث" ص30- ضمن في مناهج الدراسات الأدبية – سراس للنشر تونس .85

25-ابن سينا: نقلا عن ا.ك.الرّوبي ص29

26-حسين الواد: م س .20

27-حسين الواد: م س.20

28-ر. هندلس: "مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب" ص63- ت/ بنعبد العالي. آفاق (المغرب) عدد 10- يوليو .1982

29-ر. هندلس: م س.63

30-لوسيان غولدمان: "الوعي القائم والوعي الممكن" ص ص70-71- ت/ محمد برادة. آفاق (المغرب) عدد 10- يوليو 1982.

31-جمال شحيد: في البنيوية التركيبية – دراسة في منهج لوسيان غولدمان- دار ابن رشد- بيروت 1982.

32-الجرجاني: التعريفات .107

33-جابر عصفور: م س186-187.

34- Kamal Abu Deeb: Al Jurjani,s theory of poetic imagery p 272.
Aris and phillips. London 1979.

35- Gaston Bachelard: La terre et les reveris . p34.
Jose Corti – paris 1948.

36- G.Bachelard: L,Eau et les reves p23
J.Corti – paris 1942

37-أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب. الدار التونسية للنشر- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع /الجزائر .1975

38-ر.ب بريت: التصور والخيال – ت: عبد الواحد لؤلؤة. دار الرشيد للنشر / بغداد .1979

39-الجرجاني: التعريفات 42-218-219.

40-جابر عصفور: م س 160-161.

41-ا.ك.الرّوبي: م س.19

42-ابن سينا: م س .24

43-حمادي صحور: التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى نهاية القرن السادس

(مشروع قراءة) ص73-تونس .1981.

44-مصطفى الجوزو: م س .122.

45-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص236-ت: محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت 1978

46-عبد القاهر الجرجاني: م س .236.

47-جابر عصفور: م س.212.

48-لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب. ص79- مكتبة النهضة المصرية/ القاهرة 1970.

49 -Kamal Abu Deeb: op – Cit . p 230

50 -H. Sammouth et R. Ghazzi: "La définition de la poesse dans L,ancienne poéique arabe"
In poétique No38- Seuil / Paris 1979

51-Tzvetan Todorov: Poétique p 33. Points- Seuil / paris 1973.

52 -Kamal Abu Deeb. Of – Cit. P46

53-عبد القاهر الجرجاني: م س .239.

54 -Julia Kristeva: Semiotilée: Recherches pour une sémnalyse. P150 points. Seuil / paris 1978

55-جابر عصفور: م س 187.

56 -Schiller: Correspondances entre Schiller et Goethe p p 148-149 trad . L. Herr. Plon. Paris 1923

*-نصوص باشلار وشيلر مأخوذة عن كتاب:

Pierre picon : L, oeuvre d, art et I,imaginaticn: Hachette. Paris 1955.

■

الخطاب النقدي: المعرفة/ الذات

عمل كمال أبو ديب حول الجرجاني [*] ينتمي في اصطلاح المناطقة إلى ما يسمى في المصطلح الحديث Méta- théorie أو Méta- Semiotic حسب قول لوي يالمسلاف L. Hjelmslev الذي فرّق بوضوح بين المستويات العديدة للخطاب وذلك قصد القيام بدراسته منهجية للأساليب الأدبية ومستوياتها اللغوية. والمصطلح –هذا– يعني دراسة لغة يكون موضوعها لغة أخرى.

أمّا فيما يخصّ عمل كمال أبو ديب فإنه يعتبر لغة من الدرجة الثالثة (وهذا الإصطلاح لا يحمل أية دلالة سلبية أو أي حكم أخلاقي. بل هو ترتيب لمستويات اللغة فحسب). ويمكن حلّ هذه الإشكالية عن طريق وصف المستويات اللغوية التي يتحرك فيها النشاط النقدي الذي قام به الناقد كمال أبو ديب:

- **المستوى الأول**: هو النصوص الإبداعية (نثرية أو شعرية) التي جاءت مبثوثة في كتب الجرجاني والتي استعملها كشواهد لتطبيق الأدوات النقدية التي اقترحها وتشكل هذه النصوص – أو الأجزاء– نظاماً خطابياً خاصاً.
- **المستوى الثاني**: هو النصوص النقدية التي كتبها الجرجاني حول نصوص المستوى الأول وتشكل نظاماً نقدياً يتمتع بخصائصه البنيوية ويحاول القبض على دلالة المستوى الأول وإعادة تشكيله من جديد وذلك قصد إنتاج دلالة جديدة عن طريق التحليل والاستنتاج.

---

[*] *Kamal Abu Deeb: Al Jurjani,s theory of poétic imagery 1979, Aris and phillips Ltd. ENGLAND*

-**المستوى الثالث:** هو الخطاب النقدي الذي كتبه كمال أبو ديب حول نظرية الجرجاني معلّلا ومستنتجاً وبالتالي نجد المستويات الأولى تتحاور ويؤكد بعضها البعض وذلك لإعطاء بناء جديد للنصوص التي تحركت في المجالين الأولين.

وهكذا نجد المستويات الثلاثة تتداخل لتشكل نصاً جديداً، وهو النص الذي يحاول القارئ أن يكتبه ابتداء من هذه المستويات مجتمعة إضافة إلى المعطيات التي يوفرها النموذج الثقافي العربي الإسلامي.

ما يمكن ملاحظته على إنجاز كمال أبو ديب أن المستوى الأوّل الذي تكلمنا عنه ينعدم –أو يكاد– في كتاب أبو ديب، وبالتالي فإنه يترك ثغرة معتبرة في هذا العمل العملاق لأن ما يشدّ اهتمامه– في الدرجة الأولى– هو اللغة النقدية التي عرض بها الجرجاني نصوص المستوى الأول، ليصل عن طريقها إلى تحليل النصوص الإبداعية التي تتجلى في المستوى الأول كما نلاحظ ذلك في تحليله لجملة "دولة الصيام" (ص280) ليصل عن طريقها إلى إثبات زندقة الشاعر وربطه الصيام بأجهزة الدولة وليس كقضية اقتناع وإيمان.

وإذا أردنا وضع عمل كمال أبو ديب على مقاييس النقد القديم فإننا نجده يتنزل في دائرة أوسع من دائرة النقد بمفهومه التقليدي ليصير نقداً للنقد.

فإذا كانت فكرة النقد هي "الكلام عن الكلام" كما يقول أبو حيان التوحيدي وهي تعبير عن الوعي العميق الذي كان يتمتع به النقد والبلاغة عند العرب وتمييزهم لمستويين من الكلام:

1–الكلام الذي موضوعه العالم.

2–الكلام الذي موضوعه الكلام الذي أنشيء حول هذا العالم.

وعلى هذا فإن الدائرة التي يتنزل فيها عمل أبو ديب هي: "الكلام عن الكلام عن الكلام" (حُ خ)*، وهكذا يصير معادلة ذات ثلاثة أطراف ولكن هذا العمل يتم – في أغلبه– في الطرف الثالث الذي يعيد تشكيل الطرفين الأوّليين لدمجهما في المستوى الثالث.

من خلال هذه الشبكة من العلاقات سنحاول –قدر الإمكان– القبض على الأسس النظرية التي يقوم عليها مجهود أبو ديب في محاولة منه للقبض على المفاصل الأساسية لنظرية الجرجاني.

---

* *التشديد من عندي: ح–خ*

ما يمكن ملاحظته– منذ البدء – هو اعتماد الناقد على الجوانب البنيوية في نظرية الجرجاني لإعادة بنائها وفق المقولات اللسانية والبنيوية. وهذا عمل لا يقل أهمية عن التنظير والتحليل الأدبيين وسنتناول عمل أبو ديب من ست زوايا هي: اللغة – المعنى– النحو – الجرجاني وريتشاردز– السياق– الصورة. وهذا العرض لا يطمح لإعادة بناء نظرية الجرجاني عن طريق عمل كمال أبو ديب بل كل ما يطمح إليه هو عرض لأهم الانجازات النظرية التي تشكلت في هذا العمل.

1–اللغة كنظام:

من أهم الانجازات النظرية التي قامت بها اللسانيات في العصر الحديث منذ سوسير (1857–1913) F.de Saussure هو اعتبار اللغة نظاماً من الإشارات الدّالة. ومفهوم النظام يقترب – في مفهومه العام– من مصطلح النظم كما حدده عبد القاهر الجرجاني، أي بنية من العلاقات التي تقوم بين الكلمات عن طريق مقولات نحوية وتركيبية وعن طريقها تصير هذه الكلمات ذات دلالة وفي علاقة مع محيطها اللغوي.

ولكن النظام كما عرفه فردينان دي سوسير هو شبكة من العلاقات وقد تطوّر هذا عند لوي يالمسلاف ليصبح ثنائية ذات محورين:

المحور الاستتباعي Syntagmatique والمحور الاستبدالي paradigmatique كما ترجمهما كمال أبو ديب نفسه في كتاب: "الاستشراق: المعرفة – السلطة– الإنشاء" لإدوارد سعيد.

يرى أبو ديب أن نظرية الجرجاني في مجملها قد ركّزت على اللغة باعتبارها نظاماً من العلاقات (ص37) وهذا يبدو من المسلّمات خاصة إذا عرفنا أن فكرة النظم كما عرضها الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" خاصة التي جعلت من فكرة النظم (الترتيب وفق القواعد التركيبية والنحوية) حجر الزاوية في نظريته حول المعنى والتي انطلقت من الدفاع عن الإعجاز القرآني الذي يرجع إلى نظمه وليس إلى المعرفة أو الخلق كما يقول بعض المعتزلة، ليسحب بعد ذلك نظرية النظم إلى الإنتاج الأدبي من نثر وشعر.

ولم يكتف كمال أبو ديب باستقرائه لنظرية الجرجاني حول اللغة، بل دعّم فهمه لها باعتبارها نظاماً من العلاقات، كما جاء في تعليق "محمد مندور" الذي يؤكد أن عمل الجرجاني حول النظم جاء كلية في مفهومه للغة كنظام للعلاقات

(ص25) وبهذا أعطى الجرجاني للنظم بعدا جديدا (ص28) لأنّه لا يعني الترتيب والتنضيد ولكنه يركز على العلاقات التي تقوم بين عناصر اللغة وتعطيها دلالات معينة.

في هذا السياق يقول الجرجاني: "وفي ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أن المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر، أو فصل خطاب هو ترتيبتها على طريقة معلومة وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة (دلائل الإعجاز ص2).

والنظم يعني بداهة عند كمال أبو ديب إقامة نوع من العلاقات بين الكلمات (ص28) وتكون الغاية النهائية لإنتاج الخطاب الأدبي هي نظم العناصر اللغوية في بنية لغوية منسجمة مع القواعد التي تحكم نظام وانسجام كل من التجربة (الشعرية) واللغة (ص28).

وهذه الملاحظة لا تضيف شيئاً جديداً إلى ما جاء في تعريف الجرجاني للنظم وربطه بالقواعد النحوية وتنزيل الكلمات المنزلة التي يرتضيها النّحو.

ولكن المهم في عمل كمال أبو ديب هو تركيزه على بنية اللغة باعتبارها نظاماً من العلاقات، وأن النسق اللغوي process هو نسق دال بالدرجة الأولى، وكل تدمير لهذا النسق يعني تعطيل لآليات الدلالة الأدبية.

وعرض اللغة كنظام أو بنية يعبر عن مجهود معرفي في محاولة لبعث تراثنا النقدي والبلاغي وجعله حيّاً وفاعلاً في حياتنا النقدية والثقافية على وجه العموم. وهذه الفكرة أصبحت من أهم انشغالات النقد العربي الحديث.

2-المعنى والبناء:

إذا كان النظم هو توخي قواعد النّحو وإنزال الكلمات منازلها، فإن المعنى هو مجموع تلك العلاقات القائمة بين الكلمات وما يمكن أن تدلّ عليه. وهنا ينصّب عمل أبو ديب على العلاقات ودلالاتها، على الكلمات نفسها، وتصبح الدلالة ليست ناتجة عن تجاوز كلمات النصّ جنباً إلى جنب، بل بما يمكن أن يقوم بينها من علاقات (ص25) وخصوصية البنية النهائية التي تظهر فيها هذه الكلمات.

وتمثل نظرية الجرجاني في قوله بأن "المعنى بنية" تراكماً معرفياً وثقافياً خلال أربعة قرون من الممارسة النقدية والتنظيرية للأشكال التعبيرية باختلاف مستوياتها وتنوّع مضامينها (ص25). ومن هنا – حسب رأي أبو ديب– يأتي

عمل الجرجاني ليتوّج مجهودات النقّاد والبلاغيين في بحث تجليات المعنى ومحاولة القبض عليه وتحديد قنواته من خلال النصوص الإبداعية.

وهنا تكمن أهمية الجرجاني في عمله لإخضاع آراء النقاد وعلماء البلاغة السابقين له لعملية التنظير وإعادة البناء لمقولاتهم وأفكارهم وصياغتها في نظرية متماسكة.

وهنا نأتي إلى بيت القصيد حيث يقول أبو ديب: "الدلالة أو المعنى لا تنتج من الكلمات أو المورفيمات ولكن من العلاقات القائمة بين الكلمات والمورفيمات" (ص27) وهكذا نرى أن المعنى حسب رأي كمال أبو ديب يصبح مساوياً للعلاقات ويصير القول بعلاقات نصّ معين بدل دلالته.

وأرى أن هذا قد يكون مبالغ فيه بعض الشيء إلاّ إذا قرنا العلاقة بالدلالة، فنقول على سبيل المثال دلالة هذه العلاقة أو تلك العلاقات داخل جملة معينة أو نصّ محدّد.

ولكن إذا أخضعنا هذه الفكرة للنقاش الجادّ فسنلاحظ أن الكلمة لوحدها منفردة لا تعنى شيئاً كما أكّد ذلك الجرجاني عندما قال: "وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مقررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد أو شرف مفرد وفضيلة مرموقة وخلابة مرموقة ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ" (أسرار البلاغة ص33).

هذه الفقرة المأخوذة عن الجرجاني تدعّم تمام التدعيم ملاحظة كمال أبو ديب التي لا ترى الكلمة مفردة ومنعزلة عن سياق محدّد، بل أن الكلمة لا تأخذ معناها إلاّ إذا كانت داخل شبكة من العلاقات التي تقيمها مع المحيط اللغوي الذي تتحرك فيه. وهكذا حسب الجرجاني ثم كمال أبو ديب نستطيع أن نحصل على العديد من المعاني بالعدد القليل من الألفاظ وذلك عن طريق نظمها في كل مرة بطريقة مخصوصة (المخطط التشجيري: تشومسكي).

هذه الفكرة تلتقي مع فكرة تشومسكي التي جاءت في كتابه البنى التركيبية Structures Syntaxiques عندما يؤكد بأننا نستطيع أن نكوّن عدداً لا يحصى من الجمل انطلاقاً من عناصر قليلة وثابتة في كل جملة نصنعها، وانتهى به ذلك إلى اقتراح المخططات التشجيرية لتحليل الجمل المركبة.

وفكرة الجرجاني تلتقي أيضاً مع فكرة سوسير عندما لاحظ بأننا أثناء تحليلنا

اللغوي لجملة أو مجموعة من الجمل نستطيع أن نحلّل العلاقات الأفقية وهي الترتيب بمفهومه الساذج وكذلك العلاقات العمودية أي الدلالة العميقة وهي النظم كما حدّد قواعده الجرجاني.

ولا يتوقف كمال أبو ديب عند القول بأن العلاقات هي المعنى، ولكنه يواصل البحث في تجليات نظرية المعنى عند الجرجاني حيث يقول: "إن طبيعة بناء العلاقات بين الكلمات تشكل التعبير الأدبي (ص28) وهكذا لا تصبح الكلمات مجرد مفردات تدخل في علاقات بين بعضها البعض بل سياقات أدبية غايتها القصوى هي التعبير الجمالي عن موقف معين.

وعن طريق هذه الملاحظة ينتقل من مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب الأدبي باعتباره مجموعة من الأنساق اللغوية ذات الدلالة الأدبية والأبعاد الثقافية.

ومن هنا نرى أن الكلمات، ككلمات مفردة، عاجزة عن خلق سياق تعبيري معين أو إعطاء دلالة معينة بل إن المعنى هو جعل هذه الكلمات داخل بنية لغوية دالة، وبالتالي نظمها على طريقة محددة.

3-البناء والنحو:

رأينا أن الجرجاني قد اشترط في النظم السليم احترام قواعد النحو، وعلى هذا فإنه لا يعتد بنظم يلوي عنق اللغة ويتجاوز أساليبها وتراكيبها، لأنه يسقط في الغموض واللا معنى. يقول الجرجاني في هذا الصدد: "النحو في الكلام كالملح في الطعام، إذ المعنى لا يستقيم ولا تحصل منافعة التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص، كما لا يجدي الطعام ولا تحصل المنفعة المطلوبة منه وهي التغذية ما لم يصلح بالملح" (أسرار البلاغة ص55).

من هذه الفقرة يتأكد لنا مدى أهمية النّحو في بناء الكلام وبالتالي إنتاج دلالة معينة لأن "الدلالات لا تحصل إلا بمراعاة أحكام النحو "ونرى أن كمال أبو ديب يعلق على فكرة الجرجاني هذه حول وظيفة النّحو في الكلام بقوله: "النظم ليس شيئاً آخر غير إقامة بعض العلاقات النحوية والتركيبية بين معاني الكلمات" (ص39).

ما يمكن أن يستفاد منه من كلام أبو ديب السابق إذا نظرنا إليه من الداخل هو استعماله لأوّل مرة "معاني الكلمات" وهذا يعتبر تراجعاً أو تقليداً بالنسبة لما

أثبتناه عنه من قبل بأن الكلمات علاقات، لا معان، فكيف تصير الآن معاني خاصة إذا تفحصنا ذلك فوجدنا أنه استعمل قبل "معاني الكلمات" مباشرة "علاقات" وهكذا تصبح هذه الجملة (ص39) رغم تماشيها الكامل مع مفهوم الجرجاني تعثراً باتجاه بناء نظرية المعنى عند الجرجاني وبالذات إذا عرفنا أن كمال أبو ديب قد أكد من قبل أن اللغة علاقات (27).

وفي هذا السياق نلاحظ أيضاً تعثراً آخر كما يبدو لنا من قوله: "مضمون دلالي لبنية تركيبية" (ص44). وظاهر هذه الجملة يوحي بأن العمل الأدبي يتحرك في ثنائية الشكل والمضمون، إذ أننا نرى أن "مضمون" التركيب يتحرك في المستوى العميق للدلالة مع "المعنى"، أي الإحالة إلى شيء مخصوص في حين أن بنية تركيبية هي بنية هذا المضمون.

أمّا إذا تجاوزنا هذا التعثر الظاهري وعرضنا فكرة أبو ديب على مقاييس ل. يلمسلاف، فإننا يمكن أن نقول بثنائية مستوى التعبير ومستوى المضمون، وهنا عوض أن نكوّن بنية نقدية فإننا نقوم بتحليل لمستويات الخطاب الأدبي وذلك في إطار محاولة بناء نظرية الجرجاني.

وتتبدّى علاقة النّحو بالبناء عند كمال أبو ديب في قوله: "إن معنى التعبير يتولد من علاقات التركيب الاستبدالية الموجودة بين عناصر مختلفة" (ص75). وهكذا تقترن البنية بالنّحو ويصير من أهمّ مميزاتها. ولعلّ هذا هو ما قصد إليه الجرجاني بقوله "إن النحو في الكلام كالملح في الطعام". وهو ركن مهم في بناء التعبير كما رأينا.

ولا يتوقف دور النحو عند بناء الخطابات الأدبية السليمة أي التي تطابق العرف العام، والتي تكون من وجهة نظر المنطق صادقة بل إنها تشكل أيضاً بعداً مهما في الخطاب الإبداعي. وقد نقل الجرجاني المقولات النحوية والمنطقية من مستوى الكلام "الصحيح" إلى مستوى الاستعارة والمجاز التي تعتبر عدولاً عن القاعدة النمطية.

وقد رأى كمال أبو ديب أن دراسة الشكل النّحوي والتركيبي للاستعارة هي من دون شك من طبيعة العمل الذهني (ص251).

وهذا يبين أن الجرجاني قد أخضع هذه القضية إلى مقاييس العقل وأن القواعد النحوية وشروط التركيب يجب أن تحترم أيضاً في الخطابات الإبداعية التي هي خطابات استعارية بالدرجة الأولى هدفها الأوّل والأخير هو التمايز عن الخطاب العادي والنمطي وذلك عن طريق إبداع الصور والاستعارات.

4-بين الجرجاني وريتشاردز:

إن العلاقة بين عبد القاهر الجرجاني وا.أ. ريتشاردز I.A.Richards صاحب كتاب "معنى المعنى" (لندن 1921) The meaning of meaning تبدو بديهية عند الوهلة الأولى لأنهما يلتقيان في نقطتين هامتين تعتبران أساسيتين في فهم العملية الأدبية. وهما قولهما بأن المعنى الظاهري يحض معنى خفياً لا يحصل إلاّ بالتدّبر وإعمال النظر، وهو المعنى الذي يحاول كل ناقد كشف أسراره.

أمّا النقطة الثانية فهي ربطها التجربة الشعرية بالتجربة النفسية، وهذه النقطة تعتبر أساسية ورائدة بالنسبة للجرجاني الذي لم يكن يعرف علم النفس ودراساته حول الإبداع. وقد خصصّ كمال أبو ديب نفسه لهذه القضية مقالة معمقة تحت عنوان "الصورة والفاعلية النفسية" نشرها لأوّل مرة في مجلة مواقف ثم أعاد نشرها في كتابه جدلية الخفاء والتجلي "دراسات بنيوية في الشعر العربي" وبعض عناصرها الأخرى نجدها مبثوثة في كتابه Al Jurjani,s theory، وسنحاول تتبع هذه القضية من خلال هذا الكتاب ومكانتها ضمن نظرية الجرجاني:

منذ الصفحات الأولى يكشف أبو ديب عن القرابة الفكرية بين الجرجاني وريتشاردز بقوله: "كل من ريتشاردز والجرجاني كان قد بحث في التعبير الشعري باعتباره نظاماً من المعاني" (ص46). ويعود المبدأ التنظيمي الذي اعتمده أبو ديب وهو قوله بأن المعنى بنية.

بيد أننا نلاحظ أن الفكرة القائلة أن المعنى بنية، أو معنى المعنى عند كل المدارس النقدية تقريباً، الجمالية منها واللغوية في العصر الحديث خاصة، عند مدرسة كوبنهاجن التي تزعمها كل من يالمسلاف وبروندال ومدرسة النحو التوليدي عند تشومسكي ومدرسة جنيف عند سوسير وليوشبيتزر وشارل بالي.

من هذه الأمثلة نرى أن القرابة الفكرية التي عقدها أبو ديب بين الجرجاني وريتشاردز علاقة رامية، بل تدخل في ما يمكن أن يسمى بالثوابت الفكرية، وخاصة في مجال المنطق حيث تسود الثنائية صدق /كذب، ولا يمكن أن تكون منزلة بين المنزلتين إلى أو في العقل الرياضي الذي يتعامل مع البنية الثانية (1.0).

لذلك يحاول كمال أبو ديب البحث في قضية أكثر صلابة للربط بين الرجلين، وهي أقرب إلى الصواب من القضية الأولى التي نجدها عامة ومتواترة في الفكر النقدي الإنساني. هذه القضية هي القول بالسياق النفسي لإنتاج

الخطاب الأدبي والفني يقول أبو ديب: "إن مفهومهما –الجرجاني وريتشاردز– للمعنى ونظم الكلمات يتأثر بالموقف النفسي للمتحاطيين" (ص46) هذه القضية كذلك تكاد تكون من البديهيات في البلاغة العربية القديمة التي تقول "بمطابقة الكلام لمقتضى الحال "أي ما يسمى "بالبراجماتيزم".

وهذه الفكرة تنازعتها في الفكر المعاصر مدرستان: علم الاجتماع اللغوي الذي من مهامه دراسة اللغة كظاهرة اجتماعية ترتبط في مدّها وجزرها بالظروف الاجتماعية للجماعة التي تتحكم بتلك اللغة.

والمدرسة الثانية هي مدرسة "البراجماتيك" التي رسم حدودها شارل بيرس، والتي تعنى بدراسة السياق السوسيو– نفسي الذي يتحرك فيه مرسل الخطاب ومتلقيه، أي العلاقة بين الرّمز ومستعملي هذا الرمز.

يقول الجرجاني في هذا الصدّد: "ترتيب الألفاظ في الذكر على موجب المعاني في الفكر" (ص15– الأسرار). لعلّ هذه الفكرة المتواترة بكثرة عند ريتشاردز مع قوله بمعنى المعنى الذي جاء في نفس النسق النقدي عند الرّجلين هو ما جعل أبا ديب يقرّب فكر الرّجلين إلى حدّ إدماجهما كما رأينا، ولكن هذا لا يسمح لنا بإلغاء خصوصية كل واحد منهما.

ولعلّ من طوّر البحث في هذا الاتجاه، أي ربط النظم اللغوي بالسياق النفسي هو العالم اللغوي ج–فنداريس JVendrys في كتابه "اللغة" وقد نال هذا الكتاب حقه من المناقشة عند العرب.

ولكن الجرجاني يبقى في فكره أقرب إلى ريتشاردز –كما لاحظ ذلك كمال أبو ديب– منه إلى مدرسة كوبنهاجن أو فنداريس وذلك لأنّه يلتقي معه في نقطتين:

1– قوله بانبناء المعنى الأدبي على طبقتين: أ– المعنى و ب– معنى المعنى.

2– الاعتناء بالسياق النفسي الذي يتمّ فيه إنتاج الخطاب أو تلقيه.

ويوضح كمال أبو ديب هذه القضية عندما يقول: "تتحدّد العلاقة بين عناصر المعنى بالحالة الداخلية للمتكلم ومزاجه النفسي وكثافة ردود الفعل العاطفية" (ص29). وهكذا يربط الجرجاني بناء المعنى بكثافة ردود الفعل العاطفية ويصبح مفهوم النظم (البناء) ذا سياق نفسي حين يستعمل المقاييس النفسية لتحديد جمال وتعبيرية البناء (ص31). ومن هنا يربط النظام كإبداع

بالقدرات النفسية لمنشئ الخطاب، ويصبح في الخيال يعمل ليس فقط على تشكيل الصور المحسوسة مباشرة أو التي تحضر بسرعة ولكنه (أي الخيال) لا يلتزم بصورة نشيطة بإعادة خلق كل الصور التي تدركها الحواس، بل التي تتحملها النفس (ص272). من هذه الملاحظة نكتشف مدى اهتمام الجرجاني بالجانب النفسي في إنتاج الخطاب الأدبي وتأويله.

5-السياق والمعنى:

إن اهتمام الجرجاني لم يكن منصباً على العلاقات النّصية (العلاقات بين الكلمات، قوانين النظم..) بل أظهر كذلك اهتماماً بالعلاقات السياقية متمثلاً في العلاقات الكلية بالعمل الأدبي، والسياقات النفسية. ولعلّ هذا ما يمكن ربطه بفهم الجرجاني للمعنى بصفته ينبني على طبقتين، كما أوضحنا، فيكون المعنى الأوّل جليا من خلال العلاقات النصية، ومعنى المعنى في العلاقات الكلية للعمل الأدبي.

انطلاقاً من هذه الفكرة يرى كمال أبو ديب أن الجرجاني يقول أن أي عنصر لا يتحدّد مفهومه إلا من خلال الدلالة الكلية والموقع الذي يحتله داخل النسق (ص29).وهكذا يصبح السياق مهماً في فهم العلاقات النّصية ومن ثمة دلالة العمل الأدبي.

وهذا المفهوم ليس مفهوماً نظرياً فحسب ولكنه مفهوم عملي وقد طبقه الجرجاني ذلك أنه "كان يباشر تحليل البيت ويدلّل على جمال الكلمات وقوتها عن طريق تفاعلها وتأثير كلا من السياق اللغوي وغير اللغوي على هذه الكلمات"(ص41). هذا ما أثبته كمال أبو ديب.

لكن إذا ما رجعنا إلى كتب الجرجاني فإننا نلمس هذه الحقيقة وندهش للتحليل المحكم الذي مارسه الجرجاني على النّصوص الأدبية حيث كان يعمد إلى البيت فيحلله بنيوياً: دراسة الكلمات، نظم هذه الكلمات، دلالتها، ثم بعد ذلك ينتقل إلى دراسة السياق فيفسّر البيت ببيت آخر لشاعر من بيئة مختلفة ويضاعف الأمثلة لهذا الغرض، وهكذا يستطيع أن يخلق سياقاً أدبياً متكاملاً.

وتمثلت جرأة الجرجاني خاصة في دراسته لقضية إعجاز القرآن الكريم حيث أرجع جمال القرآن إلى تركيبه ودقة معانيه وليس لجدّة أو غرابة ألفاظه، فكان يلجأ إلى تفسير مفردات القرآن الكريم بالرجوع إلى الشعر الجاهلي وشعر الغزل وذلك

لضبط معاني الكلمات.

قد يبدو هذا العمل جريئاً خاصة إذا عرفنا موقف الدين الإسلامي من الشعر وقد حلّلنا هذا الموقف في موقع آخر. وقد تنبّه إلى هذه الفكرة أبو ديب عندما قال: "كان مفهوم النظم يمثل الفكرة الوحيدة الصالحة لكشف وتفسير طبيعة الإعجاز والتفوق ليس في القرآن فحسب ولكن في السياق الأدبي عامة"(ص25). وهكذا نلاحظ أن الجرجاني قد استفاد من الشعر الجاهلي لفهم بعض القضايا اللغوية المتعلقة بقضية الإعجاز القرآني. وهذا قد لا يوافق عليه المستشرق مرجليوت ولأستاذ طه حسين.

وعلى هذا لا يكون السياق مجرّد عنصر يضاف إلى جمال وبلاغة الكلمة ولكنه يخلق هذه العناصر فيها (ص42) وإذا ما أمعنا النظر في هذه القضية فإننا ندرك مدى وعي الجرجاني بأبعاد الكلمة والسياقات الأدبية التي تتحرك فيها.

وإذا كان السياق يقوم بتقوية المعنى وتدعيمه بأشياء خارجه عنه، فإنه في ذات الوقت يقوم بعملية انتقاء للمعاني التي تتماشى مع السياق المراد خلقه إذ من الممكن أن يكون للكلمة أكثر من معنى وذلك وفق الأماكن التي تحتلها في استعمالات عديدة، ولكن السياق المخصوص يختار المعنى الأكثر ملاءمة لذلك النظم (ص45).

وهكذا يقوم السياق بوظيفتين:

-**الأولى** هي تقوية الكلمة وتدعيمها.

-والثانية هي التنسيق بين المعاني واختيار المعنى الأكثر ملاءمة للتعبير عن موقف محدّد. ويتمّ هذا الاختيار انطلاقاً من رؤية داخلية للعلاقات القائمة بين هذه الكلمات.

يضيف كمال أبو ديب إلى وظيفتي السياق السابقتين وظيفة ثالثة هي الرّبط بين المرسل والمستقبل للعمل الأدبي (ص180) وهذه وظيفة مركزية حدّدها رومان جاكيسون في مخططه الأولي لعملية التواصل وهي "السياق"، أي المجال الذي يبث من خلاله المرسل والذي عن طريقه يلتقط المستقبل الرسالة. وقد يكون هذا المجال، أو السياق مادياً أو غير عادي، ويلعب دور الوسيط بين الطرفين.

6-الاستعارة والصورة:

أبسط تعريف للاستعارة هو أنها انحراف عن القاعدة أو عدول، لكن

الجرجاني يقارب هذه القضية بجدية كبيرة محاولاً الغوص في أسرار التركيب الاستعاري ليكشف عن الأنساق الاستعارية وبنائها للسياقات الأدبية لتتماشى مع البنية الأذهنية لجماعة لغوية وثقافية محدّدة.

يحدّد كمال أبو ديب منطلق عبد القاهر الجرجاني في دراسة الصورة الشعرية عندما يقول: "دراسة الجرجاني للصورة تمثل جزءاً من دراسته لطبيعة المعنى والنظم" (ص230) وهذا يعني أن الصورة لا يمكن أن تكون مستقلة عن النظم، وقد أكدت الدراسات النقدية الحديثة هذه الحقيقة لأن الصورة هي في الواقع نسق لغوي له طابع اقتصادي بالدرجة الأولى، أي الاقتصاد في الكلام، واستعمال عدد قليل من الرموز للتعبير عن موقف معين.

وبما أن الجرجاني لا يرى العمل الأدبي إلاّ كمجموعة من العلاقات أي كدلالة كمية فإنه يعتبر الصورة جزءاً من بنية المعنى (ص79)، وهكذا يكون معنى الصورة متضمناً في بنية الصورة ذاتها وليس في شيء خارج عنها. وهذه الحقيقة نلمسها من خلال تصفحنا لكتابه" أسرار البلاغة" خاصة حين تعرض بالحديث لأنواع الاستعارات مركزاً على وجه الخصوص على الاستعارة التخييلية لكونها تمثل – حسب رأيه– قمة الإبداع الأدبي.

من هنا نخلص إلى تعريف الجرجاني للاستعارة كما فهمه كمال أبو ديب الذي يقول: "تعتبر الصورة إنتاجاً ذهنياً يذكر بجزء من الأحاسيس الماضية الناتجة عن إدراك حسي"(ص81).

هذا التعريف لا يقدم شيئاً على مستوى التكامل البنيوي لأنه لم يعرّف الصورة بطريقة كافية مقنعة لأنها تارة ذكرى (تذكر) وأخرى إحساس وثالثة إنتاج ذهني، ولذلك نجده يعود إلى تعريفها في الصفحة(100) حيث يقول: "الصورة هي تحقيق أدبي أو شعري للمعنى" وبهذا تصير فعلا من أفعال الخيال.

بعد ذلك ينتقل كمال أبو ديب إلى تحليل أنواع الصورة كما مارسها الجرجاني ثم يأتي على كل التسميات التي لا يجهلها أي واحد له أدنى إطلاع على فروع البلاغة العربية القديمة: أنواع الاستعارة، تقسيمات المجاز، التشبيه إلى غير ذلك، هذه قد لا تكون ذات أهمية لكنها تصلح كمواد أساسية لإعادة بناء نظرية الجرجاني.

فالاستعارة هي مثلا الاتحاد بين معنيين (ص180) وتكون علاقتهما التناظر (ص194) ثم يأتي إلى ذكر العلاقة بين الاستعارة والمجاز ويستنتج –كما فعل الجرجاني تماماً – أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة (ص189) وأن

التشبيه يجب أن يدرس بلغة احتمال التعبير ويستعمل أدوات مخصوصة منها الكاف ومثل (ص237)، وهنا استعارة اسمية، واستعارة فعلية (ص250) أي تبعية. هذه القضايا تعتبر من أوليات البلاغة، ولكنه يستغلها –بعد أن يوضّح العلاقات التي يمكن أن توجد بينها –لبناء نظرية الجرجاني للمجاز.

بهذه الطريقة يتوصل أبو ديب إلى إعادة بناء نظرية الجرجاني في المجاز:

1- المجاز سياق لغوي عام يرتكز على تحويل كلمة من سياقها الطبيعي إلى سياق جديد ومغاير.

2- المجاز ليس تأويلاً في كل الحالات والظروف، كما أن المشابهة لا يمكن أن تكون مجازاً.

3- لا ينتج التحويل استعارة فقط ولكنه قد ينتج وجوهاً بلاغية أخرى كثيرة.

4- الاستعارة ليست مطابقة للمجاز ولكنها تفاعل وجدل بين سياقي معنيين(ص309).

وتبقى ملاحظة أخيرة على عمل كمال أبو ديب الذي تعتبر محاولة لتجاوز مفاهيم البلاغة عند الجرجاني حول الصورة والمجاز دون طموح أو محاولة للتنظير البنيوي مثل ما رأيناه في محاولته البحث في فضاء المعنى، أو مثلما تجلّى بوضوح في محاولته البحث في الأنساق اللغوية وقد استطاع بذكاء أن يستخرج بعض الأفكار المهمة التي تشكل الآن جزءاً من اهتمام السيميولوجيا والأنظمة الدالة. وقد كان في الفقرتين الأوليتين اللتين تعرضنا لهما بالتحليل في مستوى طموحه وهو إعادة بناء نظرية الجرجاني، ولكنه عاد في الأخير (في الفقرة الأخيرة) يُكرّر المقولات البلاغية المعروفة وبذلك ضاع منه خيط التفكير. ومع ذلك تبقى محاولته هذه طريقاً جادة للتنقيب في جواهر تراثنا ومحاولة رائدة جديرة بكل تقدير.

■

النص والصورة
في نقائض جرير والفرزدق

1-طبقة النقائض:

عند مقاربة نصّ أدبي يجب استعمال الأدوات النقدية الأقرب من زمن ولادته وبعد ذلك إجراء الاجتهادات التي يضيفها النقاد الذين تفصلهم فترة زمنية عن هذا النص. وهذه الطريقة المزدوجة تستطيع القبض على خصوصية النص الأدبي والكشف عن مستويات القراءة التي تشكل جزءاً من اهتمامات النقد الحديث. وهذه المحاولة هي مقاربة لنقائض جرير والفرزدق مقاربة تأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل شاعر في تلاحمه مع الآخر.

وقد لفتت نقائض جرير والفرزدق النقاد منذ القديم باعتبارها ظاهرة شعرية معقدة تستحق الوقوف، وقد رويت أشعارهم وأخبارهم كثيرا وأصبحت ظاهرة النقائض من الظواهر الشعرية التي يؤرخ بها مؤرخو الأدب العربي. وتقترب في شهرتها من المعلقات التي قيلت في العصر الجاهلي.

ولعل أهم مصنف نقدي انتبه إلى مدى التشابه بين جرير والفرزدق هو محمد بن سلام الجمحي في مصنفه "طبقات الشعراء" وقد عدهم في الطبقة الأولى للشعراء الإسلاميين، يقول ابن سلام: "سمعت يونس بن حبيب يقول ما شهدت مشهدا ذكر فيه جرير والفرزدق واجمع أهل المجلس على أحدهما"(1). وهذا يبين تقاربهما في الشاعرية وعدم تغلب أحدهما على الآخر شعريا.

أ-المصطلح

يعتبر مصطلح "الطبقات" مصطلحاً نقدياً وعلمياً عرفه الفكر العربي في

بداياته الأولى وهو على رغم بساطته يحاول امتلاك العدد الكبير من المعارف وتنظيمها وتبويبها وبالتالي دراستها دراسة علمية.

وكما هو معروف في فلسفة العلم والابستمولوجيا فإن من أوليات الفكر العلمي الترتيب وفق مبادئ يحددها الدارس مسبقا وعلى ضوئها يباشر درسه. وغالباً ما يكون التصنيف حسب الخصائص المشتركة بين جميع العناصر، سواء من الناحية النوعية أو من ناحية التواتر والتكرار.

وهناك دراستان تناولتا مصطلح "الطبقات" في الأدب العربي باعتباره مفتاحاً مهما من مفاتيح الدرس العلمي. الأولى هي دراسة إبراهيم حفصي تحت عنوان "أبحاث حول جنس الطبقات في الأدب العربي"(2) وقد نشرت هذه الدراسة المهمة في جزءين في مجلة "أرابيكا" Arabica (1976–ص ص227–265+1977 . ص ص1–41) ويذهب إبراهيم حفصي إلى اعتبار الطبقات جنساً أدبياً، ولكن عند تعمقنا في بحث خصائص الطبقات فإننا نلاحظ أن مصطلح الطبقات مصطلح اجرائي علمي غايته جمع مادة من المواد وفق مبدأ تنظيمي يساعد على دراستها. ورغم جدية البحث فإنه يبقى من البحوث التي تنظر إلى الأدب العربي وفق مقاييس الأدب الأوروبي. وهذا البحث في طرحه ورؤيته يقترب من بحث قدمه باحث آخر اعتبر "المحاسن والمساوئ" جنساً أدبياً.

أما الدراسة الثانية فهي دراسة حسن عبد الله شرف بعنوان "النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام"(3) وهذه الدراسة اعتبرت الطبقات مصطلحاً نقدياً ولكنها لم تتوقف عند بحث المصطلح وكيفية إجرائه على النصوص الأدبية التي تناولها ابن سلام الجمحي، بل ذهبت إلى تلخيص مضامين الكتاب والتعريف بأجزائه ورحلة الكتاب (من وجهة نظر فيلولوجية) وثقافة ابن سلام إلى غير ذلك مما تعرفه الدراسات التقليدية التي تهتم بكل شيء إلا موضوع دراستها. ولم يبد حسن عبد الله شرف أي رأي في المصطلح أو في طريقة الكاتب في استعمال مصطلح طبقات إلاّ من مواطن قليلة جداً. منها مثلاً أن "وضع جماعة من الشعراء في منزلة واحدة فكرة قديمة فطن إليها الأدباء الإسلاميون في أن جريرا والفرزدق والأخطل طبقة"(4). وهذه الفكرة الجزئية كما هو واضح ليست رأياً في المصطلح النقدي ولكنها تأويل له وتلخيص واختزال.

أما رأي حسن عبد الله شرف في منهج ابن سلام فقد لخصه في ثلاث نقاط يراها رئيسية وتلخص الفكر النقدي لابن سلام الجمحي: 1–الاحتجاج بشعر الشاعر –2–ما قاله العلماء حوله–3–رأيه الخاص.

أما الأهداف التي يرى حسن عبد الله شرف أن ابن سلام كان يتوخاها فهي أن يكون حجة في العربية – أن يستفاد منه الأدب– أن ينطق بحكمة أو رأي سديد +أن يجيد في التعبير.

ومرة أخرى نصادف رأياً لحسن عبد الله شرف حول كيفية إجراء المصطلح النقدي عند ابن سلام ومدى قدرته على مجابهة النصوص المدروسة. يقول: "فقد وضعهم كلا حسب طبقة شعره ونزّله منزلة من تشابه شعره بشعر نظيره من حيث التنوع والجودة"(5).

وقد انتشر مصطلح "الطبقات" كمصطلح نقدي وكمعيار نقدي لفرز الأفكار وخصائصها. وقد تدول هذا المصطلح في بيئات المؤرخين واللغويين والنحاة إلى غير ذلك من محاولات البحث الفكري والأدبي. وقد أفرزت هذه الطريقة في جميع النصوص المتشابهة عن طريق مصطلح "الطبقات" مصطلحات أخرى مشابهة منها: المعلقات: وهي مجموعة نصوص شعرية جاهلية تتقارب من حيث الجودة وتتفق في البناء الشعري وتحترم المراحل التي قننها ابن سلام وابن قتيبة وهي عبارة عن استنباطات. الحماسة لأبي تمام، المفضليات، الأصمعيات، الفحولة، إلى غير ذلك من المصطلحات التي وظفت في نفس السياق.

ولهذه المصنفات قيمة تاريخية، لأنها تحفظ النصوص ورواياتها العديدة بالإضافة إلى الكلام الذي قيل حولها، ولها أيضاً قيمة ثقافية لأنها تحافظ على التراث الأدبي والثقافي كفترة من فترات التاريخ العربي والإسلامي بمختلف مللـه ونحلـه كما أن لهذه المصنفات قيمة أدبية ونقدية لأنها بتقديمها النصوص بهذه الطريقة فإنها تساعد على فهمها ضمن دائرتها وظروف إبداعها. فهي تحاول تركيب السياق الاجتماعي – التاريخي الثقافي لهذه النصوص وبالتالي تقدمها في علاقتها مع النصوص المجاورة لها وفي موقفها من النصوص السابقة لها والثقافة التي تتحرك في دائرتها.

فهكذا يلعب مصطلح "الطبقات" دورين: الأول كمصطلح نقدي ساعد على بلورة منهج لدراسة نصوص الأدب والثقافة العربية. والثاني: تمثل في الطريقة الإجرائية التي قامت عليها هذه المصنفات ومساهمتها في الحفاظ على نصوص التراث مع التركيز على الخصائص المشتركة بينها والعلاقات الحاصلة فيما بينها.

وقد استطاع مصطلح الطبقات أن يغطي – تقريباً– كل الحقول المعرفية المكونة للثقافة العربية الإسلامية مثل: طبقات النحويين واللغويين– طبقات الفقهاء– طبقات الشعراء– طبقات الأطباء– طبقات المؤرخين. وباشتراك عدة

حقول معرفية في مصطلح إجرائي واحد دليل على علاقة القرابة بين هذه المعارف وعلى وحدة وتكامل الثقافة العربية الإسلامية.

ب–النقائض

إن مصطلح النقائص مصطلح شائع في الدرس الأدبي العربي، ولا يمكن لهذا المصطلح أن يجري مالم تتوفر مجموعة من الشروط في أكثر من نص أدبي. وهكذا لا يجوز استعمال مصطلح نقائض عند دراستنا لنص أدبي بمعزل عن نصّ (أو مجموعة نصوص) أدبية أخرى. وهكذا يتطلب المصطلح– إجرائياً– وجود أكثر من نص أدبي.

والنقائض هي "جنس" أدبي عرف في الأدب العربي بخصائصه وأشكاله وشروط إبداعه إضافة إلى مضامينه المحددة والثابتة. وهي (أي النقائض) تعتمد أساساً على تبادل الهجاء وإعلاء لجانب قبيلة على حساب أخرى ويختلف عن "الهجاء" الشائع في ترابط النصوص وتداخلها (مصطلح التناص Intertextualité هنا يأخذ كل صلاحياته النقدية والمعرفية) بالإضافة إلى اشتراكها في خصائص شكلية يجب الالتزام بها وهذا ما يراه أحمد سيد محمد عندما تكلم عن "طبيعة التكوين الفني لقصائد المباريات ففي معظمها يشترك عنصر أو أكثر"(6).

وقد كانت النقائض معروفة في الأدب الجاهلي وعندما جاء الإسلام حرمها لأسباب دينية، ولتلاحم الصف العربي الإسلامي للقضاء على النعرات القبلية، ولكن ما أن جاء العصر الأموي حتى اكتمل النضج الفني للنقائض لأسباب سياسية واجتماعية معروفة(7).

ما هي إذن النقائض؟ النقائض "جمع نقيضة مأخوذة في الأصل من نقض البناء والحبل إذا حمله والمناقضة في القول أن يتكلم بما يناقض معناه والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر ما قاله الأول حتى يجيء بغير ما قال"(8) وسنعود إلى مناقشة هذا التعريف لأحمد سيد محمد عند تحليلنا للنموذج ذلك أن هذا التعريف يمكن أن يطلق على "الهجاء" دون أن ينسحب على "النقائض" لأن ما يميز النقائض عن الهجاء هو طريقة قلب المضامين وعكسها مع استمرار الخصائص الشكلية وثباتها.

بعد هذا التعريف يعود أحمد سيد محمد إلى البحث في أصل هذا "الجنس" الأدبي وإن كان مجرّد اتجاه شعري لأنه ينتمي بكل جدارة إلى جنس أو غرض

الهجاء ويحاول إعطاء بعض خصائص هذا الغرض الشعري (والغرض كمصطلح أدبي عربي يقابل المصطلح الأدبي اللاتيني الجنس). يقول عن الشاعر الجاهلي "راح يفخر على أعدائه ويهجو خصومه مقلداً ((البناء الفني للقصيدة التي أنشأها غريمه وبذلك تكونت نواة هذا الفن في العصر الجاهلي))(9).

ولكن هذا التعريف المتبع لتطور "فن" النقائض لا يفي بكل شروط النقائض، كما أن "البناء الفني للقصيدة" لا يفي بجميع شروط البحث العلمي، بل يقدّم التعريف كمسلمَّات ثابتة في ذهن القارئ، رغم ما فيها من غموض وضبابية. ومحاولتنا هذه تتكفل ببحث هذه "الأشياء" الغامضة في النقائض ومناقشة بعض الآراء القديمة–خاصة– التي تناولت النقائض.

ونظراً للظروف الاجتماعية والسياسية التي عرفها المجتمع الإسلامي والثقافة العربية في العصر الأموي فقد نضج فن النقائض واكتمل. ويعود هذا الاكتمال إلى اشتراك عدد كبير من الشعراء، وساهمت شاعرية أكثر من شاعر بكل ما تحمله من خلفية ومن مكونات ورواسب شعرية ((وأشهر من ذلك وأعظم دوياً في عالم الأدب تلك التي تبُودِلَتْ بين جرير وخصومه وكانوا أكثر من أربعين شاعراً وفي مقدمتهم الفرزدق والأخطل والبعيث))(10).

وأظن أن اهتمام هذا العدد الكبير من الشعراء بهذا "الفن" هو الذي جعله يصل إلى أعلى مراتب الاكتمال.

ولكن الملاحظ أن هؤلاء الشعراء قد سقطوا كلهم، وذلك إما لضعف شاعريتهم أو لقصر نفسهم الشعري أو لأسباب موضوعية أخرى. وبقي الشعراء الأربعة المشهورين: الفرزدق وجرير والأخطل والبعيث، وإن كان هذا الأخير قد عده ابن سلام طبقة ثانية في الشعراء الإسلاميين.

ونرى كيف انتصر جرير على زملائه الباقين حين يقول:

أعددت للشعراء سما ناقعا فسقيت آخرهم بكأس الأوّل

لما وضعت على الفرزدق ميسمي وضغا البعيث جدعت أنف الأخطل

ومن هذين البيتين نرى كيف بقيت شاعرية أربعة شعراء في صراع إلى أن سقط "البعيث" وهمش الأخطل– أو على الأقل انسحب من هذا الميدان– وبقي المدى مفتوحاً بين الفرزدق وجرير، فأبدعا فيه أيما إبداع ولكنهما أيضاً عملا على تعرية عورات قبيلتيهما ونقائضمها إلى درجة تدعو إلى القرف والأسف. ولطول

تلازم الشاعرين (الفرزدق وجرير) تفرد كل واحد بخصائصه وموضوعاته وإن لم يخرج عن الإطار الذي حددته النقائض.

ونظراً لما تحتويه النقائض من قيم فنية وتاريخية باعتبارها سجلاً للحياة الأموية على مدى أربعين سنة من الزمن وما يعبران عن تغير في الأوضاع والمواقف، فقد جمع أبو عبيدة معمّر بن المثنى التيمي نقائض جرير والفرزدق وقد حققها ونشرها انتوني أشلي بيفان A.A.SHLEY.BEVANبريل- ليدن 1908-1909. وهي الطبعة التي اعتمدناها في إعداد هذا البحث.

ولعل الذي جعل الأخطل يتأخر عن زميليه هو أنه جاء متأخراً بالنسبة لجرير والفرزدق. وقد اعتمد ابن سلام على رواية مفادها أن ((الأخطل إذا لم يجئ سابقاً فهو سكيت... ولا سكيتا فهو بمنزلة المصلي وجرير يجيء سابقاً وسكيتا ومصليا))(11). وهذا يبين سبب عجزه أمام شاعرية جرير والفرزدق، لأنه لا يمكن أن يكون هو البادئ في كل النقائض لذلك كانت تأسره قصائد زميليه وتربط عقدة لسانه وتشلّ كل قواه الشعرية.

وهناك رواية أخرى تؤيد ما ذهبنا إليه في ملاحظتنا السابقة أوردها أيضاً ابن سلام وهي أنه ((لما بلغ الأخطل تهاجي جرير والفرزدق قال لابنه مالك انحدر إلى العراق حتى تسمع منهما وتأتيني بخبرهما فلقيهما فاستمع ثم أتى أباه فقال جرير يغرف من بحر والفرزدق ينحت من صخر فقال الأخطل فجرير أشعرهما.))(12) وهذه الرواية هي الأخرى تؤكد مدى انبهار الأخطل أمام شاعرية جرير خاصة والفرزدق عامة. ولعلّ هذا هو الذي جعله يسقط بين أقدام الرّجلين.

أما عن سبب سقوط البعيث أمام جرير والفرزدق فيعود إلى انشغال الشاعرين ببعضهما دون سواهما كما يرى أحمد الشايب حيث يقول: ((كان البعيث قد سقط منذ التحام جرير والفرزدق كما قال الناس، فمعنى ذلك أن هذين الفحلين قد انصرفا عنه إلى ما بينهما)).(13) وحسب هذا الرأي الذي أورده أحمد الشايب فإن شاعرية البعيث لم ترق إلى مستوى شاعرية جرير والفرزدق لذلك انسحب من الميدان.

أما رأي ابن سلام في ذلك- وهو المصدر طبعاً- فيقول: ((كان البعيث شاعراً فاخر الكلام، حرّ اللفظ وقد غلبه جرير وأخمله وكان قد قاوم جريراً في قصائد ثم ضج إلى الفرزدق واستغاثه)).(14) وهذا يعني أن جريراً هو الذي أرغمه على الانسحاب من الميدان لأنه أولاً ليس فحلاً يستطيع أن يساجله ويقارعه شعرياً والسبب الثاني هو تحالفه مع الفرزدق ضد جرير وربما لهذين السببين جعله

ابن سلام أول شاعر في الطبقة الثانية من الشعراء الإسلاميين.

وفي الآداب المعاصرة، وبتطور النثر الفني وانحسار الشعر كوسيلة تخاطب ونقل المعارف والأخبار، نشأت لعبة فنية تشبه النقائض وهي أدب الرسائل litt Epistol. إذ أننا لا نفهم رسالة دون الرجوع إلى الرسالة السابقة لها، لأنها ترجمة لها ورد على بعض الجوانب فيها، ودون الرجوع أيضاً إلى السياق الذي وردت فيه هذه الرسائل مثل رواية "ماجدولين" التي ترجمها مصطفى لطفي المنفلوطي والتي تروى قصة حبّ وذلك عن طريق الرسائل المتبادلة بين ستيفن وماجدولين، أو السيرة الذاتية لمثقفة لبنانية وكيف عاشت الأجواء والطقوس الإسبانية في كتاب "رسائل قادش" لنادية ظافر شعبان، إلى غير ذلك.

II. رحلة النَّص:

ظاهرة النقائض هي انتقال نص شعري من شاعر إلى شاعر آخر، أو من فهم ورؤية معينة إلى بيئة مخالفة. وهذا يؤكد مدى ترابط النصوص وتداخلها واشتراكها في مجموعة من الخصائص والقيم.

وهكذا يصير النصّ الواحد نصاً مشتركاً بين الشاعرين، ولا يتم امتلاكه من قبل شاعر إلا عن طريق مجموعة من العمليات الأدبية التي يخضع لها النص.

أول هذه العمليات هي التحويل، ويعني ذلك تحوّل نصّ من إطار إلى إطار أي عزله عن سياقه ورؤيته لتوظيفه في سياق جديد ورؤية جديدة وذلك ليصبح حجة على قائله الأول ومنتجه. وغالباً ما يكون التحويل هو عملية تصيّد لأخطاء وهفوات الخصم.

ثاني هذه العمليات هي الترجمة، أي ترجمة النص الأولي ترجمة شعرية وهذا يعني قلب قيمه الإيجابية وتحويلها إلى قيم سالبة. وهذه الترجمة ليست أمينة أو بريئة ولكنها ترجمة ساخرة ومشوهة للحقائق والقيم.

ثالث هذه العمليات هي النقد، لأن النقائض تعمل على نقد النصوص التي تتحرك في نفس الدائرة، نقد أفكارها وقيمها الفنية ثم نقد الأشخاص الذين تتحركون في فضاء القصيدة: قائل القصيدة بالدرجة الأولى ثم الأشخاص الذين يمدحهم الشاعر أو يذكر خلالهم، والنقد طبعا يعتبر القضية الجوهرية من النقائض.

والنقائض هي بصورة من الصور رصد لتلك الرحلة التي يقطعها النص من بداية إنتاجه إلى غاية وصوله إلى المتقبل "الأساسي" الذي هو الخصم. من هذه

الزاوية نحس أن النقائض كأسلوب من أساليب التواصل وتبليغ فكرة ما تتجه باتجاه سهم مستقيم لا يحيد عن هدفه وهو الخصم. ولكن المتمعن لهذه النصوص يكتشف ثراءها، مما جعل أحمد سيد محمد يرى ((أن نقائض جرير وخصومه– مثلاً– وكأنها لون من ألوان المسرحيات الهزلية التي تقال لإمتاع الناس وإضحاكهم وكأنها تعبير عن حالة شعورية مفعمة بالسرور، سرور الممثل القادر على إمتاع جمهوره وسرور النّظارة كما تراه من نماذج بشرية مضحكة))(15). هذه إحدى حقائق النقائض، التي يبدو ظاهرها تطاحن وتمزيق للخصم ولكنها أيضاً تعبر عن علاقة وطيدة بين الخصمين.

وهكذا عن طريق الحديث مباشرة إلى الخصم ومنازلته شعريا، يحاول كل شاعر أن لا يجعل قصيدته وحيدة الاتجاه ولكنه بوسائل خاصة كالإضحاك مثلاً، أو البحث في حياة القبائل والأفراد، او تصوير حالة إنسانية عامة، بهذه الوسائل يحاول إشراك القارئ والمتقبل في تقبل النص الشعري.

أ–رحلة البداية:

سنحاول في هذه الفقرة والتي تليها تحليل النقيضتين رقم 65–66 حسب ترتيب أبي عبيدة التيمي، وعند تحليلنا للنموذج النظري سنحاول مناقشة هذا الترتيب وتقديم مقترحات بهذا الاتجاه.

النقيضة الأولى التي سنحللها هي نقيضة جرير (653؟ – 733) المكنى أبو حزوة المجاشعي التميمي. ويلتقي عند هذا النسب "تميم" مع خصمه الفرزدق وهذه النقيضة العينية (قافيتها عينية) تقع في سبعين بيتا، حاول من خلالها جرير إفحام خصمه والانتصار لنفسه ولقبيلته.

يبدأ جرير نقيضته بالحديث عن همومه الشخصية، وهذه هي عادته في كل نقائضه، ولعل السب في هذه النقيضة بالذات كونه هو البادئ، حسب ترتيب أبي عبيدة التيمي. وهنا ينطبق المثال العربي "الشعر بالشعر والبادئ أشعر" ذاك أن البادئ بالنقائض يصبح هو المحتكم في الخصم، لأنه يفرض عليه البحر الشعري المختار، والقافية وفي بعض الأحيان المواضيع ويجعله في موقف تحد واستنفار.

كما أن البداية، في هذه الحالة، تدخل الارتباك إلى قلب الخصم وتجعله يحاول بكل طريقة نقض طروحات الخصم ومحاولة مباراته على أرضيته أي استعمال نفس الأدوات الشعرية. وقليلة هي النقائض التي لا تلتزم البحر والقافية وهي تعد من العيوب، إلا إذا تجاهل الخصم ما قاله خصمه ويبدأ سلسلة جديدة

من النقائض يجعل فيها الخصم في موضع تحدّ.

يبدأ جرير نقيضته (رقم 65) بموقف طللي وتحسر على انقضاء عهد الشباب، لأن الشباب بالنسبة له–وهو عموما– مرحلة العطاء والقدرة على الصراع في الحياة، ولهذا فضياع الشباب يتّحِدُ– في المعنى العميق– مع الأطلال التي فقدت هي الأخرى وظيفتها وصارت "شيخة" إن جاز التعبير. يقول جرير:

1–نكرت وصال البيض والشيب شائع ودار الصبا من عهدهن بلاقع

2–أشت عماد البين واختلف الهوى ليقطع ما بين الفريقين قاطع

هذه النغمة الحزينة التي بدأ بها جرير هي مجرد تقليد عادة الشعراء الفحول الذين يبدأون قصائدهم بالتبرم بالحياة. ولكنه يعود ليأمل بالتئام الشمل ذات يوم ويعود الوصال إلى سابق عهده، حيث استعمل فعل أشت (من التشتت أي التفرق) وقد سبق لهذه الأمنية باستعمال لعلّ التي تدل على الرجال، ولكن نحس أنه رجاء لن يتحقق. يقول:

3–لعلك يوما ان يساعدك الهوى فيجمع شعبي طية لك جامع

وهذا هو الرجاء الممزوج باليأس والحسرة، وهكذا اتضح لنا أن نغمة الحسرة هذه التي بدأت بالحديث عن الأطلال وما يفعله الدهر يحملها لخصمه الذي يراه سببا في فرقة الفريقين (بيت 2) والشعبين (بيت 3– والشعب لغة هو الحي العظيم). وهكذا يبدو أن للأبيات الثلاثة الأولى التي تبدو ظاهرياً طللية منحى دلالياً آخر وهو تحميل الفرزدق وقبيلته مسؤولية ما حدث من فرقة وتنافر.

وفي الأبيات التي جاءت بعد الموقف الطللي المقنع يبدأ حزنه الحقيقي عندما يتذكر زوجته خالدة. ولعلّ ما أثار ذكراه هو الأطلال نفسها (ودار الصبا من عهدهن بلاقع). هذا الرثاء يتفق تماماً مع مقتضيات الموقف الطللي كما جرت العادة في الشعر الجاهلي. ولا ننكر هنا أن بعض التقاليد الشعرية الجاهلية قد عاودت الظهور بعد أن اختفت في صدر الإسلام وغابت عن شعر الدعوة. يقول:

4–أخالد ما من حاجة تنبري لنا بذكراك إلا ارّفض مني المدامع

وهكذا نلاحظ بكثرة استطراد جرير في مقارنة خالدة، بليلى التي لم تبادله الحبّ وتتمنع دائماً. ويركب في سبيلها الإبل راحلاً في البحث عنها (بيت6) وبعد ذلك يصف المطي (بيت7) ثم يخاطبها كأنها تعرف مكان ليلى ولكنها لا تريد أن

تدله عليه (بيتان 8 و 9) ويصف ابتهاج الإبل بوميضي البرق واستهلالها لنزول المطر (بيت 10)، ثم يخاطب الإبل ويوجهها إلى الجهة التي يقصدها إلى أهل نجد من تهامة نازع– (بيت 11)، بعد ذلك يصف هذه الإبل وتعبها ويشبه ذفراها بالقطران بعد ذلك يصف الأجرع (بيت 13). وهذه المواضيع الشعرية التي ألمحنا إليها بسرعة لا تدخل في دائرة النقائض بل هي "مقدمات" تقليدية عرفها الشعر الجاهلي وقد حدّد مفاصلها بدقة ابن قتيبة وأزعم أن ذلك طبيعيا إذا عرفنا أن الشاعر سيخلص إلى أغراض تقليدية تتراوح بين الفخر والهجاء والمدح وفي المواضيع المذكورة آنفاً. يقول جرير:

5–وأقرضت ليلى الود ثمت لم ترد لتجزى قرضي والقروض ودائع

6–سمت لك منها حاجة بين ثهمد ومذعى وأعناق المطيّ خواضع

7–يسمن كما سام المنيحان أقدحا نحاهن من شيبان سمح مخالع

8–فهلا اتقيت الله إذ رعت محرما سرى ثم ألقى رحله فهو هاجع

9–ومن دونه تيه كأن شخاصها يحلن بأمثال فهن شوافع

10–تحن قلوصي بعد هدء وهاجها وميض على ذات السلاسل لامع

11–فقلت لها حِنّي رويدا فانني إلى أهل نجد من تهامة نازع

12–تغيض ذفراها بِجوْن كأنه كُحَيْلٌ جرى من قنفذ الليت نابع

13–الا حييا الاعراف من منبت الغضا وحيث حبا حول الصريف الاجارع

نلاحظ في البيت 13 استعمال الشاعر لصيغة المثنى، وهذه الطريقة كانت مستعملة كثيرا عند شعراء الجاهلية، مثل قفا نبك، وصحبي... إلى غير ذلك، وهذا من باب التقليد لا غير ونلاحظ أن جريراً في البيت (14) يخاطب المكان على عادة مخاطبة الأطلال والأثافي. وإلى هنا نجد أن القصيدة تحاول إعطاءنا بنية مكانية منغلقة يدور فيها الشاعر وهذا الانغلاق الذي يتحرك فيه الشاعر هو مولّد الإحساس بالحزن والمرارة. ونلاحظ أن الشاعر يفتح هذه البنية المكانية المغلقة عندما يصل إلى مضارب الحبيبة التي تجشم في سبيلها الصعاب (وتهجرينا والبيد غير خواشع) في هذه الصورة تصوير لمعاناته لمصاعب المسالك ووعورة الدرب.

تبدأ البنية المكانية المفتوحة المعبرة عن انتصار الشاعر زمن الأطلال (البنية المكانية المغلقة) وخروجه من متاهة الصحراء. يقول جرير:

14-سلمتَ وجاءتكَ الغيوث الزوابع فانكَ وادٍ للأحبة جامع

فلم أر يا ابن القَرْم كاليوم منْظراً تَجاوزَه ذو حاجة وهو طائع

أتَنْسَيْنَ ما نَسْري لحب لقائكم وتهجرينا والبيدُ غُبْرٌ خَواشِع

ووصول الشاعر إلى الحبيبة يعني انتصاره على (البيد الغُبر الخواشع) وهذا يبرز حقيقتين، الحقيقة الأولى هي شجاعته وعدم خوفه من مخاطر الصحراء وعلمه بكل مسالكها ومتاهاتها، والحقيقة الثانية هي حبّه لليلى وتحمله في سبيلها الصعاب، وعندما تتأكد له هاتان الحقيقتان فإن ذلك يمدّه بكل أسباب الانتصار على الخصم.

وهنا بعد أن عرض نفسه كبطل لا يخاف الصحراء وكمتمرس بركوب الإبل يعلن صراحة عن هذه الشجاعة التي كانت كامنة خلال الأبيات السابقة، من هذه الزّاوية تختلف رحلته عن الرّحلة في القصيدة الجاهلية (راجع وهب رومية) وتبدو الأطلال كحقائق مقنعة (ذكر الشجاعة عن طريق استحضار لوازمها) لتتفجر في البيت 17- ويمكن أن نقول عن الأبيات السابقة إنها نشر (بالمفهوم البلاغي) والبيت 17 إنه طيّ (بالمفهوم البلاغي أيضاً)، يقول جرير:

17-بني القيْن لا قيْتُم شجاعا بهضْبة ربيبَ حبال تتقيه الاشاجع

18-فانكَ قيْن وابن قيْنيْن فاصطبر لذلك اذ سدتْ عليكَ المطالع

وهنا لا يعرض فقط على خصمه بل يباشره بالحديث والهجاء، فبعد أن صور نفسه بأنه ربيب حبال تتقيه الأشاجع (جمع شجاع) فإنه قد تمكن من احتلال موقف القوة.

وأول عنصر من تجليات الهجاء والتعريض بالخصم نلاحظه في استعمال الشاعر بنى القين. وهذا لقب عرف به الفرزدق وذلك لأنه كما زعم يعود إلى أنه كان ابن عبْد ويتضح ذلك في البيت الذي يليه (بيت 18) عندما يقول فإنك قيْن وابن قيْنيْن، أي عبد ابن عبْديْن. ونلاحظ المواجهة المباشرة عند استعماله لضمير المخاطَب. ويستعمل، بعد ذلك، جرير أسلوب السخرية عندما يقول "فاصطبر لذلك إذ سدّت عليك المطالع" وذلك ليعزيه عن أصله الوضيع. وفي استعماله لفعل "اصطبر" فإنه يريد أن يسرّب إلى نفس خصمه الاستسلام واليأس. وبعد أن

يقذف اليأس والاستسلام في نفس خصمه يحاول جرير أخذ الموقع الأعلى وذلك بافتخاره بشجاعته (بيت 19) ويجهره بشعره (بيت 20) وذيوعه بين الناس ثم يقارن بين سرعة إبله وهي تقطع الصحراء وسرعة انتشار قوافيه (بيتان 21–22). يقول جرير:

19–ولما رأيتُ الناس هرّت كلابهم تشيعُ إذْ لم يَحْمِ إلا المشايعُ

20–وجهَّزْتُ في الآفاق كلَّ قصيدةٍ شَرودٍ وَرُودٍ كلَّ ركْبٍ تُنازِع

21–يجُزْنَ الى نجْران من كان دُونَه ويَظهَرْن في نجْدٍ وهنَّ صَوادِع

22–تعرض أمثَال القوافي كأنها نَجائب تعلو مِرْبَدا فتطالع

ولكي يفتخر بنفسه ويوقع الإرباك في نفس خصمه، فإنه لم يصرّح بذلك كأن يقول مثلا أنا شجاع أو بطل، أو انا شاعر مغلَّق، بل وصف نفسه "بالمشايع" والمشايع هو الجريء المقدام، وانتشار قصائده بشرود البعير الذي لا يردّه إلا الورود أي أماكن الماء (كل قصيدة شرود ورود). وهكذا يعطى جرير لنفسه صفتين كفيلتين بإفحام الخصم والقضاء عليه، فأولاهما هي شجاعته وإقدامه وثانيتهما هي شاعريته وانتشار شعره في كل الأرجاء من البلاد العربية.

وبعد أن يلقي الخوف والذعر في نفس خصمه فإنه يبدأ بالتهديد والتلويح بالشر حيث يقول:

23–أجئتم تَبَغُّوْن العُوام فعندنا عُرام لمن يبغى العَرامَة واسع

ونلاحظ هنا انتقال الشاعر من مخاطبة خصمه بصفة المتكلم/ أنا إلى صيغة المتكلم الجمع نحن. ونجد أن المخاطب أيضاً قد تحول من مفرد أنت (انك، اصطبر، عليك) إلى مخاطب جمع. وهذا طبعا يدخل في اخلاقيات المبارزة وهو ما يسمى بتكافؤ القوى.

وتلويحه بالشر واصراره على ذلك يتأكد من استعماله للفظة عرام مرتين والعرامة مرة واحدة وذلك في بيت واحد ومعنى الكلمات الثلاث الشر.

يبدأ الشاعر بعد ذلك الافتخار بقبيلته (بني يربوع) والقبائل المساندة لها (قبيلة بني سعد) ومن خلال مدحه لقبيلة بني سعد نلاحظ أن لهذه القبيلة نفوذاً أقوى وجاه أوسع من بني يربوع، وإذا كانت قبيلة بني يربوع تمتلك الشجاعة والإقدام، فإن بني سعد يملكون العزة والجاه. وهذا يؤكد ما ذهب إليه الباحثون من

دقة أصل جرير وعدم تملكه للجاه أو العزّ، ويبدو أثر ذلك في قوله:

24-تَشَمَّسُ يربوع ورائي بالقنا وعادَتُنا الإقدام يومَ نُقَارع

25-لنا جبل صعب عليه مهابةٌ منيع الذّرى في الخِد فيّنٌ فارع

26-وفي الحي يربوع إذا ما تشمَّسوا وفي الهِند وأنيّات للضيم مانع

27-لنا في بني سعْد جِبالٌ حصينةٌ ومُنْتَقَدٌ في ساحة العزّ واسع

28-وَتبْذَخ من سعد قُروم بمُفْزَع بهم عند أبواب المُلوك نُدافع

29-لِسعْد ذُرى عادية يُهْتَدى بها ودرْءٌ على من يبتغى الدرءِ ضالع

وهكذا يتأكد لنا أن جرير يحاول استجماع قوته من قبيلتين، الشجاعة من قبيلته بني يربوع (القناع- الاقدام- جبل صعب- دفع الضيم...) والعزّ والمجد يستمده من بني سعد (جبال حصينة- عزّ واسع، البذخ- الدفاع عند أبواب الملوك، نصرة بني سعد). وهذه الأدلة تكشف أن قبيلة الشاعر (بني يربوع) قبيلة شجاعة ولكنها فقيرة وليس لها جاه مما جعلها تنحاز إلى قبيلة بني سعد وذلك للاستفادة من عزها وجاهها واستكمال نقصها.

وبعد إشادته بعزِ بني سعْد فإن ذلك يخوّل له الانتقال إلى القطب المقابل وهو العبودية والرّق وذلك عند تعريضه بالبعيث- لأنه ابن أمة- وفي نفس البيت يعرّض بالفرزدق ويرميه بإحدى صفات العبيد وهي العزف والنفخ في الكير، ابن ذي الكيرين، الذي يصفه بالخزي والضياع، فالصفة الأولى تدل على دنو المكانة الاجتماعية والثانية على التشرد. ومعنى هذا البيت الذي جمع فيه الفرزدق والبعيث، لأنهما يلتقيان في أصل واحد وهو طبقة العبيد، يقول جرير:

30-وإنّ حمىً لم يحْمِ غيرُ فَرْتَنا وغيرُ ابنِ ذي الكيرين خَزْيان ضائع

يقول أبو عبيدة والفرتنا اسم تسمَّى به الإماء. وهذا التلميح الذي يشبه وخز الابر، أشد تأثيراً على النفس- نفس الخصم- من الهجاء المباشر، خاصة وأنه يرمي البعيث والفرزدق بالتخاذل والجبن.

ويهجو الفرزدق ويرميه بقصور شاعريته لذلك لم يستطع الوصول إلى المجد، وبعد ذلك يتهكم جرير بغريمه ويصفه بالقرد، وهذه الصورة معروفة عند جرير لأن الفرزدق كما حدثت كتب تاريخ الأدب كان دميم الخلقة وفي البيت (34) يرتفع جرير بتهكمه إلى مستوى مباشر حين يخاطب الفرزدق بأنه ابن قين وأن

أداته المفضلة هي "الكير" الذي ينفخ فيه حتى يتقرب من الأمراء وينال عندهم حظوة ويسليهم ويرفه عنهم. يقول جرير:

31-رأتْ مالِـكٌ نَبْـلَ الفـرزدق قَصَّـرَتْ عن المجْد اذ لاَ يَأْتَلي الغَلْوَ نَازِع

32-تَعَـرَّض حتـى أُثْبِتَـتْ بـين خَطْمِـه وبـيْن مخَـطِّ الحـاجبين القـوارع

33-أرى الشَّيْب في وجه الفرزدق قَدْ عَلا لَهَـا زِمَ قِـرْدٍ رَثَّحتـه الصـواقع

34-وأنْـت ابـن قـيْن يـا فـرزدق فـازْدَهِر بِكِيـرِكَ إن الكيـر للقَـيْن نـافِع

والملاحظ أن جرير كان يتكلم عن غريمه كشيء بعيد وذلك باستعماله صيغة الغائب، ولكنه في البيت (34) يتوجه مباشرة إلى خصمه باستعماله صيغة المخاطب وذلك لاستثارته، ولكن هذا التهكم يبلغ درجة من الحدة عندما يقارن جرير عدته (القنا) بعدة خصمه (الكير)، يقول جرير:

35-فإنّـك إنْ تَنْفُـع بِكِيـرِكَ تَلْقَنَـا نُعِـدُّ القَنـا والخيْـل يـوم نُقـارِع

والملاحظ أنه قدم العدة الأولى للخصم التي هي الكير (او آلة العزف) وذلك إمعانا في التهكم به، يقابلها بالقنا والخيل التي هي عدة الشاعر (جرير) يوم النزال ويسحب هذه الصفات على ابن فرتنا (ابن الامة والعبد) الذي هو البعيث إذ يقول:

36-إذا مُدّ غَلْوَ الجَرْي طاحَ ابن فَرْتَنَا وجـدَّ التَّجَـاري فـالفرزدق طـالِع

وفي مقابل الصورة الاستلامية وخضوع الفرزدق والبعيث يعطي صورة عن شجاعة بني سعد ولا ينتظرون على ذلك أي مديح.

37-وأمـا بنـو سعْد فلـو قُلْـتَ انْصِتُوا لِتُنْشِـدَ فِـيهم حـزَّ أنْفَـكَ جَـادِع

بعد ذلك يبدأ في هجاء الفرزدق محاولاً حشد كل الأدلة وذلك لتأكيد هذه الصفات لدى خصمه، ويصفه بأنه مدَّاح ذليل لجأ إلى الحجاج (من قبيلة قيس) لاستجداء الرّزق والغنى وأنه لا يملك هو وجدّه، صعصعة الا الكير وبعد ذلك يصف نساء مجاشع (ليلى، قُعْيرة، أم البعيث...) وبالتالي يهجو كل مجاشع:

38-رأيتُـكَ إذْ لـم يُغْنِـكَ اللهُ بِـالْغِنَى لَجَـأْتَ إلـى قـيْس وخـدُّك ضَـارِع

39-وما ذاك أن أَعْطى الفرزدق باسْتِهِ بـأوَّلِ ثَغْـرٍ ضـيَّعَتْهُ مُجَاشِـع

40-ألاَ إنَّمَـا مَجْـد الفـرزدق كِيـرُه وذُخْـرٌ لـه فـي الجَنْبَتَـيْنِ قَعاقِع

41-يقولُ لِلَيْلَى قَيْنُ صعصعة اشْفعى وفيمَا وراء الكِير للقيْن شَافِع

42-لَعُمْري لقد كانت قُفَيرة بَيَّنَتْ وشِعْرَةُ في عيْنيكَ إذْ أنتَ يافِع

43-تَبيّنَ في عينيكَ من حُمرة اسْتِها بُروقٌ ومصْفرٌّ منَ اللّون فاقِع

44-إذا أسْفَرَتْ يوماً نساءُ مُجاشِع بدتْ سوءةٌ مِمَّا تُجِنّ البَراقِع

45-مناخِرُ ثائَتُها القُيونُ كأنَّها أُنُوف خنازيرِ السَّوَاد القَوابِع

46-مَباشِمُ عن غِبِّ الخَزِير. كأنَّما تُصوّتُ في أعفَاجِهن الضَّفادِع

47-وقد قَوَّسَتْ أمُّ البَعيثِ وأُكْرِهَتْ على الزِّفْرِ حتى شَنَّجَتْها الأَخادِع

48-صَبُور على عضِّ الهَوَان إذَا شَتَتْ ومِغْلِيمُ ضَيْفٍ تَبْتَغِي مَنْ تُبَاضِع

49-لقَدْ علِمَتْ غَيرَ الفِيَاشِ مُجاشِع إلَى مَنْ تَصيرُ الخَافِقَاتُ اللَّوامِع

بعد أن فصل جرير في الأبيات (38- إلى 48)ينهى هجاءه لمجاشع ويرميها بالقياش التي هي الافتخار بما ليس عندها وهذا يعود إلى تملكها للقين وليس للقنا (أي وسيلة الحرب).

بعد أن أعطى بعض الصفات السلبية عن مُجاشع، يعطي مجموعة من الصِفات لقبيلته متمثلة في الشجاعة (أحمر القنا والأشاجع) والحسب الكريم، والفروسية (واضرب للجبار (رئيس القوم) والنقع ساطع) والشجاعة في مطاردة الأعداء وملاحقتهم، وامتداح خصال قبيلة جرير وشجاعتهم وكرمهم الحاتمي، ويذكر حادثةٌ "أبي مندوسة مُرّة بن سفيان بن مجاشع" الذي قتلته بنو يربوع في يوم الكُلاب الأوّل وأيضاً بَيْبَة بن الحرث الجشميْ ويذكر كيف غلبوا حاجبا وعمرو بن عمرو بن زيد وابن حابس وكيف أسر بنو يربوع محرّق قابوس بن المنذر بن النعمان الأكبر، وأن الفضل في كلْ ذلك يعود إلى (البيض اللوامع). ويقول جرير:

50-لنَا بَانِيَا مجْد فَبَانَ لنَا العُلَى وحام إذا احمرَّ القَنَا والأَشاجِع

51-أَتَعْدِلُ اَحْساباً كِرَاماً حُمَاتُها بِاِحْسابكم إنِّي إلى الله راجع

52-لَقَوْمى أَحْمَى فى الحقيقة مِنْكُمُ وَاَضْرُب لِلْجَبَّار والنَّقْعُ سَاطِع

53-وَاوْثَـقُ عنـد المُزْدَفَـاتِ عَشِـيَّةً لَحَاقـاً إذَا مـا جـرَّد السـيفَ لامِـع

54- وأَمْنَـعُ جِيرَانـاً وأَحْمَـدُ فِـي الْقِرَى إِذَا اغْمَرَّ فـي المَحْل النّجُوم الطوَالِـع

55-وَسَامٍ بِدَهْمٍ غَيْرُ مُنتفِضِ القوى رَئِـيسٍ سَـلَنْبَا بَـزَّهُ وَهْـوَ دراعُ

56-عَدَسْنَا أَبَا مِنْدُوسَةَ القَيْنَ بِالْقَنا وَمَـارَ دَمٌ مِـنْ جَـارِ بَيْبَـةَ نَـاقِعُ

57-ونحْـنُ نَفَرْنَـا حَاجِباً مَجْدَ قَوْمِـهِ وَمَـا نَـالَ عَمْـرٌ ومَجْـدَنا والأَقَـارِع

58-ونحْن صَدَعْنَا هَامَةْ ابن مُحرّقٍ فَمَـا رَقـأَتْ تِلْـك العُيُـون الـدَّوامِع

59-وَمَـا بَاتَ قَـوْمٌ ضَـامِنِينَ لَنَـا دَماً فَتُوفِيَنَـــا إلاَّ دِمَـــاءٌ شَـــوَافِع

60-بِمُرْهَفَـةٍ بِـيضٍ إِذَا هِـي جُـرِّدَتْ تَـأَلَّقُ فِـيهِنَّ المَنَايَـا اللَّوَامِـع

بعد ذكر هذه الأيام من مفاخر بني يربوع، مخلدة انتصاراتها وبطولاتها، مقدسة شجاعتها، وهذه الأحداث كما هو ملاحظ تشكل نقاطاً مشعة في تاريخ أيام العرب وبؤر معاني الشجاعة والإقدام، يأتي جرير على ذكر حادثة الزّبير بن العوَّام الذي قتل بعد أن استجار بقبيلة الفرزدق ولكنهم لم يجيروه والدفاع عن الضيف أو المستجير كانت من بين القضايا المبدئية في أخلاقيات العرب، ولكن مجاشع لم تَحْم الزبير بن العوَّام وسلمته لأعدائه وذلك لجبنها.

61-لَقَدْ كان يا أولاد حَجحَجَ فِيكُم مُحَـوّلُ رَحْـلٍ للزُّبَيْـرِ وَمَـانُعُ

ومن هذه القضية اتخذ جرير حجة وذريعة لِمُهَاجَمَة مُجَاشع وليطعن في أخلاقها. ومن خلال هجائه لقبيلة مجاشع يُعَرِّض بِنْبَيْه (بيت 66) وهو الذي كان يعين الفرزدق على جرير ويروي هجاء جرير ولكنه يُصعِّد قضية الزبير ويصف مجاشع عشية تسليم الزبير لأعدائه وكيف قضوا الليل ينجشّؤون من كثرة أكل الخزير.

62-وقد كان فـي يوم الحَوَارِيّ جارُكم احاديثُ صمَّتْ مِن ثَنَاها المَسَامِع

63-وبِـتُّم تَعَشَّـوْنَ الخَزيـر كـأنكم مطلقـة حينـا وحينـا يراجـع

64-يُقَـبِّح جِبْريـل وُجـوه مُجاشِـع وتنعـى الحَـوَارِيَّ النُّجـوم الطّوالِـعُ

65-إذا قِيـل أيُّ النَّـاس شَـرّ قَبيلَـة وأُعْظِـمَ عَـاراً قِيـل تلْـك مُجاشِـع

66-بنـي ضَمْضَم السَّوءاتِ لَمَّا أَقادَكُم نُبَيْـهُ اسْتِها سُدَّتْ علَيْه المَطالِع

67-فَأَصْبح عَوْف في السِّلاح وأَصْبحَتْ تَفُشُّ جُشاءَاتِ الخَزِيـر مُجاشِـع

68-ومـا سَلِمتْ منْها حُـوَيّ ولا نَجَـت فُـروحُ البَغَايا ضَمْضَم والصَّعَاصِع

ومن خلال هذه الأبيات يراكم جرير عيوب مجاشع التي هي عيوب الفرزدق في نفس الوقت لأنه مجاشعي، فهم غدروا بالزبير بن العوام وسلموه لقاتله ويأكلون الخزير، ولا يحفظون عهدا للجار ولهم وجوه قبيحة وهم قبيلة غارقة في العار وهم أيضاً زناة، يأتي في هذه الأبيات على ذكر أسماء أهل القبيلة مثل. بنو ضمضم الذين هم بنو مجاشع ونبيه الذي كان يعين الفرزدق على جرير وعوف بن قعقاع وحوّى بن سفيان بن مجاشع وضمضم بن عقال والصعاصع صعصعة ابن ناجيةٍ وولده. وعنْ طريق حشد هذه الأسماء يراكم جرير أخطاء مجاشع ويرصد كل أخطائها وهفواتها ويحسب عليها أنفاسها وذلك قصد إفعام خصمه.

وبعد أن انتهى من ذكر عيوب مجاشع متمثلة في عدد من الأسماء تمثل بالنسبة لهذه القبيلة رموز الشجاعة والرجولة، يتوجه جرير مباشرة إلى خصمه الفرزدق مستعملاً ضمير المخاطب ويذكره بحادثة معروفة هي فشل الفرزدق في استعمال سيفه في مبارزة مشهورة وانهزم فيها:

69-نَدِمْتَ علـى يوم السِّباقَيْنِ بعْدما وَهَيْـتَ فلَـمْ يوجَـدْ لِوَهْيِـكَ رَاقِـع

وهكذا يتخذ جرير من وهن الفرزدق في هذه المبارزة حجة على جبن مجاشع وهو الذي دفعها إلى تسليم الزبير بن العوام:

70-فما أَنْـتُم بـالقَوْم يـوْم أفتـديتم بِـهِ عَنْـوَةً والسَّـمْهَرِيِّ شَـوَارِع

وهكذا إمعاناً في تقزيم الفرزدق وقبيلته بأنهم لم يُسَلّموا الزبير بن العوام لسبب آخر غير جبنهم وهذا مخالف لأخلاقيات القبائل العربية التي كانت تفتدي المستجير بها سواء بدمها أو بأموالها، وعن طريق هذه الأحداث يحاول جرير طعن خصمه الفرزدق، رامياً إياه بأقذع الصفات، حاسباً عليه أخطاء كل قبيلة مجاشع مذكراً إياه بأنه قين ابن عبيد قيون، ولقذف الخوف في قلب خصمه عمد إلى حشد كل صفات الشجاعة والمروءة في بني يربوع واعتبرهم أهل قينا ومجاشع أهل قيون.

ب–نهاية الرحلة:

هذه الفقرة محاولة تحليل نقيضة الفرزدق رقم (66) والتي رد بها على نقيضه جرير رقم (65) ويحاول أن يردَّ على بعض مزاعم جرير. وكنا قد رأينا أن هجاء جرير قد انصبَّ على هجاء قبيلة مجاشع وتعرية عيوبها، عيوب الرجال والنساء على السواء والواجب يفرض على الفرزدق الدفاع عن حياضها، ونقيضة الفرزدق تقع في سبعة وأربعين بيتاً عينية (قافية عين).

يقول الفرزدق (همام بن غالب بن صعصعة 641؟ – 732؟)

1–مِنَّا الذي اخْتِير الرِّجالَ سَمَاحَة وخَيْراً إذا هَبَّ الرِّياحُ الزَّعَازِعِ

2–ومِنَّا الذي أعْطى الرَّسُول عَطِيَّة أسَارَى تَميمٍ والعُيون دَوامِع

3–ومنَّا الذي يُعْطى المَاءيينَ ويَشْتَري الغَوَالي وَيغْلُو فَضْلُهُ مَنْ يُدَافِع

4–ومِنَّا خَطِيبٌ لاَ يُعاب وحَامِلٌ أَغرُّ إذَا الْتَفَّتْ عَلَيْه المَجَامِع

5–ومِنَّا الذي أخْيَ الوَئِيدَ وغَالِبٌ وعَمْرٌو وَمِنَّا حَاجِبٌ والأَقَارِع

6–ومِنَّا غَدَاة الرَّوْع فِتْيَان غَارَة إذا مَتَعَتْ تحت الرِّجَاجِ الأَشَاجِع

7–ومِنَّا الذي قادَ الجِيَاد على الوَحَا لِنَجْرَان حتى صَبّحَتْها النَّزَائِع

8–أولئِكَ آبَائي فَجِئْنِي بِمِثْلِهِمْ إذا جَمَعَتْنَا يَا جرير المَجَامِعُ

يبدأ الفرزدق بتعداد بطولات ومفاخر قبيلته، ويعدد مناقبها ففي البيتين الأوليين يرجع بمفاخر قبيلته إلى أيام الرسول صلى الله عليه وسلم عندما تدخّل الأقرع بين حابس وكلمّ الرسول (ص) في أصحاب الحجرات وهم بنو عمرو ابن جندب بن العنبر بن تميم فرّد سبيهم وحمل الأقرع الدماء (هذا ما قاله أبو عبيدة)، وهكذا مفاخر مجاشع منذ اتصالهم بمحمد (ص) وأعطاهم أسارى تميم (بيت 2)

كما أن الفرزدق أيضاً يدافع عن كرم قبيلته (بيت 3) بالإضافة إلى ذلك فمنهم الخطباء الذين لهم صوت مدوي بين القبائل الأخرى، فالخطيب الذي يعنيه الفرزدق (بيت 4) هو شُبَّة بن عقال بن صعصعة والحَامِل هو عبد الله بن حكيم بن نافِذ بن بني حُوّى بن سفيان بن مجاشع الذي أبْلى بلاء حسناً يوم المربد، وهذا الرجل له من المفاخر والبطولات ما تعرفه ميادين القتال وتشهد له به.

يفتخر على جرير بما قام به جده صعصعة بن ناجية بن عقال (جد الفرزدق) عندما خرج إلى الصحراء باحثاً عن ناقتين عشراويّن، فوجد امرأة تعاني المخاض منذ ثلاث ليال، وقد أَقْسَم زوجها أن يقتل المولود (يئده) إذا كان جارية أي (فتاة) فاشتراها صعصعة من أبيها بِنَاقتيه العشراوين واستزاده الجمل الذي كان يركبه، ولكنه تركها له مع الناقتين والجمل وأوصاه بها خيراً حتى تتزوج أو يدركها الموت، وسار صعصعة على هذه الطريقة إلى أن جاء الإسلام فحرّم الوأد. وهذه القصة المنقولة عن صعصعة خلّدت كرمه ومروءته لأنه أحيا ثلاثمائة موؤدة إلا أربعا (القصة موجودة في نقائض جرير والفرزدق ص ص697–698) والقصة هي ما يشير إليه البيت (5.)

ثم يذكر الفرزدق شجاعة فتيان مجاشع (بيت 6) ويذكر الغارة التي قام بها سُلمى بن جَنْدل بن نَهْشل (بيت 7) عندما أغار على أهل نجران وما غنموا من خيل وإبل، وهذه الأفعال كلها تدل على كرم وشجاعة مجاشع.

وقدْ استعمل الفرزدق أُسلوب النشر والطي يتمثل الأول (أي أسلوب النشر) في الأبيات السبعة الأولى حيث أتى على ذكر مفاخر مجاشع مذكراً بإبطالها وأجوادها (الأقرع– شُبّة بن عقال– بنُو حوّى بن سفيان– صعصعة بن ناجية (جد الفرزدق) –سُلمى بن جَنْدل بن نَهْشَل– الأقرع بن حَابس) وكل هؤلاء الرجال لهم فضل على سمعة مجاشع وإعلائها بين القبائل..

واستعمل الفرذدق أسلوب الطّيّ في البيت الثامن عندما انتسب إلى كل هؤلاء الرجال الذين أتى على ذكر أفعالهم الحميدة متحدياً جريراً بأنه لايستطيعُ أن يأتي بمثل هؤلاء الآباء في أي مجمع من مجامع القبائل.

بالإضافة إلى استعمال الفرزدق لأسلوبي النّشر والطّي فإنه على مستوى المعنى يخصص ثم يجمع ليُبَيّن بعدَ ذلك لجرير فخره بالانتماء لهؤلاء الرجال والاعتزاز بكونه ينحدر من صلبهم، لتحقيق هذا الغرض نلاحظ أن الفرزدق قد استعمل (منّا) ثماني مرات في سبعة أبيات وهذا له دلالة لأنه يؤكد على قيم القبيلة من جهة ومن جهة أخرى استعمال (نا) الجمع لإشراك نفسه في هذه القيم وبالتالي انتماؤه لهذه القبيلة.

بعد أن أتى الفرزدق على ذكر مناقب قبيلته وخلالها بالتفصيل يعلن صراحة انتماءه (القبلى) ويصرح "أولئك آبائي"، ويتحدَّى جريراً أن يأتي بمثلهم، وباستعماله لاسم الإشارة (أولئك) بَدَل (هؤلاء) الذي يشير إلى القرب، فإنه يريد أن يشير باسم الإشارة (أولئك) إلى بُعْد الأصْل وامتداده في الزمان منذ الجاهلية (وقد لاحظنا

وجود بعض القرائن، الوأد مثلاً، إلى الإسلام (أعطى الرسول بيت(2) إلى العصر الأموي، الغارات والغنائم والخطب.....)

وتتبدى سخرية الفرزدق بجرير واضحة عندما يخاطبه بازدراء وسخرية" فجئنى بمثلهم إذا جمعتنا يا جرير المجامع"(بيت 8) لأنه يعرف أنه لا يستطيع (أي جرير) أن يأتي بمثل هذه الخلال عند بني يربوع ولأن جريراً قد عرف عنه دقة الأصل رغم شجاعته وشجاعة أجداده.

ويواصل الفرزدق الاتكاء على قوة قبيلته وتحقير قبيلة جرير صُعُوداً إلى أُصول القبائل العربية الأولى حتى الجاهلية والأحلافِ القبلية، ويبدو من خلال البيت (10) أن الفرزدق جبان ولا يستطيع المصارعة أو المقارعة بل يعتمد في ذلك على قبيلته والقبائل المتحالفة معها: نهشل ومجاشع:

9-نَمَوْنِى فأشْرَفْتُ العَلاَيَة فَوْقَكُم نُجُومٌ ومِنَّا حَامِلُون وَدَافِع

10-بِهِم أعْتَلِي مَا حَمَلَتْنِي مُجَاشِعٌ وأصْرَعُ أقرانِي الذين أُصَارِع

11-فَيَا عَجَبِي حتى كُلَيْبٌ تَسُبُنِي كَأَنَّ آبَاهَا نَهْشَل أوْ مُجَاشِع

12-أَتَفْخَرُ أَنْ دَقَّتْ كُلَيْبٌ بِنَهْشَلٍ وما من كليب نهشل والربائع

ويبلغ احتقار الفرزدق لجرير مداه ليصل إلى حدّ قهره وسحقه ويفتخر بعميه آل مالك: مالك بن زيد بن تميم ومالك بن حنظلة، وأن تحالف يربوع مع نهشل في الجاهلية لم يرفع من مكانتهم الوضيعة:

13-ولكن هُما عَمَّاي مِنْ آل مَالِكٍ فأقْعِ فَقَدْ سُدَّتْ عليك المَطَالِع

14-فإنَّكَ إلاَّ مَا اعْتَصَمْتَ بِنَهْشَل لَمُسْتَضْعَفٌ يَا ابْنَ المَرَاعَة ضَائِع

ويواصل الفرزدق الفخر بأصوله الراقية الكريمة ونلاحظ أنه استعمل (يا ابن الكلب) وهي شتيمة بدل "كليبي" التي هي أصل جرير، وقد أكثر الفرزدق من الأسئلة الاستنكارية: وأي، وأين، واين، وأين وذلك ليجعل المكانة الاجتماعية متفاوتة بينه وبين جرير، لينتهي بأن المقارنة تكون من باب المستحيل:

15-إذَا أنْت يَا ابْنَ الكَلْب أَلْقَتْكَ نَهْشَلٌ وَإِنْ تَكُ فِي حِلْفٍ فَمَا أَنْتَ صانعُ.

16-أَلاَ تَسْأَلُونَ النَّاسَ عَنَّا وَعَنْكُم إذَا عُظِّمَتْ عِنْدَ الأُمُورِ الصَّنَائِع

17-تَعَالَوْا فَعُدُّوا يَعْلِمِ النَاسُ أَيُنَا لِصَاحِبِهِ فِي أَوَّلِ الدَّهْرِ تَابِع

18-وَأيُّ القَبيلَيْن الذي في بُيُوتِهم عِظَامُ المَسَاعي واللُّهى والدَّسَائع

19-وأيْن تُقضّي المَالِكَانِ أُمُورَها بِحَقٍّ وَأيْنَ الخَافِقَاتُ اللَّوَامِع

20-وَأيْنَ الوُجُوه الوَاضِحَات عشيَّةً عَلَى البَابِ والأَيدي الطِوَالُ النَّوَافِع

21-تَنُحَّ على البَطْحَاءِ إنَّ قَدَمَيْهَا لَنَا وَالجِبَال البَاذِخَات الفَوَارع

22-أَخَذْنا بِآفَاقِ السَّماءِ عَلَيْكُمْ لَنَا قَمَرَاهَا والنُّجُوم الطَّوالِع

23- لَنَا مُقْرَمٌ يغْلُو القُروم هَديرَه بِذُخ كلٌّ فَحْل دُونَه مُتَواضِع

وبعد استعراض مصادر التعالي عند الفرزدق والتي هي في الواقع متأتيّة عن شيء خارج عنه لا يملك حتى التصرف فيها، بل لأنه ولد في قبيلة معينة أمدَّته بكل أسباب العزّ والدلال، بعد ذلك يعرّض بقضية أسر الخَطِفي جدّ جرير (بيت 24) ويرجع ذلك إلى جبنه وتخاذل قبيلته:

24-هَوَى الخَطَفِي لمَّا اخْتَطَفْتُ دِمَاغَهُ كما اختطف البازي الخشاش المقارع

25-أَتَعْدِلُ أَحْسَاباً لِئَاماً أَدِقَّة بِإِحْسَابِنَا إنِي إلى الله رَاجِع

26-وكُنَّا إذا الجَبَّارُ صَعَّر خَدَّه ضَرَبْنَاه حتَى تستقيمَ الأَخَادِع

27-ونَحْنُ جَعَلْنَا لابْنِ طَيْبَةَ حُكْمَهُ مِنَ الرَّمْح إذْ نَقْع السَّنابِكِ ساطِع

وفي هذا البيت يفتخر بانتصار بني نهشل على ابن طيبة أحد ملوك غسان الذي زحف بجيوشه على اليمن ولكنه قتل وهو بهذه الإشارة يريدُ إبراز شجاعة القبيلة المحالفة لمجاشع والتي هي قبيلة بني نهشل والتي كانت في الجاهلية مشايعة لبني يربوع.

وبعد تقديم كل قوة مجاشع ومفاخرها يبدأ الآن في استعراض نقائص بني يربوع وقبيلة بني كُليب، ومن البداية نلاحظ الطابع الاستفزازي (بيت 28) حيث يستثني بني كليب عن القاعدة ورميهم بالتصابي واللؤم وقد استثنى بني كليب من الجنس البشري بـ"كل" وأعطى أيضاً صفة الشمول على بني كليب بـ"كل" أيضاً و"كل" هنا دلالة (في الشطر الثاني) من أداة الاستثناء إلا.

28-وكلّ فَطِيم يُنْتَهي لِفِطَامِه وكلّ كُلَيْبِي وإن شَابَ رَاضِع

29-تَزَبَّدَ يَرْبُوع فى عِدادِهِم كما زبد فى عرض الاديم الاقارع

30-إِذَا قِيلَ أَي النَّـاس شَـرّ قَبِيلَـة أَشَـارَتْ كُلَيْـب بـالاكفّ الأَصـابِع

ثم بعد ذلك يعرّض بيوم إراب الذي انهزمت فيه يربوع أمام الهذيل التغلبي وأسر جد جرير الخطفي وأُسرت أيضاً زينب بنت حميري بن الحارث بن همام وهي عقيلة نساء بني يربوع.

31-وَلَـمْ تَمْنَعُوا يـوْم الهُـذَيْل بَنَـاتِكُمْ بَنِـي الكَلْـبِ والحَـامِي الحَقِيقَـةِ مَـانِع

32-غَدَاة أَتَـتْ خيْل الهُـذَيْل وَرَاءَكُـمْ وسُـدَّتْ علـيْكُمْ مِـنْ اراب المطـالِع

بعد هذا التَّعريض بحادثة إراب يبْدَأُ الفرزدق في تصوير معاملة نساء يربوع من قبل الهُذَيْل وَخَدَمِه، وكيف كان يبذلهنَّ لخدمه تعفُّفا وترفُّعا وليس ذلك إلا لعجز يربوع وأسر الخطفي جدّ جرير، ويصور كيف تُعَامل نساء قبيلة مهزومة:

33-هُـمْ قَـارَعُوكم عَـنْ فُـرُوجَ بَنَـاتِكم ضُـحى بِـالعَوالِى والعَـوَالي شَـوارِع

34-فبـتن بُطُونـاً لِلْغَضَـارِيط بَعْـدَمَا لَمَعْـنَ بأيـدِيهنَّ وَالنَّقْـعُ سَـاطِع

35-إذا استَعْجَل العفروط حَلّ فِرَاشَـها تَوسَّـدَهَا قَـدْ كَـدّحْتهَا البَلاَقِـع

36-إِلَـيْكُمْ فَلَـمْ تَسْـتَنْزِلُوا مُـرّ دفَـاتِكُمْ وَلـمْ تُلحَقُـوا إِذْ جَـرَّد السـيْفَ لاَمِـع

37-يُحَصِّـن عَـنْهُنَّ الهُـذَيْل فِراشَـه وهُـنَّ لخُـدَّام الهُـذَيْل بَـرادِع

38-إِذَا حرَّكُـوا أَعْجَازَهَـا صَـوَّتَتْ لَهُـمْ مُفَرّكَـة اعْجَـازُهُنَّ المَواقِـع

بعد هذه الصورة التي يعطيها الفرزدق عن معاملة نساء بني يربوع من قِبَل الهُذيل بن هبيرة أبو حسان التغلبي، يردّ ذلك إلى عجز رجال يربوع في الدفاع عن نسائهم ويتشفَّى الفرزدق بهذا العجز وعندما يصف السبايا بالوهن فإن ذلك دليل على وهن رجالها:

39-بَـيْن الـيْكم والرمـاح كأَنَّهـا مَـعَ القَـوْم أَشْطَانُ الجَـرُور النَّـوازِع

40-دَعَتْ يالَ يَرْبُوعَ وَقَدْ حَالَ دُونَها صُـدُورُ العَـوَالِي والـذُّكُورُ القَواطِـع

41-فـأَيُّ لحـاق تَنْظُـرُونَ وقَـدْ أَتَـى عَلَـى أَمَـلِ الـدهنا النسـاءُ الرَّوَاضِـع

42-وهُـنَّ رُدَا فـي يَلْتَفِـتْنَ إِلَـيْكُمْ لأَسْـوقِها خلْـف الرّجـال قعـاقِع

43-بعـيطٍ إِذَا مَالـتْ بهـنَّ خَمِيلَـةٌ سَرَى عَبَراتِ الشَّوْق مِنْها المَدَامِع

ومن هذه الصورة عن معاملة الهُذَيل لسبايا آل يربوع يتمادى الفرزدق ويمعن في وصفهن عندما يلمّح انهن متعودات على مثل هذه المعاملة ويرميهنّ بالزنا. يقول الفرزدق:

44-تَحِقُّ الكُلَيْبَات تَحتْ رِجَالِهِم كَمَا نَـقْ فِـي جوفِ الصَّرَاةِ الضَّفَادِع

45-فَجِئْنَ بِأَوْلَادِ النَّصَارَى إِلَـيْكُم حَبَـالَى وَفِـي أَعْنَـاقِهِنَّ المَـدَارِعُ

ومثلما فعل جرير فإن الفرزدق أيضاً يصف نساء بني كُليب بأبشع الصفات ويُشَبْههن بوجوه الإماء، وهذا دليل على سواد بشرتهن وعلى عدم توفّر أية علامة من علامات الأنوثة أو الجذب لذلك فإن الهُذَيل التغْلبي (بيت 37) قد تأّفف من الاتصال بهن ووهَبَهُنّ لخدمه.

46-ترى للكُلَيبياتِ وَسْطَ بُيُوتِهِم وُجُوهَ إِمَاءٍ لَمْ تَصُنْهَا البَرَاقِع

47-كأَنَّ كُلَيْباً حِينَ تَشْهَدُ مَحْفِلاً خُلاَقَةُ إِسْبٍ جَمَّعَتْهَا الأَصَابِع

ونلاحظ استعمال الفرزدق "لبيوتهم" بدل بيوتهن يحيل على دلالتين: الأولى أنه يشبههن بالرجال لانعدام علامات الأنوثة والثانية ليشرك رجال بني كليب، في البيوت لأنهم يشبهون النساء وَهْناً وَعَجْزاً، عَن الدفاع، أوْ أنَّ رجال كُليب يحتفظون في بيوتهم بإمَاءٍ.

وعن هذه النقيضة (رقم 66) نلاحظ أن الفرزدق قد ركّز على شيئين: الأول هو الفخر والتعالي بقبيلته وبأمجادِها ومفاخرها وأنه يستمِدُّ قوَّته من قوة قبيلته، والثاني أنه يسخر من جرير وقبيلته لفقرهم وحاجتهم.

III- تحليل النموذج:

من خلال قراءتنا للنّصيّن الشعريين لكل من الفرزدق وجرير نلاحظ بعض الظواهر التي يمكن أن تتسحب على كل النقائض التي تُبودِلَتْ بين هذين الشاعرين الفحلين، وتمثل هذه الظواهر بعض الثوابت المضمونية المتواترة في شعر النقائض التي دارت بين جرير والفرزدق، وتدور كلها حول مواضيع أساسية نذكر منها أن أيام العرب كانت حاضرة حضوراً قوياً وواضحاً عند الشاعرين، وهنا في محاولة كل واحد أن يصعد بأصله إلى أرقى الدرجات مُحَاوِلاً في الوقت نفسه أن يجسد فيها أسمى علامات الشجاعة والمروءة والكرم.

فأشعار الفرزدق انصبَّت على "الفخر بالأيام التي انتصرت فيها مجاشع وتميم وصنية وتعيير جرير بيوم إراب الذي انهزمت فيه يربوع أمام الهذيل التغلبي وأسر جده الخطفى"(16) ونلاحظ عند الفرزدق تعداد مفاخر جدوده في الجاهلية وفي الإسلام نذكر منها حادثة المؤودة التي افتداها جدّه بناقتيه الشاردتين في الصحراء وجمله الذي كان يحمله أثناء بحثه عن ناقتيه العشراوين، ليرتفع عدد الفتيات اللواتي أنقذهن صعصعة (جدّ الفرزدق) إلى أربعمائة فتاة، وأيضاً توسط أحد أجداده لدى الرسول (صلعم) لاسترجاع بعض السَّبايا، والإشادة بخطباء مجاشع وتميم.

وهكذا لا تتخذ هذه "المفاخر" دلالتها العميقة إذا لم تقابل مع مهازل يربوع وكليب، ونجد لهذه القبائل (التي ينتهي إليها جرير) حضورها الأكيد وذا المكانة المرموقة داخل النص الشعري وبدونها لا تصبح النقيضة بالمعنى الفنّي بل تتحول إلى هجاء، ومن هنا نبدأ تلمس ملامح النموذج الشعري للنقائض.

وقد لاحظ نعمان محمد طه أن "الغالب على القصائد التي بدأ بها الفرزدق هاجياً جريراً، الغالب عليها عنصر الفخر المتعالي ثم يليه هجاء تلوح عليه سمات الاحتقار المباشر الشديد... ولعل هذا راجع إلى مجد الفرزدق وحسبه في الجاهلية والإسلام من جهة وما عرف عن جرير من دقة الأصل وخسته من جهة أخرى"(17).

وهذه الملاحظة المأخوذة عن نعمان محمد طه تُبيِّن مصادر الفخر والاعتزاز عند الفرزدق وتشكل العناصر الثابتة والغالبة على نقائض الفرزدق، وبما أن النقائض يجب أن تشكل الآخر في بنية النص الشعري/ النقيضة، فإن الفرزدق – لكي يفحم خصمه– يلجأ إلى النبش في هزائم يربوع وكليب والتي من أهمها يوم إراب الذي انهزمت فيه يربوع أمام الهذيل التغلبي واسر الخطفى جدّ جرير.

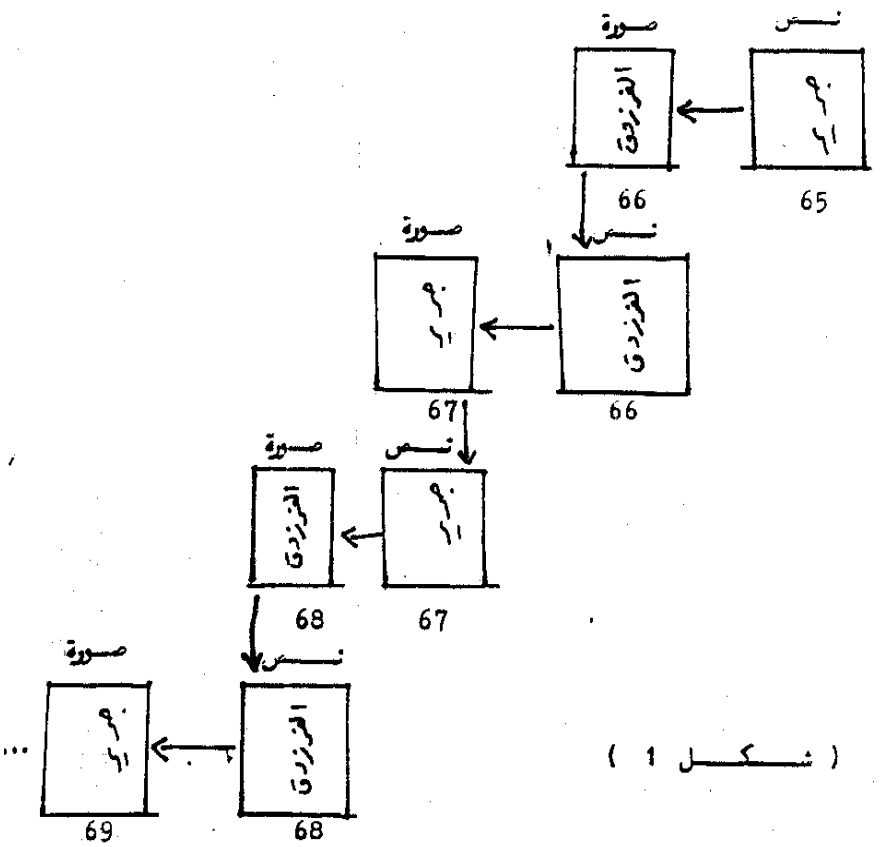
أما جرير، فإنه بما عرف عنه من فقر ونسب ضعيف في الجاهلية والإسلام فإن نقائضه اتخذت من البطولات وانتصارات يربوع وكليب مصدراً مهما لتشكيل معانيها، يقول أحمد الشايب: "أمَّا عَنْ يربوع فقد أذاع جرير مفاخرها وهي كثيرة فيظهر على فقرها كانت معروفة بالشجاعة والإقدام والبلاء في الحروب حتى كان الفرزدق يفتخر بأيام يربوع على قيس عيلان" (18) وإلى هذه الفكرة أيضاً يذهب محمد عبد العزيز الكفراوي(19).

وإذا كان قانون النقائض يفترض وجود الآخر/ الخصم في النص الشعري فإن جرير قد ركز على قضيتين أساسيتين هما زعم جرير أن الفرزدق ابن عبد

وعبدة وقد فصَّل في هذه القضية في كل النقائض ووصف كثيراً، القيْن والكير وآلاَتِ العزْف التي يزعم أن الفرزدق يمتلكها "ويذكر دائماً أن الفرزدق ورث عن أبيه وأجداده أدوات القين كأنما يثبت أنهم حقاً أولاد العبيد القيون"(20).

أما القضية الثانية التي اتخذت مساحة واسعة بين الشاعرين هي نساء القبيلتين اللتين رميتا بكل الصفات من قبح الوجه إلى سوء في الأخلاق إلى رمي النساء بالزنا وتوسع هذا الموضوع ليصير نوعاً من الغزل الفاحش الذي يستعمل الألفاظ والصور الجنسية النَّابية مما جعل محمد عبد العزيز الكفراوي يتساءل عن رواج هذه الأشعار وتداولها في مجتمعات كانت الخلافة الإسلامية فيها هي الحامية للأخلاق.

ويمكن أن تمثل النموذج بالأشكال الآتية:



(شكل 1)

هذا هو النموذج البنيوي للقصائد (النقائض) ويمثل القانون الشكلي الذي بنيت عليه كل النقائض فالشعر الذي ينتجه الأول–نصُّ– (جرير مثلاً) يتحول إلى "صورة" عند الثاني (الفرزدق مثلاً)، الذي يتحول في مستوى آخر إلى نص يتحول إلى صورة هو الآخر في نفس المستوى الثاني وهكذا....

ويمكن أن نلاحظ وجود نوعين من المتتاليات في شعر النقائض السلسلة الأولى التي يبدأ بها جرير، والسلسلة الثانية التي يبدأ فيها الفرزدق، وتطول المتتالية (السلسلة) بطول نفس الشاعرين فإذا توقف البادئ لسبب من الأسباب، سواء انشغاله عن الردّ على خصمه بقصائد أخرى، أو لأن الموضوعات المطروحة لا تتطلب الردّ، أو الانشغال بقضايا حياتية، أو فتور في الشاعرية، إلى غير ذلك من الأسباب تبدأ السلسلة الجديدة.

وقد نقلت كتب التراث الأدبي والتاريخ أن جريراً يقول "قد يمرّ علي وقت يصبح فيه قلع ضرس أهون علي من قول بيت شعر" وهكذا تبدأ سلسلة جديدة من النقائض يفتحها الفرزدق.

ويجب علينا عند ترتيب سلسلة من النقائض أن نبدأ بأول انقطاع في السلسلة السابقة ونرى من هو الذي بدأ وما هي المواضيع والمعاني التي طرحها وكيف جاء الثاني ونقض هذه المعاني والموضوعات، وهذا المستوى من الدراسة يجب أن يدرس بدقة "لأن كلاً من الشاعرين كان ينقض بعض المعاني ويترك بعضها الآخر"(22)

ولكن يجب أن ندرس قصائد المتتالية دراسة داخلية متمعنة لأنها تحتوي– بالضرورة– إشاراتٍ شكليةً أو مضمونية تدل على بداية السلسلة أو نهايتها وهذا إضافة إلى الشاعر نفسه، من الذي بدأ وهل ردّ عليه خصمه أم تجاهله وبدأ سلسلة جديدة من النقائض.

وهذه الدراسة الدّاخلية تمكننا من التعرف على بداية السلسلة (أو المتتالية) من النقائض لأن بعض النقائض تظهر فيها بوضوح أنّ إحداهما هي المقولة أولاً وبحسب ترتيب أبي عبيدة، وأن تابعتها أو نقيضتها هي المقولة بعدها حقا ويبدو ذلك جلياً من المعاني المنقوضة في القصيدة الأخرى، كما ذهب إلى ذلك أحمد الشايب(23).

وقد حاول نعمان محمد طه أن يوفر على الباحث بعض الجهد عندما أكد

من خلال دراسته لمضامين النقائض، أن الفرزدق كان البادئ في حوالي (23) نقيضة أمّا جرير فلم يبدأ الفرزدق إلا بحوالي (15) نقيضة (24).

ولكن هذا الحكم يبقى محتاجاً إلى مزيد من الأدلة لأن كلاً من الشاعرين لم يكن ينقض القصيدة السابقة معنى بمعنى أي أن يكون مرتبطاً بها ارتباطاً وثيقاً مرحلة بعد أخرى، بل كان يترك ذلك للظروف النفسية وللأحداث الاجتماعية المتقلبة التي عرفها المجتمع الأموي.

في (شكل 1) حاولنا تبيّان كيفية تمفصل النقائض في النسق الشعري وكيف تترابط نصوصها، دون الأخذ بعين الاعتبار ما تتضمنه هذه القصائد من معان ومواضيع، والآن سنحاول أن نرى كيفية تداخل المعاني في المتتالية الشعرية لقصائد النقائض.

ويمكن أن نقسم الموضوعات التي جاءت في نقيضة جرير رقم (65) كما يلي:

-الموضوعات الإيجابية بالنسبة لجرير:

أ-الأطلال والغزل

ب-الفخر بالقبيلة

جـ-أدوات الشجاعة (القنا)

-أما الموضوعات السلبية والتي تتعلق بخصمه الفرزدق:

أ-هجاء مجاشع

ب-هجاء الفرزدق

جـ-أدوات الجبن (القين- الكير- الجنبة)

د-قصة الزبير بن العوام

هـ-هجاء نساء مجاشع.

أما نقيضة الفرزدق رقم 66 فإن موضوعاتها الإيجابية تتوزع كما يلي:

أ-الافتخار بجدوده

ب-انتصارات مجاشع

أما الموضوعات السلبية التي تخص جريراً حسب نقيضة الفرزدق وهي كما يلي:

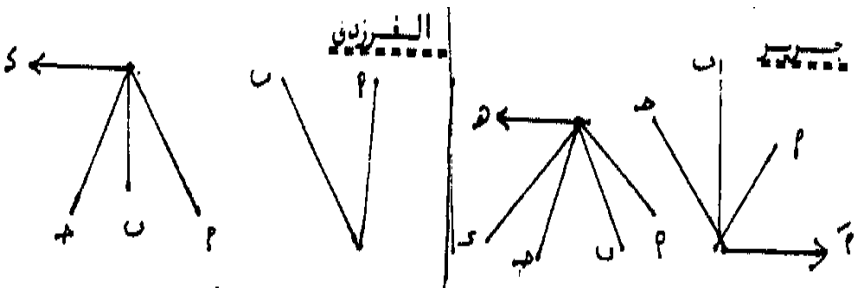
أ-هجاء يربوع

ب-هجاء جرير

جـ-يوم إرب

ء-هجاء نساء يربوع

وهكذا يمكن تمثيل هذه الموضوعات وفق المخطط التشجيري التَّالي



(شكل 2)

وإذا كان هدفنا هنا هو تأسيس نموذج للتحليل وليس تأسيس نموذجين فإننا نجمل ما فصلنا فيه سابقاً ونقول إن القيم الإيجابية تتحول عند الثاني إلى قيم سالبة وأن التحولات التي يمكن أن تلاحظ على بنية النص هي تغير الأسماء فتكون في سلم القيم الإيجابية بالنسبة للشاعر المتكلم وفي سلم القيم السلبية بالنسبة للخصم.

من هنا يمكن أن نلاحظ طريقة التماثل في الموضوعات وتقابلها (تعاكسها) ونلاحظ أيضاً التراوح بين القيم:

فيوم إراب يعتبر قيمة إيجابية بالنسبة للفرزدق ويوم أسر الهذيل التغلبي جدّ جرير الخطفي (لكنه قيمة سلبية بالنسبة لجرير) وهجاء نساء القبيلتين (هـ-، د) بنفس الصورة مع تغير في النسب القبلي، وهناك موضوعان مشتركان بين الشاعرين هما الافتخار بالقبيلة والافتخار بالذات.

وهكذا إذا أردنا أن نكوّن نموذجاً للتحليل فإننا نقول أن الموضوعات الإيجابية تتعلق بالشاعر المتكلم وقبيلته أما القيم السلبية فإنَّه يلحقها بخصمه، أما وظيفة القيم الإيجابية بالنسبة للشاعر المتكلم فهي الانتصار لنفسه ولقبيلته، وأما وظيفة القيم السلبية فهي هجاء الخصم ومحاولة الحطِّ من جماعته، وهكذا يتجسد

النص الثاني في النص الأول ولكن بصورة مقلوبة ويستقيم الوضع في النص الثاني عندما يتكلم الخصم.

وبلغة السيميائيين نقول أن مستوى التحولات يظهر في مظهرين أساسيين يتجلّى الأول في اعتبار المضمون منقلباً Contenu Inversé ومحاولة وضعه في موضعه الطبيعي Contenu Posé كما أنه يتجلى في مستوى ثان في اعتبار ما يقوله الخصم يمثل الظاهر le paraitre وعند محاولة الثاني الدفاع أمام خصمه فإنه يظهر الباطن، أي الذات على حقيقتها l,Etre وبتطبيق قواعد السرد في هذا المستوى يمكن إبراز تجليات مزايا هذه المصطلحات وفعاليتها في التحليل الأدبي.

IV– تعلق الحاضر بالغائب.

إن النقائض لعبة فنية– كما حاولنا إظهار ذلك– وهذه اللعبة تقوم على تفكيك النّص السابق ثم (إعادة تشكيله) من جديد، ولكن هذا التشكيل (التحويل) ليس بريئاً لأنه يعمد إلى قلب القيم الموجبة إلى قيم سالبة والعكس.

ولكن الذي يجب أن نشدّد عليه هو أن (النص الغائبْ) يشكل بعداً هاماً في (النص الحاضر) الذي لا يمكن أن يفهم إلاّ الرجوع إلى النص الغائب (السابق تجاوزاً)، وهكذا يقترب النّصان من (التداخل) لولا ذكر الأسماء والأماكن، ويبلغ ذلك درجة من التعقيد وذلك لطول تلازم الشاعرين وتمرسِهما بأسلوب بعضهما البعض حتى أن أحدهما يكاد (يتكهَّن) بالقصيدة التي سيقولها زميله حتى قبل أن تتشكل في وجدان صاحبها وتتحقق شعرياً وذلك لأنهما بقيا يتهاجيان نحواً من أربعين سنة لم يتغلب واحد منهما على صاحبه ولم يتهاج شاعران في الجاهلية أو الإسلام بمثل ما تهاجيا به، وهذا التلازم كفيل بأن يمد بينهما فضاء من الألفة وحتى الإعجاب وربما يعود ذلك إلى تشابه في المزاج والتركيب النفسي بالإضافة إلى تقارب في مستوى الشاعرية وأدوات التعبير.

وإذا صدّقنا بالتفسير الأسطوري للشعر فإننا نقول إنّ شيطان جرير هو الفرزدق وإن شيطان الفرزدق هو جرير.

ولا غرابة في ذلك فالفرزدق قد اعترف بهذا الفضاء الشعري الحميمي الذي يجمعهما حيث قال: "إني وإياه لنغترف من بحر واحد وتضطرب دلاؤه عند طول النهر"(26).

وقد لاحظ "دومنيك منغينو" عند تحليله للنصوص المتبادلة بين العقلانيين ورجال الكنيسة (في عصر التنوير)- وهي تشبه من حيث الإطار البنيوي ظاهرة النقائض في الشعر العربي، ولكنها مكتوبة بأسلوب نثري- "أن العلاقة الجدالية تظهر في مستواها الأولي لأن الخصمين يتكلمان نفس اللغة، وإنهما ينتميان إلى نفس المجال المؤسساتي وهناك نفس الكلمات التي تتردد بين هذا وذاك، ولكن هذه الكلمات المتشابهة لا تقول نفس الفكرة"(27).

هذه الملاحظة تنطبق أيضاً على نقائض جرير والفرزدق فهما يتعاملان مع نفس المستوى اللغوي الذي عرفه العصر الأموي مع بداية الاختلاط اللغوي ودخول بعض الألفاظ الأجنبية إلى اللغة العربية وعودة ثانية إلى الطرائق الشعرية التي كانت سائدة في الجاهلية إلى غير ذلك من المشاكل اللغوية التي عرفتها تلك المرحلة.

كما أنهما ينتميان إلى نفس المؤسسة الأدبية وهي ما عرفت بطبقة شعراء النقائض، كما أنهما ينتميان إلى مجتمع واحد له ظروفه وملابساته وما يحكمه من تناقضات وصراعات ميزت تلك الفترة من التاريخ العربي الإسلامي، وقد عبرت نقائضهما عن تناقضات مجتمع حاول الرجوع إلى أعراف القبيلة الجاهلية وسيادتها بعد أن أرسى الدين الإسلامي قواعد معاملات جديدة وثبتها بالممارسة العملية إبان عهد الخلفاء الراشدين.

وقد تنبّه جرير إلى العلاقة التي تربطه بخصمهِ الفرزدق بأنها ليست علاقة خصم ولكنه رأى فيه مصدراً من مصادر الشاعرية وأنه يمثل بالنسبة إليه محرك الشعر وآليات الوجدان عندما قال "نبعة الشعر الفرزدق" (28) وهذا يُبيّن مدى ارتباطهما بعضهما ببعض. وعندما بلغه صوت الفرزدق أيقن أنه أصبح هو الآخر في عداد الأموات-شعرياً على الأقل- وتمنى بكل أسف وحسرة لو عاش الفرزدق قليلاً:

مات الفرزدق بعدما جدّعتُه ليت الفرزدق كان عاش قليلا

وهذا البيت رغم ظاهره الذي يوحي بالهجاء والتشفي إلا أن استقراء الشطر الثاني منه يدلنا على هول الفاجعة وذهول جرير أمام موت الفرزدق لأنه أحسّ أنه ارتطم بجدار الموت، وأنه شعرياً قد بلغ نهاية المطاف وفي الأخير أدى لزميله الذي بقي يصارعه مدة أربعين سنة تحية الوداع وذلك من خلال قصيدة يقول فيها:

فـلا ولـدت بعـد الفـرزدق حامـل ولا ذات حِمْـل مـنْ نِفَـاس تعلَّـتِ

هـو الوافـد المَـأْمُون والرَّاتِـق الثَّـأْي إذا النعـل يومـاً بالعشـيرة زلَّـتِ

وبهذه الأبيات التي يرثي فيها جرير الفرزدق بعد أن هجاه وناقضه أربعين سنة تنغلق سلسلة النقائض.

لقد كان جرير هو المفتاح والفارس في هذا المجال لقد بدأ النقائض (كما ذكر ذلك أبو عبيدة) واستفزّ الفرزدق فأخرجه من صمته وبقي يصارعه إلى أن توفي فأنهى جولة النقائض بقصية رثائية يبكي فيها الفرزدق ويعدد مناقبهُ وأن الأرض لن تنجب مثله أبداً.

■

■ هوامش:

1-ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، ص75- دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت. 1968.

2- Hafsi (Ibrahim): Recherches sur le Genre Tabaqat dans la litté rature arabe. in Arabica 1976. PP 227-265.. PP1 - 41

3-حسن شرف: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام- دار الحداثة- بيروت .1984

4-حسن شرف: م س .127

5-حسن شرف: م س .117

6-أحمد سيد محمد: نقائض ابن المعتز وتميم بن المعزّ- ص24، دار البعث- قسنطينة- ط2/ 1980.

7-حسن شرف: م س 24-.27

8-حسن شرف: م س .28

9-حسن شرف: م س .31

10-محمد عبد العزيز الكفراوي: جرير ونقائضه مع شعراء عصره، ص21- دار نهضة مصر- د.ت.

11-ابن سلام: م س 86.

12-ابن سلام: م س .107

13-أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي ص315 ، مكتبة النهضة المصرية ط2-

1966.

14-ابن سلام: م س 121.

15-أحمد محمد سيد: م س 121.

16-نعمان محمد طه: جرير حياته وشعره. 326 ، دار المعارف- مصر 1968

17-نعمان محمد طه: م س 325.

18-أحمد الشايب: م س 275.

19-محمد الكفراوي: م س 33 – 34.

20-نعمان محمد طه: م س 337.

21-نعمان محمد طه: م س 342.

22-نعمان محمد طه: م س 327.

23-أحمد الشايب: م س 308.

4-نعمان محمد طه: م س 323.

25-ابن سلام الجمحي: م س 90.

26-ابن سلام الجمحي: م س 87.

-27Maingueneau (Dominique): Dialogisme et analyse Textuelio PP 9-10. Actes Sémiotiques. IV, 32- 1982

28-ابن سلام الجمحي: م س 75.

■ ■ ■

الخاتمة

يعود تراجع الأدب وانكماشه داخل أطر ضيقة وفضاءات محدودة إلى أزمة في القراءة وأزمة في الفهم، ذلك أن القارئ صار يقبل على النص بخلفية جاهزة وطروحات معدة سلفاً تم إنتاجها داخل سياق مخصوص ثم يحاول بالتالي تطويع النص لها.

إن القراءة الجاهزة الماقبلية تلغي خصوصية النص الأدبي وتجهض تاريخيته لأنها تجعل كل النصوص تساوي "الواحد"، أي تختزل مجموع الإنتاج الأدبي في نص واحد، ووظيفتها تقتصر على التفتيش عن الأشياء المألوفة والأنساق المتحجرة متجنبة بذلك كل الأسئلة الشائكة والممتعة، فهي بجهلها لقوانين الكتابة والطبيعة الرمزية للأدب ترى أن كل النصوص متشابهة وتتنفس بذات الطريقة وبالتالي للأدب، تتم هذه القراءة من الذاكرة وليس من واقع النص إن هذا الوضع المأزوم يجعلنا نتساءل: من ألغى الآخر هل هو النص أم القارئ؟.

إن القراءة التي يكون منطلقها هو الذاكرة يمكن اعتبارها مجرد "عادةً" وليست ممارسة فعلية وواعية للعمل الحضاري الذي هو الكتابة. إن القراءة العادة تعتمد على النص كوسيلة لا غير، في حين تعني ممارسة القراءة الأشتغال على النص كلغة وكبناء وترصد دلالاته وتحولاته.

إن ممارسة القراءة تعني–فيما تعنيه– تجاوز كل معيقات الفهم للانتقال من التلقي السلبي إلى طرح الأسئلة الجدية وتفكيك الخطاب لتفحص أسراره والأشياء

المسكوت عنها، ثم إعادة بنائه وفق النظام المعرفي للقارئ. وبهذه الكيفية، فإن القراءة تفتتح النص على العالم والثقافة والنصوص.

وأما القراءة الناقصة أو الجاهزة فإنها تسيء إلى النص وتشوهه، لأنها تقبل عليه بأقل تكلفة ومن أيسر السبل، وهي بهذه الطريقة تلغي خصوصيته وتاريخيته، لأنها خطاب خارج أفق التجربة وخارج فعل اللغة.

■ ■ ■

الفهرس :

الإهـداء: 5
المقدمة 7
الفصل الأوّل : في حدود النَّقد 11
–الحضور والغياب– 11
من أين نبدأ؟ (سؤال في المنهج) 18
مسح منهجي 33
ما موقفنا أمام قصيدة؟ 36
المنهج وإمكانية تطبيقه. 39
جدلية المنهج والمصطلح 40
التعرّف على الشكل اللغوي للقصيدة 46
جرد الألفاظ الغريبة 47
إحصاء الكلمات المتكررة 48
التعرّف على خصوصية القصيدة: 50
علاقة اللغة بالواقع 52
فهم وممارسة الحالة الذهنية: 53
لكل نصّ قراءة 54
الأدب والزمن 55
الزمن التاريخي 56
الزمن الشعري 58
الزمن الحداثي 60
الشعر يحكي قصة 61
الفصل الثاني: فضاءات شعرية 69
فضاء القصيدة 69
= نبض التاريخ / نبض الإبداع = إلياذة الجزائر: قراءة دلالية 81
1 . اعتبارات منهجية: 81
2 . الشعر والتاريخ: 82

1 . 2 . التراجيديا/ الملحمة..... 85
II . فضاء الإلياذة: 87
II . 1 . الحقول الدلالية للإلياذة: 88
II–2– الأسطورة– المعجزة: 95
II–3– التّناصّ وهوية الإلياذة: 103
الخطيئة والتكفير : 110
تحولات النسق 114
فضاء القصيدة: المرجعية – اللغة.....128
الفصل الثالث : التراث والشعر..... 145
الأقاويل الشعرية والمرآة: من المحاكاة إلى التخييل 147
– المرآة /القول الشعري: 147
– القياس الشعري: 151
– النسق الثلاثي للشعر: 154
– المحاكاة وإعادة إنتاج الواقع:.....156
– الخيال كوسيط: 165
– التخييل ورغبة التواصل: 173
– التوصيل الشعري: 178
– بدلا من الخاتمة: 180
الخطاب النقدي: المعرفة/ الذات 185
1–اللغة كنظام: 187
2–المعنى والبناء: 188
3–البناء والنحو: 190
4–بين الجرجاني وريتشاردز:.....192
5–السياق والمعنى:.....194
6–الاستعارة والصورة: 195
النص والصورة في نقائض جرير والفرزدق.....199
1–طبقة النقائض:.....199
أ–المصطلح 199
ب–النقائض 202
II. رحلة النَّص: 205
أ–رحلة البداية: 206

ب–نهاية الرحلة: 216
III– تحليل النموذج: 221
IV– تعلق الحاضر بالغائب. 227
الخاتمة 231
الفهرس 233
سيرة علمية .....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

■ ■ ■