

كتاب دوري محكم (١)

جامعة
الملك سعود
King Saud University



قراءات في شعرية الخطاب



إعداد وتحرير
وحدة أبحاث الشعرية



١٤٣٩هـ / ٢٠١٨م





قراءات في شعرية الخطاب (كتاب دوري محكم)

إعداد وتحرير

وحدة أبحاث الشعریات

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الملك سعود

١٤٣٩ هـ - ٢٠١٨ م



٢ جامعة الملك سعود ، كلية الآداب ، ١٤٣٨ هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

وحدة أبحاث الشعرية

قراءات في شعرية الخطاب. - الرياض، ١٤٣٨ هـ

٤٥٩ ص، ١٧×٢٤ سم

ردمك: ٩٧٨-٦٠٣-٨١٩٧-٧٨-٣

١- الأدب العربي - نقد ٢- الشعر العربي - نقد أ. العنوان

١٤٣٨/٧٧٩٥

ديوي ٨١١،٠٠٩

رقم الإيداع: ١٤٣٨/٧٧٩٥

ردمك: ٩٧٨-٦٠٣-٨١٩٧-٧٨-٣

وحدة أبحاث الشعریات

الهیئة العلمیة:

- خالد الحافی
- محمد منور
- (مشرفاً عاماً)
- (رئیساً)

الأعضاء:

- ١ - أحمد الحیزم
- ٢ - حسین المناصرة
- ٣ - خالد الحافی
- ٤ - صالح زیاد الغامدی
- ٥ - صالح معیض الغامدی
- ٦ - عبد الفتاح یوسف
- ٧ - منی المالکی
- ٨ - میساء الخواجا
- ٩ - هند المطیری

تصدير

أن يفتح قسم اللغة العربية وآدابها صفحة علمية جديدة بهذا الإصدار العلمي الرصين (كتاب الشعریات) الذي تقدمه وحدة أبحاث الشعریات في القسم ، فذلك يعني أنه يتغيا إنتاج قيمة علمية معرفية مضافة إلى مكتسبات المكتبة العربية الأدبية ، إسهاماً منه برافد بحثي ينهض بالبحث العلمي من جهة ، ويحقق جزءاً من أهداف قسمنا العريق وطموحاته في المستوى الأكاديمي من جهة أخرى ، ويلبي تطلعات جامعتنا الأكاديمية لا في المحيط الإقليمي فحسب ، وإنما في المستوى العالمي ؛ وهو ما نلمسه فيما تحقّقه جامعة الملك سعود من مستوى عالٍ في التصنيفات العلمية العالمية ، فكان من الواجب أن تواكب الأقسام العلمية في الجامعة هذا التميّز.

إنّ هذا الإصدار الأوّل لـ (كتاب الشعریات) يأتي انطلاقاً من إيماننا العميق في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود بأنّ البحث العلمي الجاد هو اللبنة الراسخة التي تقوم عليها الأقسام العلمية ممثلة بوحداث البحث فيها ، لهذا سعى القسم إلى إنشاء عدد من الوحدات البحثية ؛ لتقوم بدورها العلمي بحسب تخصصاتها الدقيقة ، فكان هذا الإصدار العلمي في وحدة أبحاث الشعریات ؛ ليضع الأدبية بخاطبيها الشعري والسردى مضمّاراً لتفاعل الباحثين بأرائهم النيرة ، وفضاء رحباً لأفكارهم العميقة ؛ وعليه تضافرت جهود الأساتذة الفضلاء في الوحدة - مشكورين - بعزيمة وإخلاص لتقديم هذا الإنتاج الأدبي ؛ لتتلاقى رؤى النقاد والباحثين ، في تأثير وتأثر بما يعمّق الأفكار ، ويحقق الغايات ، ولننظر

على اتصال مستمر بكل جديد ومفيد في بحوث الشعرية، وليبقى هذا الإصدار شعلة لا تنطفئ في مسار البحث العلمي الرصين، وخطوة حثيثة نحو التميز.
والله ولي التوفيق.

الدكتور خالد بن عايش الحافي

رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

والمشرف العام على الوحدة

كلمة وحدة أبحاث الشعرية

إذا كانت الأهداف والغايات من الفنون والآداب بمختلف أنواعها هي إعادة بناء الكون، وتهذيب الطبيعة، وإصلاح الحياة من منظور فني من أجل إسعاد البشرية، فإن قيم الجمال والكشف عنها في الإبداعات الفنية والأدبية هي الوسيلة والطريق إلى تحقيق تلك الأهداف، وتلك الغايات الحياتية، التي تعمل على نشر قيم الخير والحق والعدل والجمال في أرجاء الكون، وتأتي الدراسات البحثية المعمّقة في شعرية الفنون والآداب للكشف عن مظاهر الجمال فيها، ولتعميق وتجسيد وإبراز تفصيلاتها الجمالية من أجل تمثل العالم لها، واسترداده للجمال الذي بثه الله في الكون والحياة وأودعه فيهما، وكشف الغطاءات الرقيقة المغلفة للكون من خلال حدس المبدع النافذ لأغوار الحياة وحقائقها، ورؤية الناقد الباحث عن آفاق الجمال الكامنة تحت تلك الغطاءات الرقيقة التي تستودع خلفها الحقائق الجميلة في الحياة، ليتضافر حدس المبدع ورؤية الناقد في إعادة إعمار هذا الكون، وإعادة تشكيل مظاهر الحياة فيه، لتعيش الإنسانية جماليات ما أودعه الله فيه من قيم الحياة الجميلة والحقة والعادلة والسعيدة.

هذه الأهداف والغايات البنيوية هي ما سعت إليها البحوث والدراسات الموجهة لشعرية الفنون والآداب في هذا الكتاب (البحثي المحكم) الذي يعد الإصدار الأول من إصدارات وحدة أبحاث الشعرية في جامعة الملك سعود، وهو باكورة لما سيتبعه من إصدارات علمية في قضايا الشعرية، تنوي الوحدة الاضطلاع بها، وإصدارها في مستقبلها العلمي والبحثي؛ لتعميق الرؤى والبحوث في هذا الشأن المهم من شؤون الفنون والآداب.

ولعلي لا أعدو الحقيقة إن قلت: إن وحدة أبحاث الشعرية تحاول أن تنهض بما تستطيع النهوض به، وتقديمه للباحثين والمتلقين للفنون والآداب من تعميق للبحث العلمي في شعرية الفنون والآداب، وكشف مظاهر الجمال فيها من أجل تحقيق تلك الأهداف والغايات العظيمة للفنون والآداب، منطلقة من آخر ما وصل إليه البحث العلمي في شعرية الفنون والآداب بمختلف أنواعها الجناسية.

وإنه لمن الاعتراف لأهل الفضل بأفضالهم، أتوجه بالشكر الجزيل للباحثين الذين خصوا هذا الإصدار العلمي بأبحاثهم العلمية الرصينة، كما أشكر زملائي في اللجنة المشرفة على (وحدة أبحاث الشعرية) على ما بذلوه من مجهودات في تسيير عمل الوحدة، وإخراج هذا الكتاب الباكورة من إصدارتها على الوجه الذي نظن أنه يقدم إضافة جديدة فيما توخاه من قضايا الشعرية، كما أشكر قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب في جامعة الملك سعود على ما قدم من دعم للوحدة بما يعينها على إنجاز مهامها العلمية والبحثية، وإلى لقاء - بعون الله - في إصدار قادم.

رئيس وحدة أبحاث الشعرية

الدكتور محمد منور

المقدمة

لماذا الشعرية؟ وما حاجة النقد العربي الحديث إلى فتح هذا المسار النقدي الذي رسم خريطة الفكر الغربي المعاصر بطروحات رومان ياكسون، وتودوروف، وباختين... وغيرهم؟

يفتح هذا المسار النقدي أفقاً معرفياً جديداً أمام الباحث العربي، وهو أفق التفكير في خصائص الخطاب الإبداعي، وتقاليده، وقوانينه، وعلاقتها بالأنظمة المعرفية التي شيدتها. لعلّ التفكير في شعرية الخطاب يعلمنا كيفية تجاوز الفكر المتكلس حول قضايا يقينية جاهزة عن الخطاب الإبداعي، استهلكها البحث النقدي في الجامعات. يأخذنا مبحث الشعرية إلى مناطق فكرية مختلفة؛ حيث يوجّه أسئلته إلى وجهات معرفية ربما لا نتوقعها، ويُغيّر من وجهة نظرنا حول بدايات الفكر العام عن نظام الخطاب ووظيفته، ويجعلنا نتأمل أدواتنا النقدية والإجرائية التي نعتمدها في تحليل النص أو الخطاب، ويؤهل الدارس لاستكشاف ما يميّز نص أو خطاب عن غيره، وأخيراً يمنحنا القدرة على التمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري.

ما الدروب التي يشقّها النقد الأدبي بسؤال الشعرية؟ وما الخصائص المائزة التي تجعل الخطاب الأدبي مؤهلاً لتحقيق وظائف جمالية وتواصلية، يتجاوز بها وظائفه في الإخبار والتبليغ؟ وهل تتعارض الشعرية مع وظائف الخطاب المرجعية؟

وكيف يمكننا الانتقال بخصائص الخطاب من المعيارية إلى الإنشائية؟

وهل ثمة اختلاف بين شعرية النص الأدبي في الخطاب النقدي العربي، وشعريته في الخطاب النقدي غير العربي؟!

يبحث هذا الكتاب في هوية النص / الخطاب الإبداعي الجمالية، ويحاول الإجابة عن بعض هذه الأسئلة المحورية، التي تُعدّ إشكالاً معرفياً في النقد الحديث، وهي أسئلة تتعلق بهوية الخطاب الإبداعي الجمالية وخصائصه المائزة التي تجعله صالحاً للقيام بوظائفه التأثيرية والتواصلية. لعلّ ما يميّز الشعرية عن اللسانيات هو أن اللسانيات تكتفي بالوصف اللغوي للخطاب، أمّا الشعرية فتتجاوز هذا الوصف اللغوي إلى الاهتمام بالتداخل والتفاعل بين الخطاب ومجالات معرفية أخرى، يمكن أن تسهم في تشكّل قوانين الخطاب، إضافة إلى الاهتمام بالقوانين الداخلية التي يستتجها الدارس من الأعمال الإبداعية المدروسة، وهذا التوجّه لا يحصر الشعرية في مجال الخطاب الشعري فحسب، وإنما يجعلها تهتم بالخطاب السردى أيضاً، وهو ما يؤكده هذا الكتاب عندما قسمناه إلى جزأين: جزء خاص بشعرية الخطاب الشعري، والجزء الآخر خاص بشعرية الخطاب السردى.

ارتبط مفهوم الهوية الجمالية بمفهوم الشعرية قديماً في الفلسفة اليونانية والرومانية في قرن معرفي مشترك، فانشغل أرسطو قديماً بالبحث في القوانين الإبداعية للنص الإبداعي، ثم تطوّر هذا المفهوم فيما بعد، واتخذ أسماء عدّة، لعلّ من أهمها: الأدبية، والجمالية، والشعرية، والإنشائية.. وقد كان النقاد العرب القدماء على وعي بهذا المفهوم، ولكن تحت ثقافة (قانون الشعر العربي) عند ابن قتيبة وغيره. وكانت الغاية من هذا المفهوم أن تتحدد هوية النص الإبداعي الجمالية والمعرفية. واتخذ البحث في هوية النص الإبداعي أشكالاً مختلفة في النقد العربي الحديث، تختلف باختلاف الإجراءات التطبيقية لكل منهج أو نظرية أو مفهوم، وتهدف هذه الإجراءات، رغم تنوعها وتعدّدها، إلى البحث بطرائق مختلفة وآليات معرفية نوعية؛ للكشف عن جماليات النص أو الخطاب بصفته حدثاً إبداعياً، يتشكّل في نظام من الوحدات، تربطها علاقات منسجمة بوساطة اللغة، ويتميّز كل نظام بجملة من

الخصائص قابلة للدرس والتحليل. والسؤال الآن: هل يختلف البحث في طرائق تحليل هذا النظام في النقد العربي عنه في النقد الغربي؟ هل تأثر النقد العربي بطرائق التحليل في النقد الغربي؟ ما الفرق بين مفهوم الشعرية عند حازم القرطاجني ومفهوم الشعرية في النقد الغربي الحديث؟ إن أهمية البحث في الشعرية المقارنة تتمثل في مناقشة المرجعيات المعرفية والإيديولوجية التي ينتمي إليها الخطاب النقدي، ولعل هذا يؤكد اختلاف الإجراءات النقدية عند الدارسين، وارتباطها بالمنطلقات المعرفية.

يبدو النقاش في هذا الكتاب ينهض على أفق هذه الرؤية النقدية؛ وذلك بتوجيه مهمة الفكر النقدي إلى مجال الشعرية النقدي والمعرفي؛ وذلك بإعادة السؤال النقدي حول شعرية الخطاب في سياقه: التطبيقي، والنظري؛ لتحريك القضايا الأساسية المتعلقة بهوية الخطاب الإبداعي العربي، وهو سؤال يضع الفكر النقدي العربي الحديث ضمن سياق عصره، من ناحية، ومن ناحية أخرى يكشف عن طبيعة الممارسات النقدية التطبيقية العربية لقضايا النقد الحديث، وقدرتها على الإسهام في تطوير الفكر النقدي، فيتوزع الكتاب الأول لوحدة الشعرية بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة الملك سعود، على قسمين؛ هما:

١ - شعرية الخطاب الشعري.

٢ - شعرية الخطاب السردية.

شعرية الخطاب الشعري

(١)

يسعى عبد الفتاح يوسف في بحثه عن شعرية القصيدة العربية في خطاب الاستشراق إلى تفكيك الخطاب الاستشراقي حول شعرية القصيدة العربية؛ لأن التفكير في قضايا الشعرية في الفكر العربي والفكر الاستشراقي، يثير عدداً من الإشكاليات النظرية والتطبيقية، ترتبط بأسئلة المعرفة العلمية والمنهجية في الخطابين النقيدين العربي والاستشراقي. لا يتناول البحث

الخطاب الاستشراقي بصفته أمراً واقعاً، أو فعلاً مجسداً لتلاقح الثقافات حول الأدب العربي، بل يتناوله بصفته طوراً فكرياً يبحث للظاهرة الشعرية عن مسوغات إضافية تمنحها جدارة الوجود المعرفي والتعبير الجمالي. ولكن، هل من ثمة إضافات نوعية على أدبية الأدب وشعرية الشعر؟! يجب البحث عن الأسئلة الآتية:

- كيف يمكن الكشف عن تحولات تقاليد الخطاب الشعري القديم من الوظيفة الإخبارية إلى الوظائف التأثيرية والتواصلية في الخطاب النقدي العربي والاستشراقي؟
 - هل يُعدّ نظام الخطاب الشعري عند المستشرقين تعبيراً حقيقياً عن شعرية القصيدة العربية؟ أم أن هذه الأنماط هي مجرد إعادة صياغة منطقية لقانون الشعر العربي عند ابن قتيبة وغيره من النقاد القدماء؟
 - ما الأسس المعيارية التي اعتمد عليها المستشرقون في تأسيس مقاييس معيارية لشعرية القصيدة العربية؟ وما موقف الشعرية العربية منها؟
 - ما أوجه الاختلاف والتشابه في الخطاب النقدي العربي والاستشراقي حول شعرية القصيدة العربية القديمة؟
- وخلص الباحث إلى تنوع المرجعيات التي اعتمد عليها الخطاب الاستشراقي في دراسته لشعرية القصيدة العربية، وأن هذا التنوع أسهم في الكشف عن خصائص جديدة لهوية القصيدة العربية، فالمنطلقات المنهجية لدراسة شعرية القصيدة العربية عند المستشرق الأمريكي (ياروسلاف استيتكيفيتش) انطلقت من البحث في العلاقة بين: الشعر وبلاغة الخطابة، والموسيقى، وتجليات الأسطورة؛ وذلك بهدف تقديم تفسير منهجي مختلف لشعرية القصيدة العربية الثلاثية (التي تتكون من: النسيب، والرحيل، والمديح)، وإثبات أن هذا الشكل هو خير معبر عن شعريتها؛ ومن ثمة سعى خطابه النقدي إلى تفسير العلاقة بين ظواهر الخطاب الشعرية، والظواهر الفنية الأخرى الموجودة في الفنون المختلفة مثل: الموسيقى، والخطابة، والأسطورة، ليقف عند الماهيات الخالدة في القصيدة التي تعطيها قيمتها المعرفية والشعرية معاً.

(٢)

سعى الباحثان عبد القادر سلامي وأمينه بلهاشمي، في دراستهما عن شعرية المكان ورمزيته في الشعر العربي الحديث (قراءة في نماذج مختارة)، إلى تحليل نماذج من الشعر العربي الحديث وفق منهج يتخذ من التأويل أداة إجرائية في الوقوف على شعرية بعض الفضاءات والبيئات المكانية العامة والمفتوحة والمغلقة بشقيها المألوف والموحش، والمسلي منها، آخذين في الحسبان ما تحقق من رمزيته العامة في هذا الشعر، وما تحقق من رمزيته الخاصة، وبما يكفل استنطاق معجمها الشعري، آخذين في الحسبان ترتيبها الألفبائي.

عدّ الشاعر العربي الحديث (البحر، والصّحراء، والفضاء، والقرية، والمدينة) أمثلة للفضاءات العامة في امتدادها وسعة أفقها، والمدينة في صخبها وبرودة العلاقات بها وضيق الشعراء ذرعاً بها، وحينهم إلى قرأها وأريافها، فقد كان للفضاءات المفتوحة والمغلقة نصيبها من الوصف عندهم، فمن الأولى (الجسر، والشارع والطريق، والميناء)؛ ومن الثانية نماذج للأمكنة الأليفة والموحشة يمثل الشق الأول منها (البيت، والغرفة، والمسجد). ويمثّل شقها الثاني (السجن، والقبر، والكهف)، إضافة إلى الأماكن المسلية، نحو: (الحديقة، والشاطئ، والمقهى، والمقهى)، مقرونة في بعض الأحيان بأسمائها التاريخية أو الثقافية. كما جاءت بعض مضامين هذا الشعر في المشرق والمغرب العربي أو (العالم الإسلامي)، امتداداً لتلك الأمكنة المألوفة وغيرها مما حفل به المعجم العربي منها دالة على البعد الطوبوني (الموقعي) تارة، أو الدلالي التأويلي تارة أخرى، وفق سياقات ورودها الشعرية في رمزية، مع ما ميزت نماذجها بحملها لنزعة روحية أو قيم إنسانية تجلّت فيه بوضوح.

(٣)

تهدف دراسة "الإيتوس" وتحليلات الخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات، لعبد الكريم بنعطية، إلى مقارنة الخطاب الشعري، من زاوية أخلاقية، أو ما أطلق عليه أرسطو "الإيتوس". وقد اعتمد الباحث في دراسته هاتين متناً خاصاً، عُرف عند النقاد بشعر المنصفات، وذلك لأن هذا النمط من الخطاب الشعري، في أغلبه، ملازم للصراع بمختلف

أنواعه، سواء الصراع السياسي، أم القبلي، أم الاجتماعي. تنطلق هذه الدراسة من تصور رأى الباحث فيه أن الشعر العربي خطاب يزخر بعدد من القيم الأخلاقية التي يجب استثمارها في حياتنا اليومية، ولذلك فإنه من الضروري الكشف عنها، وعن كيفية اشتغالها. وقد جمع في منهج تحليله بين التصور الأرسطي للأخلاق، وتصور بيرلمان وتيتيكا، من خلال نظريتهما حول البلاغة الجديدة، وارتباطها بالقيم كمنطلق لها.

وفي إطار مقارنة الباحث للخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات، سعى إلى الإجابة عن بعض الإشكالات من خلال دراسة محايدة للمتن الشعري المقصود بالتحليل، وتركيزها في الخلاصة التي ذيل بها هذه الدراسة، وقد صاغ الإشكالات التي أجاب عنها في دراسته على النحو الآتي:

- ما الدلالة اللغوية والاصطلاحية لشعر المنصفات؟
- ما المكانة التي يحتلها الإيتوس _ الأخلاق في الخطابة الأرسطية؟
- ما تجليات الخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات الحربية، والاجتماعية؟
- كيف يتحقق الخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات في ظل العلاقات الاجتماعية بين الأفراد والجماعات؟
- ما أهم القيم التي تحتزنها المنصفات؟ وما دور القيم في بناء الخطاب الحجاجي داخل شعر المنصفات؟
- وما دور البوليفونية في الإنصاف الشعري؟

(٤)

تهدف دراسة عبد الله قنيوي عن الترابط النصي في قصيدة (بشرى النبوة) للبردوني "دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص إلى تطبيق مبادئ لسانيات النص وآلياتها في تحليل قصيدة (بشرى النبوة) للشاعر اليمني عبد الله البردوني، سعياً إلى إبراز مدى ترابط النص الأدبي في المستويين الشكلي والمعجمي، وانسجامة في المستوى الدلالي، ثم الوقوف على أبعاده التداولية، التي تدفع بالمتلقي/القارئ إلى التأمل والقراءة الفاحصة، والانطلاق نحو

آفاق رحبة من التأويل والإدراك. وقد انطلق الباحث من مقدمة نظرية للتعريف بالترابط النصي، والإشارة إلى قواعده الدلالية والتركيبية التي يستبصر بها الباحث أثناء مساره في منعرجات النص المقترح للدراسة.

وقد تعاضد الخطاب داخل القصيدة مشكلاً بنية مكتملة بوساطة أدوات الاتساق التي استخدمها الشاعر لشد أجزاء النص الأدبي بعضها إلى بعض موظفاً الإحالة الداخلية والخارجية وعناصر الاستبدال والحذف، والربط بأنواعه (الإضافي - العكسي - السببي). بالإضافة إلى الاتساق المعجمي المتمثل في عنصر التكرار (التام والجزئي) والتضام، التي أعطت للخطاب بُعداً دلالياً، وأسهمت في ضمان استمرارية الانبهار به من البدء إلى الختام. وكان لمعطيات الانسجام (الربط المفهومي) دور في الترابط الدلالي في المستوى العميق من خلال مجموعة من المفاهيم والعلاقات المعنوية، كمبدأ التغريض الذي كشف عن انثيال عنوان القصيدة في مفردات متوافرة داخل النص الشعري. وكذلك السياق الذي أوضح ارتباط الخطاب الأدبي بالعالم المحيط، مما أسهم في إدراك المنشئ والمتلقي لدورهما في تأويل الأحداث، بالإضافة إلى مبدأ التأويل المحلي، وعلاقات الارتباط المعنوي المتمثلة في الإشراف، والإجمال والتفصيل، والعموم والخصوص، وعلاقة السبب بالنتيجة.

(٥)

يستند بحث *شعرية القصيدة الرومنطيقية* (إيقاع الخطاب عنصراً تكوينياً) لحرز راشدي إلى الظاهرة الفنية المهيمنة التي تعدّ إحدى الثوابت في الخطاب الشعري. ويقصد بذلك الإيقاع بصفته مكوناً رئيساً من مكونات القصيدة الرومنطيقية على وجه الدقة، بل يعدّ عنصراً تكوينياً خالقاً لشعرية القصيدة، ومانحاً إيّاها كثافةً جماليةً، ومحققاً فيها وظائف دلالية تنأى عن أحادية الدلالة لتنتفتح عين القارئ على مهبّ من الدلالات، تعين بـ"التدلال".

ثم إنّ هذا البحث لا يولي المسألة العروضية وشرائطها شطر النظر، بل يعتني فقط بالإيقاع الناشئ عن الاشتغال على اللغة، أو ما يُصطلح عليه بإيقاع الخطاب، وما يُعرف

بنحو الإيقاع. إذ إنّ الإنسان كائن لسانيّ بالدّرجة الأولى، ولعلّه قبل ذلك "حيوان إيقاعيّ" صميم. والإيقاع بطبعه جوهر إناسيّ أصيل يذرع حياة الإنسان في مختلف مدارجها، ويضفي عليها القيمة والمعنى.

من نقطة الارتكاز هذه سلّط الباحث الضّوء على المدوّنة الشعريّة الرومنطقيّة، من زاوية نظريّة موصولة بالوعي الإيقاعيّ ومنزلته في المتصور الأدبيّ الرومنطقيّ، ومن جهة إجرائيّة متعلّقة بمتن شعريّ بعينه وهو مجموعتا الجداول والخمائل لإيليا أبي ماضي. وارتأى الثّابت الإيقاعيّ مدخلاً إلى دراسة المتن المذكور بوصفه محدّداً لشعريّة النصّ، ومقوّمّاً رئيساً من مقوّمات هويّته الأجناسيّة.

وبان للباحث، وهو يتعامل مع المعطى الإيقاعيّ مزروعاً في الأنسجة النصيّة، أنّ شعريّة النّصوص من المدخل المذكور شعريّة خصيّة، متفجرة ومتكثّرة. وهذا يعني من وجهة نظر تقبليّة أنّ إنصات القارئ للإيقاع واهتمامه به ومحاصرة علاماته اللفظيّة وتجليّاته المدلوليّة، ضربٌ من الإبداع البعديّ الذي يستأنف نشاطاً إبداعياً قبلًا.

(٦)

يسعى بحث مدارات الشعريّة: قراءة في ديوان (بين يدي امرئ القيس) للشاعر السعودي حسن الصلهي، للباحث ولد متالي لمرباط أحمد محمّدو، إلى رصد جانب من مميزات الكتابة الشعريّة، وذلك بالغوص في النصوص الشعريّة، في مستويات: اللغة، والإيقاع، والصورة الشعريّة. وقد حاول الباحث تفكيك المعمار النصي للوقوف على جانب من جماليّاته الشعريّة، وأبرز مميّزاته الفنيّة.

فهذه القراءة تستهدف رصد جانب من أبرز المداخل الفنيّة التي قامت عليها شعريّة ديوان (بين يدي امرئ القيس) للشاعر الصلهي الذي يعلن عن صوت شعري له أطره الفنيّة الخاصّة، وهو صوت يكتب بهدوء، بعيداً عن بؤرة الضوء في المشهد الشعري السعودي المعاصر؛ وإن كان ليس غائباً عنه. وهو إضافة إلى ذلك أحد الأصوات الشعريّة الشابّة التي تتميز بعرامة الموهبة وجزالة اللغة الشعريّة، وهي ملحوظة لا تخطئها العين لمن تابع الأعمال

الشعرية التي أصدرها الشاعر؛ إذ إنها تفصح عن رؤية شعرية باذخة، تستند إلى عمق الموهبة وحيوية التجربة ذات الأفق الواعد في الإبداع والتجريب.

القسم الثاني

شعرية الخطاب السردى

(١)

يتناول حسين المناصرة في بحثه بعض أسئلة القصة القصيرة جداً، وهي أسئلة تُطرح كثيراً في سياق تجنيس هذه القصة، والحفر عن الأسس الإنشائية المكونة لها بصفتها خطاباً رائجاً في الوسائط الرقمية، ولدى كثير من كتابها ومتلقيها، في مستويات رؤاها وجمالياتها! ولعلّ هذا الوعي التساؤلي في شعرية القصة القصيرة جداً هو محاولة جادة لدى كثير من الباحثين والمتلقين؛ لنمذجة هذه القصة، أو وضعها في سياقها النظري أو الإنشائي/الشعري.

حدد الباحث عشرة أسئلة رئيسة، ناقش في ضوئها، شعرية أسماء القصة القصيرة جداً، وحجمها، وكتابتها، وجذورها ومرجعياتها، وخصوصيتها أو تجنيسها، وهل هي قصيدة نثر؟، وعناصرها السردية، ومقروئيتها، ومستقبلها، وتعددية أسئلتها. ثم توصل الباحث إلى أن تتعدد أسماء القصة القصيرة جداً، يمكن أن يُستثمر في بناء خصائص وجماليات تمتاز بها هذه القصة، وأنّ حجمها يتحدد بأن يطلق عليها كاتبها اسم قصة قصيرة جداً، وأنها كتابة إبداعية ليست سهلة، بل هي صعبة جداً، وأن تراثنا العربي مشبع بالنصوص القصيرة جداً، التي ينبغي لها أن ترتبط بعري تأسيسية إرهابية بهذه القصة، وأنها تعد جنساً أدبياً مستقلاً بذاته، والإقرار بأنها ولدت من رحم القصة القصيرة، وأنّ علاقتها حميمة بقصيدة النثر، وأنها حظيت مؤخراً بثقافة نقدية جيدة كمّاً وكيفاً، وأنّ علينا ألا نقلق بشأن هذا الجنس الأدبي؛ تخوفاً من خَبْوِ جذوته في المستقبل، وأن أسئلة شعرية كثيرة ومتجددة.

وقد خلص الباحث إلى النتائج الآتية :

• أن جمالية المغامرة الفنية هي التي تجعل هذه القصة المتناهية في القصر بنية سردية بالضرورة.

• أن هذه القصة القصيرة جداً غير قابلة للتأطير الجمالي السردى في مستوى العناصر الفنية المعيارية للسرد ، كما هو حال الرواية والقصة القصيرة.

• أن هذه القصة القصيرة جداً يتشكل وجودها من خلال نصوصها ، وأن ما يمكن أن يظهر على هذه النصوص من جماليات ، وما تكتنزه من رؤى ، هو ما يكشف عن جماليات هذا الجنس الأدبي .

(٢)

تحتل النصوص الموازية أهمية بالغة في الدرس النقدي المعاصر ؛ لكونها خطابات واصفة ، تشكّل ميثاقاً قرائياً ، يعقد بين المؤلف والقارئ ، من شأنه خلق منطقة مترددة بين الداخل النصي وخارجه ، اصطلاح عليها النقد المعاصر بمنطقة العبور ، التي تضمن للقارئ الحصول على تأشيرة المرور إلى متن النص. ولذلك تعد النصوص الموازية واحدة من أهم مواقع "اللاتحديد" ، التي لا يمكن مقاربتها دون الانفتاح على حقول معرفية متشعبة ، تجمع بين اللسانيات والدراسات الاجتماعية والدراسات البلاغية والتداوليات وغيرها.

تندرج المقاربة النقدية التطبيقية : شعرية النصوص الموازية في رواية "القاهرة الصغيرة" للروائي الجزائري عمارة لخص ، للباحثة زهيرة بولفوس ، ضمن سياق الدراسات النقدية المعاصرة المهتمة بالنصوص الموازية للروائي الجزائري المعاصر عمارة لخص . وهي طرح علمي منهجي يسعى إلى الإجابة عن جملة من التساؤلات ، يمكن تلخيصها في النقاط الآتية :

- ما النصوص الموازية في رواية "القاهرة الصغيرة" ؟ وما مكان الشعرية فيها ؟
- ما مدى وعي (عمارة لخص) ، وشعريتها النابعة أساساً من شعرية المتون الإبداعية والدالة عليها في الآن ذاته ؛ حيث تشتغل على شعرية النصوص الموازية في رواية

"القاهرة الصغيرة بأهمية هذه النصوص الموازية ووظيفتها ؟ وكيف اشتغل عليها؟
• كيف أسهمت هذه النصوص الموازية في تشكيل الفضاء النصي للرواية؟

(٣)

إذا كانت قضية الزمن بوصفها إحدى أهم القضايا الإشكالية التي شغلت التفكير البشري قديماً وحديثاً، وتنازعها ميادين مختلفة وحقول معرفية متنوعة، وأثير حولها كثير من النقاش والجدل، وطرح بشأنها العديد من التساؤلات والاستفسارات، بلغت حد الحيرة والدهشة والاستغراب؛ فإن هذه القضية قد استأثرت باهتمام النقد الأدبي - كذلك - لا سيما في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة المهتمة بتحليل الخطاب السردى؛ إذ حظيت مقولة الزمن باهتمام لافت على أيدي النقاد البنيويين وبخاصة "جيرار جينات" الذي تمكن - بكل جسارة واقتدار علمي - من تشييد نموذج في دراسة الزمن في خطاب المحكي - لم يسبق له نظير - لقي قبولاً كبيراً واستحساناً لافتاً في الدراسات النقدية والسردية المعاصرة. فقد أصبحت كل دراسة أو تحليل للزمن في الخطاب السردى، إلا وترتكز على هذا النموذج الزمني ومختلف تقنياته (الترتيب، المدة، التواتر)، التي استنبطها "جيرار جينات" من خلال دراسته لرواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست.

من هذا المنطلق، كان المسعى الذي تصبو مقاربة زمن الخطاب السردى في دراسات سعيد يقطين، للباحث سحنين علي، إلى تحقيقه هو محاولة رصد مظهر من مظاهر دراسة الزمن في ميدان السرديات المغاربية، والعمل على استكشاف آليات اشتغاله ومستويات تطبيقه ودرجات تمثله لدى علم من أعلام السرديات في النقد المغاربي، وهو الناقد المغربي سعيد يقطين الذي تعدّ تطبيقاته المحتفية بالزمن السردى من أبرز الاجتهادات المتمثلة لهذا المكوّن البنيوي في السرديات المغاربية؛ إذ أبدى الناقد اطلائاً واسعاً وتفوقاً كبيراً في مطاوعة زمن خطاب الرواية العربية، وأبان عن إمكانات هائلة وقدرات كبيرة على التحليل الزمني، خاصة في كتابه: "تحليل الخطاب الروائي" و"انفتاح النص الروائي"، وهو بهذا الصنيع يحاكي إلى حد كبير التحليل الذي أجراه "جيرار جينات" على نص "البحث عن الزمن الضائع".

(٤)

تقوم دراسة فهد البكر على كشف خصائص الشعرية وسماقتها في كتاب (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) لابن خاقان الأندلسي، بصفته أحد كتب التراجم الأندلسية التي كتبها مؤلفها مترجماً لأعلام عصره، ومن هنا اتكأت الدراسة على تمهيد يعرف بالكتاب ومؤلفه، ثم محور أول تناولت فيه الإطار الخارجي لشعرية التراجم، وذلك من جانبين يعالجان شعرية العنوان، وشعرية التبويب، ثم تناولت الدراسة في محورها الثاني الإطار الداخلي للتراجم، وذلك من خلال المقدمات، والمتون، والخواتيم، ثم عرّجت الدراسة في محورها الثالث على شعرية التراجم والتفاعل الأجناسي، وذلك من خلال التفاعل مع الشعر، والرسائل، والمقامات، ثم خاتمة الدراسة، ومصادرها.

وقد توخّى الباحث في هذه الدراسة وحرص على إظهار الوجوه الشعرية المتمثلة في أولى مراتب الكتاب، وهي عتبة العنوان، ثم حاول البحث في شعرية التبويب، والمنهج الذي سار عليه المؤلف في كتابه هذا، ثم ولج في الإطار الداخلي لهذا الكتاب، فسعى إلى مقارنته شعرياً في مقدمات التراجم، ومتونها، وخواتيمها، إلى أن جلّى ظاهرة التفاعل الأجناسي الذي حظيت به تراجم ابن خاقان، فكان جهده في تناول إطارها الشعري، من خلال التنويه على التفاعل بين الترجمة والأجناس والأشكال الأدبية المتنوعة، كالشعر، والرسالة، والمقامة، والخبر، والرحلة، ونحوها.

(٥)

يتناول بحث شعرية المستلزم والمضمّر في القول: قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" لابن المقفع - نموذجاً، لنعيمة سعدية، إستراتيجية المضمّر القولي ودلالاته في قصة بشرية بلسان حيواني، في محاولة الكشف عن قوانين الخطاب وجمالياته، وبيان المقاصد التي يهدف الكاتب إلى تحقيقها وفق مبدأ التفاعل الاتصالي بوساطة هذه المقولات المضمرة المختلفة، التي تحقق له جسراً ليكون خطاباً حديثاً عصرياً في رؤاه وأفكاره وتطلعاته.

الخطاب القصصي نسيج من المقولات اللغوية الاستلزامية المتناغمة، التي تجعل القارئ في ممارسة تفاعلية لفهمه وإدراك مقاصده، لأنه بإزاء عالم كامل تشارك الحروف والكلمات والصياغات والتراكمات الثقافية الإنسانية المختلفة، وكافة المكونات والأشكال في جعله خطاباً شعرياً تداولياً متميّزاً، والبحث في المقولات الاستلزامية - وهي من أهم الأبحاث التداولية المعاصرة - متمثلة في: (مقولة الاستلزام التخاطبي ومقولة المضمر وغيرها) ودلالاتها في قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" لابن المقفع، وما يمكن أن تحدثه هذه المقولات من قوة التأثير والإقناع في الآخر؛ هو بحث يؤسس لنوع من التواصل اللغوي الترميزي والإيجائي، المسمى بالتواصل الضمني الذي يبحث في الدلالات القابعة تحت مظلة المحتوى الدلالي للعبارة اللسانية.



تجدر الإشارة إلى أنّ ما استخلص في هذه المقدمة من أبحاث هذا الكتاب، هو من إنتاج الباحثين والباحثات أنفسهم. ولعلّ من أكثر ما نعتز به في إصدارنا الأول في وحدة أبحاث الشعرية، يكمن في مشاركة باحثين وباحثات من ثماني دول عربية؛ فنأمل مستقبلاً أن يزداد هذا العدد في إصداراتنا التالية، بإذن الله.

إنّ احتواء هذا الكتاب على أحد عشر بحثاً محكّماً، لا بدّ من أن يسهم في ثقافتنا الشعرية، وأن يتيح المجال لأبحاث تطبيقية أخرى، خاصة لدى طلاب الدراسات العليا وطالباتها.

ويسعدنا كثيراً في وحدة أبحاث الشعرية أن نتلقى أية ملحوظات؛ كي تساعدنا في تحسين أدائنا، وتكشف أماننا أفضل الطرق في البحث العلمي والنقد التطبيقي في مجال الشعرية.

والله ولي التوفيق.

التحرير

الباحثون والباحثات

- حسين المناصرة
- زهيرة بولفوس
- سحنين علي
- عبدالفتاح يوسف
- عبدالقادر سلامي وأمنية بلهاشي
- عبدالكريم بنعطية
- عبد الله قنيوي
- فهد البكر
- محرز راشدي
- نعيمة سعدية
- ولد متالي لمرباط

المحتويات

التصدير	هـ
كلمة وحدة أبحاث الشعریات	ك
المقدمة	م
القسم الأول: شعرية الخطاب الشعري	١
١- عبدالفتاح يوسف (مصر): شعرية القصيدة العربية في خطاب	
الاستشراق	٣
٢- عبدالقادر سلامي؛ وأمينة بلهاشمي (الجزائر): شعرية المكان ورمزيته	
في الشعر العربي الحديث "قراءة في نماذج مختارة"	٤١
٣- عبدالكريم بنعطية (المغرب): "الإيتوس" وتحليلات الخطاب	
الأخلاقي في شعر المنصفات	١١٥
٤- عبد الله قنيوي (اليمن): الترابط النصي في قصيدة (بشرى	
النّبة) للبردوني "دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص"	١٤٧
٥- محرز راشدي (تونس): شعرية القصيدة الرومنطيقية (إيقاع	
الخطاب عنصراً تكوينياً)	١٩٥

٦ - ولد متالي لم رابط أحمد محمدو (موريتانيا): مدارات الشعرية:	
قراءة في ديوان (بين يدي امرئ القيس) للشاعر السعودي حسن	
الصلهي.....	٢٣٥
القسم الثاني: شعرية الخطاب السردي.....	٢٦٥
١- حسين المناصرة (فلسطين): أسئلة شعرية القصة القصيرة جداً	
"إشكاليات في الرؤى والجماليات".....	٢٦٧
٢- زهيرة بولفوس (الجزائر): شعرية النصوص الموازية في رواية "القاهرة	
الصغيرة" للروائي الجزائري عمارة لخص.....	٣٢٣
٣- سحنين علي (الجزائر): مقارنة زمن الخطاب السردي في	
دراسات سعيد يقطين.....	٣٤٩
٤- فهد البكر (السعودية): خصائص الترجمة الأدبية في كتاب (قلائد	
العقيان ومحاسن الأعيان) لابن خاقان.....	٣٧٥
٥- نعيمة سعدية (الجزائر): شعرية المستلزم والمضمر في القول: قصة	
"الحمامة والتعلب ومالك الحزين" لابن المقفع - أنموذجاً.....	٤١٥

القسم الأول

شعرية الخطاب الشعري

١. عبد الفتاح يوسف (مصر): شعرية القصيدة العربية في خطاب الاستشراق
٢. عبدالقادر سلامي، وأمينة بلهاشمي (الجزائر): شعرية المكان ورمزيته في الشعر العربي الحديث "قراءة في نماذج مختارة"
٣. عبد الكريم بنعطية (المغرب): "الإيتوس" وتحليلات الخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات
٤. عبد الله قنيوي (اليمن): الترابط النصي في قصيدة (بشرى التوبة) للبردوني "دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص"
٥. محرز راشدي (تونس): شعرية القصيدة الرومنطيقية (إيقاع الخطاب عنصراً تكوينياً)
٦. ولد متالي لمرباط أحمد محمدو (موريتانيا): مدارات الشعرية: قراءة في ديوان (بين يدي امرئ القيس) للشاعر السعودي حسن الصلهي

شعرية القصيدة العربية في خطاب الاستشراق

عبد الفتاح يوسف

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الملك سعود

ينطلق البحث الراهن من دراسة الشعرية بوصفها ممارسة معرفية يدخل في صلبها سؤال التقاليد، بوصفه ملمحاً من ملامح شعرية القصيدة العربية، مروراً بمساءلة منطق البحث في شعريتها لمعرفة الشروط التي تسوّغ لنا فهمها، أو التعرف على بنيتها التي تحدّد معناها، وانتهاءً بجدل معرفي حول جسور التواصل بين العقل والمنهج، هذا التراتب البحثي يفتح الأبواب أمام معناها المعرفي الذي يتطلّع لآليات الكشف وإعادة الإنتاج؛ ومن ثمة تصبح دراسة الشعرية مغامرة معرفية تهدف إلى فتح دروب الحرية كفعل للاختيار، وهو ما يمكن من خلق تجريبي إبداعي يكشف عن المستتر والمتواري خلف الشكل أو النموذج.

يتوجه البحث - إذاً - لدراسة الشعرية باعتبارها إشكالية معرفية، وأسلوباً منهجياً يبحث في شروط إنتاج المعنى في القصيدة العربية، لاستناده على منظومة من القيم والمعايير الثقافية، تكرّس هيمنة الثقافة على الوعي الإبداعي، في خطاب نقدي استشراقي يختلف في منطلقاته بالبحث في شعرية الأشياء والتقاليد داخل القصيدة العربية وعلاقتها بما هو خارجي في الثقافة، وآلية انتظامها داخل الخطاب الشعري. وسنقوم بهذه الممارسة النقدية انطلاقاً من فكر نقدي يسعى إلى تفكيك مركزية التبعية الثقافية القومية، والفكاك من أسر الانبهار بطروحات الآخر؛ لأن التفكير في قضايا الشعرية في الفكر العربي والفكر الاستشراقي، يشير العديد من الإشكاليات النظرية والتطبيقية ترتبط بأسئلة المعرفة العلمية والمنهجية في الخطابين النقديين العربي والاستشراقي.

سوف نعتمد بشكل أساسي في هذا الطرح النقدي على دراسة ياروسلاف استيتكيفيتش (صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي) لما تشكّله هذه الدراسة من أهمية بين الكتب التي تناولت شعرية القصيدة العربية لاسيّما فيما يتعلق بجانب: أنماط الخطاب، وصيغ التلفظ، بما يمنح البحث الراهن مساءلة الخطاب الاستشراقي حول طبيعة طرحه لهذه الأنماط وصيغ التلفظ من ناحية، والبحث في طبيعة العلاقة بين هذه الأنماط المطروحة في الخطاب الاستشراقي، وقانون الشعر العربي التقليدي كما هو معروف في الخطاب النقدي العربي القديم من ناحية أخرى، ولو حاولنا مبدئياً استكشاف الاستراتيجية التي اتبعتها استيتكيفيتش في دراسته حول شعرية القصيدة العربية، اتضح لنا أنها إعادة استكشاف لمسار العقلانية العربية في آفاقها النظرية ونتائجها الجمالي والإبداعي عبر أنساق القصيدة العربية، فالشعرية ليست في النهاية سوى استراتيجيات تلك التقاليد/ الأنساق وآلية انتظامها داخل الخطاب الشعري، وما الفكر النقدي حولها إلا محاولات نظامية أو تنظيمية للبحث في البناء المتعالي (الترانسندنتالي) للشعرية.

ربما يساعدنا هذا التوجه على استكشاف الرؤية التي كوّنّها الخطاب الاستشراقي عن القصيدة العربية، وعلاقتها بالرؤية التي كوّنّها الفكر العربي عن قصيدته الشعرية، لعل ذلك يكتنّنا من فهم العوائق النظرية والصعوبات المنهجية التي تحول بين الفكر العربي وفكر الاستشراق، وسد الفراغ بين الفكرين بمواجهة طروحات الفكر العربي حول الشعرية بمنهجية الخطاب الاستشراقي في تحليله للقصيدة العربية.

ويطرح البحث عدداً من التساؤلات على النحو التالي:

ما الأسس المعيارية التي اعتمد عليها استيتكيفيتش في تأسيس خصائص معيارية لشعرية القصيدة العربية؟ وما موقف الشعرية العربية منها؟
هل اعتمد استيتكيفيتش على منطق المعنى الذي يسوّغ له شروط فهم الشعرية بوصفها نسقاً ينتظم الشعر؟ أم أنه اعتمد على منطق الإحكام والوضوح والصرامة الذي يجمع الأسئلة ويختزل الظواهر الأدبية في أفكار من صنعه هو؟!

هل تُعدّ أنماط الخطاب الشعري عند المستشرقين تعبيراً حقيقياً عن شعرية القصيدة العربية؟ أم أن هذه الأنماط هي مجرد إعادة صياغة منطقية لقانون الشعر العربي عند ابن قتيبة وغيره؟

هل تُعدّ أقسام القصيدة العربية حسب تقسيم استيتكيفيتش سنداً معرفياً لرؤيته الخاصة على حساب المعنى؟!

ما الآلية التي تمكّن الفكر النقدي العربي من إعادة بناء نقدي من أجل تفعيل دور الخطاب الفكري العربي حول الاستشراق؟

لا يتناول هذا البحث الخطاب الاستشراقي بوصفه أمراً واقعاً، أو فعلاً مجسّداً لتلاقي الثقافات حول الأدب العربي، بل يتناوله بوصفه طوراً فكرياً يبحث للظاهرة الشعرية عن مسوّغات إضافية تمنحها جدارة الوجود المعرفي والتعبير الجمالي، ولكن، هل من ثمة إضافات نوعية على أدبيّة الأدب وشعرية الشعر؟!

يمكننا في هذا السياق الحديث عن نمط من المقاربات النقدية والمنهجية التي تمكننا من معاينة المرجعية الناعمة لفكر الاستشراق عند تحليله للنصوص الأدبية العربية، كما تمكننا من مناقشة عملية التشكل النصّي، ومراقبة الاستدلالات أو البراهين التي يقدمها هذا الخطاب حول القصيدة العربية، مع الوعي بإغواءات هذا الخطاب الذي يضع القارئ في موقع التابع، والمقروء في موضع المتبوع، ولا فرق بين الذي ينظر إلى خطاب الاستشراق بوصفه إطاراً مرجعياً وفكرياً لا يمكن لأي فكر أن يفتح أبوابه إلا بتقليده أو استنساخه، والذي يرفضه رفضاً إيديولوجياً ينطوي على معنى الثأر الثقافي الذي يسعى إليه المهزوم أو المأزوم في علاقته بالمنتصر أو بالغالب، فمنطلق النفور يستوي ومنطلق الإعجاب في فقدان القدرة على مساءلة هذا الخطاب وتفكيكه على النحو الذي يسمح بوجود علاقات متكافئة بين الفكرين تسمح بعملية التبادل المعرفي التي تمكننا من رؤية فكرنا وتراثنا من خلال مراياه أو أفكاره عتاً، بدلاً من تلك العلاقات القسرية بين أطراف فاعلة ومنفعلة، أو متبوعة وتابعة، تسلبها التبعية إرادتها فتبقى أسيرة فكر المتبوع.

وأخيراً، قد يتساءل قارئ هذا البحث عن مبررات اختياري لمستشرق معاصر لم ينل من الشهرة - رغم أهمية طروحاته هو وزوجته عن الأدب العربي القديم والحديث - مثلما نالها الآخرون أمثال ؛ نولدكه ومرجليوث ورينان ولوبون.. وغيرهم، وهو سؤال خادع إذا انشغلتُ به ؛ لأن التوقف أمامه يدخلني في دائرة الذاتية، ومن ثمّ تقديم المبررات التي تشغلني عن مساءلة أطروحاته، لذا سوف أحذر الوقوع في هذا المأزق ؛ لأن القارئ سوف يجد إجابة شافية عن هذا السؤال في محيلته بمجرد انتهائه من قراءة البحث.

يفتح كتاب صبا نجد آفاقاً معرفية جديدة لصياغة معرفة جديدة تسهم في دراسة شعرية القصيدة العربية، وما يميّز دراسة شعرية القصيدة العربية في هذا الكتاب، هو التساؤل حول التقاليد ودورها الشكلي والجوهري في إضفاء نظم معرفية جديدة للقصيدة العربية، وذلك يوفر إمكانات معرفية جديدة للفكر، فتمثّلات معظم الذين كتبوا عن الشعرية في الأدب العربي القديم والحديث ظهرت بوصفها تجلياً مباشراً لأفقه المعرفي الذي يكاد ينحصر في معظمه عن اللغة، والتركيب، والبلاغة، في أطر شكلانية أسهمت بلا شك في إلقاء الضوء على الجوانب الشكلية للشعرية العربية، أما كتاب صبا نجد، فيعطي الشعرية العربية منزلة جديدة ؛ حيث يكشف عن وظيفتها الفاعلة في بناء القصيدة العربية وحركة المعنى ؛ وذلك بإثارة جدل نقدي عميق بين العقل والمنهج، يخرج به استتيكفيتش من مأزق الانتماء الإيديولوجي الذي وقع في فخّه الناقد العربي القديم والحديث في تناولهم لموضوع الشعرية.

سيكون موضوع بحثنا هو مناقشة فكر مختلف، يتناول موضوعاً مثيراً للجدل ؛ وهو استراتيجيا شعرية القصيدة العربية، ومحاولة تفسيرها في سياق تداخل معرفي بين نظام القصيدة العربية القديمة وأنظمة الفنون الأخرى مثل : الموسيقى والأسطورة .. وسوف نعتمد في مساءلة هذا الخطاب النقدي الاستشراقي على الإجراءات المنهجية في الدراسات الجينية الحديثة، والتي اعتمدها استتيكفيتش في هذا الكتاب، فالجينية تعني، دراسة النشأة والتكوين لإثبات حقيقة ما والوقوف عند الأصل الذي تفرّعت عنه ؛ ولذا فنحن مضطرون لتطبيق معايير فلسفية تزودنا بأفكار مثيرة وجديدة حول موضوع الشعرية،

لاسيما عند البحث في العلاقة بين الفنون المختلفة (والشعر والخطابة - الشعر والموسيقى - والشعر والأسطورة) كما بحثها استيتكيفيتش، وتلك طريقة لا محيد لنا عنها حتى ولو وجدنا أنفسنا في موقف غير مريح؛ لأننا سنفحص آراء نقدية مهمة أملاً في تجاوزها مما يعطي الفكر القدرة على الإقامة جنباً إلى جنب مع الفكر المختلف.

شعرية الأنموذج الثلاثي للقصيدة العربية

بين التنظيم البلاغي، وحركة السوناتا، وتجليات الأسطورة

لعل المتأمل في المنطلقات المنهجية لدراسة شعرية القصيدة العربية عند استيتكيفيتش، يكتشف أنها تهتم بالبحث في العلاقة بين الشعر وبلاغة الخطابة، والموسيقى، وتجليات الأسطورة، بهدف تقديم تفسير منهجي مختلف لشعرية القصيدة العربية من خلال شكلها الثلاثي المعروف (النسيب، والرحيل، والمديح) وإثبات أن هذا الشكل هو خير معبر عن شعريتها، ومن ثم فهو يسعى إلى تفسير العلاقة بين الظواهر الشعرية داخل الخطاب الشعري، والظواهر الفنية الأخرى الموجودة في الفنون المختلفة كالموسيقى والخطابة والأسطورة، ليقف عند الماهيات الخالدة في القصيدة التي تعطيها قيمتها المعرفية والشعرية معاً.

والملاحظ أن استيتكيفيتش لم يذكر تعريفاً خاصاً للشعرية، ولكنه يتبنى شعرية رومان ياكسون التي تنظر إلى الشعرية بوصفها "مكوّنًا من بنية مركبة، إلا أنها مكوّن يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع.. وعلى نفس المنوال فإن الزيت ليس وجبة خاصة، ولكنه ليس أيضاً مجرد مكمل عرضي ومكوّن ميكانيكي: إنه يغيّر مذاق كل ما يؤكل ويكون دوره أحياناً مؤثراً إلى حدّ أن سمكة صغيرة تفقد تسميتها الوراثة الأصلية وتغيّر اسمها لكي تصبح سمكة بالزيت، إذا أظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدّث حينئذٍ عن شعر".^١ ويمكن رصد ملاحظة أساسية حول عمل استيتكيفيتش، وهي أنه يتبنى الشعرية التاريخية متجنباً الشعرية اللسانية

١ رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة/ محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال (الدار البيضاء -

التي تهتم فقط بالتغيرات اللغوية والأسلوبية التي تطرأ على الأنواع الأدبية، ويميز ياكبسون بينهما " لا تهتم الدراسة التاريخية في الشعرية كما في اللسانيات بالتغيرات فقط، وإنما تهتم أيضاً بعوامل مستمرة ودائمة وسكونية. إن الشعرية التاريخية، تماماً مثل تاريخ اللغة، إذا كانت تريد الحقيقة أن تكون متفتحة؛ فإنه ينبغي أن نتصورها بوصفها بنية فوقية مؤسسة على سلسلة من الأوصاف التزامنية".^١ ويُعد استيتكيفيتش من النقاد الذين يولون أهمية للتاريخ والأسطورة في تفسير النصوص الأدبية وتحليلها، فكما سوف نرى، يبحث في علاقة النصوص بالماضي التاريخي والأسطوري والديني أملاً في الوصول إلى غايات معرفية مغايرة بالاعتماد على الصلات المعرفية بين العصور والثقافات.

تنبع أهمية دراسة الشعرية في خطاب استيتكيفيتش من أنها تشكل وعياً جديداً بشعرية القصيدة العربية ممثلاً في تقاليدها أو في نسقها البنائي، بما يكتنفها - كنسق بنائي جمالي - من ممارسة فعلها المعرفي والجمالي معاً داخل القصيدة بعيداً عن أصلها الجمالي المعروف في معظم الدراسات العربية، ويزداد ظهور حدة هذا الوعي حين يأخذ بعين الاعتبار الوظيفة الخطابية والحماية النظرية للقصيدة العربية، والتماثل الشكلي بين الإيقاعات المختلفة للسوناتا أو السيمفونية، والتميمات المخططة للقصيدة، وطقوس الأسطورة " إن القصيدة العربية لم تكن أبداً بناءً من قطع مجمعة معاً، أو بناءً قائماً عنيداً وغير قابل للفهم على نحو ما في الوقت نفسه. وإذا أخفقنا في فهم ذلك، فقد نتخلى بالمثل عن كل المتابعات النقدية للقصيدة المتصلة أجزاؤها، وبالتالي ننكر مصداقية كل المتابعات السابقة".^٢

١ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة/ محمد الولي ومبارك حنون، دار تويقال (الدار البيضاء - المغرب) الطبعة الأولى (١٩٨٨ م) ص ١٩.

٢ ياروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد: شعرية الحنين في النسب العربي الكلاسيكي، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، (الرياض - السعودية) (١٤٢٥ هـ / ٢٠٠٤ م) ص ٩٢.

يدخلنا هذا الطرح النقدي في دائرة تبادل التأثير والتأثر بين الفنون داخل المجتمعات، وهو طرح يبدو - إيديولوجياً - تقليدياً للعلاقة بين الفنون المختلفة من حيث التأثير والتأثر، ولكنه يبدو - معرفياً - مغايراً على الأقل بالنسبة لنا كناقدين لأدب الاستشراق، فالفنون لا تنشأ في المجتمعات الإنسانية إلا في لحظات الالتزام بقواعد وتقاليد معينة - تكون في معظمها اجتماعية - وكان استيتكيفيتش نفسه على وعي بهذا عندما اقتبس فقرة عن رومين رولاند تؤكد هذا الوعي " لا تمثل البنية كلها لمجرد القوانين الأساسية لكل نوع فني خاص، ولكنها تمثل لقوانين لا تزال أكثر إلزاماً هي قوانين المجتمع الذي يتوجه العمل إليه، قوانين التعقل، والذوق العام، الخاصة بكل من التوازن التقني والأخلاقي بين الأطراف المختلفة".^١، وأضيف إلى ذلك؛ إن الفنون تتضمن إجابات عن أسئلة فلسفية مختلفة، لأنها - أي الفنون - تفسر تفسيراً معرفياً ما يعاينه الفكر من حيرة وعدم استقرار، وما أقصده بالفكر المغاير لاستيتكيفيتش - ها هنا - هو مقارنته بين شعرية أنساق القصيدة العربية، وانتظامها بهذا الشكل الثلاثي داخل القصيدة، وانتظام أشكال الفنون الأخرى في قواعد وقوانين، والبحث عن نقاط تلاقٍ بين هذه الفنون، ويكون لهذا الطرح نتائج مهمة من بينها النظر إلى الفنون كشجرة معرفية واحدة، كل فن يفيد ويؤثر ويتأثر بغيره من الفنون، وأيضاً يساعدنا هذا الطرح على تجاوز الحدود الضيقة التي يسجننا فيها الفكر النقدي المتأسس على الاهتمام بنوع أدبي دون البحث في علاقته بغيره من الفنون والمعارف، الأمر الذي يجعل النقد يدور في إطار شكلي لا يهتم بالجوهر، وربما تساعدنا هذه الدراسة على مراجعة مفهوم الشعرية في الدراسات النقدية العربية، حيث يقع الخلط بين الشعرية وموضوعاتها في النقد العربي الحديث، فتحوّلت من خطاب واصف (علم موضوعه النصوص الشعرية والإبداعية) يقترب من النقد الأدبي، إلى خطاب موصوف فتصبح موضوعاً لذاتها (علم

١ باروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، (الرياض - السعودية) (١٤٢٥).

موضوعه ماهية الشعر والإبداع) يقترب من نقد النقد، ويلتبس الأمران على الناس.^١ إننا بصدد طرح جدلي للبحث في شعرية القصيدة العربية من خلال علاقة قانونها بقانون الفنون الأخرى. إنه طرح يلجأ إلى المزاوجة بين العقل والمنهج كما هو الحال في دراسات معظم المستشرقين، وسنحاول في هذا المحور القيام بتحليل هذا الخطاب، والكشف عما إذا كانت لديه القدرة على اكتشاف جوانب خصوصية جديدة لشعرية القصيدة العربية أم لا.

-القصيدة والخطابة:

يُبرز استيكيفيتش أهمية أنموذج القصيدة العربية بشكله الثلاثي بوصفه شكلاً مميزاً يمكن أن تتجسد فيه شعرية القصيدة العربية، فبنية هذا الشكل ليست حدثاً تاريخياً، ولا سياسياً، بل هي مجردات أو أعراف جوهرية "يمكن دراسة عناصر الشكل الشعري بوصفها مجردات، بل إنه يجب إدراكها بهذه الصفة، أي بما هي أعراف جوهرية"^٢، ويمكن لهذا الشكل أن يفصح بشكل ما عن علاقته بالوجود "القصيدة شكل جوهري، تعطي التعبير الشعري حساسية فائقة بالتحكم الداخلي والاكتفاء الذاتي. إنها ترسم أفقاً بعينه، محتزلة رؤية جمالية كلية إلى عالم صغير"^٣، فالبنية إذن تشكل ما هو مشترك بين الثقافة والجماعة، ولذا فهي تُعدّ مرآة يمكن أن نرى فيها آلية انخراط الثقافي والجمالي والإنساني، ومن ثم فهي تتمتع

١ راجع يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، عالم الفكر (الكويت) المجلد (٣٧) العدد (٣) يناير/ مارس ٢٠٠٩م ص ٣٦ / ٣٧ ويوضح غليسي في هذه الدراسة العلمية المهمة ابتذال مصطلح الشعرية على أيدي الجامعيين العرب الذين لا يدركون من شعرية الخطاب، وشعرية العنوان، وشعرية الفضاء، وشعرية السرد، وشعرية الجسد إلا بريقاً خاطئاً سرعان ما يخلف فراغاً نقدياً سحيقاً في نصوصهم النقدية التي تتعاطى هذه العناوين من دون وعي بما تكتنزه من مفاهيم.

٢ ياروسلاف استيكيفيتش، صبا نجد، ص ٥٥.

٣ السابق، ص ٥٥.

بوجود جوهري ؛ لأنها القاعدة الأساسية التي يشيد عليها الشاعر قصيدته، إنها قاعدة ثقافية - إذا جاز التعبير - يضيف عليها الشاعر صفة الشعرية، فهي تتمتع بثوابت ثقافية، لكنها ثوابت تتغير تغيرات عارضة مع اختلاف الشعراء والعصور، فالنموذج الثلاثي المطروح للقصيدة العربي يمثل مجموع ثوابت الثقافة العربية منذ نشأة الشعر العربي، وحتى مرحلة الثورة على التقاليد في العصر العباسي^١، لكن أشكال الإفصاح والتعبير عن تلك الثوابت تتغير بتغير العامل الاجتماعي والتاريخي الذي يرتبط بالشاعر والفترة الزمنية، وهذان العاملان - الاجتماعي والتاريخي - هما اللذان يوظفان البنية الشعرية توظيفاً يستجيب للمرحلة التاريخية والاجتماعية ولتطلّباتهما المعرفية والجمالية، وهو ما يضيف سمة الشعرية على هذا النموذج، فهذا النموذج يحاول تجديد نفسه بتأثير من الفنون الأخرى، وذلك باحتواء نتائجه وتجاوزها في معظم الأحيان، وكنت أود أن يلتفت استيتيكيفيتش لهذه الفلسفة، لكنه يبدو أنه كان مهموماً بالكشف عن العلاقة بين أنموذج القصيدة والخطابة من ناحية، والسوناتا أو السيمفونية من ناحية ثانية، والأسطورة من ناحية ثالثة.

١ يجب الوضع في الاعتبار أن القصيدة العربية، في عصرها الجاهلي، وما بعده إلى نحو منتصف القرن الثالث، لم تخضع جميعها إلى هذا النموذج الثلاثي، وإنما كانت هناك نماذج أخرى تتبع النموذج الثنائي أي (النسيب والمديح، أو النسيب والهجاء، أو النسيب والفخر، بمعنى غياب الجزء الخاص بالرحيل) أو نموذج الأبيجرام (أي المقطوعة القصيرة ذات الموضوع الواحد) وللمزيد يمكن للقارئ الرجوع إلى كتابنا الخطاب السجالي في الشعر العربي: تحولاته المعرفية ورهائاته في التواصل، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت) ط ١ ٢٠١٤م راجع الفصل الثاني: شعرية الخطاب السجالي ص ٦٩ - ١٢٣، ولم يكن حديث المرزوقي عن (عمود الشعر) مشيراً إليه؛ فعمود الشعر عنده غمط من الأسس الجمالية كما استنبطها. فكثير من نماذج الشعر القديم لم يكن تبعاً بهذا النموذج الثلاثي، ومن يقرأ المختارات الشعرية مثل: المفضليات والأصمعيات والحماسة وجمهرة أشعار العرب وغيرها، يكتشف تنوع نموذج الشعر العربي بين النموذج الثلاثي، والنموذج الثنائي، والأبيجرامات، وعليه فإن تعبير استيتيكيفيتش بـ (القصيدة البلاطية) يكشف عن مقصده بأن النموذج الثلاثي خاصٌ بقصيدة المديح (البلاط).

هناك إذن مدخلان للنظر إلى شعرية أنساق القصيدة العربية، إما أنها كيان ثقافي يفضي إلى تحليل الثقافة ومذاهبها، وإما أنها موقف جاهز ينخرط فيه الشاعر. ومن سمات هذه الأنساق أنها تسعى للإفصاح عن ثوابت ثقافية بواسطة اللغة والتفكير، وككل خطاب إبداعي يعطي هذا النموذج لنفسه صورة خطاب حقيقي مطابق لبنية المجتمع، وما نؤكد عليه هو أن هذا النموذج لا يكون له معنى مطلقاً، بل يتجدد معناه بفعل العلاقة التي يمكن أن يقيمها الباحث مع غيره من الفنون الأخرى، وهو ما فعله استيتكيفيتش حين تحدث عن القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغية وخطابية^١، فيورد نص ابن قتيبة الشهير عن قانون الشعر العربي^٢، ثم يتحقق استيتكيفيتش من أن ابن قتيبة يتحدث عن بنية شعرية تقوم بوظيفتها بلاغياً "ففيها تكمن رسالة ما ومقصود بها أن تكون مؤثرة"^٣، ويؤكد أن النقد العربي المؤسس - لا سيما عند ابن طباطبا - كان على وعي بالتماثل بين بنية القصيدة الشعرية والبنيات الخطابية من قبيل الخطبة والرسائل^٤، ويحدد استيتكيفيتش بأن ما نحتاج إليه في هذا السياق، إذا ما أردنا فهم الوظيفة الخطابية والحماية النظرية للقصيدة العربية الكلاسيكية كما عرفها عصر ابن قتيبة، هو النظرية البلاغية للبنية، بمعنى، الأساس المنطقي وراء التنظيم البلاغي للقصيدة، وليس بلاغة الأشكال البيانية^٥، وهذه الحاجة لدى استيتكيفيتش تؤكد وعيه بأهمية البلاغة الجديدة في تفسير شكل القصيدة العربية القديمة، ومن ثم البحث في بلاغة هذا التنظيم، فيلجأ استيتكيفيتش إلى إجراء مقارنة نقدية بين ملحوظة ابن قتيبة عن شكل القصيدة العربية "ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ليستدعي إصغاء

١ السابق السابق نفسه، ص ٦٢.

٢ السابق، ص ٦٣.

٣ السابق، ص ٦٣.

٤ السابق، ص ٦٤.

٥ السابق، ص ٦٤.

الأسماع^١ تشبه كثيراً ملحوظة شيشرون "جعل الجمهور منتبهاً وموجهاً على نحو جيد"^٢. ثم يستأنف استيتكيفيتش محاولاته لتقديم فهم موضوعي للعلاقة بين مكونات الخطابة ومكونات القصيدة العربية القديمة، فيستعرض المخطط البنيوي للبلاغة الهيلينستية، والشيشرونية، والأوربية الوسيطة المبكرة للرسالة أو الخطبة، ويحدد هذا المخطط في أربعة أجزاء (الاستهلال - والسرد - والجدل - والخاتمة)^٣، ثم يفسر مقولات ابن قتيبة في إطار هذا المخطط، فالنسب في القصيدة العربية يقابل الاستهلال في المخطط البنيوي للبلاغة الهيلينستية والشيشرونية، والرحيل في القصيدة العربية، يقابل السرد في هذا المخطط، ثم ينطلق من هذه النقطة بالتحديد (بلاغة الاستهلال) في مقدمة القصيدة العربي، لإثبات وجود علاقة وطيدة بين القصيدة والخطبة مستعيناً هذه المرة بملاحظات ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ / ١٠٣٨ م) النقدية عن الشعر بأن "الاستهلال ليس الخاصية الحصرية للخطابة فحسب، ولكن للخبراء من بين الشعراء كذلك"^٤، ثم يقدم الحجج والبراهين على هذه العلاقة بين القصيدة والخطبة، ومن ثم الشاعر والخطيب، بتحليل نماذج من الشعر العربي متخذاً من صيغة فعل الأمر (أبلغ) ومشتقاته في نسب القصيدة العربي دليلاً منهجياً للبحث في هذه العلاقة، فيعدّ هذه الصيغة إشارة أسلوبية للرسالة، وهذه الإشارات الأسلوبية دليل واضح على الوظيفة البلاغية للقصيدة سواء في بعدها الرسائلي أو الخطابية^٥، ويشرح هذا بقوله: الرسالة عبارة عن شيء ينوي الشاعر - على الأقل مجازياً - أن يحمله بنفسه. والمقصود بالرسالة أن تكون هي خطبة الشاعر، بل حتى التماسه تقريباً - إذا جاز التعبير - أمام محكمة قضائية، ولهذا يمكن، من الناحية الشكلية، أن تقترب خطبة الشاعر في هذه

١ السابق السابق نفسه، ص ٦٦.

٢ السابق، ص ٦٤.

٣ السابق، ص ٦٦.

٤ السابق، ص ٦٧.

٥ السابق، ص ٦٩.

الحالة من الخطابة القضائية في النغمة والشكل"^١. أهم ما يمكن ملاحظته بعد هذا العرض للعلاقة الشكلية بين القصيدة العربية والخطابة، أن استيتكيفيتش ينطلق من أفكار مسبقة عن البلاغة والخطابة الهيلينستية والشيرونية والأوربية الوسيطة المبكرة للرسالة والخطبة. والاستعانة بعد ذلك بملحوظات ابن سينا، يمكن أن يكشف لنا عن المنطلقات الفكرية والنقدية التي تشكّل وعي استيتكيفيتش وشغفه بالبحث في طبيعة العلاقات بين الفنون المختلفة، وتمثّل أيضاً أساساً لفكره النقدي، فالمخطط البنيوي للبلاغة الهيلينستية والشيرونية وملحوظات ابن سينا قبلها استيتكيفيتش لخصوصية موقعها المعرفي في هذا السياق؛ لأنه يرمي إلى الكشف عن جوانب شعرية مغايرة للقصيدة العربية، فاستعان بهذه المخططات لإثبات شعريتها، فهو يبحث لافتراضاته عن دعم معرفي ومن ثمّ لجأ إلى ثقافتين مختلفتين لتأكيد هذا الدعم، وهذا المخطط المنهجي العقلي لا يحدث بصورة تلقائية أو عشوائية؛ لكنه يسير وفق معايير، لعل من أهمها، ملاءمة المنهج المُستخدم للبحث في هذه الفرضية أو ذاك "إن التفكير العلمي يتميز بفتّحه، وهذا ما يُعطي لنتائجه عندما تدرج داخل نسق فلسفي ما معاني غير معانيها الأصلية"^٢.

-تقاليد القصيدة وحركات السوناتا: ما العلاقة؟-

يُعدّ الانطلاق من دراسة الشعر ووظيفته؛ لتسجيل علاقته بالفنون الأخرى كالسوناتا أو السيمفونية، ثم العودة للشعر مرة أخرى إلى الشعر بحثاً فيه عن المعنى الإنساني، مساراً معرفياً يحدّد خطة استيتكيفيتش ومنهجه في هذا الجزء، عندما يُدرك نظام القول في القصيدة، وذلك عبر خطوطها الخارجية المعروفة، ومن خلال اقتراب هذا النظام من منطقة أخرى للمعنى - مثل النظام النغمي للموسيقى - فإن ما يحدث حينئذٍ هو نقل الخاصية الصلبة

١ السابق السابق نفسه، ص ٧٠.

٢ سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، دار الطليعة للنشر (بيروت/ لبنان) الطبعة الثانية (

١٩٨٩م) ص ١٩.

المميّزة للشعر - أي نظامه الدلالي شديد المحافظة - إلى ما كان يراه جوته بوصفه العنصر السائل، أي المجال المخفف للقساوة في الحالة النفسية Mood التي لا تزال متعلّقة تعلقاً شديداً ببعض أشكال الإدراك^١.

المسار الذي رسمه استيتكيفيتش لنفسه يتأرجح بين إعجابه بأنموذج القصيدة العربية الشكلي، والانجذاب نحو السوناتا بالتركيز على حركاتها الأربع؛ حيث تأتي "الأولى سريعة، والثانية بطيئة، والثالثة شبه راقصة، والرابعة قوية"^٢، وجوهر ما يقوم به استيتكيفيتش لا ينحصر في الملاحظة ورصد نقاط التشابه والاختلاف فحسب، بل يفترض مبدأً عقلياً يمكن العقل من إعادة اكتشاف قانون الشعر العربي وتفسير ظواهره في سياق مختلف، ولا أقصد بالافتراض مجرد التخمين أو التفسير الاعباطي، ولكن الافتراض هنا يعني إعادة دراسة بنية القصيدة العربية وإضفاء الصفة العقلية والمنطقية عليها، وهو بهذا المنطلق لا يبحث في الشعر عما يمكن أن يعلمه أو يتعلّمه، وإنما يبحث تبعاً لما يمكن أن يضعه فيه من أفكار، فالسوناتا أو السيمفونية تتألف من حركات، والقصيدة تتألف من تقاليد، والبحث في التماثل بين حركات السوناتا وتقاليد القصيدة يمكن أن يقدم لنا أفكاراً جديدة عن تقاليد القصيدة العربية "إذا كانت السوناتا في القرن الثامن عشر قبل بيهوفن تقدّم موازاة بعينها في الشكل والروح لـ الفن المتقن للقصيدة البلاطية العربية، فإنها تتوافق مع الخصائص الجوهرية للقصيدة، بل إنها تؤكدّها بصفته شكلاً نوعياً حتى في الصورة التي تبلور بها هذا الشكل في حقبة الجاهلية"^٣.

ويلحظ استيتكيفيتش اختلافاً وحيداً بين السيمفونية أو السوناتا والتميمات المخططة للقصيدة العربية "الاختلاف الوحيد هو أنه في بنية السوناتا أو السيمفونية، تأتي الحركة البطيئة للأندانتة ذات السرعة المعتدلة بعد حركة إليجرو السريعة الأولية، في حين تأتي في

١ باروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ٧٥.

٢ السابق، ص ١٣٣.

٣ السابق، ص ٧٧.

القصيدة التيمات الحزينة والعاطفية للأطلال المقفرة وفراق المحبين قبل حركة *الأليجرو* في قسم الرحيل بفصوله الدرامية^١.

تختلف القصيدة العربية عن السوناتا في أنها تبدأ بحركة سريعة تليها حركة بطيئة ثم حركة معتدلة أو شبه راقصة، وأخيراً تأتي الحركة القوية، أما القصيدة العربية، فتبدأ بحركة التيمات الحزينة والعاطفية للأطلال - التي تقابل الحركة الثانية البطيئة في السوناتا أو السيمفونية - يليها قسم الرحيل بفصوله الدرامية، الذي يقابل حركة *الأليجرو* السريعة في السوناتا أو السيمفونية، أما المديح فيقابل حركة *مينويتو* (بطيئة) وخصوصاً في البنية الممتدة كمياً للسيمفونية، وأخيراً تأتي الحركة الرابعة القوية أو السريعة جداً (*البريستو*) موازية لختام القصيدة " أما الحركة الثالثة والتي يمكن أن تكون حركة *مينويتو* (بطيئة) وخصوصاً في البنية الممتدة كمياً للسيمفونية فإنها تشبه إلى حد كبير في إيقاعها وموضوعاتها البلاطية إيقاع المديح وموضوعته، وانحاء الشاعر بعذر مهذب وتمثل ... ويمكن أن ننظر إلى الحركة السريعة جداً أو القوية (الحركة الرابعة) بوصفها موازية لختام القصيدة^٢.

كيف يمكن احتواء هذه المعادلة الصعبة من طرف استيتيكيفيتش؟ لقد درج المستشرقون بتأثير من ثقافتهم الغربية التي تأسسوا عليها افتراض أن الفنون تابعة بعضها لبعض، وأنها تنبت من شجرة واحدة تنفرع منها، وهذا لا يصل بنا إلى حكم مؤكد حول المعنى الجديد الذي يمكن طرحه من خلال البحث في العلاقات بين الفنون على النحو السابق؛ لأن المعنى في الشعر - كما هو في خطاب استيتيكيفيتش - يصبح حائزاً على أحكام قَبْلِيَّة مرتبطة بحركات السوناتا، فالموضوعات في الفنون لا تفرض بعضها قانونه على بعض، بل العالم هو الذي يفرض قانونه على الفنون، وهو ما فطن إليه استيتيكيفيتش في طرحه التالي حول علاقة تقاليد القصيدة بالأسطورة، ولكن البحث عن معنى مختلف لتقاليد القصيدة العربية بالارتكاز على معرفة قَبْلِيَّة، هو ما سمح بإمكانها - أي التقاليد - كمعرفة وكتجربة

١ باروسلاف استيتيكيفيتش، صبا نجد، ص ٧٨.

٢ السابق، ص ٧٨.

إبداعية تشير إلى معرفة ما، واستثمار ذلك لفائدة شعرية القصيدة العربية، هو ما يجعل من شعرية القصيدة العربية عند استيتكفيتش كفضية إستمولوجية، لكنها إستمولوجيا من النوع الذي يتفلسف في دراسة الظواهر لا بحثاً عن نظرية، ولكن عما يؤيد اختياراً فلسفياً يعتمد على افتراضات مسبقة حول الظاهرة، وكأن استيتكفيتش يحاول إدراك شعرية القصيدة العربية كمعنى في إطار علاقة تقاليداً بتقاليد الفنون الأخرى، ودراسة هذه العلاقات لن تكتمل إلا في إطار افتراضات مسبقة، ويمكننا في هذا السياق تحديد مقصدين / هدفين أساسيين يؤكدهما استيتكفيتش:

الأول: محاولة إضفاء شرعية علمية على شعرية القصيدة العربية عن طريق اختيار فلسفي هيمنت عليه فكرة "الافتراضات القبليّة / المسبقة" متخذاً من الحركات داخل السيمفونية سنداً علمياً لدعم فكرته عن الحركة داخل القصيدة العربي، وأهميتها في إبراز شعريتها.

الثاني: محاولة تأسيس منهج علمي لدراسة الشعرية داخل القصيدة العربية انطلاقاً من اختيار فلسفي يقوم على البحث في العلاقات بين الظواهر داخل الفنون، واستغلاله فلسفياً لإعلان الصلاحية المطلقة لوجهة نظره في دراسة شعرية القصيدة العربية.

-أنموذج القصيدة العربية وعلاقته بالأسطورة:

يمارس استيتكفيتش هوايته بالبحث عن معنى هذا الأنموذج في إطار علاقته بالعلوم الإنسانية الأخرى مثل: الأسطورة، وكيفية الإفادة من طروحاتها في تفسير قالب القصيدة الثلاثي، فيطرح فكرة الزمن - ها هنا - بوصفها بديلاً عن فكرة الحركات - في السوناتا سابقاً - كمدخل للبحث في طبيعة العلاقة بين هذا الأنموذج الثلاثي، والأسطورة، فيقسم الزمن في قالب القصيدة العربية إلى ثلاثة أنواع:^١

١ ياروسلاف استيتكفيتش، صبا نجد، ص ٩٠، ٩١.

١ - زمن الخسارة في النسيب.

٢ - زمن الانقطاع في الرحيل.

٣ - زمن الوصول في المديح.

ويؤكد استيتكيفيتش ما طرحناه سابقاً من أن الواقع هو الذي يفرض قانونه على الفنون وليس العكس، فيقول: " ليس هناك من شك أن سلسلة نموذجية أصلية من الزمن الدال قد اجتمعت في نوع الزمن الإنساني الذي هو فردي وجماعي معاً، ففي بدايته يقدم هذا الزمن خلفية مغرقة في القدم (*طلس*) لإعادة التجمع والانتماء الذي يعود، نتيجة ماضوية خسارته إلى الظهور فقط بوصفه ذكرى أو استدعاء بالنسبة للماضي، وعندئذٍ، وبعد أن يكون قد مرّ عبر عملية تشخيص مشفرة بعناية مثيرة للصراع والجدل (*الرحلة*) يصل إلى نهايته في أكثر اللحظات المحددة اجتماعياً من الوصل أو العودة ... وهكذا أمّنت القصيدة العربية الثلاثية لنفسها بتطوير شكل خاص هو، بمعنى قريب وحيوي، شكل حقول الإنسان الأخرى ؛ لأنه كان هناك في الماضي، على مستويات ما قبل أدبية ولكن ليس بالضرورة ما قبل شعرية، شكل مثل هذا. إن القصيدة لم تكن أبداً بناءً من قطع مجمعة معاً، أو بناءً قائماً عنيداً وغير قابل للفهم على نحو ما في الوقت نفسه^١.

ويتخذ من تقسيمه السابق منطلقاً لمناقشة علاقة أنموذج القصيدة الثلاثي بالأسطورة، فيرى أن التشكل البنيوي للقصيدة العربية يؤدي في سيميائية شكلها أسطورة الشعر العربي، ويتخذ من العلامة *الأيقونة* أساساً لدراسة سيميائية القصيدة، ويحدد أيقونات البنية الرمزية للقصيدة العربية على النحو التالي:^٢

١ - المنزل المقفر أو الدار، يمثّل الأيقونة البنيوية للنسيب.

٢ - الناقة، تمثّل الأيقونة البنيوية للرحيل.

٣ - الحمى (المنطقة القبليّة المحميّة)، و تُمثّل الأيقونة البنيوية للفخر.

١ باروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ٩٢.

٢ السابق، ص ٩٤ - ٩٧.

٤ - الفرس ، ويمثّل الأيقونة البنيوية للقسم النهائي للقصيدة الجاهليّة.

وطرح فكرة الأيقونة / العلامة اللغوية على النحو السابق يثير العديد من التساؤلات حول فهم استيتكيفيتش نفسه لفكرة العلامة في الدراسات السيميائية الحديثة، فمن المعروف أن العلامة تنقسم إلى ثلاثة أقسام (الأيقون - الرمز - الإشارة)، فالعلامة كـ (أيقونة) تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل مثل الصورة الفوتوجرافية التي تشير إلى صاحبها، والعلامة كـ (رمز) تكون العلاقة فيه بين الدال والمدلول علاقة اعتبارية - عُرْفِيّة - وغير معللة، والعلامة كـ (إشارة) تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة سببيّة ومنطقيّة، كالدخان الذي يشير إلى النار، وكان من الأجدي أن يتعامل استيتكيفيتش مع العلامة في هذا السياق كـ (رمز) يحيل إلى أشياء داخل أو خارج الثقافة.

ثم يختم هذا الفصل بافتراض تخطيط أكثر جدلاً حول بنية القصيدة الثلاثيّة بوصفها شكلاً وصيغاً، فيستعرض تطبيق هاري سلوخور H. slochower للمباديء الثلاثة التي تحكم البنية الثلاثيّة على مفهوم مقرر للشكل متسع بقدر اتساع مفهوم الأسطورة، والذي يراه بوصفه مُعيداً لبناء الخبرة البطوليّة الأولى (الأسطورة)، فيعرض لأمثلة سلوخور للأسطورة حيث يبرز كل عمل أدبي من أعمال الأسطورة في بنيتها بوصفه دراما من ثلاثة فصول وختام، الفصل الأول: خلفيّة أسطوريّة بعيدة ولا يحتفظ هذا الفصل بأكثر من ذكرى حينه لتك الخلفيّة. والفصل الثاني: مغادرة البطل لوطنه أو نفيه. والفصل الثالث: تغلق الدائرة بإعادة خلق للبطل، أو عودته للوطن.^١ ويبدو من هذا الاستعراض أن الفصل الأول من الأسطورة، يقابله النسب في القصيدة العربية الكلاسيكية، والفصل الثاني يقابله الرحيل، والفصل الثالث يقابله المديح، وعلى الرغم من اعتراف استيتكيفيتش بوجود اختلافات حادة في النوع والأسلوب والتباعد بين الأمثلة النصيّة التي يتكئ عليها سلوخور وقصائد الشعر العربي، إلا أنه يقر بأنه "ينبغي أن يُنظر إلى النموذج العربي للقصيدة على أنه الحالة الشكليّة في صميم الموضوع والتي تشرع بصورة جد مباشرة تتابع الفصول الأساطيرية وتقترّب إلى

١ ياروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ١٠٤، ١٠٥.

أقصى درجة من جوهر التجربة الكلّي فيها".^١

الوعي بالتحوّلات المعرفيّة لأنساق القصيدة العربيّة شعرية النسيب وعلاقتها بالثقافة

يُعدّ ياروسلاف استيتكيفيتش من أهمّ المستشرقين الذين لديهم وعي حقيقي وواضح بالروابط العميقة بين الأحداث الثقافية والسياسية والدينية وتقاليد القصيدة العربية، ولعل هذا الوعي هو ما جعله يفتن إلى الدلالة المعرفيّة المشتركة بين أحداث خارجية اجتماعية ونظام القصيدة المعاصرة لهذه الأحداث، ويتجلّى هذا الوعي في استهلاله للفصل الثاني من دراسته (النسيب: من الدموع العتيقة إلى الحجّ الروحي) بقصة تأليف أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ / ١١٨٨ م) لكتابه المهم *المنازل والديار*^٢ عندما ضرب زلزال قوي سوريا عام ١١٥٧ م. وسبب خراباً ودماراً عاماً، فأصبحت البلاد موحشة العرصات بعد الأتس، وهلك سكانها، وعادت مغانيها رسوماً، فألف هذا الكتاب المهم ليكون بكاءً للديار والأحباب وجمع فيه المراثي الشعرية التي تنوح على الديار والأطلال البدوية المقفرة. فالحدث الطبيعي / الزلزال، كان سبباً مباشراً لتأليف أسامة بن منقذ لكتابه *المنازل والديار* "إن أسامة بن منقذ لم يؤلّف اختيارات عن نموذج أصلي شعري فحسب، بل كتب كذلك بعضاً من أكثر الأبيات رهافة وعمقاً في تلك الاختيارات، ولا يزال التقليد الشعري الذي يتبعه هو ذلك الخاص بالنسيب البدوي، ولا تحاول لغته وصوره الشعرية أن تخفي هذا التقليد، ومع ذلك فهو تقليد كان قد أصبح مفتوحاً بحريّة أمام استخدام شعري جديد غير محدود"^٣

واستهلال استيتكيفيتش لهذا الفصل بهذه الحادثة يؤكد مقصدين مهمين:

١ ياروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ١٠٥.

٢ أسامة بن منقذ، *المنازل والديار*، تحقيق مصطفى حجازي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة (القاهرة ١٩٦٨ م).

٣ ياروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ١٥٤.

الأول: إلقاء الضوء على أهمية العلاقة التي تربط بين التقليد الشعري والحدث الثقافي الخارجي، ومن ثم إثبات أهمية تأثير الحدث الثقافي / القبلي في التقليد الشعري، ومن ثم يعد هذا الحدث سنداً مرجعياً لتجربة الشاعر الروحية.

الثاني: إضفاء الشرعية العلمية على التقاليد الأدبية بوصفها ممثلاً لشعرية القصيدة، ومحاولة تأسيس شعرية القصيدة تأسيساً فلسفياً انطلاقاً من اختيار ثقافي / خارجي جاهز، أو صلاحية قوانينه نتيجة ارتباطها بقوانين الثقافة الخارجية عندما تتحدث عن حضور أحداث المجتمع في قوانين الشعر، وبحث الشاعر في أحداث عصره وثقافته عما يدعم نسقه الشعري ويبرره، مما يجعل هذا النسق الشعري يستجيب للحدث الخارجي ويحتوي نتائجه، عندما نتحدث عن ذلك يكون لكلامنا معنى.

يُعد انتباه استيتكيفيتش لهذا الحضور، مرتكزاً مهماً في هذا السياق، فأورد لنا تحولين مهمين في نسب القصيدة العربية:

• التحول البلاطي في النسب عند أبي نواس.

• التحول الديني في النسب عند حسان بن ثابت.

أما التحول البلاطي عند أبي نواس فيعود سببه الأساس إلى أن أبا نواس يعيش في مجتمع بلاطي، ورغم محاولات أبي نواس الشكلية رفض القلب القديم وثورته عليه، إلا أنه لم يتمكن من ذلك، ويصف استيتكيفيتش تجربة أبي نواس *بالمفارقة الساخرة* Irony travesty "إن أبا نواس قادر على رؤية المضحك فقط في الطرق القديمة في الترميم بأغنية الشاعر. ومع ذلك فإن الحقيقة المطلقة الخاصة بأنه لا يستطيع أن ينسى الطراز القديم كلية ولكنه يتحول مرة بعد أخرى إلى الحيلة الأدبية التحريفية ضد التعبيرية Antiphrastic في بداية قصائده الخاصة، ينبغي عليها وحدها (أي التعبيرية) أن تقترح علينا الفراغ الشكلي الذي كان الشاعر فيه مصمماً على أن يجد نفسه في اللحظة التي ينبذ فيها الموضوع التقليدي، لقد أثبتت تلك الموضوع أنها غير منفصلة عن القلب الشعري للقصيدة، والتي كانت في نهاية الأمر، أفقاً جمالياً حقيقياً وحيداً لشاعر عباسي كلاسيكي جديد، وإطاره المرجعي الأخير،

وهكذا يُترك الشاعر مع تناقضه الظاهري paradox الرفض دون تغيير، وهذه في جوهرها هي كيفية حدوث التقليد الساخر Travesty وكيفية عمله، ذلك أنه قد يوحى بأفكار جديدة ومحتويات جديدة، ولكنه يُعدّ - بشروط الشكل الأدبي - تقليدًا مغرضًا تمامًا لما هو مرفوض، أي القلب الجاد، ولو اقترح شكلاً جديداً لخسر نفسه^١.

تصبح ممارسات استيتيكيفيتش مثيرة للجدل على مستوى المعرفة النقدية وتاريخ الشعوب، مع أنها ممارسة لا تُبقي الثقافي والاجتماعي غائبًا عن المشهد الإبداعي، أي تريد تعرية ما هو إيديولوجي وثقافي في الممارسة الإبداعية نفسها، وإبراز خلفياتها التي هي دائماً خلفيات تتحكم فيها سلطات مغايرة عن عبقرية الإبداع، هل يكمن الجانب المضىء في مشروع استيتيكيفيتش هنا، من حيث إنه مشروع يحاول التأكيد على جدل الثقافي بالإبداعي، وإثبات قيمة الإبداعي من خلال علاقته بالثقافي، ضد أولئك الذين لم ينتبهوا إلى ذلك؟! لذا فأول إشكالية يمكن طرحها هنا هي "وظيفة الشعرية"، وهل كان استيتيكيفيتش على وعي بهذه الوظيفة أم لا؟!

إن الوظيفة الأساسية للشعرية تتمثل في رسم الحدود المشتركة بين ما هو إيديولوجي / ثقافي جمعي، وما هو شعري إبداعي فردي، أي إبراز صور وأشكال تسرب الثقافي والإيديولوجي إلى الممارسة الإبداعية، إننا نعثر داخل النص الإبداعي على إيديولوجية تلقائية - إذا جاز التعبير - تنمو بصورة عفوية مع الشعراء دون سابق إصرار أو سالف قصد، وحتى لو حاول الشاعر الفكاك أو التمرد عليها وسخر منها كحالة أبي نواس السابقة، فإنه حتماً سيقع في فخها، ولعل هذا ما جعل استيتيكيفيتش يستعير في نهاية هذا الجزء حكمة (لسنج Lessing) القائلة بأن: " ليس الكلّ بأحرار أولئك الذين يسخرون من أغلالهم"^٢.

١ باروسلاف استيتيكيفيتش، صبا نجد، ص ١٦٠.

٢ السابق، ص ١٦٢.

ولكن كيف تتسرّب الأحداث الخارجيّة / الاجتماعيّة، والثقافيّة إلى النص الإبداعي لتؤطرّ قوانين شعرية؟! الإجابة عن هذا السؤال تقودنا لمناقشة فكرة التحوّل الديني عند حسان بن ثابت كما أوردها استيتكيفيتش تحت عنوان دال سيميائيّاً على هذا التحوّل (تحرير الاستعارة - حسان بن ثابت) فيقول: من أجل فهم التغيّرات الدالة والثابتة بحق النغمة الكليّة للنسيب في الشعر العربي كلّه علينا أن نتحوّل إلى شاعر مبكّر معاصر للنبي - صلى الله عليه وسلم - هو حسان بن ثابت (ت قبل ٤٠ هـ / ٦٦١ م) ويتميّز نسيبه التقليدي الخالص بأنه قصير: بيتان أو ثلاثة^١ ثم يستشهد على ذلك بنسيب لإحدى قصائد حسان التي تعبّر عن هذا التحوّل:

فَدَعِ الدِّيَارَ وَذَكَرْ كُلَّ خَرِيْدَةٍ يَبْضَاءُ آنَسَةِ الْحَدِيثِ كَعَابِ
وَاشْكُ الْأَهْمُومَ إِلَى الْإِلَهِ وَمَا تَرَى مِنْ مَعْشَرٍ مُتَأَلِّينَ غَضَابِ

ويعكس هذا الإنهاء المفاجئ لموضوعة بدوية والتحوّل إلى موضوعة جديدة من الاستغراق الديني، والحماسة الدينية التي شرعت تتفتّح في نفس الشاعر، يبدأ في الشعور بالتوتر المتعاطف بين حياته الروحيّة الإسلامية الجديدة، والقوالب الشعريّة التقليدية التي كان من المفترض أن تستوعب الدوافع القديمة للروح البدويّة... إن حسان بن ثابت يحقق التناغم بين الأمرين، والنتيجة عبارة عن غمط من التساوق الوسيط على نحو ممّيز، يحتفظ فيه بالأنماط القديمة من خلال عمليّة تحويل استعاري لما يُعتقد أنه المحتوى القديم، أو من خلال عملية تمرّس لمعنى رمزي أليجوري فيها^٢.

استشهاد استيتكيفيتش ببيت حسان بن ثابت، يكشف عن وعيه بظاهرة تسرّب الأحداث الخارجيّة - الدين في هذا السياق - إلى النصوص الإبداعية، فالشعراء يمارسونها من خلال مواقفهم من الأحداث، وهذا التسرّب يأتي بتلقائيّة وعفويّة تتخذ في الغالب صورة لا واعية، وبهذا المعنى يمكن الحديث عن إبداع شعري تلقائي، ويمكننا التمييز بين ثلاثة

١ باروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ١٦٢.

٢ السابق، ص ١٦٢، ١٦٣.

مواقف يتخذها الشعراء المبدعون إزاء هذه الأحداث الثقافية:

الموقف الأول: يحتفظ الشعراء بخضوعهم لهذه الأحداث، ويطرحون إشكالياتهم دون الخروج على معايير النوع الأدبي نفسه، وهؤلاء يفضلون البقاء في منطقة المحافظة على التقاليد، والإشكالية عند هؤلاء لا تتمثل في أزمة الشعر، بمعنى مراجعة قوانينه وأفكاره ومحاولة تجاوزها، بل هي حلقة من حلقات تطوره، وأنها مرحلة من المراحل التي ينبغي أن يمر بها الشعر في عصر ما من العصور، عندما يشعر أبنائه أنهم على أعتاب منعطفات حضارية أو ثقافية كبرى كعصور التحولات مثلاً.

الموقف الثاني: يقف أصحاب هذا الموقف موقف النقيض تماماً من أصحاب الموقف السابق، فيتسم طابعهم بالتمرد لا الخضوع، وهذا الموقف تبرزه التغيرات الاجتماعية والسياسية والدينية، وهؤلاء ينادون بضرورة إعادة النظر في صياغة الشعر والخروج على نمطه السائد والمألوف كنمط من أنماط التفكير، وأمثلة لأصحاب هذا الموقف بشعراء الصعاليك، والنقائض، والزهد والتصوف.. إلخ، وأصحاب هذا الموقف يطرحون قضايا شعرية أو فرضيات فكرية أخرى داخل الشعر تمدنا بتعليل مغاير لطبيعة طرح قضايا أخرى مختلفة داخل قانون الشعر.

الموقف الثالث: ويتمثل في ممارسة الفلسفة داخل الشعر، فالشاعر يمارس الشعر كسؤال فلسفي، ويقوم من "الخارج" بطرح أسئلة فلسفية داخل النسق الشعري على العالم حول مصير الإنسان وعلاقته بالخالق وبالأشياء، وهؤلاء يحاولون ما أمكن التعبير عن أفكارهم الجديدة وضرورة الاعتراف بها من خلال طرحها داخل النسق الشعري، بعد أن أيقظتهم الأزمة من سباتهم الدوجمائي، وأمثلة لهؤلاء شعر أبي العلاء المعري.

والملاحظ أن أفكار استيتكيفيتش السابقة تركز على مواقف ميشيل فوكو حول الخطاب وشروط إنتاجه، بل يمكن اعتبارها أنموذجاً تطبيقياً لأفكار فوكو في كتابيه: حريات

المعرفة^١ وجينالوجيا المعرفة^٢. فيقول في كتابه الأخير: "لن تتأتى لنا إذن جينالوجيا القيم والأخلاق والزهّد والمعرفة عن طريق البحث في الأصل والإهمال لكل مراحل التاريخ، بل من باب الوقوف الطويل والمتأنّي عند البدايات، البدايات بكل تفاصيلها واتفاقاتها والاهتمام الدقيق بقبحها وسخفها وانتظار بزوغ طلعتها من غير أقنعة وبوجه آخر"^٣.

ويقول في كتابه حفريات المعرفة عن منظومة تكوّن الخطاب "هي مجموع قواعد الممارسة الخطائيّة، منظومة لا تتجاهل الزمن، فهي لا تلتقط كل ما تصادفه، لتدخله في نسق عبارات عريق وفي نقطة أصلية هي في نفس الوقت بدء وأصل وأساس ونسق بديهيات، على كل طوارئ التاريخ وحوادثه الانقلابية أن تسير وفقها ضرورة... فالتشكيكة الخطائيّة، لا تؤدي دور شكل يوقف الزمان ويجمّده لعشرات أو مئات السنين، بل تحدد انتظاماً خاصاً بتطورات زمنيّة، إنها تطرح مبدأ تفصل الأحداث الخطائيّة بمجموعة أخرى من الأحداث والتحوّلات والتقلّبات والتطوّرات"^٤.

الفارق الأساس بين أفكار استيتيكيتش - في هذا السياق - وأفكار فوكو في كتابيه السابق ذكرهما، أن أفكار استيتيكيتش تطبيقية وتطمح إلى ملء ثغرات الأفكار النظرية أو إعادة إنتاجها بأسلوب منطقي تحليلي مستفيدة من معطيات الشعر العربي الذي يمثّل - في الحقيقة - مادة خصبة لهذا النمط من التفكير، لكن الجوهر مع ذلك يبقى واحداً؛ ألا وهو الإقرار على أهمية العلاقة بين الأحداث الثقافية والسياسية والدينية، والنصوص الشعرية، وهي ممارسة تتخذ من الشعر العربي مناسبة لتأكيد قناعات نظرية فلسفية يمكن تطويرها

١ ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة/ سالم يفوتن المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء وبيروت) الطبعة الثانية (١٩٨٧م).

٢ ميشيل فوكو، جينالوجيا المعرفة، ترجمة/ أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر (المغرب) الطبعة الأولى (١٩٨٨م).

٣ السابق، ص ٥٢.

٤ ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ص ٦٩.

وبسطها خارج إطارها الفلسفي الخاص، بما يجعلها تخدمه وتؤكد في سياق آخر مختلف. وينتقل استتيكفيتش من دراسة العلاقة بين الأحداث الثقافية والشعر، إلى دراسة العلاقة بين الممارسات الدينية والشعر، من خلال جعل "دار أمانة" عند الشاعر مهيار الديلمي (ت ٤٢٨ هـ / ١٠٣٦ م) طلالاً في الصحراء موازياً لأماكن أخرى مقدسة للحج عند المسلمين. وفي محاولة الهدف منها دعم أفكاره الترنسندننتالية / المتعالية في دراسة الشعر العربي، فيستحضر "منزل أمانة" في قصيدة مهيار الديلمي بوصفه "مكاناً صوفياً مكرساً لذكرى محبوبة صوفية. ويمكن بالسهولة نفسها اعتبار أن هذا المنزل قبة ناسك ورع يتلقى المطر الواهب للحياة من سحب تحملها رياح الجنوب الخصبية...

فَقَضَى حُكْمُ الْهَوَى أَنْ تُصْبِحَ لِلْمُحِبِّينَ مَنَاحًا وَمَقَامًا

وهكذا لم تعد "دار أمانة" طلالاً في الصحراء، بل نظيراً لأماكن مقدسة للحج والتضرع التعبدية... بل إن ابن خفاجة (٥٣٣ هـ / ١١٣٧ م) من بلدة السيرة، قريباً من بلنسية، وهو أحد المواهب الأكثر صقلًا في الأندلس، يجعل الجو الصوفي لصحراء المحبين هذه أكثر نقاءً، وفي نسيج رهيف من الإشارات إلى طقوس الحج المقدس، وإلى الصلوات الإسلامية المفروضة.^١ كما يربط استتيكفيتش بين الرحيل في الشعر الصوفي والحج الروحي في سياقه الإسلامي^٢

ألحظ في هذا السياق سمة فلسفية في موقف استتيكفيتش من الشعر العربي، وهو تأكيد على ارتباط الشعر بالتجربة أو الممارسة، لا كصورة ذهنية أو عقلية عن العالم كيف يكون؟، فهو يعتبر الشعر العربي فناً يخضع لعلاقة جدلية مع التجارب والممارسات من خلال عمليتي استيعاب الواقع والتلاؤم معه، وهذا يؤكد بأن استتيكفيتش عندما حاول إعادة النظر في قراءة شعرنا العربي، انطلاقاً من قيمه المعرفية والإيديولوجية المستجدة، ولا سيما التي أفرزتها الحداثة الكانتية، فعل ذلك من منظور تاريخي، نظر إلى الشعر بوصفه مكوناً

١ باروسلاف استتيكفيتش، صبا نجد، ص ١٨٣.

٢ راجع السابق، ص ١٩٧/١٩٨.

لواقع مرجعي خاص به ؛ لأن الكثير من العناصر الحاضرة فيه مستمدة من الواقع ، أو هو ترجمة إبداعية لممارسة أو شعائر أو طقوس ثقافية. ولا يعني هذا أن النص يحتوي هذه الممارسات والطقوس بخدافيرها ، بل على العكس هو يضيف عليها تغيرات وتحولات دلالية مهمة ، ولكن أين هذه التحولات في عمل استيتكيفيتش ؟ ولذا فالإشكالية التي تطرحها أفكار استيتكيفيتش في هذا السياق هي تركيزه على فكرة "الممارسة القبلية" أو إشكالية أسبقية الممارسة على الإبداع. وعلى هذا يمكن القول بأن دراسة استيتكيفيتش تتخذ من بعض الممارسات والطقوس والشعائر ذريعة للدفاع عن اختيارات نقدية فكرية يملها النسق الفلسفي والنقدي الغربي على نقاده ، ولو أن من ألوان إيديولوجيا الحداثة الغربية ، والجديد لدى هذه المحاولات إذا ما قورنت بالممارسات التقليدية العربية أنها :

١ - تحوّل عقل الشاعر العربي من قدرة تقوم بإضفاء الطابع التركيبي على المعرفة إلى مخزن مؤدج للأفكار والممارسات المسبقة.

٢ - نتيجة إضفاء هذه الصبغة على عقل الشاعر العربي ، فإنها تحوّل إلى نمط خاضع لمجموعة من القيم والمعايير والممارسات الفكرية التي ترتبط بالتجربة ، بدلا من اعتباره نشاطاً لديه القدرة على إعادة بناء الواقع والتجربة معاً.

٣ - النظر إلى عقل الشاعر العربي على أنه تكوّن نتيجة مجموعة من القواعد والقوانين والأعراف الثقافية ، أسهمت في تعقيد بنيته الفكرية لارتباطها بالإيديولوجيا وابتعادها عن المنطق.

ويمكننا النظر إلى محاولة استيتكيفيتش - في هذا السياق بالتحديد - في ضوء "الفرعة الاختيارية" بمعناها الفلسفي وتطبيقها في مجال النقد الأدبي ، فهو يرى أن المعرفة في النصوص الشعرية العربية استمراراً للمعرفة الثقافية والسياسية والدينية القبلية ، وتردّ مختلف الأفكار والتصوّرات في النص الشعري إلى القبلي / الثقافي والسياسي والديني ، ونقد هذا التوجه الفكري يتمثل في عدم إدراكه التمييز بين الموضوع الثقافي ، والموضوع الشعري ، موضوع المعرفة الشعرية من حيث هو معطى شعري أضيفت إليه الصبغة الثقافية أو السياسية أو

الدينية، وتحوّل إلى موضوع معرفة، أي أن الانتقال من الموضوع الثقافي داخل الثقافة إلى الموضوع الشعري داخل الشعر يجب أن يحدث بشكل خطي أفقي متواصل، حيث لا توجد قطعة إبستمولوجية بين الاثنين تجعل كلاً منهما في استقلال بنيوي عن الآخر باعتبار الشعر ناتج حصيلة ممارسة ثقافية نوعية خاصة به، وهو ما لم يفتن إليه استيتكيفيتش، وقد أدّى هذا الفصل إلى اعتقاده بأن الموضوع الثقافي يشكّل المادة الأولى لموضوع المعرفة، وأن الموضوع الشعري مادة معرفية أنتجتها الممارسة الثقافية القبلية، لذا فهي مادة مفعول به معرفي، أي حصيلة المستوى الذي يبلغه تطور الثقافة، ويؤكد استيتكيفيتش هذا بقوله عن النسب في القصيدة العربية "إن تاريخ النسب بوصفه شكلاً وبوصفه أداة لنقل نماذج أصلية ثقافية مهمة، يكشف عن جهد تحوّل أسلوب مستمر ليس تزيينياً بصفة خالصة على نحو ما قد زعم نقاد كثيرون في أغلب الأحوال بصورة عفوية. ولقد كان التصوير بشكل جديد وإعادة صياغة المناظرات الرمزية في النسب يعني في كل مرة إعادة تكييف واجبة بين رؤية الشاعر والأفق المتغيّر الخيالي والمفاهيمي لثقافته، أما السؤال عن: إلى أي حدّ كان التغيّر كبيراً أو صغيراً، وكيف كانت سرعة عملية التغيّر، فيبقى سؤالاً آخر."^١

تقدم تفسيرات استيتكيفيتش السابقة لموضوعات النسب غواية معرفية للقارئ العربي، تجعله يشعر بالألفة بينه وبين تراثه الشعري، لا سيما موضوع النسب - ذو البعد الغرائزي في التفسيرات النقدية العربية لا سيما التفسيرات البنيوية - إذ يظل هذا التفسير - أي تفسير استيتكيفيتش - لا يعكس فقط عقلانية وعيه النقدي، بل يؤكد لها، ويُعيد إنتاجها حسب النماذج التأويلية التي يبتكرها وعيه.

اكتشف استيتكيفيتش أن أولى معالم إغواء القارئ العربي تتجلى في البحث في العلاقة التي تربط إبداعه الشعري والأدبي بطقوسه الدينية التي يمارسها، فتحويل موضوع النسب في الشعر العربي من ساحة الغزل الحسّي الذي ترفضه الذائقة الإسلامية إلى حج روحي، وتفسير الديار على أنها أماكن مقدسة عند الشاعر كالكعبة، ورحلة الشاعر في

١ ياروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ١٨٥.

القصيدة توازي رحلته إلى مكة في الحج، كفيل بهذا الإغواء، فتحويل الموضوع من ممارسة ذات بعد غرائزي إلى مُدرك ديني، يعني إمساكاً بزمam المعنى، وقدرة على استيعابه، والاستيلاء على وعي القارئ؛ ومن ثمة فإن منظومة استيتكيفيتش المعرفية والواعية أتاحت له تحقيق ذاته، وأنا اعتبرها ممارسة تتيح للعقل أو الوعي قيادة الموضوع و"القبض عليه"، فهو يحاول كما يحاول جميع المستشرقين قيادة المعنى داخل النص العربي قيادة تأويلية كبرى، دون وعي المستشرقين انفسهم بأن هذه القيادة التأويلية الكبرى تخرج من التاريخ، هل بقدر ما تدّعي أنها تستوعب التاريخ، إذ يصبح النظام المعرفي الذي يتضمنه النموذج التأويلي مكتفياً بتبرير أفكاره والدفاع عنها، بقدر ما يدّعي قدرته على تفسير النصوص في إطار يعتقد أنه موضوعي.

والسؤال يدور الآن حول الموضوع الأساس الذي يشكل أو يستولي على تفكير استيتكيفيتش؛ هل هو "تحليل الخطاب" أم "تحليل الممارسات" على اعتبار أن الممارسات هي ترجمة للفكر والفعل والقواعد، أما الخطاب، فهو ترجمة شفاهية قولية أو كتابية لممارسات أو أفكار تنتظم داخل إطار إبداعي متفق عليه، ولكن يبدو انشغاله بإبراز العلاقة بين ما هو داخل الخطاب، والممارسة خارج الخطاب؛ ومن ثمة اهتم بالكشف عن الاستراتيجيات التي تشكل موضوعات الخطاب، وليس بنظام الخطاب؛ لأن الأخير كان الشغل الشاغل لفوكو في كتابيه (حفريات المعرفة وجينالوجيا المعرفة)، وهكذا فإن ما يريده استيتكيفيتش هو تفسير موضوعات الخطاب لا من حيث علاقتها باللغة، أو بالبلاغة كمعظم التفسيرات العربية، بل بعلاقتها بمجموع الممارسات والطقوس والعادات السائدة في المجتمع العربي قديماً، وهذه المحاولة تثير لدينا جملة من الأفكار:

- إقامة الحدود والجسور المعرفية بين الممارسات الاجتماعية، وموضوعات الخطاب، وإعطاء الممارسات الاجتماعية قيمة معرفية بترجمتها إلى موضوعات خطابية.
- إيقاظ المنسيات الثقافية والقضاء على أشكال التعارض بين حرية الإبداع وجمود التقاليد، وهذا يعني تحرير العقل النقدي من سيطرة إيديولوجيات الحداثة التي حالت كثيراً

دون الكشف عن القيم الإيجابية في التراث الإنساني.

• اعتبار الخطاب فائضاً معرفياً لا يقول شيئاً جديداً، فهو لا يُفصح إلا عما هو موجود من قبل في الثقافة.

• يرتكز عمل الناقد حول ملء الفراغات، وسد الثغرات بين الممارسات الاجتماعية وموضوعات الخطاب، ومن ثمّ فلا يهتم بالانقطاعات والانشقاقات المعرفية بين الممارسة والخطاب؛ لأنّ جلّ هم الناقد هو البحث في العلاقة بين الممارسة والموضوع داخل الخطاب، وهو ما فعله استيتكيفيتش في هذا المحور.

وأرى أن ما يكسر هذه الحلقة المفرغة بين الفكر الاستشراقي الغربي، والنصوص الإبداعية العربية، هو ضرورة التخلّي عن الوظيفة الفكرية من قبل المستشرقين، فالمستشرق عندما يُكلّف من قبل مؤسسته بإنتاج فكر ما عن الشرق، فإنه يفتقد شرطاً مهماً من شروط الإبداع الفكري، وهو الحرية في إنتاج الأفكار، لأنه في هذه الأثناء يقع أسير القيود المؤسسية التي أوجدها الفكر الرأسمالي في العصر الحديث، وينتمي فكرياً لتوجهات مؤسسته، وعندما يأتي هذا الموظف الفكري - إذا جاز التعبير - لقراءة التراث العربي كالشعر على سبيل المثال، يجد نفسه أمام فوضى من الأحداث الخام، لا يستطيع استيعابها كلياً، ولا يمكنه التراجع أمامها، فيقرر خوض المغامرة الفكرية التي لم تقدم في كثير من الأحيان تفسيراً موضوعياً بقدر ما قدّمت تأويلاً تنظيمياً لعملية فهم التراث العربي، إذ يصبح فهم التراث العربي تجلياً معرفياً لإرادة المعرفة الغربية وفي إطارها المرجعي، فيجد القارئ العربي نفسه متورطاً بين فهمه لتراثه، والفهم المغاير للمستشرق عن التراث نفسه.

شعرية المكان وسؤال المعنى

من الدين والأسطورة إلى تفسير الواقع

ينطلق استيتكيفيتش من مسلّمة نقدية عن الأثر الاجتماعي / الطقوسي، تتمثل في أن النص الشعري ربما يكون ترجمة لطقس ديني ما، أو ثقافي، مارسه الجماعة وما تزال

تمارسه، أي بمعنى آخر يمكننا فهم النص الشعري على أنه كثافة من المدلولات المجتمعة في دال واحد " المكان " ولا سيما أن كثيراً من الكتابات المعاصرة جعلت من غموض المكان أو أسماء الأماكن غاية وقيمة لا بدّ من تجسيدها وتفسيرها.

واتكأ على هذه المسلّمات، ركّز استيتكيفيتش على دراسة طبيعة العلاقة الجدلية بين المكان بوصفه معنى في الطقس والثقافة، والمكان بوصفه شعراً في القصيدة، وكيلا تلتبس العلاقة في ذهن القارئ، افتتح استيتكيفيتش هذا الجزء من دراسته بعنوان فرعي *عندما تصبح أسماء الأماكن شعراً*، فيربط بين أسماء الأماكن في النسيب والحالة النفسية للشعراء " فالشعراء لديهم الفرصة في أن يوظّفوا الحالة النفسية في النسيب من أجل دعم مشاعرهم الشخصية واللحظية. والشعراء ذوو الحساسية العالية يفعلون هذا تحديداً"، ويؤكد استيتكيفيتش وجهة نظره باستشهاده بأبيات القاضي الفاضل (ت ٥٩٦هـ / ١٢٠٠م) عندما شرب من ماء الفرات وهو صبي صغير، وظل مخلصاً له مدى الحياة، ففي حين كان يتبع صلاح الدين على ضفاف الفرات، لم يكن يفكر في سوى في محبوه النيل:

بِالله قُلْ لِلنَّيْلِ عَنِّي إِنِّي لَمْ أَشْفِ مِنْ مَاءِ الْفُرَاتِ غَلِيلاً

ويُعلّق على أبيات القاضي الفاضل بأن حالته النفسية المباشرة بما فيها من أسى وحنين تجري بوصفها جزءاً من الشعور النسيبي إلى بحر عريض من نغمات متألّفة للخبرة، مرجّعة أصداء ذات طبيعة نمطية غائرة في الزمن.^٢

يكتسب المكان شعرية عند استيتكيفيتش بانفتاحه التأويلي على الحالة النفسية للشاعر، ويتضح من هذا المفهوم الجديد الذي ينتاب شعرية المكان عند استيتكيفيتش حيث يوليه مكانة غالياً في فكره، ولذا لا يهتم التركيز على جماليات المكان، أو بلاغته، أو حتى عبقريته، بل كل ما يهتمه هو البحث عن معنى جديد / مفهوم جديد لشعرية المكان في القصيدة العربية عن طريق سيرورة التأويل ودورها في فهم مختلف للمعنى داخل الخطاب

١ باروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ٢٣٣.

٢ السابق، ص ٢٣٤.

الشعري، فسلوك استيتيكيفيتش مسلكين للوصول إلى هدفه في البحث عن معنى مختلف لشعرية المكان في القصيدة العربية: *الأول*؛ يربط فيه بين الحالة النفسية للشاعر في النسب، والمكان، والثناء.

والثاني: يقارن فيه بين المكان "نجم" في الشعر العربي، والمكان "أركاديا" في الشعر الغربي، والبحث في العلاقة بينهما للبرهنة على شعرية المكان في القصيدة العربية. في المسلك الأول، يدرس استيتيكيفيتش المكان في ضوء علاقته بالحالة النفسية للشاعر في النسب والتي تدعو إلى الرثاء، فيقول: ^١ "فكلمة (الرصافة) وكلمة (الجسر) في قصيدة علي بن الجهم تنطويان على حنين رثائي معزز على نحو متبادل، فالأولى في معناها المباشر، بمثابة تلميح قوي إلى الأخرى... وهكذا فإن (الجسر) باشتقاقها الآرامية والعربي، يمكن أن تعني جسراً أو سداً على نحو واضح للغاية، في حين تشير (الرصافة) إلى هذا الاشتقاق"، ويستمر استيتيكيفيتش في دراسة أسماء الأماكن في نسب القصيدة العربية في ضوء علاقتها بالحالة النفسية للشاعر، فيعرض لـ "سقط اللوى" و "ونهر العقيق" عند امرئ القيس^٢، وكذا أسماء المكان في معلقة الحارث بن حلزة^٣، والبحري، وابن زيدون^٤.

وفي المسلك الثاني، يبحث استيتيكيفيتش عن ممارسة نقدية أخرى للبرهنة على شعرية المكان في القصيدة العربية بعقد مقارنة بين اسم المكان "نجم" في الشعر العربي، و "أركاديا" عند جوتة الشاعر الألماني الذي قدّم الرحلة الإيطالية من تأليفه بشعار *أنا أيضاً في أركاديا* فيقول: ^٥ "لقد تحولت نجم في شعر الصمة بن عبد الله القشيري بوصفها منظرًا طبيعيًا إلى رؤية

١ ياروسلاف استيتيكيفيتش، صبا نجم، ص ٢٣٩، ٢٤٠.

٢ السابق، ص ٢٤٢: ٢٤٤.

٣ السابق، ص ٢٤٤.

٤ السابق، ص ٢٤٤.

٥ السابق، ص ٢٤٥.

٦ السابق، ص ٢٥٣.

شعرية مقبوضاً عليها، فهي الصحراء تزهر في ذاكرة الشاعر بعد وقت طويل من افتقاد مطر الربيع في قطع وهمية من السراب وبعد زمن طويل من عودة الصحراء إلى قسوتها التي تستغرق ما يقرب من عام. وهذا هو كل ما يختار الشاعر أن يتذكره ويحيا عليه... ذلك أن (نجد) هذا الشاعر و (نجد) أي شاعر حقيقي آخر، وُجِدَتْ عندما أُحْتَفِظَ بها شعرياً بوصفها لحظة مختارة. وقد تكمن قيمة قصيدة الصمة الرعوية في أننا أيضاً نَحْبِرُ (نجداً) بوصفها لحظة لن تكون قابلة للنسيان لأنها بمثابة (أنا أيضاً في أركاديا et in Arcadia ego) لنا.

إن ربط القيمة المعرفية للمكان/نجد في الشعر العربي بـ المكان/أركاديا عند جوتة في الأدب الغربي يورط استيتيكيفيتش في إعطاء أركاديا قيمة متميزة بوصفها أنموذجاً يُقاس عليه نجد في الشعر العربي، ولكن بالمقابل فإن هذه المقارنة توضّح آلية اشتغال نجد في القصيدة العربية، وآلية اشتغال أركاديا عند جوتة "إن المقارنة بين نجد وأركاديا هي بالضرورة مقارنة علائقية. ومن هذا الجانب، تشكل أركاديا جغرافياً مثلها مثل نجد، العمق الداخلي لشبه جزيرة بيلوبونيسس، فهي تفتقر إلى طريق مباشر إلى البحر، كما أنها وهي في معظمها هضبة عالية متحصنة بالجبال التي تحيط بها".^١

يمكن فهم أفكار استيتيكيفيتش في كنف المدرسة الفينومينولوجية (هوسرل - هايدجر - ريكور) التي تعتمد بشكل أساسي في تفسيرها للظواهر على الخبرة الحدية للناقد أو للمفكر وما تستدعيه هذه الظواهر من خبراتنا الواعية عن الأشياء، فنجد/المكان العربي، استدعت أركاديا/المكان الغربي عند جوتة، وفهم نجد/كمكان مرهون بعملية التفاعل بينه وبين أركاديا عند استيتيكيفيتش، ويبقى المهم والجديد في هذه المقارنة هو إضفاء فهم جديد على شعرية المكان "نجد" من خلال استدعاء القيمة المعرفية للمكان "أركاديا"، ولعل هذا ما جعل استيتيكيفيتش يمعن في ذكر الخصائص المميزة للمكانين معا "أما الريح العربية التي تدعى الصبا فأصلها من نجد وتهب نحو الغرب، في حين أن الريح تهادى فوق قلب أرض بيلوبونيسس ومن ثمّ تمتدّ إلى بقية اليونان، فتهب من الغرب وتُعرف باسم

١ ياروسلاف استيتيكيفيتش، صبا نجد، ص ٢٥٥.

الزقير"،^١ وأن وأن الصبأ العربية لها مكانة وحضور شعري وغنائي على نحو حصري، ولكن لم يرد ذكرها في القرآن الكريم، أما أركاديا فإنها تتأرجح بين الشعر والأسطورة، ولكنها تنتهي في مراحلها الهيلينية واللاتينية، وفي عصر النهضة إلى أن تكون متميزة بمجالها الغنائي على نحو مكافئ للصبأ العربية.^٢

يتوخى استيتكيفيتش سيرورات المكان في النصوص الشعرية، وما ينجم عنها من تحولات للمعنى داخل الخطابات، فهو يرى أن عملية القبض على المعنى أو اقتناصه تقع من خلال البحث في العلاقة بين ما هو موجود، وما هو سابق ومختزن في الذاكرة، ويستعين - في تأكيد وجهة نظره النقدية - بترسانة من المعارف والأدوات (علم النفس - الهرمينوطيقا - الأدب المقارن) بهدف العودة إلى تفسير الشيء بشيء آخر مواز له في ثقافة مغايرة؛ لإنتاج مفاهيم جديدة تعبر عن معانٍ مغايرة غير تلك المألوفة التي حجت كثيراً من المعطيات عن الكشف والوضوح؛ ومن ثم يبحث استيتكيفيتش عن نسق جديد من العلاقات بين ثقافات مختلفة يقوم على رصد عناصر التشابه أو القياس أو التماثل بين المعارف داخل الخطابات، وهذه المفاهيم تُعدّ من المبادئ الأساسية في نظام المعرفة الغربية لا سيما في القرن السادس عشر، وهي المبادئ نفسها التي اعتمد عليها ميشيل فوكو بشكل أساس في كتابه "الكلمات والأشياء" فيقول: "إن طبيعة الأشياء وتعايشها، والتسلسل الذي يربطها إلى بعضها والذي تتواصل فيما بينها به، ليست مختلفة عن تشابها، وهذا التشابه لا يظهر إلا في شبكة العلامات التي تطوف العالم من أقصاه إلى أقصاه"^٣

وهذا التوجّه يهدف إلى تعيين النسب والقربات بين الفنون والموضوعات في الآداب المختلفة، والعلامات التي يقصدها فوكو في الفقرة المقتبسة أعلاه هي (المكان)، وحدده

١ ياروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ٢٥٧.

٢ السابق، ص ٢٥٧.

٣ ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة/ فريق الترجمة بمركز الإنماء القومي بإشراف / مطاع صفدي،

مركز الإنماء القومي (بيروت) (د-ت)، ص ٤٨.

استتيكيفيتش في دراسته *بنجد* في الشعر العربي، و*أركاديا* في الشعر الغربي، وكم كنت أود أن يفيد استتيكيفيتش من علم السيمياء في تفسير هذه العلامات / المكان، ولكنه اكتفى فقط برصد التشابه بين العلامتين أو المكانين، ذلك لأنه على ما يبدو يهتم بالبحث في "نظام الأشياء" من خلال تماثلها، وليس في "نظام الفكر" حيث يهدف الأخير إلى تحديد موقع كل عنصر (نجد) و (أركاديا) في ثقافته من ناحية، وعلاقة كل عنصر بالعنصر الآخر من ناحية أخرى، هنا تصبح المعرفة تميّزاً؛ لأنها ترصد أشكال التطابق والاختلاف.

ويتطرق استتيكيفيتش إلى استكشاف الموتيف الرعوي في القصيدة العربية، فيعرفه بأنه "ذلك الموتيف الذي يوازن بين الحنين المتوتر المثلي للناقة إلى أراضي مراعي قبيلتها، وبين عاطفة الشاعر البدوية وحنينه إلى الأماكن والمناظر الطبيعية لوطنه وشبابه عادة في نجد، أو إلى الأرض التي وطأها قدم محبوبته"،^١ ويواصل استتيكيفيتش بحثه في علاقات التشابه بين الموضوعات، فيرصد تشابهاً بين الموتيف الرعوي في الشعر العربي، والأثر الرعوي اليوناني واللاتيني "ونجد إلى جانب عناصر الموتيف الرعوية التي تُميزها بديهيًا في الشعر العربي، موتيفاً خاصاً للغاية، أو بالأحرى غمطاً للرؤية، وهو غمط يحدد البعد الرعوي للغنائية العربية في المقام الأول، يستحق اهتمامنا. ولكن بسبب السمة النوعية لهذا الموتيف تحديداً يبرز هناك كذلك الحذر النقدي لتأكيد الفرق العميق الذي يوجد بين الأثر الرعوي اليوناني واللاتيني - بالتزامه النوعي الأوربي الذي أثبت أنه ليس أقل من أن يكون كافياً بنفسه بصورة نموذجية أصلية - وبين ذلك المظهر العربي للأثر الرعوي بطريقته الخاصة الواضحة للغاية على نحو مدهش. والذي لا يتخذ من الأرض مسرحاً للسماء"^٢ ويقصد استتيكيفيتش بعبارته الأخير موتيف رعي النجوم، وهذه المقاربة لاستتيكيفيتش تؤكد الخلفية الإيديولوجية التي تغلف فكره في تفسيره لموضوعات الشعر العربي في هذا الكتاب، فالإيديولوجيا بوصفها فكراً نقدياً يمكن أن توجه الناقد إلى البحث في علاقات التماثل بين الموضوعات أو الخطابات ووصف

١ باروسلاف استتيكيفيتش، صبا نجد، ص ٢٩٦.

٢ السابق، ص ٢٩٧، ٢٩٨.

تراتبها بغض النظر عن أسسها وحدودها وأصلها، يقول فوكو: " لا تتساءل الإيديولوجيا عن أساس التمثّل أو حدوده أو أصله، بل تفحص ميدان التمثلات بصورة عامة، وتخرج إلى واضحة النهار قوانين التركيب والتحليل السائدة فيها، تبحث لكل معرفة عن مكانها في فضاء التمثلات، وبفحصها لهذا الفضاء فإنها تصوغ القوانين المنظمة له"^١

فاستتيكفيتش يبحث في التشابه بين الموتيف الرعوي العربي في القصيدة العربية، والأثر الرعوي في الأدب اليوناني واللاتيني، ويحدد الموتيف الرعوي العربي في "رعي النجوم"^٢ وبصورة حرفيّة يتكلّم هذا الموتيف عن الشاعر البدوي بوصفه راعي النجوم".^٣ واكتفى بالمقابل بنظرته الإيديولوجية في تحديد الأثر الرعوي اليوناني واللاتيني يجعله أنموذجاً أصلياً " الأثر الرعوي اليوناني واللاتيني بالتزامه النوعي الأوربي الذي أثبت أنه ليس أقل من يكون كافياً بنفسه بصورة غموضيّة أصليّة".^٤ فهو يجعل الأثر الرعوي اليوناني واللاتيني أنموذجاً، وتحدّد خريطة استتيكفيتش الفكرية بحثه في التماثلات والخصائص المميزة بين الأنواع الأدبية، وتتبع الروافد المعرفيّة لكل موضوع، واقتناعه بحقل أو مجال معرفي يخضع بالتماثل أو التشابه ما يتشكّل خارج فضائه، إنه ينطلق من دراسة العنصر البسيط للوصول إلى تركيباته الممكنة قياساً على أنموذج آخر عالق في الذهن، بدلاً من دراسة هذا العنصر انطلاقاً من حدوده وشروط إمكانيّة وجوده، والفرق كبير بين الاثنين.

والواضح من المقارنة السابقة؛ هو إبراز عناصر التماثل بين الموضوعين، وأن كلاّ منهما يتخذ موقعه في سياق استراتيجيّات خطابه، فالعلاقة بين الموضوع والخطاب؛ علاقة لها طابع وظيفي محدد، فالخطاب هو ما يفصح عن هذه التماثلات، وتعيين نظامها، وربما يكون هذا ما دفع استتيكفيتش إلى شرح الخصائص المميزة لهذا الموتيف الرعوي في الشعر العربي وتحليله، وتتبع الدلالات المختلفة التي طرأت عليه نتيجة انتقاله من عصر إلى عصر

١ ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ص ٢٠٢.

٢ ياروسلاف استتيكفيتش، صبا نجد، ص ٢٩٨.

٣ السابق، ص ٢٩٨.

في الشعر العربي، فدلالته في الشعر الجاهلي، تختلف عن دلالاته في شعر الصعاليك، وتختلف عن دلالاته في العصر الأموي، وتختلف عن العصر العباسي والأدب الأندلسي^١ ومهما يكن من أمر، فلا بد من إبراز جانب مهم في هذا السياق، وهو محاولة وضع الأدب العربي في سياق عالمي من خلال مقارناته على النحو السابق مع آداب عالمية أخرى، وهي محاولة تؤكد أهمية الأدب العربي في خدمة الفكر الإنساني، ويجب علينا استثمار النتائج الفكرية الغربية عن الأدب العربي ومراجعتها على النحو الذي يسهم في تحويل النظرة للأدب العربي من الجمالية إلى المعرفية الإنسانية، فاستيتكيفيتش يحاول إعادة بناء شعرية القصيدة العربية بالإفادة من نتائج الفكر العربي كحازم القرطاجني، وابن طباطبا، والباقلاني، ونتائج الفكر الغربي مثل أفكار أرسطو، وفوكو، وكارل بوبر.. وغيرهم، وتحفظ الشعرية عنده بدورها التقليدي كحارس لنظام القصيدة وبلاغتها، ودورها المعرفي في قدرتها على استيعاب وتوظيف المعارف الجديدة في قراءتها وتفسيرها.

إن للعلوم الإنسانية دوراً تؤديه في قراءة الأدب من خلال التأمل في بناء النص ولغته وبلاغته واستراتيجياته، ومن خلال هذا التأمل يستطيع العقل النقدي إبراز الشروط اللازمة لإظهار شكل جديد ونوعي لشعرية القصيدة العربية، سواء استطاع العقل النقدي العربي أن يظهره أم لم يستطع، ومعنى هذا أن الشعرية بهذا المفهوم الجديد عندما تقوم بدورها في البناء الجمالي والمعرفي في النص الأدبي؛ فإنها تساعدنا على فهم التقاليد وتفسيرها ونقدها داخل النصوص، وبهذا يختلف مفهوم استيتكيفيتش للشعرية اختلافاً واضحاً عن المفهوم التقليدي السائد عن الشعرية في النقد العربي. فممارسته تحاول أن تفتح نافذة الفكر في تحقيق بعض الشروط اللازمة لتحديد شعرية القصيدة العربية على أسس عقلانية ومنهجية.

١ ياروسلاف استيتكيفيتش، صبا نجد، ص ٣٠٠ : ٣٠٨.

خاتمة

حاولت هذه الدراسة تجاوز الجدل العقيم الذي تفترضه إيديولوجيا ثنائية الذات / الآخر، إيماناً بأن تطوّر السائد والمألوف، لن يتحقق إلا من خلال الانفتاح على فكر الآخر ومراجعته؛ لمعرفة صورة الذات في مراهيه؛ ومن ثمّ تصحيحها، وعدم الدخول في المعارك الإيديولوجية التي تأتي دائماً على هامش صراع الذات مع الآخر.

قضية الشعرية - بوصفها إشكالية معرفية - هي محور هذا البحث الأساس، الهدف الأساس من طرحها، هو محاولة اكتشاف الرؤى التي كونها الخطاب الاستشراقي عن شعرية القصيدة العربية. ويمكننا القول: إن محاولة استتيكفيتش تخرج بين نوعين من النقد؛ 'الأدبي الجمالي، والعقلي المعرفي'، الأول: ينطلق من الأسطورة ليصل إلى الشعر، والثاني: ينطلق من الأسطورة ليصل إلى العلم، أو لفهم العالم الطبيعي، وقد أفاد استتيكفيتش في هذه الدراسة خاصة في ما يتعلّق بالمنهج من المفكر كارل بوبر، والفقرة التالية تؤكد ذلك "أرى العلم بشكل مختلف، البداية في الأساطير الشعرية والدينية، وفي الخيال الجامع للإنسان الذي يحاول أن يجد تفسيراً لأنفسنا والعالم، يتطوّر العلم من الأسطورة تحت تحدي النقد العقلي، صورة من النقد تدفعها فكرتها الأساس إلى البحث عن الحقيقة والأمل في بلوغها، وعلى ذلك فالعلم والشعر لهما الأصل نفسه، وأصلهما الأساطير".^١ والملاحظ أن استتيكفيتش أضاف إلى البعد الأسطوري البعد الديني الإسلامي في دراسته، وهو ما أضفى على دراسته نوعاً من الخصوصية (حيث ربط بين ممارسات الشاعر العربي في قصيدته والممارسات الدينية التي يمارسها المسلم أثناء تأديته لفروض الإسلام)؛ لأنه أدرك قيمة المعتقد الإسلامي والممارسات الإسلامية وتأثيرها في سلوك الشاعر العربي لا سيما بعد ظهور الإسلام، واتكاء استتيكفيتش على هذه الأسس في تفسيره لموضوعات الشعر العربي، يهدف إلى إبراز شعرية القصيدة العربية بعلاقتها بما هو ديني / ثقافي قبلي، فالقصيدة العربية اكتسبت شعريتها في

١ كارل بوبر، بحثاً عالم أفضل، ترجمة أحمد مستجير، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مشروع مكتبة الأسرة) (١٩٩٩م) ص ٢٧٣.

خطاب استيتيكيفيتش من خلال تقاليدھا، وعلاقتها بالدين والأساطير المؤسسة في الثقافة، بالإضافة إلى علاقتها بالفنون الأخرى غير الشعرية كالموسيقى والخطابة...، ولهذا يرتبط منهج استيتيكيفيتش النقدي ارتباطاً وثيقاً بتنوع المعرفة العلمیة التي تنوع بدورها المنطلقات الفكریة في تناول الموضوعات، ويؤكد استيتيكيفيتش أن مفهوم الشعرية في القصيدة العربية يتنامى ويتطور مثل بقية الكائنات الحية التي يصيبها التطور، أما الأداة أو الوسيلة لمعرفة هذا التطور فهي المنهج، ومن الواضح اعتماد استيتيكيفيتش بشكل أساس على المنهج الاستقرائي الذي يركز على مجموعة من القواعد والأسس المحكّمة يؤدي اتباعها إلى اكتشاف نتائج مهمة حول الموضوع، بالإضافة إلى القدرة على إبداء الملاحظة وطرح افتراضات معينة يتناولها بالبحث والمناقشة، فاعتمد استيتيكيفيتش على ثلاث خطوات منهجية رئيسة لتحقيق هدفه في هذه الدراسة:

الأولى: اعتماده على الملاحظة.

الثانية: تكوين الفرضيات.

الثالثة: التحقق من صحة الفرضيات المطروحة أو عدم صحتها

وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

• يفتح كتاب **صبا نجد** آفاقاً معرفية جديدة لصياغة معرفة جديدة تسهم في دراسة شعرية القصيدة العربية، وما يميز دراسة شعرية القصيدة العربية في هذا الكتاب، هو التساؤل حول التقاليد ودورها الشكلي والجوهري في إضفاء نظم معرفية جديدة للقصيدة العربية، مما يوفر إمكانيات معرفية جديدة للفكر، فتمثّلات معظم الذين كتبوا عن الشعرية في الأدب العربي القديم والحديث ظهرت كتجلٍ مباشر لأفقههم المعرفي الذي يكاد ينحصر في معظمه عن اللغة، والتركيب، والبلاغة، في أطر شكلانية أسهمت بلا شك في إلقاء الضوء على الجوانب الشكلية للشعرية العربية، أما كتاب **صبا نجد**، فيعطي الشعرية العربية منزلة جديدة، حيث يكشف عن وظيفتها الفاعلة في بناء القصيدة العربية بإثارة جدل نقدي عميق بين العقل والمنهج يخرج به استيتيكيفيتش من نظرية الإيديولوجيا التي وقع في فخها الناقد

العربي القديم والحديث في تناولهم لموضوع الشعرية.

• المنطلقات المنهجية لدراسة شعرية القصيدة العربية عند استيتكيفيتش انطلقت من البحث في العلاقة بين الشعر وبلاغة الخطابة، والموسيقى، وتحليلات الأسطورة، بهدف تقديم تفسير منهجي لشعرية القصيدة العربية الثلاثية (التي تتكون من: النسيب، والرحيل، والمديح) مختلف من خلال شكلها الثلاثي المعروف، وإثبات أن هذا الشكل هو خير معبر عن شعريتها، ومن ثمّ فهو يسعى إلى تفسير العلاقة بين الظواهر الشعرية داخل الخطاب الشعري، والظواهر الفنية الأخرى الموجودة في الفنون المختلفة كالموسيقى والخطابة والأسطورة، ليقف عند الماهيات الخالدة في القصيدة التي تعطيها قيمتها المعرفية والشعرية معاً.

• أن استيتكيفيتش في محاولته دراسة بلاغة شكل القصيدة العربية ومن ثم خطابتها، كان ينطلق من أفكار مسبقة عن البلاغة والخطابة الهيلينستية والشيشرونية والأوربية الوسيطة المبكرة للرسالة والخطبة، والاستعانة بعد ذلك بملحوظات ابن سينا، الأمر الذي يكشف لنا عن المنطلقات الفكرية والنقدية التي تشكّل وعي استيتكيفيتش، وتتمثل أساس تفكيره النقدي، فالمخطط البنيوي للبلاغة الهيلينستية والشيشرونية وملحوظات ابن سينا قبلها استيتكيفيتش لخصوصية موقعها المعرفي؛ لأنه يرمي إلى الكشف عن جوانب شعرية مغايرة للقصيدة العربية، فاستعان بهذه المخططات لإثبات شعريتها، فهو يبحث لافتراضاته عن دعم معرفي ومن ثمّ لجأ إلى ثقافتين مختلفتين لتأكيد هذا الدعم، وهذا المخطط المنهجي العقلي لا يقع بصورة تلقائية أو عشوائية؛ لكنه يسير وفق معايير أهمها ملاءمة المنهج المستخدم للبحث في هذه الفرضية أو ذاك.

شعرية المكان ورمزيته في الشعر العربي الحديث قراءة في نماذج مختارة

عبد القادر سلامي

قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة تلمسان - الجزائر

أمينة بلهاشمي

المركز الجامعي "صالحى أحمد"
بالنعامة - الجزائر

تقديم

نسعى في هذه الدراسة إلى تحليل نماذج من الشعر العربي الحديث وفق منهج يتخذ من التأويل أداة إجرائية في الوقوف على شعرية بعض الفضاءات والبيئات المكانية العامة والمفتوحة والمغلقة بشقيها المؤلف والموحش، والمسلي منها، آخذين في الحسبان ما تحقق من رمزيته العامة في هذا الشعر وما تحقق من رمزيته الخاصة، وبما يكفل استنطاق معجمها الشعري، آخذين في الحسبان ترتيبها الألفبائي.

١- الشعرية:

تعدّ الشعرية الغربية أقلّ غموضاً منها عند العرب^(١)، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أصل مصطلح (الشعرية). فالواقع أن هذا المصطلح تمّت ترجمته من لغته الأصل (Poétique) إلى اللغة العربية (شعرية).

(١) لقد كانت الانطباعات التارثية النقدية الأولى دون تماسك فكان الناقد العربي الأول يقول على طريقة هذا أجمل، وهذا أقبح يستعير قوانينه من خارج النص ويعتمد القياس والشائع من القول العام. كما تنفّت النقاد إلى مسألة العلاقة بين الشعر والدين، وبين الشعر والإيديولوجية والشعر والأخلاق، ومثال ذلك قول الأصمعي عن شعر حسان بن ثابت "وطريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان. ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثى رسول الله =

وقد تنوع مفهوم الشعرية وتغير عبر التاريخ، فقد سمّاها " فاليري " (Valery) الذي أكد على فاعليتها قائلاً: " يبدو أنّ اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي ، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كُتِب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آنٍ واحدٍ الجوهرية أو الوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر".^(١)

= صليّ الله عليه وسلم وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم، لأن شعره. وطريق الشعر هي طريق الفحول؛ مثل امرئ القيس وزهير والنابعة، من صفات الديار والرحل، والهجاء والمديح، والتشبيب بالنساء، وصفة الحمر والخيل، والافتخار. فإذا أدخلته في باب الخير لأن". (المرزباني، محمد بن عمران، الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البحاوي، نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع، دط، ص ٥٦). فالليونة تعادل الضعف، والخير والفحولة تعادل القوة الشعرية، الأمر الذي لا يُعَدُّ تلك المحاولات التنظيرية والنقدية الجادة في الإحاطة بمفهومها من كل: ابن سلام الجمحي (ت 231 هـ) والجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) وابن قتيبة (٢٧٦ هـ) وابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) وقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) وعبد القادر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) وابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) ينظر عل الترتيب: ابن سلام الجمحي، أبو عبد الله محمد، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، دط، القاهرة، دت، ص 5-1 والجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط 2، ج 3، 1949م، ص 131 وابن طباطبا، الحسن محمد ابن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، دط، القاهرة، دت، ص 5، وقدامة بن جعفر أبو الفرج، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي، ومكتبة المتنبي، دط، بغداد، 1963م، ص ١٥ وعبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط دت، ص 81 وأبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 3، بيروت، 1986م، ص 18، وابن خلدون، المقدمة، تحقيق درويش الحويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 1995، (الفصل 53)، ص 565-٥٦٦.٢ - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠م ص ٢٣.

(١) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص ١٩.

أمّا الوظيفة الشعرية عند رومان جاكبسون (Jakobson)، فـ"تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها وقيمتها الخاصة"^(١). فالوظيفة الشعرية هي المحور الأساس الذي يدور حول اللغة.

أمّا الشكلايون الروس، فقد انطلقوا من إشكال مفاده: ما هو موضوع دراسة علم الأدب؟ في محاولة منهم إيجاد طريقة مستحدثة لمقاربة النصوص "فكان شلوفسكي وإيجيتياوز وتيتانوف جاكبسون هم أول من نقل هذا المنظور اللساني الجديد إلى مجال تحليل النصوص الأدبية"^(٢)؛ فكانت الإجابة في قول جاكبسون الذي أسس عليها جذر الشعرية "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية"^(٣)؛ أي ما يجعل من العمل عملاً أدبياً.

يعرّف رومان جاكبسون الشعرية بأنها "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص".^(٤) فتركيز جاكبسون واضح على الوظيفة الشعرية دون غيرها، وذلك لأنها الوحيدة التي تدل على ما في تشي به اللغة، وينظر إلى الشعرية على أنه يمكن تحديدها بوصفها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة؛ كما تهتم أيضاً بخارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية^(٥).

(١) ميلود عثمان، الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، شركة النشر والتوزيع والمدارس، ط١، الدار

البيضاء، ٢٠٠٠م، ص ١٦.

(٢) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص، ص ١٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٠٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٠٩.

(٥) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص ٣٥.

ففي إطار هذا العرض نستنتج أن جاكسون قد لخص الشعرية في ثلاثة عوامل متجاذبة مع بعضها بعضاً، وهي:

١. الشعرية فرع من فروع اللسانيات.

٢. الشعرية تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها الأخرى باللغة، بما فيها البنيوية والأسلوبية والسميائية وغيرها من علوم اللغة.

٣. اهتمامها بالوظيفة الشعرية ليس في الشعر وحسب بل حتى في النثر وهذا ما أقدم عليه "تودوروف" (Todorov) من دمجٍ للشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطاب المنطوق والمكتوب بكل ما يحويه من خطاب سياسي وفلسفي^(١).

يعرّف "تودوروف" الشعرية انطلاقاً من الدور المنوط بها في حقل الدراسة الأدبية قصد الفصل في الجدل القائم بين التأويل القائم على الانطباعية والعلم المبني على المعايير الصارمة، والأنظمة المطبوعة، واضعاً بذلك حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل لكنها بخلاف هذه العلوم، التي منها علم النفس وعلم الاجتماع، وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، "فالشعرية إذن مقارنة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"^(٢).

والملاحظ هنا أنّ الشعرية حسب "تودوروف" قوامها عنصران متلازمان يفضي كل واحد منهما إلى جمالية الآخر، وهما:

أ. التجريد: ويقوم حسبه على الصياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجردة؛ لأن العمل الأدبي ليس هو موضوع الشعرية في حد ذاته، فما نستنتقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، إذ لا يُعدّ كل عمل حينئذٍ إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، بل وإنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم يُعنى بالأدب الحقيقي بل الأدب

(١) ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، مقدمة المترجم، ص ٦.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٣.

الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المحددة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية^(١).

ب. التوجيه الباطني: فلا نلاحظ فيه أي أثر لهذه القوانين المجردة على سطح الخطاب الأدبي المعطى لكنّها لا تغيب على بنيته الداخلية الباطنية، فهي التي تتحكم في سيرورة الخطاب لتنقله من حالته العادية إلى الخطاب النوعي.^(٢)

من جهة ثانية يقدم تورودوف (Todorov) تعريفاً للشعرية أميل ما يكون إلى أن يكون من حيث العموم والخصوص من تصور "دي سوسير" (De Saussure) للسانيات فوضع لهما دراستين: إحداهما موضوع للشعرية العامة وأخرى موضوع للشعرية التاريخية: ١. الشعرية العامة: وتقوم على الدراسة الآلية للخطاب النوعي فتدرسه تزامنياً في علاقة الأجناس بعضها ببعض^(٣). ويقتضي هذا أن يكون لزاماً على كل دارس الكشف في ثنايا كل جنس من هذه الأجناس على حدة بهدف معرفة خاصية كل جنس ومعرفة أهم الوظائف المهيمنة عليه.

٢. الشعرية التاريخية: تهتم حسب "تودوروف" (Todorov) بهذه الأجناس انطلاقاً من الأدوار المسندة إليه، وينحصر دورها في مهمات ثلاث: - المهمة الأولى: "إجراء دراسة تحويلية لكل مقولة أدبية"^(٤)، حيث يتبع هذا التحول تعاقبياً. - المهمة الثانية: "أن يأخذ الدارس في حقل هذا العمل كل الأجناس الأدبية بعين الاعتبار".^(٥)

(١) ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص ٢٣.

(٢) رابع بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، الجزائر، دط، دت، ص ٥٩.

(٣) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية جاكسون، منشورات الاختلاف، ط ١، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص ٣٧.

(٤) تزفتان تودوروف، الشعرية، ص ٧٨.

(٥) المرجع نفسه، ص ٧٨.

- المهمة الثالثة: "تسعى إلى التعرف على قوانين التحولية التي تتصل بالانتقال من عنصر أدبي إلى آخر على افتراض أن هذه القوانين موجودة"^(١).

وقد أثار "جون كوهن" (J.Kohen) بدوره قضية الشعرية وماهيتها بتجريبه لكل العناصر الثانوية التي تتلبس بالوظيفة الشعرية مقيداً مجال الشعرية في حضرة الشعر وحده بأنها "العلم الذي يكون موضوعه الشعر"^(٢).

وقد ذهب "جاكسون" خلاف ذلك حين رأى كل رسالة قابلة لأن تكون محملة بالوظيفة الشعرية إذا لم تكن هي المهيمنة. "فهو يمكن أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللفظي الأخرى كما توجد في الفنون الأخرى مثل الرسم والموسيقى والسينما وغيرها ولكن بوسائل أخرى"^(٣).

٢- المكان: مصطلحاته وأهميته الشعرية :

يعدُّ مصطلح "المكان" عنواناً لحقل دلالي ينضوي تحته كل من: البقعة^(٤) والحيث^(٥)،

(١) ترفتان تودوروف، الشعرية، ص ٧٩. لقد استقل "تودوروف" باعتماد نظرية الشعرية في مجال النثر، فقد قام بإزالة الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر بالنظر إلى طبيعته بوصفه "كلاماً عادياً مألوفاً ميسوراً الفهم يتجرد من كل المعاني التغريبية التي تضعه موضع الغموض" "فشعرية النثر هي ما يمكن أن يشاع في لغة النص النثري من وهج شعري". وعلى هذا، فإن "تودوروف" يعدُّ من أوائل النقاد الغربيين الذين احتضنوا الشعرية النثرية بعد أن قام بنقد "جون كوهن" لتبنيته الفكرة القائلة: "إن الشعرية لا تقتصر إلا على الشعر، أما النثر، فلا مجال لدراسته في حقل الشعرية". وغليسي يوسف، الشعرية والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، دط، ٢٠٠٧م، ص ١٢٤.

(٢) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، فلاديمير للنشر، دط، باريس فرنسا، ١٩٩٦م، ص ٥٧.

(٣) أحمد منور، مفهوم الخطاب الشعري، عند رومان جاكسون من خلال كتابه: مقالات في الألسنية العامة، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ١٩٩٤م، العدد ٢، ص ٨٨.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، ط ١، دار صادر، بيروت ج ٨، ص ١٨، مادة (بَقَعَ).

(٥) المصدر نفسه.

والخلاء^(١) الفراغ^(٢) و الفضاء^(٣) والمجال^(٤)، والملا^(٥)، والمحَل^(٦)، والمَوْضِع^(٧)، والمَوْقِع^(٨). ويدعى في الفرنسية "Lieu" و "Espace" وفي الإنجليزية "Space" وفي اللاتينية "Spatium" والمكان الموضع وجمعه أمكنة وهو المحل "Lieu" المحدد الذي يشغله الجسم، تقول مكان فسيح ومكان ضيق وهو مرادف للامتداد "Etendue"^(٩).

لقد فضّل الدارسون العرب مصطلح المكان وارتضوه عنواناً لدراساتهم على حساب الفضاء فكل فضاء مكان وليس كل مكان فضاء، وعلى هذا فإن المكان مصطلح عام يشمل المغلق والمفتوح من المواقع والفضاءات والأحياز والمواضع وغيرها فقد تتداخل هذه المصطلحات أثناء عملية البحث فننظر إلى التعامل معها على أنها مرادفة للمكان الذي يشملها جميعاً. هذا وقد أجمع دارسو الأدب على أهمية المكان في العمل الأدبي، وتوقفوا عند دلالاته الكثيرة وجمالياته المتنوعة، وذهبوا إلى أن للمكان عميق الأثر في الحياة

(١) ابن منظور، لسان العرب، ج ١٤، ص ٣١٠، مادة (خلا).

(٢) المرجع نفسه، ج ٨، ص ٤٤٤ - ٤٤٥، مادة (فَرَّغَ).

(٣) المرجع نفسه، ج ١٥، ص ١٥٧ - ١٥٨، مادة (فضا).

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ج ١١، ص ١١٩ - ١٢٠ مادة (جلل) وإبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، دار الفكر، دط، دت، ج ١، ص ١٣١، مادة (جل).

(٥) المرجع نفسه، ج ١٥، ص ٢٩١ - ٢٩٢، مادة (الملا) وينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الجليل، دط، بيروت، ج ٤، ص ٣٩٤، مادة (الملا).

(٦) ينظر: المرجع نفسه، ج ١١، ص ١٦٣ - ١٦٥، مادة (حَلَل)، وينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج ٣، ص ٣٧٠ - ٣٧١، مادة (حل).

(٧) ينظر: المرجع نفسه، ج ٨، ص ٣٩٦ - ٣٩٩، مادة (وضع) وابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط، دت، ج ٦، ص ١١٧، مادة (وَضَعَ).

(٨) ابن منظور، لسان العرب، ج ٨، ص ٤٠٣ - ٤٠٤، مادة (وَقَعَ).

(٩) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ الفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، دط، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ص ٤١٢.

البشرية، إذ ما من حركة إلا وهي مقترنة به، وما من فعل إلا وهو مستوح لبعض دوافعه منه، وهو أعمق وأكبر، وأهم من أن ينحصر في ما يمثله من ظرف أو وعاء، وأن يقتصر فيه على البين الناتئ من مستوياته، لأن كل مناحي الحياة ومستوياتها، وقطاعاتها، بل وكل مناحي النفس أيضاً تشهد على حضوره الكثيف، وتعدد مظاهره، وتفصح عن أثره، وتدفع إلى الإقرار بأنه جزء لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها وسلوكها ولعله ما من قرين للتجربة البشرية مثله هو عمادها ومطرحها، هو مغذيها، وهو مصبها ومنطلقها، وهو ترجمتها أيضاً^(١).

تبدأ العلاقة بين الإنسان والمكان منذ أن "يكون الإنسان نقطة، يأوي إلى المكان الأول وهو رحم الأم، وهناك يمارس تكوينه الجسدي والحياتي، حتى إذا حان المخاض، خرج هذا الجنين يشم أول نسمة للوجود الخارجي، وكان المهد هو المكان الذي تنفتح فيه مداركه، وتنمو فيه حواسه من سمع وبصر وشم، وتذوق، ولمس. ويعدّه - أي بعد المهد، تظهر الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في البيت والمدرسة والنادي، سواء في القرية أو في المدينة، أو في الصحراء، بل في البر والبحر والجو. وفي أحياز مكانية لا حصر لها.^(٢)

ويُعدّ المكان عنصراً مهماً في إبراز قيمة العمل الأدبي وخصوصاً النصوص الشعرية، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن، كما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكونات السردية الأخرى، "يتمتع المكان بأهمية استراتيجية وسميائية في تشكيل الخطاب السردى عبر تحايثه وتداخله مع المكونات السردية الأخرى"^(٣). وقد عرفت بنية النص الشعري العربي الحديث

(١) مونسي، حبيب: المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية - دراسة - منشورات اتحاد

الكتاب العرب، دط، دمشق، ٢٠٠١م ص٧.

(٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان،

ط٦، ٢٠٠٦م، ص٥.

(٣) خالد، حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط (نموذجاً)،

مؤسسة الإمامة الصحفية، دط، ١٤٢١هـ، ص٧٨.

والمعاصر تعدداً في الأمكنة الشعرية وانفتاح الشاعر على أمكنة قريية أو بعيدة ولد فيها أو عاش بها أو زارها أو سمع عنها أو تسامع بها، فأصبح المكان لمن يبدعه لا لمن يقيم به أو يملكه^(١).

فمع إعراض الشعراء عن بكاء الأطلال برزت أمكنة أخرى تشبّت بها الشعراء بوصفها أماكن بديلة فتجلى ذلك في شعر الوطن من حيث جاء المكان فيها مفرداً بصيغة الجمع، وأصبح هو الذي يهيّج الأشواق لما فيه من ذكريات فكثرت عند الشعراء ذكر الأوطان؛ لأنّ الوطن هو الهوية والانتماء والقضية، وكلّما ازداد تعلّق، الشاعر به تحقّقت إنسانيته وكملت مثله العليا، إذ أصبح المكان الأول الذي يتجذر في الذات الإنسانية والنواة الخفية التي تتمحور حولها التجربة الشعرية^(٢).

وقد تعرّض الشعراء المحدثون إلى ذكر الطلل بوصفه يسكن الذات العربية هاجساً، وإن خفّ ذكره حيناً، فإنه يعود أحياناً أخرى أشدّ توهجاً وحضوراً، وربما حمل كلّ حديث عن الدنيا ومعاشها وأسرارها شيئاً من الطلل، فلم يعدّ الطلل عندهم بعض أحجار كوتها نيران التنور وبعض نؤي* تهدمت جناباته وبعض آثار حيوان؛ لأنّ ذلك ما تلمحه عينُ الشاعر الواقف. أما ما يحمله الشعر من بُعد، وقد تحول من هيئة المنظور إلى هيئة المتخيل الذي أضاف إليه الشاعر قدراً وفيراً من ذاته عبر التشبيه والاستعارة والكناية والتصوير والتشخيص، فطلل آخر، إنه الطلل الغني الذي يسكن أعماق الشاعر، إنه بصره الذي لا

(١) ينظر: محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه بإشراف الأستاذ الدكتور: يحيى الشيخ صالح، جماعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٥م - ٢٠٠٦م، ص ٢٢.

(٢) إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر أغموذجاً (١٩٢٥م - ١٩٦٢م)، الهيئة العامة للكتاب، مصر، سنة ١٩٩٧م، ص ٢٠٥.

* النوى: حفيرة حول الخباء أو الخيمة أو البيت تمنع السيل لئلا يصل إليها الماء. ينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج ٤، ص ٣٩٥، مادة (نايته).

يسأم من حمله ولا يملُّ من ترديده، فهو أبداً جديداً، واجداً أبدياً، أزلياً، يجد في كل موقف يقفه الشاعر مخرجاً يسعفه على الخروج والنطق بأسراره، من حيث كادت أن تكون وقفة البحري على إيوان كسرى، ووقفة عمر أبو ريشة على (طلل روماني) أن تكون وقفة واحدة^(١). غير أن الشاعر أبا ريشة يغيّر مقاربتة (للطلل) تحديداً للشوب المعماري الذي انصرف من البكاء إلى شيء من الحركة التي يتعمدها الشاعر هروباً من زحمة الدنيا إلى سعة الفضاء الخلو مستبدلاً (الطلل) بالمكان: (من المتقارب)

قَفِي قَدَمِي ! إِنَّ هَذَا الْمَكَانَ يَغِيبُ بِهِ الْمَرْءُ عَنْ حِسِّهِ
رِمَالٌ وَأَنْقَاضٌ صَـرَّحَ هَوَتْ أَعَالِيهِ تَبَحُّثُ عَنْ أُسِّهِ
أَقْلَبُ طَرْفِي بِهِ ذَاهِلاً وَأَسْأَلُ يَوْمِي عَنْ أَمْسِهِ
أَكَانَتْ تَسِيرُ عَلَيْهِ الْحَيَاةُ وَتَغْفُو الْجَفُونُ عَلَى أُسِّهِ^(٢)

لقد وقف الشاعر "عمر أبو ريشة" في قصيدته (طلل) مجسداً وقوف الموت أمام ضحيته (الصرح الروماني القديم)، وقد غابت عنه الحياة غياب الروح عن الجسد، وكأنه لم يكن بالأمس مرتعاً للأنس والحركة الإنسانية الدائبة.

هو شعور بالغربة النفسية ترجمه الشعراء العرب المحدثون أملاً في المستقبل الواعد، وحرصاً على المكان (الوطن) وتشبُّه به، فأبدعوا قصائد تنمو حباً وارتباطاً بالوطن، وتخلّد ذكراه عبر الأزمنة والعصور.

و يعدّ الشاعر الجزائري "مفدي زكرياء" في إلياذته، من أكثر شعراء العرب المعاصرين دلالة على هذا الارتباط وقد خصّ إلياذته بذكر أمجاد الجزائر الخالدة التي عايشها بروحه وكيانه وجعل من "الجزائر" لازمة من لوازمه الشعرية، فقال: (من المتقارب)

(١) ينظر: حبيب مونسي، المكان في الشعر العربي، ص ٣٦.

(٢) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط ١، سنة ١٩٧١م.

شَعَلْنَا الْوَرَى وَمَلَأْنَا الدُّنَا بِشَعْرِ نَرْتَلُهُ كَالصَّالَةِ
تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَائِي الْجَزَائِرِ

.....
جَزَائِرُ يَا مَطْلَعَ الْمُعْجَزَاتِ وَيَا حُجَّةَ اللَّهِ فِي الْكَائِنَاتِ
وَيَا بَسْمَةَ الرَّبِّ فِي أَرْضِهِ وَيَا وَجْهَهُ الصَّاحِكِ الْقَسَمَاتِ
وَيَا لَوْحَةً فِي سِجْلِ الْخُلُودِ تَمْوُجُ بِهَا الصُّورُ الْخَالِمَاتِ^(١)

كما أن الوطن عند الشاعر "محمود درويش" مرادف للثخلة الرّامزة إلى الأصالة والتشبّث بالأرض والمتجذّرة زماناً ومكاناً وعنواناً للانتماء العربي الذي ارتبط بالقدس وفلسطين السليبية منذ الأزل وهو الأمل والحلم الذي بقي وفيّاً له:

عَلَّقُونِي عَلَى جَدَائِلِ نَخْلَةٍ
وَأَشُقُّونِي ... فَلَنْ أَخُونِ النَّخْلَةَ
هَذِهِ الْأَرْضُ لِي ... وَكُنْتُ قَدِيمًا
أَحْلُبُ الثُّبُوقَ رَاضِيًا وَمَوْلَاهُ
وَطَنِي لَيْسَ حُزْمَةً مِنْ حَكَايَا
وَطَنِي لَيْسَ قِصَّةً أَوْ نَشِيدًا
لَيْسَ ضَوْءًا عَلَى سَوَالِفِ فَلَّهِ

(١) مفدي زكرياء، إلباظة الجزائر، دراسة وشرح الطاهر مريعي، دار المختار للطباعة والنشر

والتوزيع، دط، ٢٠٠٩م، ص ٦-٧.

وَطَنِّي غَضْبَةً الْغَرِيبِ عَلَى الْحُزْنِ
وَطِفْلٌ يُرِيدُ عَيْدًا وَقَبْلَهُ^(١)

فقد عايشا الشاعران هذا الوطن الحبيب (الجزائر وفلسطين) فوجدا في كنفه السند النفسي والديء السخي فعشقا ومدحا فغازلاها، وهاما في حبه فانبهرا به وأجادا مدحه فانبهر بهما.

ولما كان الوطن فضاءات مفتوحة ومغلقة في تناغم مع الإنسان وتجانس استحالت من أقوى البيئات المكانية والجغرافيات المحدودة التي بثها الشاعر العربي الحديث شُقُورُهُ* وفُقُورُهُ* وقد جعل منها سعة بعد ضيق المكان الذي كان يحاصره.

ثانياً - شعرية المكان ورمزيته:

تعددت الدلالات والأبعاد المكانية في النص الشعري الجزائري المعاصر، تعددت أنماط المكان الموظفة في هذا المتن الشعري، تبعاً لأصول الشعراء الاجتماعية والثقافية، وتبعاً لنظرهم للمكان، وصوره عندهم ورواسبهم الفكرية، و مرجعياتهم الثقافية وأهدافهم من توظيفه. وهذا التعدد في الأمكنة الموظفة الدالة على الثبات وعلى التغير، شيء طبيعي؛ لأن الأمكنة تتشابه مع بعضها البعض، ف"للمكان علاقة بالأمكنة الأخرى التي تليه أو تسبقه (في الظهور، وعلاقة بالأمكنة الغائبة التي يستثيرها حضوره)"^(٢).

وحتى لا يكون الشاعر غمطياً في توظيفه فقد يركز حيناً على تبيان صفاته وأنواعه، وأحياناً أخرى على حالته وموقعه وما يحتوي عليه، أو يبرز تجربته الوجدانية فيه، بطريقة مغايرة لما

(١) محمود درويش، الديوان، دار العودة، ط ٢، لبنان، ١٩٧٨م، ص ٢٣٥.

* شقُورُهُ: حاله: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج ٣ ص ٢٠٣، مادة (شقور).

* فقُورُهُ: همّة. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج ٢ ص ١١٥، مادة (الفقر).

(٢) وليد: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر. ط

١٩٩٧، ٠١ ص ١٧٠.

يأت يفي النص الروائي. لأن الشاعر يركز على اللمحة الدالة والإشارات الخفيفة والخفية، فيبرزها بقدر ما يحافظ على نصية النص وجمالياته، على عكس المتن الروائي الذي يعطي مساحة أكبر للروائي، لترجمة المكان، عن طريق الوصف والسرد والحوار، وقد يستفيد الشاعر من تقنية الوصف في الأداء الشعري في الكثير من الأحيان لترجمة رؤيته للمكان؛ ففي قصيدة "عرس البيضاء" والتي هي قصيدة حب إلى الجزائر العاصمة - لعثمان لوصيف مثلاً، تختلط الأشياء على القارئ في بداية النص ولا تنجلي الحقيقة - بالصفات المذكورة - إلا في آخر النص، المعتمد على الوصف، عندما يصرح الشاعر باسم الجزائر، وهي حيلة يلجأ إليها الشاعر ليخلط الحقيقة بالخيال ثم يأتي بالقرينة اللغوية ليمحو المغالطة الفكرية والفنية التي لجأ إليها في أول النص،^(١) تظهر شاعرية المكان بصورة واضحة:

١/ الأماكن العامة:

ومنها:

أ- البحر:

وهو ما وظّفه الشاعر "خليل حاوي" في قصيدته "في الحَمَام" بقوله:

أَغْمِسِي عَيْنَيْكِ فِي بَحْرِ الثَّلُوجِ

إِنْ يَكُنْ بَحْرًا رَتِيبًا

سَوْفَ يُزْهِرُ وَيُمُوجُ

صَرَخَةً أُولَى تُدَوِّي

تُوشِيهِ سَوَاقِي الْأَرْجَوَانِ^(٢)

لقد أضحى البحر عند الشاعر "خليل حاوي" على النحو الذي قصد إليه "محمود درويش" منفذاً للتهجير والتشريد وقصد المنافي واقتياداً إلى مصير مجهول مُحَدَّرًا من مَغَبَّة رُكُوبِهِ، فالبحر مجهول العوالم والأعماق، فمصير الشعب الفلسطيني كذلك إذا ما ركب

(١) محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص ١٧٢.

(٢) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، دار العودة، ط ١، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٤٩.

عُبابه مُفضلاً ديار الغربه على الوطن، لذا وجب التحذير منه. فالبحرُ رمز للهجرة والشتات
وُنكرانُ لحقّ العودة في الحالتين:

وَأَبِي قَالَ مَرَّةً
حِينَ صَلَّى أَبِي عَلَى حَجَرٍ
غَضَّ طَرْفًا عَنِ الْقَمَرِ
وَاحْذَرِ الْبَحْرَ وَالسَّقَرُ!^(١)

أما الشاعر العراقي "مقداد رحيم"، فقد جاء "البحر" في قصيدة "مَجْمَرَةُ النَّبْضِ"
وفقاً لمقامه بـ "السَّوْدِ"، وهي إحدى بلاد المهجر الذي بعَدَتِ الشُّقَّةَ بينه وبين بلده المنهك
بالأسى، من حيث استحال صحراء للروح فضفاضةً "يغيب فيها البصر الحديد ويمتد أمامه
الأفق واسعاً رَحْباً" حتى؛ وكأنه لا نهاية لأساه^(٢)، فقال مُناجياً له:

أَأَنْتَ تَدُسُّ الْأَسَى
فِي خُطَى الْمَوْجِ
أَمْ، أَيُّهَا الْبَحْرُ
نَزَفْتُ يُحَاوِرُ أَوْرِدَةَ الْقَلْبِ،
يَعْفُو عَلَى هَمِّهِمَاتِ الْجُرَاحِ،
وَيَرْسُمُ خَارِطَةً وَمَرَايَا
بِحَجْمِ الْمَنَآيَا؟^(٣)

(١) محمود درويش: الديوان، قصيدة أبي، ص ٢٣٥.

(٢) حمدان بن ناصر الدخيل، أثر الصحراء في نشأة الشعر العربي وتطوره حتى نهاية العصر العباسي
الثاني، ص ٥٣.

(٣) مقداد رحيم، مجمرة النبض، شركة الشرق الأوسط للطباعة، ط ١، عمان، الأردن،
٢٠٠٦م، ص ١٢.

ب- الصَّحراءُ:

نشأ الشعر العربي في قلب صحراء العرب وتدرج في نشأته وتطوره وازدهاره إلى مرحلة نضجه في الشعر الجاهلي، إلا أن الشعر العربي الحديث لم يفتنه الوقوف على مشهد الصحراء،

نذكر منه تلك الوقفة على (الواحة الدموية) للشاعر الفلسطيني من قصيدة له بعنوان "حيزية عاشقة من رذاذ الواحات" يقول فيها:

أَحْسَدُ الْوَاحَةَ الدَّمَوِيَّةَ هَذَا الْمَسَاءُ

أَحْسَدُ الْأَصْدِقَاءَ

أَحْسَدُ الْمُتَفَرِّجِ وَالطَّائِلَاتِ الْعِتَاقِ الْإِمَاءَ

الْأَكْفِ الَّتِي صَفَّقَتْ رَاعِفَةً

وَالْخَلَاخِيلُ ذَاهِبَةً آيَةً

أَحْسَدُ الْعَاصِفَةَ

فِي حَنَائِي الْفَضَاءِ

أَحْسَدُ الْخَمْرَ مُنْسَابَةً وَعَرَّاجِيْنَهَا فِي ارْتِيخَاءٍ^(١)

فالصحراء فضاء واسعٌ مُمتدٌّ قَفْرٌ ، لا ماءَ فيه كالأنهار والجداول ، قليلة الأمطار والنباتات وجوٌّ جافٌ. فما من حديث عن الصحراء إلا وكان مُجَسِّدًا لصلابة صُخور الصُّوان، ولهب الشمس فوق رؤوس الخلائق، وزفير الرياح ، وعويل الوحوش الشوارد . وهو الفضاء المفتوح على ماردٍ ، وعلى كلِّ مَنْ وَمَا يترَبَّص بالتاس الدوائر، ويُلحق بهم الأذى ، ممَّا يُضفي على الصحراء رهبةً ، لذا مالَ بها "عز الدين المناصرة" نحو المفازة، من حيث جعل منها رُبْعاً وَمَنْزَلاً.

(١) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، عمان،

الأردن، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م، ج٢، ص ٢٢٢.

غير أنَّ الشاعر السَّوري "فايد إبراهيم" في قصيدته "هديل خريفي" مَالَبُ "الصحراء" نحو استحالة العمران بعد مجد نحتته العربي بل الأعرابي من رمل وثراب، فقال من باب الاستغراب: (من الطويل)

فَمَا بَالُهُ رَاعِي الظَّلامِ يَشُودُنَا إِلَى غَابَةِ تَوِي؛ فَتَغْوِي، فَتَقْتُلُ؟
 غَرِيبٌ عَلَيْنَا أَنْ تُرْفِرَ نَجْمَةٌ عَلَى جُرْحِ أُمِّ فِي عَرَا التَّخْلِ تُطْفَلُ
 غَرِيبٌ عَلَى الصَّحْرَاءِ أَنْ تُعْشِبَ الْخُطَا وَأَنْ تَلْبَسَ التَّجْوَى ظِلَالًا لَا تَظَلُّ
 غَرِيبٌ عَلَى وَجْهِ الْغَرِيبِ ثَرَابُهُ وَقَلْبُ أَبِيهِ الْخَائِفِ الْمُتَوَسِّلُ
 غَرِيبٌ عَلَيْنَا كُلُّ مَنْ يَسْنِدُ الْمَدَى وَيَقْرَعُ أَبْوَابَ السُّؤَالِ فَيَسْأَلُ^(١)

أما "الصحراء" في شعر "محمود عدوان" فحاجزٌ منيع بينه وبين دمشق المدبرة التي أحبَّ، يدعوها إليه، فيبينهما تاريخ مشترك قوامه التاريخ والجغرافية:

"أقبلني،

علنا نكسب اليوم هذا الزمان العظيم.

مُدْرِكٌ أَنْ بَيْنِي وَبَيْنَكَ هَذَا الصَّحَارَى وَهَذَا الزَّمَنُ

مُدْرِكٌ أَنْ بَيْنِي وَبَيْنَكَ

مَوْتًا وَعُمْرًا

سَمَاءً وَبَحْرًا^(٢)

فالفضاء الكوني الواسع عند الشاعر "مدوح عدوان" الذي يتضمَّن "الصحراء" والسماء "و" البحر" يشكِّلُ رمزاً للتيه، والضيق، والموت، والمجهول، والصحراء اتِّسَاعُ

(١) فايد إبراهيم، جناحان من عبق الليمام، سلسلة الشعر (٥)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠م، ص ١٧٣ - ١٧٤.

(٢) محمود عدوان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، المجلد ٢، ص ٢٧.

لامحدود ولانهائي، ويشكل هذا الاتساع ارتباطاً بالعدوان على الحرية الفردية. فكما ارتبطت "الصحراء بالغزو وقطع الطرق، فإن رمزيتها ارتبطت بإحاطتها الواسعة بالفرد الذي تستلبُ حرّيته".^(١)

ج- الفضاء:

جعل الشاعر "أبو القاسم الشّابي"، من "الفضاء" رمزاً لنفس مليئة بالهموم والكآبة، إذ جلس إليه الشاعر بأقدام متعبة، ونفس ثائرة أذبلتها الأحزان، فضاقت به الأحلام والأفكار والذكريات وأمواج الحياة، وتقلبت أمامه صور الموت التي تحرق بكل شيء، فتساءل في حوار فلسفي مداره (الحياة والموت) و(الخلود والكمال) ضمّنه قصيدته "حديث المقبرة": (من المتقارب)

أَتَطْوِي سَمَآوَاتِ هَذَا الْوُجُودِ ؟ وَيَذْهَبُ هَذَا الْفَضَاءُ الْبَعِيدُ ؟
... وَتَجْرُ فَسِيحٌ بَعِيدُ الْقَرَارِ يَضْجُ، وَيَدْوِي دَوِي الرُّعُودِ ؟
وَرِيحٌ تَمُرُّ مُرُورَ الْمَلَاكِ وَتَخْطُو إِلَى الْغَابِ خُطْوَةَ الْوَلَوِيدِ ؟^(٢)

وها هو الشاعر اليمّني "محمد عبدو غانم" يقول من قصيدة طويلة يصف فيها الحرب العالمية الثانية وأهوالها: (من مجزوء الكامل)

النَّارُ تَخْطِفُ وَالْجَحَافِلُ تَرْحَفُ وَالْجَوُّ يَرَعْدُ وَالْبَسِيطَةُ تَرْجِفُ
وَعَلَى الرُّؤُوسِ مِنَ الدُّخَانِ سَحَابَةٌ ضَرَبَتْ سَرَادِقُهَا فَلَا تَتَكَشَّفُ
مَلَأَ الْمَآقِي وَالْأَنْوْفُ سَخَامَهَا وَرَوَانِحُ الْبَارُودِ مِنْهَا تَشْغِفُ
وَبَدَأَ بِوَابِلِهَا الرِّصَاصُ فَمَا تَنِي تَلْوِي بِأَرْوَاحِ الْكُمَاةِ وَتَعْصِفُ
مَنْ فَوْقَهَا زُبُرُ الْحَدِيدِ تَطِيرُ فِي عَرَضِ الْفَضَاءِ وَبِالصَّوَاعِقِ تَقْدِفُ

(١) ينظر: عبد الحميد محادين، جدلية المكان الزمان والإنسان في الرواية الخليجية الحديثة، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، وزارة الإعلام، دولة البحرين، ٢٠٠١م، ص ٦٣ وصادم علاوي سليمان

الشباب، البناء السردى والدرامي في شعر ممدوح عدوان، ص ٦٢.

(٢) أبو القاسم الشّابي، ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية، للنشر، ط ٦، ١٩٨٣م، ص ١٩٧.

والمَوْتُ يَكْمُنُ خَلْفَ كُلِّ قَذِيفَةٍ خَرَجَتْ إِلَيْهِ مِنَ الْخَنَادِقِ تَعْرِفُ^(١)

فالفضاء هنا مفتوحٌ على كلِّ مَرِدٍّ، والمَوْتُ يأتي فيه من كلِّ جانبٍ .

أما " الفضاء " في قصيدة " غروب " للشاعرة المغربية " فطنة بن ضالي " فمتَّحدٌ مع شاطئ البحر في مدينة " أكادير " الساحلية محاولاً استيعاب ما أفسدَهُ دُخان السَّجائر المتحلَّل والشارد عبر المقاهي ، من حيث كانت :

الشَّمْسُ سِوَارُ ذَهَبٍ أَهْمَرُ

يَقْطُرُ دَمًا فِي زُرْقَةِ الْمِياهِ

وتشهدُ كَراسِي المَقاهي

تَوَارِدَ الزُّمُرُ

وامتلاء المَرَمَدَاتُ*

يتحلَّل دُخانُ السَّجائرُ

سَابِحًا فِي فضاء الشَّواطئ

واللَّحَاطُ تَرْقُبُ عَنْ كَثَبِ

احتِصَارِ الشَّمْسِ

على الرَّمالِ

في شُرُودٍ...^(٢)

(١) عبد العزيز المقالح، الشعر العربي المعاصر في اليمن، ضمن معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، ج٦، ص٥٣٣ - ٥٣٤.

* المرمَدَات: جمع مَرْمَدَة، وهي مُنْقَضَةُ رَمَادِ السَّجائر. مركز أطلَس العالمي للدراسات والأبحاث، قاموس أطلَس الحديث، فرنسي - عربي، منشورات مركز أطلَس العالمي للنشر والتوزيع، دط، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م، ص١٤٠، مادة (Cendrier).

(٢) فطنة بن ضالي، شذرات الرحيق (شعر) منشورات جريدة الآفاق المغربي، ط١، مراكش ٢٠٠٨م، ص٥٠.

لقد أدرك الشاعر العربي الحديث أهمية الفضاء لما يُمثّله من أفق الرّحّب في استخلاص بعض الدّلالات ، إذ أصبح من المألوف الحديث عنه واستكناه دلالاته وأبعاده من لدن الشعراء المحدثين والمعاصرين ، وبعض الدّراسات التي حاولت أن تجعله من المكونات الشعريّة الأساسيّة بعدما أغفلته الدّراسات البنائية المتبنيّة للمعجميّة في اعتمادها المكتوب وإغفال البياض ، واستخلاص بنيات وإهمال الزّمان.^(١)

د. القرية (الريف):

القرية مصّرّ جامعٌ وقرار^(٢) وريفٌ هو "نقيضُ المدينة وصفافؤها ودلالةٌ على العودة والاحتضان"،^(٣) ورمزٌ للتضامن في القرّح الذي إنّ مسّ بيتاً فإنّه ينتشر بسرعة البرق إلى باقي بيوت القرية ، وهو فحوى قول الشاعر "مدوح عدوان":

هلّ من وجه أبي ألف سؤال
وارتمت أُمّي ثلاقيه بنشوة
- كل عام تلد الأم رضيعاً .. فيموت
وتنوح القرية العمياء في كل البيوت-^(٤)

وهو ما حدا بالشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" بأن ينتصر للريف على حساب المدينة حيث يقابل بينهما، فيقول من قصيدة "الرحلة إلى الريف":

(١) ينظر: محمد مفتاح ، مقارنة أولية لنص شعري ، مجلة الكاتب العربي ، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب ، السنة ٣ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م ، العدد ١١ ، ص ١٦١ .

(٢) ينظر: الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، ج ٤ ، ص ٣٧٩ ، مادة (القرية) وإبراهيم أنيس وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج ٢ ، ص ٧٣٢ ، مادة (قرأ) .

(٣) عبد الله رضوان ، البنى الشعرية ، دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٥ م ، ص ٤٣ .

(٤) مدوح عدوان ، ديوان الظل الأخضر ، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٧ م ، ص ٦٥ .

أَيْنَ اذْذِحَامُ النَّاسِ؟
 أَيْنَ اصْطِنَاعُ الزَّرْعِ فِي آنِيَةٍ مِنَ النَّحَاسِ؟
 هُنَا الْمَدَى لَا يَعْرِفُ الْحُرَّاسُ
 هُنَا أَنَا حُرٌّ
 هُنَا الطُّبُورُ تَسْتَطِيعُ أَنْ تَطِيرَ
 هُنَا الْحَقِيقَةُ الَّتِي لَا تَعْرِفُ التَّلَوُّنَ الْمَقِيتَ
 هُنَا الدَّوَامُ وَالتُّبُوتُ.^(١)

تلك هي الصفات العامة للمجتمع الريفي الذي لا حاجة فيه إلى الحصون والأبراج والحراس، يعيش فيه الريفيون بطمأنينة تضع نفسها فيما يجاوز الأمل وعدم الرضا، ومن هذا المجتمع نزع الشاعر الريفي إلى المدينة يحمل قريته دائما بين جوانبه ويحتاجه الحنين إلى قريته من حين إلى آخر، ولا سيما إذا حرّبه أمر المدينة فيجد في القرية وريفها ما يخفف عنه قلقه وضيقه وعدم ارتياحه. وتظل القرية واحدة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المديني حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع.

هـ- المدينة:

من الانكسارات التي تعرض لها الشعراء في المدينة ما عاناه الشاعر "بدر شاكر السياب" وهو يعلن صراحة عن كرهه لها والإقامة فيها، إذ يقول في قصيدة "جيكور والمدينة":

وَتَلْتَفُّ حَوْلِي دُرُوبُ الْمَدِينَةِ، وَيُعْطِينَ عَنْ جَمْرَةٍ فِيهِ طِينَةٌ
 جِبَالاً مِنَ الطِّينِ يَمْضُغْنَ قَلْبِي
 جِبَالاً مِنَ النَّارِ يَجْلِدْنَ عُرْيَ الْحُقُولِ الْخَرِبَةِ
 وَيَحْرِقْنَ جَيْكُورَ فِي قَاعِ رُوحِي، وَيَزْرَعْنَ فِيهَا رَمَادَ الضَّغِينَةِ

(١) أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط ١، سنة ١٩٧٨م، ص ٤٤٣.

دروبٌ تقول الأساطيرُ عنها
على موقدٍ نام : ما عاد منها
ولا عاد من ضفّة الموتِ سارِ
كأن الصّدى والسّكينة
جناحاً أبي الهولِ فيها ، جناحان من صخرة في ثراها دفيئة
فمن يَفْجُرُ الماء منها عيوناً تُبْني قُرانا عليها ؟
ومن يُرْجِعُ الله يوماً إليها؟^(١)

ويواجهنا الخطاب الشعري هنا ، بنوعٍ مُتداخلٍ من الأمكنة المتنوعة ما
بين : الواقعي (المدينة) والخيالي - أعني مكان الذاكرة (جيكور) والأسطوري (النار والطين) ،
وغنيّ عن البيان التداخل البين ما بين هذه الأمكنة ، هو تعبير عن نوع من الاضطراب
والتشتت بين عوالمها وإيجاءاتها ، بين اليقظة والحلم والاضطراب والسكينة - الخوف
والطمأنينة. وهذه التعددية المكانية وتداخلها ، لا يمكن أن تُجسّدها إلا الصورة الفنيّة الرّاقية
المتاخمة لحدود الحلم ، والخاضعة لجدل الدّاخل والخارج (الرؤية والواقع) ، المغلق
والمفتوح : قاع الرّوح ، دروب المدينة) وبالتالي : الأمن والخوف^(٢).

وهذا الشاعر "صلاح عبد الصبور" يعبر عن برود العلاقات الإنسانية في المدينة ، بل
وانفصام عُراها ووقعها على النّفس البشرية التي أصبحت خشباً محترقاً تحدّى شمس الحاضرة
الجرداء الصّلدة مُلقى في شوارع ، يرفض الموت العبور إليها بأطياف الموتى الملائكية ووسمهم
الوسنان واختفوا من الدّواكر إلا ومضات سرية تهرب ملاحها من جفن الشاعر ، وهو في

(١) بدر شاكر السياب ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، المجلد ١ ، ٢٠٠٠م ، ص ١١٤ .

(٢) قادة عقاق ، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر - جدل المكان والزمن - دار الغرب للنشر
والتوزيع ، ط ١ ، وهران ، الجزائر ، ٢٠٠٠م ، ص ٥٠ .

"زيارة الموتى":^(١)

مَرَّتْ أَيَّامٌ يَا مَوْتَانَا، مَرَّتْ أَعْوَامٌ
يَا شَمْسَ الْحَاضِرَةِ الْجُرْدَاءِ الصَّلْدَةِ
يَا قَاسِيَةَ الْقَلْبِ النَّارِي، لَمْ أَنْضَجْتَ الْيَّامُ ذَوَانِبَنَا بِلَهْيِكَ
حَتَّى صِرْنَا أَحْطَاباً مُحْتَرِقَاتٍ
حَتَّى جَفَّ الدَّمْعُ التَّدْيَانِ عَلَى خَدِّ الْوَرَقِ الْعَطْشَانِ
حَتَّى جَفَّ الدَّمْعُ الْمُسْتَخْفِي فِي أَغْوَارِ الْأَجْفَانِ
عَفُوا يَا مَوْتَانَا
أَصْبَحْنَا لَا نَلْقَاكُمْ إِلَّا يَوْمَ الْعِيدِ
لَمَّا أَدْرَكْتُمْ أَنَّا صِرْنَا أَحْطَاباً فِي صَخْرِ الشَّارِعِ مُلْقَاةٍ
أَصْبَحْتُمْ لَا تَأْتُونَ إِلَيْنَا رَغْمَ الْحُبِّ الظَّمَانِ
قَدْ نَذَكُرُكُمْ مَرَّاتٍ عِبرَ الْعَامِ ...
كَمَا نَذَاكِرُ حُلُمًا لَمْ يَتِمَّهَلْ فِي الْعَيْنِ
لَكِنَّ صَجِيحَ الْحَاضِرَةِ الصَّخْرِيَّةِ
لَا يُسْعِفُنَا حَتَّى أَنْ نَقْرَأَ فَاتِحَةَ الْقُرْآنِ
أَوْ نَطْبِعَ أَوْجُهَكُمْ فِي أَنْفُسِنَا وَنُلَمَّ مَلَامِحَكُمْ
وَنُخَبِّئَهَا طَيِّ الْجَفْنِ.^(٢)

كما سمع الشاعر "فايز صايغ" في المدينة أصواتا تطحن الإعجاب وغناء تضيق به
الروح وتشقى:

(١) ينظر: مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٠.

(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشعر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢م،
المجلد ٩، ص ٤١ - ٤٢.

تَعَبَ جَوُّ الْمَدِينَةِ !
 أَلْفُ دُولَابٍ يُغْنِي
 يَطْحَنُ الْأَعْصَابَ يَذْرُوها، وَيَمْشِي بِالنَّسْجَامِ مُطْمَئِنَّةً
 أَلْفُ سَرَادِبَ تَضِيْعُ الرُّوحُ فِي أَرْجَائِهِ الْخَيْرَى وَتَشْقَى
 حَيْثُمَا وَجَّهَتْ عَيْنَيْكَ، سَتَلْقَى
 مُدْخِنَاتٍ تَرْحُمُ الْأَفَقَ وَتَرْمِي فَوْقَ ضَحِكَ ظِلًّا مُكْفَهَرًا
 مُدْخِنَاتٍ ضَاعَ وَجْهُ اللَّهِ فِي زَفَرَاتِهَا السُّودِ الْحَرَارِ
 وَغَدَاً فِي مَسْمَعِ النَّاسِ حَكَايَا
 فَلَمَّا تُحْكِي -

وَذَكَرَى
 يَا كُلُّ التَّسْيَانِ مِنْ حَدِيثِهَا يَوْمًا فَيَوْمًا
 كَانَ يَا مَكَانَ فِي بِلَدَتِنَا رَبُّ، ضَبَائِي الرُّؤْيَى حُلُوًّا وَلَمَّا
 بَرَزْتَ فِي وَجْهِ تِلْكَ الصَّوَارِي
 تَرَكَ الْأَفَقَ وَوَلَّى فِي الْكِسَارِ
 نَتْنُ جَوِّ الْمَدِينَةِ !^(١)

فالشاعر "فايز صايغ" في هذه المقطوعة إنسان متبرّم من المدينة ومن ضجيجها الدائم، فهي لا تعرف الهدوء ولا تترك مجالاً للتأمل والسروج الفكري الهادئ. وإن كنا لا نستطيع أن نتبيّن هوية المدن التي وردت في المقطوعات السابقة إن كانت شرقية أو غربية لكنّها تظل رمزا للحضارة، أثار موقف الشعراء منها في مستواها الفكري الذي أدى إلى

(١) ينظر: مفيدة قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ط ١، دار الآفاق العربية، بيروت،

امتهان الإنسان أو مجافاته لهذه الحضارة في مستواها الفكري^(١).

هذا، ولئن لقيت المدينة اهتمام الشعراء قديماً وحديثاً على اعتبار أنها تمثل حياة الحضر. وبالتأمل في تاريخ المدن لا نجد موقفاً عدائياً منها ولا خصومة بين سكانها ومن نزحوا إليها وهذه سمة لمدينت عديدة، إلا أنه كان لتطور مدينة القرن العشرين بشكل حاد أثره البالغ في تكيف النازحين إليها ولا سيما الفقراء منهم، إذ لم تنجح الانتصارات العلمية في تحقيق الآمال المتعلقة عليها من صنع عالم أفضل يجعل من العلوم وسيطرة الفلسفات المثالية متكئاً له مما جعل بعض الشعراء يضيّقون درعا بها وبرموزها، وبلغ هذا الموقف ذروته لدى ت. س. إليوت (T. S. Eliot) في قصيدتيه اللتين ذاع صيتهما "الأرض الخراب" و"الرجال الجوف"^(٢).

٢- الأماكن المفتوحة:

ومنها:

أ - الجسر:

وظفت "الشاعرة العراقية لفظ "الجسر" مكاناً للعبور المخجل الهادي إلى التروح القسري، حين قالت من قصيدة "على الجسر": (من مجزوء الكامل)

يا نَهراً لا تحفظُ دموعي أو أسى قلبي المروع	أَكْتَمُ حَنَائِكْ - مَا تَسَاقَطَ فِي مِيَاهِكْ مِنْ دُمُوعِي
ذهبَ المساءُ بكلِّ ما أبصرتُ من حزني العميق	مَحَا الدُّجَى مِنْ عَمْرِ يَأْسَى لَيْلَةَ لَنْ تَسْتَفِيقُ
إنْسَ الذي أبصرته بالأمس من أحزانه	وَاكْتَمُ أَسَايَ وَأَدْمُعِي تَحْتَ التَّجَومِ الْخَانِيَةِ

(١) ينظر: مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص ٩٠ - ٩٢.

(٢) ينظر: مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، ١٩٥٥ م، ص ٥٥.

وَالدَّمْعُ يَخْنُقُ كُلَّ الْفَاطِي بِكَفٍّ مِنْ شَجَا	إِنْسَ الْخُطَى الْمُتَعَثِّرَاتِ وَصَوْتِي الْمُتَهَدِّجَا
وَحَنَانٍ مَوْجِكَ كَمْ طَوَى قَلْبَا يَعِذُّهُ الْحَنِينُ	رُحْمَاكَ أَنْتَ الْكَاتِمُ الْحَائِي عَلَى الْمُتَأَوِّهِينَ
أَنْتَ الَّذِي سَمِعْتَ ضِفَافُكَ آهَتِي وَتَنْهَدِي	أَنْتَ الَّذِي شَهِدْتَ مِيَاهُكَ أَذْمَعِي وَتَرْدُدُ
وَأُدِيرُ وَجْهِي، نَحْوَ مَوْجِكَ عَنْ عُيُونِ الْعَابِرِينَ ^(١)	وَمَشَيْتُ فَوْقَ الْجِسْرِ أَبْكِي أُمْنِيَّاتِي فِي سَكُونٍ

وهو ما أبان الشاعر "نزار قباني" عن مرارته في قصيدة "أوراق إسبانية"، حين بدت فيها "إسبانيا" غصّة في الحلق وحسرة في على ماص أندلسي تولّى ، فقال في مقطعها الأول:

الجِسْرُ

إِسْبَانِيَا..

جِسْرٌ مِنَ الْبُكَاءِ

يَمْتَدُّ بَيْنَ الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ..^(٢)

وهو مذهب سلكه الشاعر "محمود دروش" في قصيدته "الجِسْرُ"، قادنا فيه إلى

جسور العبور والتهجير القسري اختزل فيه محنة الفلسطينيين منذ النكبة إلى اليوم ، حين قال:

مَشْيًا عَلَى الْأَقْدَامِ،

أَوْ زَحْفًا عَلَى الْأَيْدِي نَعُودُ

قَالُوا..

وَكَانَ الصَّخْرُ يَضْمُرُ

وَالْمَسَاءُ يَدًا تَقُودُ..

لَمْ يَعْرِفُوا أَنَّ الطَّرِيقَ إِلَى الطَّرِيقِ

دَمٌ، وَمَصِيدَةٌ، وَبِيدٌ

(١) نازك الملائكة ، الديوان ، دار العودة ، دط ، بيروت ، 1997م ، المجلد ١ ، ص ٦٣٦ - ٦٣٧.

(٢) نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج ١ ، ص ٥٥٧.

كُلُّ الْقَوَائِلِ قَبْلَهُمْ غَاصَتْ،
وَكَانَ النَّهْرُ مِنَ اللَّحْمِ الْمَقْتَتِ،
فِي وُجُوهِ الْعَانِدِينَ
كَانُوا ثَلَاثَةً عَانِدِينَ:

شَيْخٌ، وَابْنَتُهُ، وَجُنْدِي قَدِيمٍ
يَقْفُونَ عِنْدَ الْجِسْرِ

(كَانَ الْجِسْرُ نَعْسَانًا، وَكَانَ اللَّيْلُ قُبْعَةً.

وَبَعْدَ دَقَائِقَ يَصِلُونَ، هَلْ فِي الْبَيْتِ مَاءٌ؟ وَتَحْسِسُ الْمَفْتَاحَ ثُمَّ تَلَا مِنَ الْقُرْآنِ آيَةً...)

.....

هَذَا الْجِسْرُ. هَذَا الْجِسْرُ مَقْصَلَةُ الَّذِي رَفَضَ

التَّسْوَلَ تَحْتَ ظِلِّ وَكَالِ الْغَوْثِ الْجَدِيدَةِ.^(١)

أَمَّا الشَّاعِرُ "مُحَمَّدُ الْعِيدَالِ خَلِيفَةُ"، فَقَدْ افْتَتَنَ بِـ"جِسْرِ قَسَنْطِينَةَ" افْتَتَانَهُ بِجَمَالِ الْمَدِينَةِ
فِي قَصِيدَةٍ "يَا قَوْمَ هَمُّوا"، فَهَامَ بِالْقَوْلِ: (مِنَ الْكَامِلِ)

وَعَلَى الْعَوَاصِمِ فَاسْحَبِي الْأَذْيَالَ	تِيهِي بِحُسْنِكَ يَا قَسَنْطَى وَافْخَرِي
إِنِّي أَرَاكَ لَذَا وَذَاكَ مَجَـالَا	بَلَدَ الْهَوَاءِ دَعُوكِ أَمْ بَلَدَ الْهَوَى
وَتَعَطَّفَ الْوَادِي عَلَيْكِ وَمَا لَا	قَدْ ضَمَّكَ الطُّودُ الْأَشْمُ لِبَصْدَرِهِ
عَافٍ يُرِيدُ بِجَنَّتِكَ اسْتِظْلَالَ	وَجَرَى بِجَنَّتِكَ مَآؤُهُ فَكَأَنَّهُ
هُوَ ذِي طَاوُوسٍ مَشَى مُخْتَالَا	وَازْدَانَ سَفْحُكَ وَاسْتَطَالَ كَأَنَّمَا
فَاوْتَقَتْ مَا بَيْنَ عَدُوَّتَيْكِ وَصَلَا	وَعَتَّ جُسُورُكِ فِي الْهَوَاءِ

(١) محمود درويش، الديوان، المجلد ١، ص ٥٦٣ - ٥٦٦.

وَلَرُبَّ جِسْرٍ أَحْكَمْتُهُ بُنَائُهُ	وَأَفْتَنَ فِيهِ مُهَنْدِسُهُ فَهَلَا
شَقُوا لُ الصَّخْرَ الْأَصَمَّ فَأَوْثَقُوا	فِي الْجَانِبَيْنِ مِنَ الْحَدِيدِ حَبَالَا
فَهَوَّأُوهُ كَالْبَحْرِ وَهُوَ بَعْضُهُ	كَسَفِينَةٍ أُرْسَتْ عَلَيْهِ رَحَالَا
لَمْ أَدْرِ حِينَ رَأَيْتُهُ مُتَنَائِيًا	يَقِلُّ نَاسًا أَمْ يَقِلُّ نَمَالًا؟ ^(١)

فقد نال الـ "جسر قسنطينة" بل ، " جسورها"، رهبة البحر ، وهو بعرضه ، غير أنه برهبة خاصة حين تنأى وهو يُقلُّ الناس فيغداق ورواح، وكأنهم نملٌ تداعى على طُعْمٍ ، فاختفى تحت وطأته وعديده.

ب-الشارع:

يعدّ الشارع من من الأمكنة والمسارات التي تجري فيها الأحداث، وهو بمنزلة متنفس ونقطة وصل ما بين المدن والأبنية ، " هذا المكان هو الذي يلتقي فيه الناس جميعاً في أيّ ساعة ليلاً أو نهاراً، ومهما كانت منازلهم الاجتماعية ومهنتهم وأعمارهم وانتماءاتهم وشتى عوامل اختلافهم. فهو بالتالي أهم معرض لشبكة العلاقات والوظائف التي تنبني عليها ثنائية الأنا والآخر التي تمثل العمود الفقري للمعيش اليومي".^(٢)

وهو الشارع ذاته الذي ربطه الشاعر "عزّ الدين المناصرة" في ديوان "جفرا" بمغارة في مدينة الخليل الفلسطينية وهي عين ماء تقع في أسفل الجبل الذي بنيت عليه مدينة الكرك،

(١) محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، دط، عين مليلة، الحزائر،

دت، ص ٣١٠.

(٢) عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، ط ١، دار محمد علي، تونس، 2003

م، ص 91.

حيث يُعتقد أن سكان المدينة كانوا يستعملونها للاستحمام^(١) فيعامله وكأنه إحدى محبوباته ملحقاً بهنَّ نون النسوة نحو قوله:

يَا بَنَاتَ الْخَلِيلِ اللَّوَاتِي
يَتَمَشَّيْنَ قُرْبَ الصَّرْوِ وَالصَّنَوْبِرِ
فِي شَارِعِ عَيْنِ سَارَةِ

يَمْتَطِينَ الْحِيطَانَ لِإِلْقَاءِ خُطْبٍ لِلْوَطَنِ^(٢).

ويقول الشاعر "سميح القاسم" مستخدماً الرمز نفسه:

أَرْسُمُ الشَّارِعَ لِلشَّارِعِ فِي لَيْلِ الْمَدِينَةِ
تَارَةً أَعْدُو... وَطَوْرًا اشْتَهِي أَشَى ثَمِينَةً
وَلَدَيَّ لَافِتَةً... تَقْضُمُ أَغْصَابِي الضَّعِيفَةَ^(٣)

أما الشارع السَّمْهِي الذي "يجري جَرِيًّا لَا يَعْرِفُ الْإِعْيَاءَ"^(٤) في مراثية لمدائن النفط (من شتاء ١٩٩٠ م بوهْران) للشاعر "سعيد هادف"، فينتابه الذَّهُولُ من مصائر مجهولة لمنطلقات فكرية عربية تاهت في مجاهيل الجهالة وغياب الوعي بالمصير المشترك رغم ما هي عليه من ترف عيش تحسد عليه:

ثَمَّةٌ أَوْ غَنِيَّةٌ أَطْفَاءَتْ عَطَشِي

(١) ينظر: مصطفى مراد الدبَّاح، بلادنا فلسطين - القسم الخامس - دار الطليعة للطباعة والنشر، ط ١، ٢٢١٣ هـ - ١٩٧٢ م، ج ٥، ص ١٠٥، ٤٩، ١١٢، ١٦٥، ومريم شاهين، دليل فلسطين، الدار العربية ناشرون، ط ١، بيروت، لبنان، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م، ص ٣٧٥، وحكومة فلسطين، جدول المواقع التاريخية والأبنية الأثرية، الملحق رقم ٣ للعدد الممتاز ١٣٧٥، من المواقع الفلسطينية المؤرخ في ٢٤ تشرين الثاني ١٩٤٤ م، ص ١٦٢٠ - ١٦٢١.

(٢) يوسف زرقعة، مقارنة أسلوية لشعر عز الدين المناصرة، (ديوان جفرا أغوذجا)، مجلة الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، غزة، فلسطين، المجلد ١٠، العدد ٢، ٢٠٠٢ م، ص ٣٤٧.

(٣) سميح القاسم، الديوان، دار العودة، دط، بيروت، ١٩٧٠ م، ص ٥١٨.

(٤) ينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج ٤، ص ٢٨٦، مادة (سمه).

حينَ جذَّبْتُ المؤرِّخَ من أذُنِيهِمْ/غَضِبْتُ جدِّي
وكانتْ (هَافَا نا) السَّمَاءِ التي اسْتَقَالَتْ مِنْ
الأُرْحَبِيلِ
وكانتْ (فلسطين) تركُضُ في داخِلي طفلةً مِنْ
أهازيجِ فاجعتي
والشارعِ السَّمْهي الخُطى
يتناهُه النَّبْه ، غارقٌ في رَمالِ التَّأويلِ
من أين نبدأ رحلتنا أيُّها الفاتحون الجُدُدُ ؟
مَنْ السَّيِّدُ فيكم ؟ !
ليأْذَنَ لي بقراءة بَوْحِي على المَلَأِ المُنتَشِي
بالوُعودِ .^(١)

إن "الشارع جزء لا يتجزأ من المدينة، فهو أحد العلامات المكانية البارزة فيها تفتح عليه الأبواب وتتحرك من خلاله الشخصيات. وهو أكثر من جغرافية مكانية، لأنه "الخيوط الفاصل، بين عالمين": عالم السر وعالم الجهر"، إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع وتكشف الأسرار وتعلن عن خفاياها. والشوارع أماكن عامة تستقبل كل فئات المجتمع وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الإطلاع والانفتاح على الآخر"^(٢).

(١) سعيد هاد : مخطوط أكتو شعر شركة مطابع الأنوار المغاربية، ط ١ ، وجدة، ٢٠٠٧ م، ص ٢٩.

(٢) ينظر: أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إيليا الخوري دراسة نقدية التنوخي للطباعة والنشر، ط 1، الرباط، المغرب، 2009 م، ص 46. وينظر: جواد هنية - جواد هنية: صورة المكان ودلته في روايات وسيني لعرج ، أطروحة الدكتوراه في العلوم، تخصص "أدب جزائري"، إشراف: الدكتور صالح مفقودة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر .، ص 113.

٣- الطريق:

لعلَّ الفرقَ بين "السَّيْل" و"الطريق" قد يُفرَّقُ بينهما بأنَّ السَّيْلَ أغْلِبُ وقوعاً في الخير، ولا يكاد اسم الطريق يراُدُّ به الخير إلا مقترباً بوصف أو إضافة تُخلصه لذلك، وهو ما عبّر الشاعر "محمود درويش" بالقعود دون طلب مزيّة الوقوف والقيام والعُدوا عن إتمامه رغم وعورة السَّيْرِ فيه، بالقول:

وَلَا أَقِفُ

وَلَا أَهْفُو إِلَى نَوْمٍ وَأَرْتَجِفُ

لَأَنَّ سَرِيرَ مَنْ نَامُوا

بِمُنْتَصَفِ الطَّرِيقِ

كَخَشَبَةِ النَّعْشِ! ^(١)

فقد شبّه الشاعرُ سرير من نامُوا بمُنْتَصَفِ الطَّرِيقِ عن قضاياهم المصيرية وخانوا شعوبهم، بخَشَبَةِ النَّعْشِ، ولعلَّ وجه الشبه بين المشبه والمشبه به يكمن في أن النّوم عن القضية (الطريق) يُعادل الموت الحقيقي، إضافة إلى سرير النّيام أو الخونة هو سرير الموت. إذ: (من الخفيف)

لَيْسَ مَنْ مَاتَ فَاسْتَرَا حَ بَمَيّتٍ إِنَّمَا الْمَيّتُ مَيّتُ الْأَحْيَاءِ
إِنَّمَا الْمَيّتُ مَنْ يَعِيشُ كَيَبّاً كَاسِفاً بِالْهُ قَلِيلَ الرَّجَاءِ ^(٢)

وفي قصيدة "الهارب من ثورة الزنج (270 - 255هـ)" للشاعر "ممدوح عدوان التي قادها (علي بن محمد) على الخلافة العباسية" يأتي القناع للكشف عن الصور المزيف التي ينخدع بها الناس، فقد عبر قناع الهارب من ثورة الزنج عن صورة الثورة المزيفة التي يخدع بها الإنسان، كما عبر عن سذاجة الذين أعموا أبصارهم وبصائرهم وانخرطوا في الثورة من

(١) محمود درويش، الديوان - نشيد للرجال -، المجلد ١، ص ٢٤٠.

(٢) عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب لب باب لسان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة

الخانجي، ط ٤، القاهرة، دت، ج ٣، ص ٤٤٦.

غير أن يميزوا الحق من الباطل. فلم تعد الثورة، في نظر الشاعر "مدوح عدوان" مُخلصاً ومنقذاً، فقد أصبحت خدعةً انساق وراءها الكثير من الناس، كما أصبحت شعارات برّاقة كاذبة ما برح الثائرون حتى اكتشفوا زيفها، فالثورة قد أصبحت قمعاً واضطهاداً جديداً، فهي تمارس الظلم تحت ستار العدل، فيكتشف القناع خيانة (علي بن محمد)، عندئذ يتأمل في نفسه وفي الذين خدعوا، فيدرك سبب تدمير المآذن والمساجد، فالذين انتقمتم منهم الثورة هم أبناؤها الجياع، فقد حوّن (علي بن محمد)، وقد اكتشف خدعته، فلم يعد يختلف عن الظلمة الذين ثار عليهم: ^(١)

"فامتشقنا، سرّنا:

طريقاً تشقق

تطويه، للثّار من عُمرنا،

قدّم شققت في الطريق

وبدت لي مآذنٌ بعداد

ألقيت حقدِي للمتجنيق؟^(٢)

وفي هذا يقول الشاعر "مدوح عدوان" من قصيدة الأغنية الثانية:

قضيتُ العُمرَ في الأوحالِ،

في كرمٍ بلا عنبٍ

أصارغُ أمسي الجائعِ

.....

وجاء هوائك بعد تلملم الضوء

(١) ينظر: صدام علاوي سليمان الشيباب، البناء السردى والدرامى في شعر مدوح عدوان، رسالة

ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٧م المجلد

١، ص ١١٥- ١١٨.

(٢) مدوح عدوان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، دط، ١٩٨٦م ص ١٨.

فَهَزَّ الصَّمْتَ، وَانْهَمَرَتْ عَلَيَّ رُؤَاكَ فِي عُجْبٍ
تُدْغِدْغِي:
وَتُفْسِدُنِي

كَرِهْتُ رُطُوبَةَ الطَّرَقَاتِ فِي الْمَدَنِ
وَضَوْءَ أَزَقَّةِ الْحَانَاتِ فِي بَدَنِي.^(١)

إدراكاً من الشاعر العربي الحديث بأن ركوب الصَّعب أحياناً أجدى لطلب المنشود من الأحلام وبلوغ الغايات، من حيث رأى، على نحو ما عمد أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) إلى الوقوف على الفرق بين الصَّراط والطريق والسَّيْل، أن لفظ الطريق لا يمكن ليستقيم معناه في الموضع الذي يوضع فيه لفظ الصَّراط، ولا يستقيم لفظ السَّيْل في الموضع الذي يوضع فيه لفظ الصَّراط، فوجد أن: "الصراط: هو الطريق السَّهْل... والطريق لا يقتضي السَّهولة، والسَّيْل: اسم يقع على ما يقع عليه الطريق وعلى ما لا يقع عليه الطريق تقول: سبيلُ الله وطريقُ الله، وتقول: سبيلُك أن تفعل كذا ولا تقول طريقُك أن تفعل به. ويرادُ به سبيلُ ما يقصده، فيُضافُ إلى القاصد ويرادُ به القصد وهو كالمَحَبَّة في بابهِ والطَّريق كالأرادة".^(٢)

ج- الميناء:

عبّر الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" عنبغضه الشديد له، بوصفه مرفأ تهجير دائم إلى خارج الوطن وعيش في التَّيه والحلّ والترحال الدَّائِبين وانفصام عُرَى العيش الفلسطيني الكريم والاستقرار النفسي في كنف الأهل والحلّان، وتفرقاً بين الأحبة، يتوق إلى العيش بين حنايا البرتقال رمز الوطن متشبّثاً بأرضه، يمقتُ العيش في الشّتات، فهو بذلك "عاشق من فلسطين" لفلسطين، وهي إحدى حَكَم الأجداد البالغة:

(١) ممدوح عدوان ديوان الظل الأخضر، ص ١٠٢ - ١٠٣.

(٢) أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، ١٤١٨هـ ١٩٩٧م، ٢٩٨.

عُيُونُكَ شَوْكَةً فِي الْقَلْبِ
تُوجِعُنِي .. وَ أَغْبُدُهَا
و أَحْمِيهَا مِنَ الرِّيحِ
و أَغْمِدُهَا وَرَاءَ اللَّيْلِ وَالْأَوْجَاعِ .. أَغْمِدُهَا

.....

رَحِيلُكَ أَصْدَأُ الْجِيَتَارِ .. أَمْ صَمْتِي؟!
رَأَيْتُكَ أَمْسَ فِي الْمِيْنَاءِ
مُسَافِرَةً بِلاَ أَهْلٍ .. بِلاَ زَادٍ
رَكَضْتُ إِلَيْكَ كَالْأَيْتَامِ،
أَسْأَلُ حِكْمَةَ الْأَجْدَادِ :
لِمَ إِذَا تُسَحَبُ الْبَيَّارَةُ الْخَضْرَاءُ
إِلَى سِجْنٍ، إِلَى مَنْفَى، إِلَى مِيْنَاءٍ
و تَبْقَى رَغَمَ رَحْلَتِهَا
و رَغَمَ رَوَائِحِ الْأَمْلَاحِ وَالْأَشْوَاقِ ،
تَبْقَى دَائِمًا خَضْرَاءً؟
و أَكْتُبُ فِي مُفَكَّرَتِي:
أُحِبُّ الْبُرْتُقَالَ، وَأُكْرَهُ الْمِيْنَاءَ^(١)

أما " الميناء " في عُرف الشاعر " عباس محمود زكي عامر " ، فقد اكتسبَ مضمونه من
عنوان القصيدة (دُخَانٌ وَنَزِيْفٌ فِي رِثَةِ الْأَرْضِ) ، في توقه إلى سلام يعمُّ العالمَ ويقربُ بين
الأمم والحضارات ويُخرسُ فُوهَاتِ البنادق ويخفِّف من جذوات الحروب ولهيبها وخفض

(١) محمود درويش، الديوان، ج١، ص ١٣١ - ١٣٤.

أسباب النّزوح وغلق مخيمات اللّجوء :
أَبْحَثُ عَنْ حَنْجَرَةٍ تَجْمَعُ كُلَّ لُغَاتِ الْعَالَمِ..

.. في كلمة

تُصْبِحُ مَاءً يُخْمِدُ..

سَيْفًا يُخْرِسُ..

أَلْسِنَةَ اللَّهَبِ الْمُتَطَاوِلِ..

مَنْ أَشَدَّ الْإِجْرَامِ..

أَبْحَثُ عَنْ سِرِّ شَيْبَاكِ..

تُعْزِلُ مِنْ خَيْطِ الْخَوْفِ..

لْتَصِيبَ الرُّبَانِ..

الْعَوَّصِينَ الْفَارِّينَ..

مَنْ الْأَسْرِ..

مَنْ الْقَتْلِ..

وَقَرَصَنَةِ الْمِينَاءِ.^(١)

وقد جاء " الميناء " في قصيدة " ردود من وحي الصّمت " للشاعر " السعيد بن عبد القادر
المثّردي " دليل كثرة حلّ وترحال ووَادٍ لإجاباتٍ على تساؤلاتٍ لا حصر لها عن سرّ
هُويّته وسبب وجوده ، لكنّ الصّمتَ كانَ أغنى بيّاناً عنها، حين قال : (من الرمل)
أَيُّهَا السَّائِلُ .. رِفْقاً إِذْ تَرَانِي لَا تَسْلَنِي ... إِنَّ فِي صَمْتِي بَيَانِي

.....

أَيْنَ اسْمِي.. أَيْنُضْ عُنْوَانُ حِدَارِي؟ أَيْنَ أَهْلِي.. أَمْ بِلَا أَهْلٍ تُرَانِي؟

(١) عباس محمود عامر، دخان ونزيف في رثة الأرض، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع

وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط ١،

١٩٩٥م، ج ٣، ص ٥٢.

أَيْنَ نَبْعِي؟ أَيْنَ أَثْرَابِي وَصُحْبَتِي؟ وَزُقَافًا كُنْتُ غِرًّا إِذْ حَوَانِي
أَيْنَ كُرَّاسِي وَجَبْرِي؟ أَيْنَ رَسْمِي؟ وَزَعْتُهُ الرِّيحُ إِرْبًا فِي الْمَوَانِي^(١)

يعدُّ الميناء ممرّ كَرٍّ وفَرٍّ أبدي للإنسان، من حيث يكونُ منطلقاً وإياباً. كما قد يكون معبراً لهروب من الذكريات الأليمة ونقطة استقبال لها عبر تهجير قسري مُجحف، أيضاً.

٣/ الأماكن المغلقة:

وهي نوعان: أليفة وموحشة:

أ- الأماكن الأليفة:

ومنها:

أأ. البيت:

البيت: المأوى والمآب، ومَجْمَعُ الشَّمْل. ثمّ قد يُقال: للمَسْكَن بيتٌ من غير اعتبار اللَّيْل فيه، ويقع ذلك على المتَّخِذ من حجرٍ ومدَرٍ ووَبَرٍ.^(٢)

فها هو الشاعر "محمود درويش" في قصيدة "أبي" يحنُّ لبيت عاش فيه أبوه زُخْرُفَ العيش وقد أصبح ساكنوه يعيشون على الكفّاف:

(١) سعيد بن عبد القادر المثردي، ردود من وحي الصّمت، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، ج١، ص٤٥١.

(٢) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج١، ص٣٢٤ مادة (بيت)، وسميح عاطف الزّين، تفسير مفردات القرآن الكريم، -مجمع البيان الحديث -، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص١٥٦ - ١٥٧، مادة (بيت).

غَضَّ طَرْفًا عَنِ الْقَمَرِ
وَأَحْنَى يَحْضُنُ التَّرَابِ
وَصَلَّى ..

لِسَمَاءٍ بِلَا مَطَرٍ،
وَنَهَانِي عَنِ السَّفَرِ!
أَشْعَلُ الْبَرْقُ أَوْدِيَةً
كَانَ فِيهَا أَبِي
يُرَبِّي الْحِجَارَا
مَنْ قَدِيمٌ .. وَيَخْلُقُ الْأَشْجَارَا

جَلْدُهُ يَنْدُفُ التَّدَى
يَدُهُ تُورِقُ الشَّجَرَ
فَبَكَى الْأَفْقُ أُغْنِيَهُ:
كَانَ أُودِيسَ فَارِسًا ..
كَانَ فِي الْبَيْتِ أَرْغِفَةً
وَنَبِيذٌ، وَأَعْطِيَةٌ
وَحُيُولٌ، وَأَحْدِيَّةٌ^(١)

وفي هذا يقول "ياسين النصير":

بَيْتٌ يَقِفُ فِي قَلْبِي
كَنِيْسَةٌ صَمْتِي
أَسْتَعِيدُهُ كُلَّ صَبَاحٍ خِلَالَ الْحُلُمِ
وَأَهْجُرُهُ كُلَّ مَسَاءٍ

(١) محمود درويش، الديوان، المجلد ١، ص ٢٣٣ - ٢٣٤.

بَيْتٌ يُجَلِّلُهُ الْفَجْرُ

مُشْرِعٌ لِرِيَّاحِ شَبَابِي^(١)

أما الشاعر "حسن بوساحة"، فيحدوه أمل الشهادة في قصيدة "مذكرة إلى بلادي"، الذي فاتته قبل أن يولد، الأمر الذي لا يعدم وفاءه الأبدى لوطنه الجزائر:

لَسْتُ فَاتِنِي أَنْ أَكُونَ شَهِيداً
وتبني الطيور التي جاءها القرُ
بيوت الحنان ..

وأعشاشها.. في ضلوعي

.....

لَسْتُ فَاتِنِي فِي الثُّشُوءِ ارْتِقاءً

وفي رحبة الجاه سنن المزاذ

فقد كنت وفياً

إلى من لها خنت نفسي

فهان المصيرُ

وهان العبادُ^(٢).

لطالما عُدَّ البيت والأم والوطن من المترادفات مع ما بينهما من فروقات معنوية دقيقة، فإننا لا نكاد نستحضره حتى، تتراءى لنا الأم بين ثناياه، فيتمظهر الوطن كأم وتمظهر الأم كوطن ويظهر البيت جامعاً بين الداليتين أو وسيطاً بينهما^(٣)، إذ يقال :

(١) ياسين النصير، الرواية والمكان -دراسة المكان الروائي -دار نينوى، ط٢، دمشق،

سورية، ١٤٣٠هـ - ٢٠١٠م ص ١٧٥ - ١٧٦.

(٢) حسن بوساحة، دروب الوفاء - شعر - المؤسسة الوطنية للكتاب، ط١، الجزائر، ١٩٨٦م، ص

- ٨٧ - ٨٩.

(٣) ينظر: سعدية بن يحيى، المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغاني، مذكرة ماجستير، إشراف الدكتور

عمار بن زايد، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨م، ص ٥٥.

"تبيتُ البيوت فينا ولسنا نحن الذين نبيت فيها"، بمعنى أنها منذ الطفولة وحتى الوقت الحاضر تحتوي شخصيتنا ومشاعرنا وأحلامنا وطموحاتنا وأفكارنا، فهي وطننا الثاني الذي نحياه. ولعلنا لا نغالي، إذا قولنا بعد ما قدمنا من أشعار: إنَّ "البيوت" هي جزءٌ من غريزة الموت، فلا تحيا إلا بحياة الإنسان رمز الحياة^(١).

ب.ب. الغرفة:

إنَّ "الغرفة" في تكوينها الفكري حاجات لا بديل لها، وحاجات تتزايد بتعدد الحاجات الجديدة، وهكذا تدخلُ في دائرة متشابكة مستمرة من الحياة، ترافق رحلة طويلة لا نهاية لها^(٢).

وفي هذا يقول الشاعر "أمل دنقل" في قصيدة (يوميات كهمل صغير السن):

عَيْنَا الْقِطَّةِ تَنْكَمِشَانِ..

فِيدُقُ الْجُرْسُ الْخَامِسَةَ صَبَاحًا!

أَتَحْسَسُ دَقِّي الثَّابِتَةَ.. الطَّافِحَةَ بُتُورًا وَجَرَا حَا

(.. أَسْمَعُ خَطْوَ الْجَارَةِ فَوْقَ السَّقْفِ

وَهِيَ تُعِدُّ لِسَاكِنِ غُرْفَتِهَا

الْحَمَامَ الْيَوْمِيَّ!..)

دَفْءُ الْأَغْطِيَةِ، خَرِيرُ الصَّنْبُورِ

خَشْخَشَةُ الْمِذْيَاعِ، عَذُوبَةُ جَسَدِي الْمُبْهُورِ

(.. وَالْخَطْوُ الْمُتَرَدِّدُ فَوْقِي لَيْسَ يَكْفُ!..)

لَكِنِّي فِي دَقَّةٍ بَائِعَةٍ الْأَلْبَانَ:

تَتَوَقَّفُ فِي فَكِّي فُرْشَاةُ الْأَسْنَانِ! ^(٣)

(١) ياسين النصير، الرواية والمكان - دراسة المكان الروائي، ص ١٧٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٤.

(٣) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، ط ٣، القاهرة، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م، ص ١٣٦ - ١٣٧.

وفي أمرها يقول "صلاح عبد الصبور":
 "في غرقتي دَلَفَ الْمَسَاءُ
 وَالْحُزْنَ يُوَلِّدُ فِي الْمَسَاءِ، لِأَنَّهُ حُزْنٌ ضَرِيرٌ"

"مَاذَا عَلَيَّ لَوْ أَنْعِطْتُ لِغُرَّتِي حَتَّى أَنَامَ
 وَأَغْرُصُ فِي بَحْرِ السَّلَامِ"

أَوَاحِدَتِي فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ
 أَلُوبُ إِلَى غُرَّتِي
 وَيُزْجِمُ نَفْسِي انْبِهَارٌ غَرِيبٌ"^(١).

ولا تعدو عند الشاعر المصري "فريد أبو سعدة" إلا من عوادي الزّمن، ورّهبة تملأ
 المكان لرجلٍ أضحى وحيداً في منفاه القهري والنفسي، تعلو سريرته صور عائلته الكبرى
 لتشهد على شملٍ تفرّق في الأصقاع، أو توارى وراء حجاب الموت أو الجفاء.
 فِي مُنْتَصَفِ الْغُرْفَةِ
 وَقَفَ الرَّجُلُ الْوَحِيدُ
 عَلَى الْحَائِطِ
 صُورَتُهُ فِي صِبَاهُ
 وَفَوْقَ السَّرِيرِ
 صُورَةُ الْعَائِلَةِ خَلْفَهُ
 صَوَانٌ قَدِيمٌ
 وَأَمَامَهُ الْمَدَى"^(٢).

(١) صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، دط، بيروت، ١٩٧٢م، ٣٧، ٤٠، ٦٣.

(٢) فريد أبو سعدة، سماء على طاولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، القاهرة، ص ٥ - ٦.

ولئن عُذَّتِ العُرْفَةُ بقعة نُور تحجبُ التُّور، وتصنعه، وتجعلُ لباحتها الصغيرة إمكانية تعويضية عن الفضاء السَّحاح الآفل المتجدد، إذ استطاع الإنسان بحبرته وحاجاته، وتعدّد أزمته وتعاقبها أن يوطّن نفسه السَّكن فيها إلّا أنّ دلالتها اتسعت لتغدو معبرة عن كلّ غرفة عالية أو جزء من الدَّار أو المنزل الحديث لا يكون مرتفعاً أي هي حجرة (جزء) من المنزل الذي يسكنه المرء، وتحتمل دلالة عصرية خاصّة في سياق محدّد، فهي حجرة تُستأجر من منزل متعدّد العُرفات، وهذا دليل الفقر أو الاضطراب، لأنها تعني قيلاً في الحركة، وضيقاً في المكان، وهذه الحالة معروفة في المدن الكبرى غالباً، وتعرفها مصرٌ خاصّة^(١).

ج-المسجد:

المَسْجِدُ بيتُ الله، ومنزل السكينة والخشوع والتدبّر، والاستماع إلى الذكر الحكيم، لذا وجبت عمارته والتأني به وفيه عن كلّ ما يחדش حيائه ويهتك حرمة. قال تعالى (إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ فَعَسَىٰ أُولَٰئِكَ أَنْ يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ)^(٢).

ويعدُّ الشاعر "علي محمود طه" من الشعراء المحدثين الذين أوردوا ذكر "المسجد"، وجعلوا منه المرأة الصحيحة لرقى الأمة وانحطاطها بوصفه قبلّة تُرتضى، من حيث وجب الجهاد في سبيل الذود عن حرمة القدس الشريف في بعده العقدي والتاريخي، يقول من قصيدة "أنشودة الجهاد في يوم فلسطين:"

أَخِي إِنَّ فِي الْقُدُسِ أُخْتًا لَنَا
أَعَدَّ لَهَا الذَّابِحُونَ الْمَدَى

(١) فايز الداية: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، ديوان المطبوعات

الجامعية، دط، الجزائر، ١٩٧٣م، ص ٤٤٩.

(٢) الآية ١٨ من سورة التوبة.

أَخِي قُمْ إِلَى قِبْلَةِ الْمُشْرِكِينَ
لَتَحْمِي كَنِيسَةَ الْمَسْجِدِ^(١).

أما الشاعر "أحمد السقاف" فيجسد صورة المكان الكويتي عن طريق تجسيده لصورة تدمير الجيش العراقي "جزء من المسجد الكبير في العاصمة الكويتية ، فبدى كالتنورس الجريح في تجرّع ظلم ذوي القربى الروحي قبل الجسدي ، تواكبه في ذلك حركية زمانية موازية تغوص في أعماق واقع الأمة المرير يذكر بعصر الطوائف بالأندلس السليبية. يقول:

آه عَلَى الْمَسْجِدِ وَقَدْ هُتِكَتْ
فِيهِ الْمَحَارِمُ وَالتَّكْيَلُ أَلْوَانُ
مَنْ يُبْلَغُ الْقَـوْمُ أَنَّ بَنَّا
جُرْحًا عَمِيقًا إِنْ لَمْ تَدْرِ الْعِرَاقُ^(٢).

فمطلق التصريح منه بهذا الوعي الذاتي عنده خطوة نحو تجاوز هذا الوضع العربي المزري. أما "المسجد الأقصى" فيأتي في أولويات اهتمام شعراء المسلمين المحدثين نُصْرَةً على نحو ما كان عليه نظراؤهم من العرب المحدثين قبلهم، فهذا هو الشاعر "عيسى ألبني أبوبكر" يصدق بهيامه له ، ومُدافعاً عن حياضه ، قائلاً : (من الوافر)

رَأَيْتُ الْمَسْجِدَ الْأَقْصَى أَمَامِي فزَادَ جَمَالَ صُورَتِهِ هَيَامِي
سَمِعْتُ صَدَى مَا ذِنَهُ يُنَادِي (صَلَّاحَ الدِّينِ) فِي قَعْرِ الرُّغَامِ
أَلَا تُوْحِي إِلَيَّ الْأَحْفَادُ أَمْرًا فَيَذْفَعُهُمْ إِلَى أَمْرِ جِسَامِ
تُدْنِسُ سَاحَتِي دَوْمًا كِلَابٌ فَتُجْزَى بَعْدَ ذَلِكَ بِالسَّلَامِ

(١) عبد الصبور، صلاح، علي محمود طه، قصائد، دار الآداب، دط، ١٩٦٩م، ص ٧٥. وجدير

بالإشارة إلى أن القصيدة لم تثبت في ديوان علي محمود طه ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢م.

(٢) بدر الدين ناشف الرشدي، صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف ، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ

الدكتور عبد الرؤوف الزهدي، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١١م - ٢٠١٢م،

ص ٤٨.

يُهددُ أسَّ أنبيتي أنهيَّارَ كأنَّ لم يأتني خيرُ الأنامِ
أضاعوني لِضعفهم فضاعوا وما شَمُّوا رِياحينَ احتِرامِ
لماذا يَبْذُون تَراثَ دينٍ توارثه كِرامٌ مِن كِرامِ^(١).

غير أنَّ "المسجد" في شعر "سليمان جوادي" جاء توظيفه ملائماً لمذهب التحديث في الشعر في محاولة منه تطويع لرؤاه الفكرية والأخلاقية والفنية الحديثة، فقال بلغة مُضادَّة لمعهد اللغة انطلقت حرَّة تُحطَّم في طريقها كلُّ ما تراه من سلاسل أو رموزٍ لهذه السلاسل^(٢):

جوعانُ وآكلُ من زادِ المتنبِّي في الأضحى
أبولُ على النعمة
وألَقنُ شيخَ المسجد أشعاراً تطفحُ بالحكمة
اشتاقُ

أجامعُ مؤمسةً

يجنُّوا لأبأغ لها

؟؟؟

والبشر^(٣).

(١) عيسى ألبى أبوبكر: السباعيات ديوان الشاعر عيسى ألبى أبوبكر، المركز النيجيري للبحوث العربية، دط، إوو، نيجيريا. ٢٠٠٨م، ص ١٨٦ و يوازن بدر الدين ناشف الرشدي، صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف، ص 51.

(٢) عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر - الشعر وسياق المتغير الحضاري - دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، دط، عين مليلة، الجزائر، ٢٠٠٤م، ص ١٤٦.

(٣) سليمان جوادي، ديوان يوميات متسكع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، ١٩٨١م، ص ٢٣.

فـ"المسجد" جاء معرفاً بـ"أل" وقد أُسندَ إلى " الشيخ" من باب الإضافة ؛ والإضافة وإن كانت أقوى المعارف، إلا أن " الشيخ" المنسوب إلى المسجد " ظلّ نكرةً في المعنى، استوجبَ منّا استفساراً إضافياً عن فحواه؟ الأمر الذي جعل تركيز "الشاعر" على "الشيخ" أكثرَ من الـ "المسجد" مبرراً بذلك ساحة "المسجد" ومبرناً له من تعبات ليس أهلٌ، لها، كون " الشيخ" بحاجة إلى حكمة من التبليغ في هذا الحيز الطاهر الذي يتطلّب التوازن بين الثقل والعقل ، فكان شعره وشعرُ مَنْ تقدّمه، على ما يبدو، ثورةً "ضدّ البُني كلّها : الذّهنية والبلاغية والتراثية والدينية، بلغةً بُنُوّة بلا أبُوّة"^(١).

ب- الأماكن الموحشة:

ومنها :

أأ- الجبل:

حفل الشعر العربي الحديث بالكثير من المعلومات الجغرافية عن الطرق والمسالك ، وبوصف مختلف مظاهر الطبيعة من جبال وكهوف ، وغيرها.

فقد سمّا الشاعر "نزار قبّاني" ، بأيقوته (جميلة بوحيرد) سمّو الجبال الشاهقة ، دالاً على شموخ ثوريّ خرج به عن طبيعته الموحشة. إلى حبّ معلن إعلان الثورة الجزائرية المظفّرة ، بسواعد مجاهدات ابتات ثبات كنّ أوتاداً للأرض والعرض. يقول من قصيدة له بعنوان (جميلة بوحيرد) :

الاسمُ: جميلة بوحيردُ ترويه بلادي

يحفظهُ بعدي أولادي

تاريخُ امرأةٍ من وطني

جلدتُ مقصلةً الجلاّد..

إمرأةٌ دوّختُ الشّمسَا

جرّحتُ أبعادَ الأبعاد..

(١) أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧١م، ص ١١٤.

ثائرة من جَبَلِ الأطلسِ
 يذكُرُها الليلُكُ والترجسُ
 يذكُرُها .. زهرُ الكبادِ..
 ما أصغَرَ (جاندارك) فرُّنسا
 في جانب (جاندارك) بلادي..
 تاريخ..^(١)

أما الشاعر الفلسطيني " نزيه أمين خير " فقد جعل من أعلى جبال فلسطين ممثلاً في
 جبل " الجرمق " بشمالي غرب الخليل ، مطيةً للتقرب مِّن تيمت قلبه ، فقال :
 أخبريني يَا مَنْءَ تَعَشَّقُهُ نَفْسِي
 أَيْنَ تَحْطُّ رَحَالُكَ عِنْدَ الظُّهْرِ؟
 خَبِّئِي تَحْتَ مَطِيكِ أَوْ جَدَائِكَ
 فإلَمَلِكُ العاشِقُ يَتَبَعُنِي بِالشَّعْرِ وباليَقُوتِ الأزرقِ
 يُغَرِّبُنِي بِزُهُورٍ مِنْ جَبَلِ الجُرْمُقِ^(٢).

ومن إرهابات توظيفه في الأدب الجزائري الحديث ما عمد إلى التدليل عليه
 شاعر المقاومة الجزائرية " الأمير عبد القادر " دالاً به على شموخ خرج به عن طبيعتها
 الموحشة، والقهرية إلى حبّ معلّ ن للجهاد في سبيل الله ، وإعلاء من شأن المجاهدين: (من
 البسيط)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة ، ج١، ص ٤٥٢ - ٤٥٣.

(٢) نزيه أمين خير، من قصيدة: تسويغ عصري في نشيد الإنشاد، معجم الباطين للشعراء العرب
 المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع
 الشعري، ط١، ١٩٩٥م، المجلد ٥، ص ٨٣.

هُمُ الْجِبَالُ ثُبَاتاً يَوْمَ حَرِبُهُمْ فصايرٌ مِنْ عِداهُمْ صَبْرُهُ خَانَا
هُمُ اللَّيْثُ، لَيْثُ الْغَابِ غَاضِبَةٌ وَاللَّيْثُ لَا يُلتَقَى إِنْ كَانَ غَضْبَانَا
هُمُ الْأَلَى، دَابَّهُمْ شَقُّ الصُّفوفِ لَدَى حَمَلَاتِهِمْ صَارَ جَيْشُ الْكُفْرِ دَهْشَانَا
كَمْ غَمَّةٍ كَشَفُوا كَمْ كُرْبَةٍ رَفَعُوا وَكَمْ أَزَاحُوا عَنِ الْإِسْلَامِ عُذْوَانَا
يَا رَبُّ زِدْهُمْ بِتَأْيِيدٍ إِذَا زَحَفُوا واقطعْ بِسَيْفِهِمْ ظَلْمَهُمْ وَكُفْرَانَا^(١)

فالأمير الشاعر مولع بثبات المجاهدين في الحرب وهم يضاھون ثبوت الجبال في انتصاھما وشجاعة الليث الغاضبة، فجاءت "الليث" رمزاً يجسد معنى انهيار وولع الشاعر بقوة هؤلاء المغاوير في بذل النفس والنفيس ابتغاء مرضاة الله ووفاء للوطن.

ج. ج. السَّجْن:

وهو أحد الأمكنة المغلقة المانعة لحرية الفرد، يتعدد توظيفه بتعداد أبعاده: ^(٢)

١. الجغرافي.

٢. الاجتماعي.

٣. النفسي.

فمن البعد الأول قول الشاعر محمود درويش من قصيدة: نشيد للرجال في إشارة إلى مكابدة الشعب الفلسطيني من شتى أنواع التعذيب والقيود على يد الجلادين الصهاينة.

سَجْنٌ فِي بِلَادِي

بِلَا أَرْضٍ

(١) زكريا صيام : ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، دت،

ص ٢٩٦.

(٢) ينظر: يعدي بن يحيى، دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، ص ٧٣.

بَلَا عَلَمٍ
بَلَا بَيْتٍ
رَمُوا أَهْلِي إِلَى الْمَنْفَى
وَجَاؤُوا يَشْتَرُونَ النَّارَ مِنْ صَوْتِي
لَأُخْرِجَ مِنْ ظِلَامِ السَّجْنِ
مَاذَا أَفْعَلُ؟
تَحَدَّ السَّجْنِ وَالسَّجَّانِ
سَجَّانُوهُ فَإِنَّ حَلَاوَةَ الْإِيمَانِ
تُذِيبُ مَرَارَةَ الْحَنْظَلِ! ^(١)

فمن البعد الأول (البعد المادي)، قول الشاعر "هاشم الرفاعي في" قصيدة
"رسالة في ليلة العيد" يُخاطب فيها أباه، ويصور السجن تصويراً عجيباً بليلاً الحالِك،
وهدوئه المخيف، وصمته الذي يقطعه رنين السلاسل: (من الكامل)

أَبْتَاهُ مَاذَا قَدْ يَخُطُّ بَنَانِي	وَالْحَلَّ وَالْجَلَادَ يَنْتَظِرَانِ
هَذَا الْكِتَابُ إِلَيْكَ مِنْ زُنْرَانَةٍ	مَقْرُورَةٍ صَخْرِيَّةِ الْجُدْرَانِ
لَمْ تَبْقَ إِلَّا لَيْلَةٌ أَحْيَا بِهَذَا	وَأَحْسُ أَنْ ظِلَامَهَا أَكْفَانِي
سَتَمُرُّ يَا أَبْتَاهُ لَسْتُ أَشْكُ فِي	هَذَا وَتَحْمِلُ بَعْدَهَا جُثْمَانِي

.....

وَالصَّمْتُ يَقْطَعُهُ رَنِينُ سَلْسِلٍ عَبَثَ بِهِنَّ أَصَابِعُ السَّجَّانِ

وإلى لقاءٍ تَحْتَ ظِلِّ عَدَالَةٍ قُدْسِيَّةِ الْأَحْكَامِ وَالْمِيزَانِ ^(٢)

(١) محمود درويش، الديوان، قصيدة "نشيد للرجال"، ص ٢٥٧.

(٢) هاشم الرفاعي، الديوان، المجموعة الكاملة، جمع وتحقيق محمد حسين بريغش، مكتبة المنار،

الزرقاء، الأردن، ط ٢، سنة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م، ص ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦١.

ومن البعد الثاني، أي الاجتماعي، ما جعل منه منه الشاعر "عبد الرحمن العقون" داخل السجن، عنواناً لقصيدته "سجن"، التي كتبها بمدينة قسنطينة عام ١٩٥٥م، تحت تأثير حَزَازَتِ حزبية وشخصية بين رفقاء الدرب والسجن، جعلت على حدّ تعبيره من "ضيق السجن ضيقين" فقد "السجن" على أثرها عنفوانه وكبرياءه وقدرته على الإلهام من حيث أصبح مرتعاً للتفان والاستزاق، فقال: (من مجزوء الرمل):

أَيُّهَا السَّجْنُ الْمُرَائِي قَدْ تَقَضَّى فِيكَ حَالٌ
كَانَتْ الْعُرْبَةُ قُرْبًا وَالتَّوَى فِيكَ وَصَالٌ
مَا لَكَ الْيَوْمَ ضَنِينٌ؟

كَنتَ لِلْمَسْجُونِ مِعَاذُ الرَّفَاقِ الْخَلْمَاءِ
وَإِلَيْهِ كُنْتُ مَهْدًا الْمُصْطَفِينَ الْعِلْمَاءِ

.....

صِرْتُ مَاوِيَّ لِنَفَاقٍ يَهْتِكُ الْخُلُقَ الْغَوَالِي
فَفَقَدْتُ الْيَوْمَ فَضْلًا صَانَهُ مَاضِي اللَّيَالِي
أَنْتَ لِي الْيَوْمَ أَتُونُ

لَا تُلْمَنِي إِنْ هَجَرْتُ لِلغَيْرِ ذُرَاكَ
فَهَوَانًا فِيكَ قَبْلًا لَيْسَ جُبًّا فِي شَقَاكَ

إِنَّمَا الْعَرَضُ الْمَصُونُ.^(١)

أمّا السجن الجامع بين البُعدين الثاني والثالث؛ أي النفسي والاجتماعي، فمن الأوّل ما عبّر عنه الشاعر "صلاح عبد الصبور" بصورة أكثر إمساكاً بتلايب مفهوم السجن الكبير الذي يعيش الإنسان في المدينة التي ترسم خريطة حركة الإنسان وتقربه أكثر من حافة العيش خارج السرب رغم كونه جاراً ما يستتبع ذلك من برؤد العلاقات الإنسانية، في

(١) محمد الأخضر السائحي، روعي لكم، -تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث -

المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦م، ص ٩١ - ٩٢.

قصيدة "مذكرات رجل مجهول" استحال رقماً دون اسم أو عنوان، حين قال:
الأبنية المرصوفة في وجه المارين سجُون
الحيطان وقرب الإنسان من الإنسان
سجناً أبدياً يا مسجُون^(١)

فالسجن، وإن كان للسجناء منزلاً بغيضاً يُصبحون ويمسون فيه على أمل الخلاص منه وكراهة الاستقرار فيه، فهو مع ذلك محور العالم إلهم ما داموا بين جدرانهم، وهو شطّ والدنيا شطّ آخر يتقابلان ويتناظران^(٢)، لا يُعدم فيه التفكير في الهروب منه على الرغم فظنة السجن. أمّا سحن النفس أو الدنيا فيسري على كليهما.
 ب. القبر (اللحد):

لما كان القبر المكان النهائي للإنسان ومهد الميت الأخير، والمعبر إلى الحياة الأخرى فإنه يرمز في الشعر العربي الحديث إلى العجز والضعف الإنساني في مواجهة الفناء وقهره.
^(٣) يقول الشاعر "أحمد السقاف": (من الخفيف)

يَا فَقِيدَ الْبَيَانِ عِشْ أَيْباً أَلْفُ طَوْبَى لِمَوْضِعِ لَكَ مَرْقَدُ
 مَلَأَ الْقَبْرَ مِنْ حِجَاكَ ضِيَاءً أَتَيْتَ فِي الْقَبْرِ مِثْلَمَا كُنْتَ فَرْقَدُ^(٤)

وهو ما غبط عليه الشاعر "عز الدين المناصرة" في قصيدة "حيزية عاشقة من رذاذ الواحات" الشعب الجزائري من باب الإقرار بتضحياته الجسام:

إِنِّي أَحْسَدُ الْعَابَةَ الْمَاطِرَةَ

(١) صلاح عبد الصبور، الديوان، ص ٢٩٧.

(٢) ينظر: عباس محمود العقاد، عالم السدود والقيود، موسوعة أعمال عباس محمود العقاد، دار الكتاب المصري، ط ١، القاهرة، ١٩٨٦م، ج ٢٣، ص ١١.

(٣) ينظر: بدر نايف الرشيد، صورة المكان في شعر أحمد السقاف، ص ١٠٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ٩١.

أَحْسُدُ النَّسْرَ فِي جُرْجَرَةٍ
أَحْسُدُ التَّمَرَ فِي بَسْكَرَةٍ
أَحْسُدُ الرَّمْلَ وَالْدُّودَ وَالْعُشْبَ فِي الْمَقْبَرَةِ^(١)

ولئن عدّ اللحد: جزءاً من القبر، وهو الشق في عرض أو جانب القبر للميت،^(٢)
فإن الشاعر "محمود درويش" لم يتوان من التوسّع به ليشمل كل أنواع المعاناة والموت التي
يكابدها الشعب العربي الفلسطيني في عقد داره، إذ يقول:

وماذا بعد؟ ماذا بعد؟

وشعبك ..

دَمْعَةٌ تُرْثِي زَمَنَ الْمَجْدِ

وَلَحْنُ الْقَيْدِ

يُجَنِّزُنَا

وَيَحْفَرُ لِلَّذِينَ يُقَامُونَ الْلَحْدُ !^(٣)

كما همّ الشاعر الإماراتي "خلفان بن مصبح" (١٩٢٣ - ١٩٤٦)، في سنّ مبكرة
بين اليأس والمرض إلى استذكار الماضي الذي ساد فيه العرب والمسلمون العالم شرقاً وغرباً،
مما ينمّ عن حقيقة وعي وثقافة واسعة بتاريخ الأمة العربية والتاريخ الإسلامي إلى يومنا هذا:
(من مجزوء الكامل)

أَرْكَانَهَا تَلَكُ السَّيْنِ	إِسْأَلُ فَرُئْسَا مَا دَهَى
(بِيزَانِيسَ) مَعَ (لُيُونِ)	وَإِسْأَلُ (أُورَالِ وَبُورْدُو) مَعَ
يَدْعُوْنَهُ نَهْرًا (لِرُونِ)	وَإِسْأَلُ (بُوتِيَّةِ) وَمَا

(١) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ج ٢، ص ٢٣٤.

(٢) ينظر: الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ج ١، ص ٣٤٧، مادة (الحد) وإبراهيم أنيس وآخرون،
المعجم الوسيط، ج ٢، ص ٨١٧، مادة (لحد).

(٣) محمود درويش، الديوان، نشيد للرجال، ص ٢٥٣ - ٢٥٤.

لَمْ يَبْقَ مِنْ أَمْجَادِنَا إِلَّا الْمَآثِرُ لِلْجُدُودِ
أَوْطُنُنَا مِنْ ذِلَّةٍ أَمْسَتْ عَلَيْنَا كَاللْحُودِ^(١)

دد - الكَهْفُ:

الكهف من الأماكن الموحشة ، وقد نزلت فيه سورة قرآنية كاملة سميت "سورة الكهف" ، ظلّ فيها عددٌ مقيميه ومدة نومهم ونمط حياتهم فيه مُلغزاً ؛ ﴿لَأَنَّكَ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعبًا﴾^(٢) لذا ، فإنّ الكهف كتاب غامض لا رؤية فيه إلا لمن سكنه أو يسكنه. وهو في أصل وضعه غار في جبل يتسع لعدة أشخاص^(٣).

وقد جاء "الكهف" في قصيدة "قلب الأم" للشاعر "أبي القاسم الشابي" ، دليلاً على الاغتراب النفسي نفهو نومٌ شبيه بالموت ، غير أنّه يفصح عن كهفٍ كئيبٍ مقتنع بحزنه ، مغتبطٍ باكتنابه ، مصنّع لأصوات الأودية ولولولة الرياح: (من الكامل)

فَإِذَا رَأَى طِفْلاً بَكَكَ وَإِنْ رَأَى شَبَحاً بَكَكَ
يُصْنَعِي لَصَوْتِكَ فِي الْوُجُودِ وَلَا يَرَى إِلَّا بَهَاً
يُصْنَعِي لِنَعْمَتِكَ الْجَمِيلَةِ فِي خَرِيرِ السَّاقِيَّةِ
فِي رَتَّةِ الْمَرْمَارِ فِي لَغْوِ الطُّيُورِ الشَّادِيَّةِ
فِي ضَجَّةِ الْبَحْرِ الْمُجَلْجَلِ فِي هَدِيرِ الْعَاصِفَةِ
فِي لُجَّةِ الْغَابَاتِ فِي صَوْتِ الرُّعُودِ الْقَاصِفَةِ
فِي لُغْيَةِ الْحَمَلِ الْوَدِيعِ وَفِي أَنَاشِيدِ الرُّعَا
بَيْنَ الْمُرُوجِ الْخَضِرِ وَالسَّفْحِ الْمَجَلَّلِ بِالنَّبَاتِ

(١) خلفان بن مصبح ، الديوان ، إعداد شوقي رافع ، سلسلة كتاب وأدباء من الإمارات (٣) ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط ١ ، ١٩٩٠ م ، ص ٨٠.

(٢) الآية ١٨ من سورة الكهف.

(٣) ينظر: ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، ج ٥ ، ص ١٤٤ ، مادة (كهف) والفيروزآبادي : القاموس المحيط ، ج ٣ ، ص ٢٠٠ ، مادة (الكهف).

فِي آهَةِ الشَّاكِي وَضَوْضَاءِ الْجُمُوعِ الصَّاحِبَةِ
فِي مَشْهَدِ الْغَابِ الْكَنِيْبِ وَفِي الْوُرُودِ الْعَاوِيَةِ
فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ الْحَزِينِ، فِي الْكُھُوفِ الْعَارِيَةِ
أَعْرَفْتَ هَذَا الْقَلْبَ فِي ظُلْمَةِ هَاتِيكَ اللَّحُودِ؟^(١)

أما الشاعر البحريني "قاسم حداد" في قصيدة "الوردة الرصاصية":

مَشَى فِي شَهْوَةِ الْفَوْضَى
يُؤَارِي كُلَّ شَيْءٍ فِي قِضَاءِ الشَّرْقِ فِي شَكْلِ لَهُ
لَا يَقْبَلُ التَّرْمِيمَ
مَشَى فِي وَحْشَةِ التَّهْوِيمِ
لَنْ يَصِلَ الْكَلَامُ إِلَيْهِ
يَمْضِي شَاهِقًا يُفْضِي لَجَنَّتِهِ الَّتِي اشْتَهَى
يُؤَالِفُ أَمْ يُخَالَفُ
أَمْ يُؤَدِّي طَاعَةً لِلطَّقْسِ فِي رَذَاهَاتِ الْكَهْفِ؟^(٢)

جعل الشاعر رذاهات الكهف بيوتاً لا أعظم منها أو نُقَرَاتٍ فِي جَبَلٍ أَوْ صَخَرَاتٍ
فِي الْمَاءِ أَوْ حَجَرًا مُسْتَنْقِعًا فِي الْمَاءِ^(٣)، يَتَسَعُّ لَطْقُوسِ الطَّاعَةِ الَّتِي يَنْشُدُهَا.
٤/ الأماكن المسلية:

ومنها:

أ- الحديقة (البستان):

اقتترنت "الحديقة" بالربيع ، وقد برع الشعراء في وصفها بوصفها من الأماكن المسلية

(١) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص ١٩٤.

(٢) قاسم حداد، الوردة الرصاصية، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط ١، ١٩٩٥ م، المجلد ٤، ص ١٥.

(٣) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج ٤، ص ٢٨٦، مادة (الردهة).

والمهمة في آن. ومن أمثلة ورودها في الشعر العربي الحديث قول "نزار القباني" في "قارئة الفنجان":

مَنْ يَدْخُلُ حُجْرَتَهَا مَفْقُودٌ ...
مَنْ يَطْلُبُ يَدَهَا ...
مَنْ يَدْتُو مِنْ سُورِ حَدِيقَتِهَا مَفْقُودٌ
مَنْ حَاوَلَ فَكَّ ضَفَائِرِهَا
يَا وَلَدِي ...
مَفْقُودٌ ...
مَفْقُودٌ ... (١)

فكما أنّ الحديقة مُحاطة بسُور لا يُمكن تجاوزه، فكذلك "قارئة الفنجان" مُحاطة من السحر بهالة لا يمكن بلوغ المراد منها إلا بشقّ الأنفس وفي ذلك دليل استحالة. وقد جعل الشاعر الفلسطيني "سميح القاسم" من قلبه بُستاناً يتسع لـ"العوسج" * والريحان* وهو من باب التشبيه البليغ إشارة إلى أن قلبه يتسع للبغض كما للحب، إذ جاء هذا وزهد ذاك في إشارة سيميائية تضادّية ترمز للسلام الفلسطيني والعنوان الإسرائيلي:

مُنْتَصِبَ الْقَامَةِ أَمْشِي
مَرْفُوعَ الْهَامَةِ أَمْشِي
قَلْبِي قَمَرٌ أَحْمَرُ
قَلْبِي بُسْتَانُ

(١) نزار القباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، دط، بيروت، ١٩٧٩م، ج١، ص ٦٥٠.
* العوسج: وهو جنس نبات شائك من الفصيلة الباذنجانية له ثمر مُدَوَّر كأنه خَرَزُ العقيق واحدته عَوْسَجَةٌ.
إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج٢، ص ٦٠٠، مادة (العوسج).
* الريحان: هو نبات طيب الرائحة أو كلُّ نبت كذلك". الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج١، ص ٢٣٢، مادة (الروح).

فيه العوسج
فيه الریحان
شفتایا سماءُ تُمطرُ
ناراً حیناً حُباً أحياناً !
في كَفِّي قَصْفَةُ زَيْتُونٍ
وعلى كَتْفِي نَعْشِي
وأنا أمشي
وأنا أمشي^(١)

على أنّ هناك خاصيةً مهمّة تربطُ الوجودين (الأب، والابن) و(المكان، والرمز) بما يشكّل علاقة لفظ بدلالة. فإذا كان كلُّ شيء ينمو ويكبر ويتكامل وجوداً من خلال تجربة الحياة والتجربة في الحياة، فإن مراقبة هذا النمو تتمّ بالمعينة والمعرفة التي تجدها شاخصة في كلام الأب إلى ابنه، الذي هو بالنسبة للأب، خلاصة تجربة حياة، وبالنسبة للابن: معرفة وإضافة خبرة في الحياة. وهو ما عبّر عنه الشاعر العراقي "رشدي العامل" في قصيدة (حديقة علي):

— "يا ولدي
ما العالمُ إلاَّ كفّانُ
يدٌ تُعطِي الخُبْرَ
وأخرى تُسْرِقُ خُبْرَ النَّاسِ"
— "لا تُرْكَعْ يا ولدي
حتى للموتِ،
يقولون بأنَّ العالمَ يحْكُمُهُ اثْنانُ

(١) سميح القاسم، ديوان مواكب الشمس، قصائد، مطبعة الحكيم، الناصرة، فلسطين، ١٩٥٨م،

ج ٣، ص ١٥ - ١٩.

الذَّهَبُ الْأَصْفَرُ
وَالسَّوْطُ الْأَسْوَدُ فِي قَبْضَةِ سَجَّانٍ

كَذِبْ يَا وَلَدِي
فَالْعَالَمُ لَيْسَ السَّجْنُ،
وَأَهْدَابُ الدُّنْيَا بُسْتَانُ
وَزُهُورُ الدُّنْيَا قَمْحُ الْعَالَمِ، حُلْمُ الشَّاعِرِ
كَرْكْرَةُ الطِّفْلِ تُغْنِي،
صَدْرُ الْأُمِّ يُنَاغِي شَفْتَيْهِ،
هِيَ الْبُسْتَانُ،
الْعَالَمُ يَا وَلَدِي:
الْإِنْسَانُ. ^(١)
ب- الشَّاطِئُ:

يعدُّ الشاطئ رابطاً بين البر والبحر ، وهمزة وصل بين الإنسان والإحساس
بالأمان ، إلا إنه قد يعدو شريطاً فاصلاً بين حياة وحياء أخرى.
وقد وظف الشاعر المصري " نبيه أحمد القرشومي " في " قصيدة " اعترافات عاشقٍ
كاذبٍ " الشاطئ تشبیهً ، ليأخذهُ تَكَاةً للتعبير عن حاجته إلى حضن دافئ ، وقد أخذ منه الحنين
كلَّ مَا خَذَ ، وهو ما لَمْ يَقْوَى عَلَى صَدِّهِ :
تَسَلَّلَتْ فِيَّ
كَعْطَرٍ جَبِلٍ

(١) ينظر: ماجد السامرائي، حديقة الشاعر، غنائيات الذات والسياج الرومانسي، مجلة الأقلام، دار

الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، جمهورية العراق ، السنة ٣٥ ، ٢٠٠٠م

العدد ٥٤ ، ص ٥٠.

كَفَكَّرَ نَبِيلٌ
وَذُبْتُ
اشْتِيَاً غَلِيكَ
وَقَرَّرْتُ أَلَّا أَفَكَّرَ فِيكَ
وَأَلَّا أُجَنُّ إِذَا غَبَّتْ عَنِّي
وَأَلَّا أُسَافِرَ فِي مُقَلَّتَيْكَ
فَإِذْ بِي أُسَاقُ ظِلِّي
وَأَعْدُو...
لَأُلْقِي بِنَفْسِي عَلَى شَاطِئِكَ
وَأَسْمَحُ لِلْمَوْجِ أَنْ يَحْتَوِيَنِي
وَيَأْخُذَ قَلْبِي..
أَسِيرًا لَدَيْكَ^(١).

أمّا دلالة "الشاطئ" في أشعار "أبي القاسم الشّابي" فرسْمٌ لحالة جديدة، ليكون جزءاً من الصورة الفنية مشخصةً، من حيث أضحى ذا دلالة على شعب مقيم على شاطئ الخوف والكسل بل اللامبالاة، يصطخبُ من دونه خضمّ الحياة، فيدعوه إلى امتطائه والمغامرة خلاله ليجده قاعدة انطلاق لعام منطفئ كعالم الموتى، فلا شيء إلا الموت والصمت والظلام. ولسنا ندري ما إذا كان الشاعر يُرثي شعبه أو يهجوّه، بل هو إلى هجائه أقرب؛ لأنّه ركنٌ إلى الظلّ وإلى الدلّ، وطأطأ هامته، وكان حقّها أن تنتصب كوقف العاج طرتُ تلوحُ: (من مجزوء الكامل)

(١) نبيه أحمد القرموشي، اعترافات عاشق كاذب، معجم البابطين للشعراء المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، ج٥، ص٥١.

شغلتهم عنك الحياة - وحرب هذه الكائنات
 إن الحياة - وقد قضيت قبيل معرفة الحياة
 بحر - قراراته الردى ونشيد لجته - شكاة
 على شواطئه القلوب تن - دامية غيرة
 بحر تجيش به العواصف في العشي والغداة
 وتظله سحب الظلام، فلا سكون ولا أية^(١)

٣- المقهى:

لما لم يكن "المقهى" حكراً على القرية على النحو الذي ذكرنا في تعريف "الشوارع"
 مثالا للأماكن المفتوحة، فإن مقهى المدينة لا يقلّ صخباً وجلبة وشجاراً.
 وفي ذلك يقول الشاعر "مدوح عدوان" في قصيدة "الدّماء تدقّ النوافذ":

كأنوا في المقهى منهوكين حيارى
 لما صاح المذيع
 "مات غويقارا"
 ظلوا في المقهى منهوكين حيارى
 إكي... بير

- لا - دوبرا

وامتلاً المقهى صخباً وشجاراً^(٢).

غير أنّ المقهى عند "مديحة أبو زيد" يعدّ مصدر إلهام المبدعين وهو جميل جمال

"الأمير الجميل":

ستبقى لتورق بين فروع السنين.
 نباتاً نضيراً

(١) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، - قصيدة قلب الأم - ص ١٩١.

(٢) مدوح عدوان، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد ٢، ص ٢٩.

يُظَلِّلُ كُلَّ الْفُصُولِ
بَفَيْضِ الْعِطَاءِ
وَنُورِ الْأَصَالَةِ
لَأَنَّكَ تُطَلِّقُ لِلْكَلِمَاتِ جَنَاحَ الْفِكْرِ
تَمُدُّ يَدَيْكَ لِتَشْعَلَ أَوَّلَ ضَوْءٍ
تَتَفَتَّحُ تَحْتَ قِبابِ سَكِينَتِكَ
آلَافُ الْأَنْجُمِ وَالْأَحْلَامِ
وَشِرَاعَكَ فَوْقَ بَحَارِ الْإِبْدَاعِ
مَقْهَى وَخِلَاءٍ وَحَدِيقَةٍ^(١).

ولعله "المقهى" ذاته التي جعل منه الشاعر "نزار قبّاني" عنواناً لإحدى قصائده

(في المقهى) مطيّة للتغزل بإحدى مريدات طالباً ودّها: (من الرمل)

فِي جَوَارِي اتَّخَذَتْ مَقْعَدَهَا
كَوَعَاءِ الْوَرْدِ فِي أَطْمِنَانِهَا
وَكِتَابُ صَارَعَ فِي يَدِهَا
يَخْصُدُ الْفُضْلَةَ مِنْ إِيْمَانِهَا
يَشُبُّ الْفَنَجانُ مِنْ لَهْفَتِهِ
فِي يَدِي، شَوْقاً إِلَى فَنَجانِهَا

.....

هِيَ مِنْ فَنَجانِهَا شَارِبَةٌ
وَأَنَا أَشْرَبُ مِنْ أَجْفَانِهَا

.....

(١) مديحة أبوزيد: نغمات على الوتر الحائر - شعر - شركة الأمل للطباعة والنشر، الهيئة العامة

لقصور الثقافة ، إقليم القاهرة الكبرى، ٢٠٠٠ - ٢٠٠١م، ص ٨٣.

كَلِّمَا حَدَقْتُ فِيهَا ضَحِكْتُ
وَتَعَرَّى الثَّلْجُ فِي أُسْتَانِهَا
شَارِكِيْنِي فَهَوْتِي الصَّبْحُ.. وَلَا
تَدْفِي نَفْسَكَ فِي أَشْجَانِهَا
إِنِّي جَارُكَ يَا سَيِّدَتِي
وَالرُّبِّي تَسْأَلُ عَنْ جِرَانِهَا^(١).

أما "مقهاه" في قصيدة "بانتظار سيدي.."، فيبدو مختلفاً عن "مقهاه" السابق، فهو يتوحد في مفارقة نفسية جارفة مع الانتظار الذي لا بد منه، أما في أن تأتي سيّدة المقام الجميلة، انتظارك لا يخفف من وطأته إلا تصفح الصحف اليومية، وجلوس أخو القعود بنية القيام:

أَجْلِسُ فِي الْمَقْهَى مُنْتَظِراً..
أَنْ تَأْتِي سَيِّدَتِي الْحُلُوهُ
أَبْتَاعُ الصُّحُفَ اليَوْمِيَّةُ
أَفْعَلُ أَشْيَاءَ طُفُولِيَّةُ
أَبْقَى فِي الْمَقْهَى مُنْتَظِراً
عَشْرَةَ أَعْوَامٍ شَمْسِيَّةُ
عَشْرَةَ أَعْوَامٍ قَمَرِيَّةُ..
تَقْرَأُني الصُّحُفُ اليَوْمِيَّةُ
يَنْفُخُنِي غَيْمٌ سَجَارَاتِي..
يَشْرُبُنِي.. فَنَجَانُ الْقَهْوَةُ^(٢).
٤- الملهى (الملعب):

(١) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١ ص ٣٦ - ٣٧.

(٢) المرجع نفسه، ج ١، ص ٧٢٦ - ٧٢٧.

إنّ بعض فصول الدُّنيا التي نحيّاها مأساة لذا، كان ما يعين على نسيانها "ملهاة"؛ والتّسيان خاصيّة إنسانية ميّز الله تعالى بها الإنسان ولذلك سمّي؛ لأنّه ينسى^(١)، لقوله تعالى: «وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَى آدَمَ مِنْ قَبْلُ فَنَسِيَ»^(٢)، من حيث اقترنَ "لهو" بـ: لعبه". والملهى: الملعب، ويقال: هذا ملهى القوم، أي موضع إقامتهم، جمع لاهي. والملاهي: آلا ت اللّهُو كالزهر وال عود، ونحوهما، ويرجحُ أنّ مفردة: ملهاة.^(٣)

ومن أمثله في الشعر العربي الحديث قول الشاعر "محمود درويش":

سُنْطَلِقُ مِنْ حَنَاجِرِنَا
وَمِنْ شَكْوَى مَرَاثِنَا
قَصَائِدَ، كَالْتَبِيدِ الْحُلُو
تَكَرَّعُ فِي مَلَاهِينَا
وَتَشْدُ فِي الشَّوَارِعِ
فِي الْمَصَانِعِ
فِي الْحَاجِرِ
فِي الْمَزَارِعِ
فِي نَوَادِينَا! ^(٤)

فقد نسب الشاعر صفة إنسانية إلى القصائد على سبيل الاستعارة المكنية محاولاً رسم خطوط فرحته الموعودة أو حلمه الفلسطيني المرتقب، هذه اللحظة يمتزج فيها الشعر

(١) ينظر: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٨ وابن سيده، أبو الحسن علي، المخصص، المطبعة الأميرية، دط، بولاق، القاهرة، ١٣١٧هـ - ١٣٢١هـ، ج ١، ص ١٦.

(٢) الآية ١١٥ من سورة طه.

(٣) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ج ٢ ص ٨٤٣، مادة (لها).

(٤) محمود درويش، الديوان، -قصيدة نشيد للرجال - ص ٢٤٢-٢٤٣.

الثوري بالنصر أو الفرحة الفلسطينية العارمة ولقرب تحقّقه.

هذا، وينقلنا الشاعر "أمل دنقل"، في قصيدة: "لإجازة فوق شاطئ البحر"، إلى صورة وصفية سلبية لحياة الإنسان في المدينة، مؤكّداً على النقل التصويري كذلك: ^(١)

نَنْقُضُ الْهُدْنَةَ الْأَبَدِيَّةَ

نَجْرُو أَنْ نَتَسَاءَلَ "هَلْ نَحْنُ مَوْتَى"!!؟

وَجَوْلَانَا فِي الْمَلَاهِي

اهْتِزَّازَاتِنَا فِي التَّرَامِ

تَلَاصُقُنَا فِي ظِلَالِ الْمَدَاحِلِ

ذُبْدَبَةُ التَّنَظَّرَاتِ أَمَامَ الْمَعَارِضِ وَالْعَابِرَاتِ الرُّشِيقَاتِ

مَرْكَبَةُ الْخَيْلِ حِينَ تَسِيرُ الْهُوَيَتِي بِنَا،

بَقَايَا مِنَ الزَّبَدِ الْمُرِّ وَالرَّغْوَةِ الذَّاهِبَةِ

الصَّحَكَاتِ، التُّكَاتِ

"تُرَى نَحْنُ مَوْتَى"

وَنَنْشُبُ أَنْيَابَنَا فِي الطُّيُورِ الْمُهَاجِرَةِ الْمُتَعَبَةِ!! ^(٢)

وفي هذا إيذانٌ ببرود العلاقات الإنسانية على الرغم من حميمية المكان.

والجدير بالذكر هنا أنّ الشاعر "أمل دنقل" خصّ "الملهي" بقصيدة كاملة ضمّنها

أعماله الشعرية الكاملة تحت عنوان "الملهي الصغير"، جاء فيها:

لَمْ يَعُدْ يَذْكُرُنَا حَتَّى الْمَكَانُ !

كَيْفَ هُنَا عِنْدَهُ ؟

و الْأَمْسُ هَانُ ؟

قَدْ دَخَلْنَا ..

(١) ينظر: عبد الله رضوان، البنى الشعرية، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ص ١٥٥.

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 144.

لَمْ تُشْرْ مَائِدَةً نَحُونَا!
لَمْ يَسْتَضِئْنَا الْمَقْعَدَانُ!!
الْجَلِيسَانِ غَرِيبَانِ
فَمَا بَيْنَنَا إِلَّا ظِلَالُ الشَّمْعَدَانِ!
انْظُرِي
قَهْوَتَنَا بَارِدَةً
وَيَدَانَا - حَوْهَا - تَرْتَعِشَانِ
وَجْهْلُكَ الْغَارِقُ فِي أَصْبَاغِهِ
وَجْهِي الْغَارِقُ فِي سَحَبِ الدُّخَانِ
رُسِيمَا
(مَا ابْتَسَمَا!)
فِي لَوْحَةٍ خَانَتْ الرِّسَامَ فِيهَا..
لَمُسْتَانُ!!^(١)

وقد عمد الشاعر "الطاهر بوشوشي" إلى استعمال ماردفه "الملعب" في قصيدة "السَّماء" وهو يمتطي موجة الشعر الرومانسي الذي انتشرت بعد الحرب العالمية الأولى متأثرة بالاتجاه العربي الرومانسي ممثلاً في جماعة الديوان، وجماعة أبولو، والمهجر، متحلاً بذلك من قيود القصيدة العمودية الصَّارمة، مستذكراً صباه في نظرة سوداوية رومانسية، جاعلاً من "الملعب" مكاناً للنسيان الطفولي البريء، الذي يحول بصورة مؤقتة بينه وبين هواجسه، فقال:

(من المحدث)

وَأَمَّا أَنَا
قَدِيمًا قَدِيمًا عَشِيقْتُ السَّمَاءَ
وَزُرْقَتِهَا الصَّافِيَةَ

(١) المرجع نفسه، ص ٩٩ - ١٠٠.

وأَنوارَها الحَالِيَّةُ
وَعُمُقَ الوُجُودِ البَعِيدِ
وَمَا خَلَفَ هَذَا الوُحُودُ
فَفِي ذَاتِ يَوْمٍ وَكُنْتُ صَبِيًّا
غَرِيرًا أُسِيرُ إِلَى مَلْعِي
سَمِعْتُ أَخِي صَائِحًا: وَيَلْتَنَاهُ أَبِي
آه مَاتَ أَبِي!
وَقَدْ كُنْتُ أَجْهَلُ مَعْنَى الفَنَاءِ
وَأَحْسَبُ مَنْ دَفَنُوهُ يَعُودُ
لهَذَا الوُجُودُ
إِذَا مَلَّ مَضْجَعُهُ مُوهِنًا
وَقُلْتُ لِأُمِّي:
"مَتَى يَعُودُ أَبِي؟"
فَقَالَتْ: "أَبُوكَ هُنَا"
هُنَا فِي السَّمَاءِ
وَعَمَّا قَرِيبٍ يَعُودُ أَبُوكَ"
فَعُدْتُ إِلَى مَلْعِي^(١).

(١) محمدناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، (١٩٢٥ -

١٩٧٥م)، ص ٦٠٦ - ٦٠٧.

الخاتمة

أفضى بنا البحث إلى جملة من النتائج أمكن إجمالها في ما يلي :

- فرض الشعر العربي الحديث نفسه على السّاحة الأدبية والنقدية العالمية ، بحكم تعدّد البيئات الحاضنة له والتي كانت موضع اهتمامه ؛ إذ كانت له اليد الطولى في مسار حركة التجديد والحداثة في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، في احتفاظه بدلالات رمزية خاصة ، خصوصية الجغرافية مُدركاً لأهمية المكان الشعرية ، مع ما يستتبع ذلك أحياناً من رمزية عامة تعكس القاسم الشعري العربي المشترك في التزام تامّ بقضايا الأمة ومصائر أبنائها. كما مثل المكان في الشعر الجزائري الحديث أحد الإحداثيات الأساسية في إدراك الشاعر العربي له حسّاً وتجريداً ، فقد يلجأ الشاعر فيه إلى إشارات رمزية تحقّقها ألفاظ دالة على الأمكنة المختلفة يتقاسمها لغة مع غيره من الشعراء في محيطه العربي الكبير ، وقد يضيق معناها لديه بعد اتّساع ، قاصراً إيّاه على محيطه ومدركاته الحسية والمعنوية ، فكان بذلك مُجسّداً للإبداع الشعري في أبهى صوره وأبعاده الإنسانية.

- عدّد الشاعر العربي الحديث (البحر والصّحراء والفضاء والقرية والمدينة) أمثلة للفضاءات العامّة في امتدادها وسعة أفقها والمدينة في صخبها وبرودة العلاقات بها وضيق الشعراء ذرعاً بها ، وحينهم إلى قرأها وأريافها، فقد كان للفضاءات المفتوحة والمغلقة نصيبها من الوصف عندهم، فمن الأولى (الجسر، والشارع والطريق، والميناء)؛ ومن الثانية نماذج للأمكنة الأليفة والمؤحشة يمثل الشقّ الأوّل منها (البيت والعُرفة والمسجد). ويمثّل شقّها الثاني (السّجن والقبر والكهف)، إضافة إلى الأماكن المُسلّية، نحو: (الحديقة ، والشّاطئ ، والمقهى والملهى)، مقرونة في بعض الأحيان بأسمائها التاريخية أو الثقافية. كما جاءت بعض مضامين هذا الشعر في المشرق والمغرب العربي أو (العالم الإسلامي)، امتداداً لتلك الأمكنة المألوفة وغيرها ثَمّا حفل به المعجم العربي منها دالة على البعد الطوبونيمي (الواقعي) تارةً، أو الدلالي التأويلي تارةً أخرى وفق سياقات ورودها الشعرية في رمزية مع ما ميزت نماذجه بحملها لزرعة روحية أو قيم إنسانية تجلّت فيه بوضوح.

- كون الفضاءات العامّة من البحر أو الماء الواسع الكثير ابتداءً مروراً بالصحراء على قساوتها، والفضاء على امتداده واستوائه، والقرية في صفائها سمائها ونقاء هوائها واتصالها بالريف الذي أضحى صنواً لها، والمدينة في أخذها بأسباب الحضارة التي انقلبت سخطاً على مُريديها وانفصاماً لُعرى العلاقات الإنسانية فيها، لاقتُ اهتمام الشعراء العرب المحدثين وظهر فضلها الذي لا يُنكر على الشعر العربي الحديث في توجيهه، وهي أمكنةٌ وظروفٌ، تاركةٌ أثراً لا تحوّه الأيام من ذاكرة الشاعر العربي في تكوين حياته، وبناء مجده وحضارته. فمنحته الذهن الثاقب والذكاء المُتوقّد، وخلعت عليه في اتّساعها وانزياح جنباتها، أو ضيقها ذرعاً بها شاعريته التي استوعبت النّير والمُظلم من تاريخ الأُمّة العربية، وعكسها جغرافيتها الخلّابة في أبهى صُورها، جاعلةً منها مفازاتٍ ومصادر إلهام.

- كان للفضاءات المفتوحة من نحو: الجسر الذي نال رهبة البحر وهو في عرضه، والشارع بوصفه الطريق الأعظم في المدينة، والطريق الذي هو صحراء المدينة وأوسع من الشارع نفسه، والميناء بوصفه نقطة عبورٍ للبشر ومرفأً للسفن؛ أثرٌ في إيقاظ شاعرية من يرتادها ويتأملها من الشعراء العرب المحدثين ويطلب صداقتها ويصل حبل المودّة معها؛ فلم يعد وصفها أو مجرد ذكرها استدراكاً لعدوة وشيكة إلى الماضي، بقدر ما أضحت مبعث أملٍ وتفثٍ لقرائهم الشعرية وشحذاً لهممهم الإنسانية النبيلة.

- شغلت صور الأماكن المغلقة الأليفة: بيتٌ: هو مرتعٌ للطفولة أو وغرفةٌ هي عزلة في المكان والزّمان، ومسجدٌ: هو لحظة صفاءٍ؛ والموحشة: جبلٌ: تجمعٌ أو انفرد أكمةٌ، وسجنٌ: هو محبسٌ وسكونٌ؛ وقبرٌ: هو مثوىٌ أخيرٌ؛ وكهفٌ: غارٌ منقورٌ في جبلٍ، حيزاً كبيراً من اهتمام الشاعر العربي الحديث وتفكيره بوصفها رموزاً تبعثُ على الاستقرار النفسي ومأمناً للذات ودليلاً مادياً على انتصارها، أو كونها متنفساً عن ضيقٍ في الصدر والقلب أحياناً أو إبرازاً لعناصر الخصوصية الفكرية وتوقاً إلى الحرية في الحركة الحسّية أحياناً أخرى.

- شكّلت الأماكن المسليّة حديقةً وشاطئاً ومقهًى، وملهىً، وهي على الترتيب: أرض ذات شجر أو بستان؛ وشطّ النهر أو البحر وشطوطهما؛ ومكان عامّ تقدّم فيه القهوة ونحوها؛ ومكان للهو وملعب، نقاط عبور إلى عوالم الطفولة البريئة الساذجة تارةً، وتعزية للتفاق الاجتماعي وساعات انتظار طوال لقادم نتوق إلى لقائه تارةً أخرى، امتزج فيها الصفاء بالخان العكر، والصحو والسُكر، وما بينها لا يُغري أحياناً بالصبر أو ما يَحْمِلُ عليه،

وبعد، فهذا غيض من فيض المواقع والفضاءات والبيئات والأماكن التي تراصفت في الشعر العربي الحديث على اختلاف مواقعها وجهاتها، وهو تراصف لا يدلُّ، في رأينا، على التحديد الجغرافي للمكان فحسب، وإثما هو من باب الإشارة التاريخية التي تتعلّق بالجانب التوثيقي للأحداث والوقائع، بل ومن باب موقعها التاريخي الرّمزي كذلك، فكانت بذلك منطلقاً صالحاً للوقوف على "شعرية فضاء المكان التناسي، التي تنبع من تلك الحمولة المعرفية الرّامزة، والتعبير من خلالها والإشارة بها إلى مواقع أخرى، تتناقص في طبيعتها مع نُور المكان الشعري، وما أضافه هذا المكان من معارف وأفكار، وما تعرّض له من انصهار لتناقضات متباينة في الواقع متألّفة في بحثها عمّا هو حميمي وأليف وحقيقي"^(١).

(١) عبد الوهاب ميراوي، شعرية الفضاء التناسي، وبنية التنوع والتقابل، مجلة سمات، المجلد ١،

العدد ٢، مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، المجلد ١، العدد ٢، مايو ٢٠١٣م ص ٣٤٧.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- آل خليفة، محمد العيد: الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، دط، عين مليلة، الجزائر، دت.
- ابن خلدون، المقدمة، تحقيق درويش الخويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط ١، ١٩٩٥، الفصل ٥٣.
- ابن سلام الجهمي، أبو عبد الله محمد: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، دط، القاهرة، دت.
- ابن سيده، أبو الحسن علي: المخصص، المطبعة الأميرية، دط، بولاق، القاهرة، ١٣١٧هـ.
- ابن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، بيروت، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، دط، القاهرة، دت.
- ابن فارس: أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط، دت.
- ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، ط ١، دار صادر، بيروت.
- أبو ريشة، عمر: الديوان، دار العودة، ط ١، بيروت، ١٩٧١م.
- أبو زيد، مديحة: نغمات على الوتر الحائر - شعر - شركة الأمل للطباعة والنشر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القاهرة الكبرى، ٢٠٠٠ - ٢٠٠١م.
- أبو سعدة، فريد: سماء على طاولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، القاهرة.
- أبو غالي، مختار علي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، ١٩٥٥م.
- أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، ط ١، بيروت، ١٩٧١م.

- ألي أبو بكر، عيسى : السباعيات ديوان الشاعر عيسى ألي أبو بكر، المركز النيجيري للبحوث العربية، دط، إوو، نيجيريا. ٢٠٠٨م.
- أنيس، إبراهيم في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية ، دط، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، دار الفكر، دط، دت .
- باشلار، غاستون: جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، ط ٦، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م.
- البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب لب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط ٤، القاهرة، دت، ج ٣.
- ابن ضالي، فطنة: شذرات الرحيق (شعر) منشورات جريدة الآفاق المغربي، ط ١، مراکش، ٢٠٠٨م.
- ابن مصبح، خلفان: الديوان، إعداد شوقي رافع، سلسلة كتّاب وأدباء من الإمارات (٣) ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ١٩٩٠م.
- ابن يحيى، سعدية المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، إشراف الدكتور عمار بن زايد، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨م.
- بوحوش، رابح: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار ، الجزائر، دط، دت.
- بوساحة، حسن دروب الوفاء- شعر- المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، ١٩٨٦م.
- بوقرورة، عمر أحمد: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر- الشعر وسياق المتغير الحضاري- دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، دط، عين مليلة، الجزائر، ٢٠٠٤م.
- بومزبر، الطاهر: التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية جاكبسون، منشورات الاختلاف، ط ١، الجزائر، ٢٠٠٧م.
- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- الجاحظ، مرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الباوي الحلبي، القاهرة، ط ٢، ١٩٤٩م ، ج ٣.

- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط دت،
- جوادى، سليمان: ديوان يوميات متسكع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، ١٩٨١م،
- جوادى، هنية: صورة المكان ودلته في روايات وسيني لعرج، أطروحة الدكتوراه في العلوم، تخصص " أدب جزائري"، إشراف: الدكتور صالح مفقودة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.
- حازم القرطاجي، أبو الحسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦م،
- حاوي، خليل: من جحيم الكوميديا، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧٩م.
- حجازي، أحمد عبد المعطي: الديوان، دار العودة، بيروت، ط١، سنة ١٩٧٨م.
- حداد، قاسم: الوردة الرصاصية، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، المجلد ٤.
- حسين، خالد، حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة-الخطاب الروائي لإدوارد الخراط (نموذجاً)-، مؤسسة الإمامة الصحفية، دط، ١٤٢١ هـ.
- حكومة فلسطين، جدول المواقع التاريخية والأبنية الأثرية، الملحق رقم ٣ للعدد الممتاز ١٣٧٥، من المواقع الفلسطينية المؤرخ في ٢٤ تشرين الثاني ١٩٤٤م.
- خرفي، محمد صالح: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه بإشراف الأستاذ الدكتور: يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٥م - ٢٠٠٦م.

- خير، نزيه أمين: من قصيدة: تسويغ عصري في نشيد الإنشاد، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، المجلد ٥.
- الداية، فايز: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، ١٩٧٣م.
- الدبّاغ، مصطفى مراد: بلادنا فلسطين - القسم الخامس - دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٣ هـ - ١٩٧٢م، ج٥.
- الدخيل، حمدان بن ناصر: أثر الصحراء في نشأة الشعر العربي وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الثاني، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد: ١٤، العدد: ٢٣، شوال ١٤٢٢هـ، ديسمبر ٢٠٠١م.
- درويش، محمود: الديوان، دار العودة، ط٢، لبنان، ١٩٧٨م.
- دنقل، أمل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، ط٣، القاهرة، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- رحيم، مقداد: مجمرة النبض، شركة الشرق الأوسط للطباعة، ط١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦م.
- رضوان، عبد الله: البنى الشعرية، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.
- الرفاعي، هاشم: الديوان، المجموعة الكاملة، جمع وتحقيق محمد حسين بريغش، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط٢، سنة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م.
- رماني، إبراهيم: المدينة في الشعر العربي، الجزائر أنموذجا (١٩٢٥م - ١٩٦٢م)، الهيئة العامة للكتاب، مصر، سنة ١٩٩٧م.
- زايد، عبد الصمد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، ط١، دار محمد علي، تونس، ٢٠٠٣م.
- زرقعة، يوسف: مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة، (ديوان جفرا أنموذجا)، مجلة الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، غزة، فلسطين، المجلد ١٠، العدد ٢، ٢٠٠٢م.

- زكرياء، مفدي إلياذة الجزائر، دراسة وشرح الطاهر مريعي، دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ٢٠٠٩م.
- زنيبر، أحمد: جماليات المكان في قصص إيليا الخوري - دراسة نقدية - التنوخي للطباعة والنشر، ط ١، الرباط، المغرب، ٢٠٠٩م.
- الزّين، سميج عاطف: تفسير مفردات القرآن الكريم، -مجمع البيان الحديث-، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- السائحي، محمد الأخضر: روجي لكم، -تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦م.
- سليمان الشيباب، صدام علاوي: البناء السردى والدرامى في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٧م المجلد ١.
- السياب، بدر شاكر الديوان، دار العودة، بيروت، المجلد ١، ٢٠٠٠م.
- الشابي، أبو القاسم: ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية، للنشر، ط٦، ١٩٨٣م.
- شاهين، مريم: دليل فلسطين، الدار العربية ناشرون، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م
- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، دط، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.
- صيام، زكريا: ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، دت.
- عامر، عباس محمود: دخان ونزيف في رثة الأرض، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، ج٣.
- عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشعر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢م، المجلد ٩.

- عبد الصبور، صلاح: الديوان، دار العودة، دط، بيروت، ١٩٧٢م.
- عبد الصبور، صلاح: علي محمود طه، قصائد، دار الآداب، دط، ١٩٦٩م.
- العبودي، محمد سلمان: الشعر العربي المعاصر في الإمارات العربية المتحدة، ضمن دراسات في الشعر العربي المعاصر، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، المجلد ٦.
- قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، دط، بيروت، ١٩٧٩م، ج ١.
- القاسم، سميح: ديوان مواكب الشمس، قصائد، مطبعة الحكيم، الناصرة، فلسطين، ١٩٥٨م، ج ٣.
- السامرائي ماجد، حديقة الشاعر، غنائيات الذات والسياج الرومانسي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، جمهورية العراق، السنة ٣٥، ٢٠٠٠م العدد ٠٤.
- القرموشي، نبيه أحمد: اعترافات عاشق كاذب، معجم البابطين للشعراء المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، ج ٥.
- عثمان، ميلود: الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، شركة النشر والتوزيع والمدارس، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.
- عدوان، محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، المجلد ٢.
- عدوان، ممدوح: ديوان الظل الأخضر، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٧م.
- العرجي، عبد الله بن عمر القرشي: الديوان، برواية عباد ابن جني، شرح وتحقيق خضير الطائي ورشيد العبيدي، ط١، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة، بغداد، ١٩٥٦م.

- العسكري، أبو هلال: الفروق اللغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
- العقاد، عباس محمود: عالم السدود والقيود، موسوعة أعمال عباس محمود العقاد، دار الكتاب المصري، ط ١، القاهرة، ١٩٨٦م.
- عقاق، قادة: جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر - جدل المكان والزمن - دار الغرب للنشر والتوزيع، ط ١، وهران، الجزائر، ٢٠٠٠م.
- فايد إبراهيم، جناحان من عقب لليمام، سلسلة الشعر (٥)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٠م.
- الفيروزآبادي، محمد الدين: القاموس المحيط، دار الجيل، دط، بيروت، دت.
- القاسم، سميح: الديوان، دار العودة، دط، بيروت، ١٩٧٠م.
- قدامة بن جعفر أبو الفرج: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي، ومكتبة المتنبي، دط، بغداد، ١٩٦٣م.
- قميحة، مفيدة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ط ١، دار الآفاق العربية، بيروت، ١٩٨١م.
- كوهن، جون: بنية اللغة الشعرية، فلاماديون للنشر، دط، باريس فرنسا، ١٩٩٦م.
- هاد ف ، سعيد: مخطوط أكتو - شعر - شركة مطابع الأنوار المغاربية، ط ١ ، وجدة، ٢٠٠٧م.
- محادين، عبد الحميد: جدلية المكان الزمان والإنسان في الرواية الخليجية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وزارة الإعلام، دولة البحرين، ٢٠٠١م.
- مركز أطلس العالمي للدراسات والأبحاث، قاموس أطلس الحديث، فرنسي-عربي، منشورات مركز أطلس العالمي للنشر والتوزيع، دط، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.
- منور، أحمد: مفهوم الخطاب الشعري، عند رومان جاكسون من خلال كتابه: مقالات في الألسنية العامة، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ١٩٩٤م، العدد ٢.

- مونسى، حبيب: المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، ٢٠٠١م.
- مفتاح، محمد: مقارنة أولية لنص شعري، مجلة الكاتب العربي، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، السنة ٣، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، العدد ١١.
- المقالح، عبد العزيز: الشعر العربي المعاصر في اليمن، ضمن معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، ج٦.
- المشردي، سعيد بن عبد القادر: ردود من وحي الصمت، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط١، ١٩٩٥م، ج ١.
- المرزباني، محمد بن عمران، الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البحاوي، نضرة مصر للنشر والطباعة والتوزيع، دط، دت.
- الملائكة، نازك: الديوان، دار العودة، دط، بيروت، ١٩٩٧م، المجلد ١.
- ميراوي، عبد الوهاب: شعرية الفضاء التناسي، وبنية التنوع والتقابل، مجلة سمات، المجلد ١، العدد ٢، مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، المجلد ١، العدد ٢، مايو ٢٠١٣م.
- المناصرة، عز الدين: الأعمال الشعرية دار مجدلوي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م، ج٢.
- ناشف الرشدي، بدر الدين: صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الرؤوف الزهدي، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١١م - ٢٠١٢م.
- ناصر، محمد: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، (١٩٢٥ - ١٩٧٥م) دار الغرب الإسلامي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م.
- النصير، ياسين الرواية والمكان - دراسة المكان الروائي - دار نينوى، ط٢، دمشق، سورية، ١٤٣٠هـ - ٢٠١٠م.

- وغيلسي، يوسف: الشعرية والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، دط، ٢٠٠٧م.

"الإيتوس" وتجليات الخطاب الأخلاقي

في شعر المنصفات

عبد الكريم بنعطية

سلك الدكتوراه

جامعة محمد بن عبد الله - سايس المغرب

تمهيد

تهدف هذه الدراسة إلى مقارنة الخطاب الشعري، من زاوية أخلاقية، أو ما أطلق عليه أرسطو "الإيتوس". وقد اعتمدنا في دراستنا هاتاه متنا خاصا، عُرف عند النقاد بشعر المنصفات، وذلك لأن هذا النمط من الخطاب الشعري، في أغلبه، ملازم للصراع بمختلف أنواعه، سواء الصراع السياسي، أم القبلي، أم الاجتماعي.

نطلق هذه الدراسة من تصور نرى فيه أن الشعر العربي خطاب يزخر بالعديد من القيم الأخلاقية التي يجب استثمارها في حياتنا اليومية، ولذلك فإنه من الضروري الكشف عنها، وعن كيفية اشتغالها. وقد جمعنا في منهج تحليلنا بين التصور الأرسطي للأخلاق، وبين تصور بيرلمان وتيتيكا، من خلال نظريتهما حول البلاغة الجديدة، وارتباطها بالقيم كمنطلق لها.

وقبل مقاربتنا للخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات نطرح بعض الإشكالات التي سنحاول الإجابة عنها خلال هذا التحليل، وتركيزها في الخلاصة التي سنذيل بها هذه الدراسة، ونصوغ هذه الإشكالات كالتالي:

• ما الدلالة اللغوية والاصطلاحية لشعر "المنصفات"؟

- ما المكانة التي يحتلها الإيتوس_الأخلاق في الخطابة الأرسطية؟
- ما تجليات الخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات الحربية، والاجتماعية؟
- كيف يتحقق الخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات في ظل العلاقات الاجتماعية بين الأفراد والجماعات؟
- ما أهم القيم التي تحتزنها المنصفات؟ وما هو دور القيم في بناء الخطاب الحجاجي داخل شعر المنصفات؟
- وما دور البوليفونية في الإنصاف الشعري؟

١. المنصفات الشعرية: من الدلالة اللغوية إلى الاصطلاح النقدي

يقودنا البحث عن الدلالة اللغوية للمنصفات إلى الجذر اللغوي (ن.ص.ف)؛ ففي معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، نجد يقول: "النصف أخذ جزأي الكمال، والنُصْفُ: لغة رديئة. وقدح نصْفان: بلغ الكيل نصفه؛ والنَّصْفَةُ: المرأة بين المسنة والحدثة، أي بلغت نصف عمرها؛ والنَّصْفَةُ: اسم الإنصاف: وتفسيره أن تعطيه من نفسك النصف، أي تعطي من نفسك ما يستحق من الحق كما تأخذه؛ وانتصفت منه: أخذت حقي كاملاً حتى صرت وهو على النصف سواء."^١ ولمادة نصف مشتقات كثيرة، كلفظة "الإنصاف"؛ وهو مصدر من الفعل "أنصف"، التي تحمل دلالة العدل، واسم الفاعل منه هو: مُنْصِفٌ. وكلها تحمل دلالات تقديم الحق للآخر من الذات في حال استحقاقه له.

أما في الاصطلاح الأدبي، فقد وردت كلمة "منصفات" في كثير من مصنفات الشعر والأدب، وهي مجموعة من القصائد والمقطوعات الشعرية، التي أنصف فيها الشاعر غيره، قد عرفها الطبري قائلاً: "وللعرب قصائد قد أنصفَ قائلوها أعداءهم وصدقوا عنهم، وعن أنفسهم فيما اصطلووه من حرّ اللقاء، وفيما وصفوه من أحوالهم في إحاض الإخاء، وقد سموها المنصفات."^٢

١ - الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين. مادة (ن ص ف) الجزء السابع، ص ١.

٢ - خزائن الأدب، الجزء الثالث، ص 520 - 521.

ويضيف الدكتور نوري حمودي القيسي إلى هذا التعريف قوله: "وفي ما وصفوه من أحوالهم دون مبالغة أو مغالاة، فذكروا بطولاتهم إلى جانب بطولة خصومهم، إنصافاً لهؤلاء الأبطال، وتأيدوا لهم في ثباتهم أمامهم."^١

وبهذه التعاريف المقتضبة يتأتى لنا أن نقول منذ البداية أن الجانب الأخلاقي في شعر المنصفات سيكون حاضراً، وهو ما سنكشف عنه في تحليلنا لبعض النماذج.

٢. مكانة الأخلاق (الإيتوس) في الخطابة الأرسطية

لا تقوم الخطابة الأرسطية إلا بتضافر ثلاثة عناصر رئيسية، هي "اللوجوس LOGOS، أي القول بما هو فكر، والأخلاق ETHOS، أخلاق القائل، والانفعال PHATOS، انفعال المقول له."^٢ أ. أخلاق الخطيب: الإيتوس:

يضطلع الخطيب بدور مهم في نظرية أرسطو الخطابية؛ إذ يجب عليه أن يكون في موضع قبول من لدن المتلقي، لذا عليه أن يتوفر على قدر مهم من الحكمة، وسداد الرأي، وحسن الأخلاق، ذلك أن القائل "هو خلق يكسب المقولة "مصادقية" ويوفر في الحركة الحجاجية عنصر "الثقة" وهو عنصر خارج الاستدلال، لكن له دوره في تحقيق عملية الإقناع."^٣ وقد حدد أرسطو الشروط الأخلاقية التي يجب أن يتوفر عليها الخطيب في ثلاث خصال هي: "اللب والفضيلة والبر، لأن الخطباء إنما يخطبون بينما يقولون وفي النصيحة التي يسدونها إذا فقدوا الخصال الثلاث كلها أو واحدة منها، فإنهم فقدوا اللب كانت ظنونهم فاسدة وآراؤهم غير سديدة، وإذا كانت آراؤهم صحيحة فإن شرارتهم تحملهم على ألا يقولوا ما لا يعتقدون، فإذا كانوا ذوي لب وخير فإنه يعوزهم البر حب الخير—

١ - نوري حمودي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 83.

٢ - هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية: مؤلف جماعي، منشورات كلية منوبة، إشراف حمادي صمود ص 255.

٣ - الحجاج عند أرسطو، ص 146.

وهذه الخصال هي كل الخصال الضرورية حتى إن الخطيب الذي يبدو أنه يملك هذه الخصال الثلاث سيقنع سامعيه لا محالة^١

ب. انفعالات المتلقي؛ "الباتوس"

يتعلق الأمر في الباتوس، بغض النظر عن الاستدلالات، بالتوجه إلى استراتيجية تتعلق بإثارة انفعالات المتلقي؛ "فتدعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر، واختيار. وبالجمل، تنفعل له انفعالا عاطفيا غير فكري، سواء أكان المقول مصدقا به، أم غير مصدق^٢."

والقصد أن يتم دفع المتلقي إلى الاعتقاد بشيء أو تركه، كما أن "ما قد يبدو حجة جيدة في نظر شخص ما، يمكن أن يبدو عديم القيمة في نظر شخص آخر، ينبغي للخطاب الإقناعي أن يتلاءم مع المستمع الذي يقصد إقناعه، إذ إنه لا يمكن أن يتطور إلا انطلاقا مما يقبله الآخر^٣."

ج. اللوغوس؛ الخطاب:

يحمل مصطلح اللوغوس معنيين مختلفين، يدل الأول على الاستدلالات القياسية، ويدل الثاني على البنية اللغوية للخطاب؛ واللوغوس هو مجموع الحجج التي تستند إلى الخطاب نفسه. ويرتبط هذا النوع من الحجج بالمنطق، بل إنها تخضع لمنطق "قد تم تبسيطه عن قصد، وتكييفه حسب مستوى الجمهور، أي حسب الحس المشترك والرأي الشائع"، وتستند هذه الحجج إلى أداتين أساسيتين هما: القياس المضمر، ويقابله في المنطق الصوري الاستنباط، والمثل يقابله في المنطق الصوري الاستقراء، فكل الخطباء "ينحتون الاعتقاد

١ - أرسطو، الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي. دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الثانية، 1986،

ص103

٢ - Aristote, Topiques. Traduction et notes par Tricot, j. Paris ; Vrin, 100, 1984

٣ - ch. Perlman, La philosophie du pluralisme et la nouvelle rhétorique ; in Revue international de philosophie

٤ - رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص47

باستخدام الأمثلة أو الضمائر ولا شيء غيرها كحجج"، غير أن الأمر في الخطابة يتعلق "باستقراء واستنباط غير علميين، بل هما عاميان من أجل الجمهور فحسب".^١

إن الشعر خطاب موجه إلى مستمع، ولا شك أن هذا الخطاب يستوجب العناصر الثلاثة التي شدد عليها أرسطو، وإن كنا سنوجه اهتمامنا إلى الإيتوس باعتباره محور اشتغالنا في هذه المقالة، فهذا لا يعني التخلي عن العنصرين الآخرين (اللوغوس والباتوس)، بل سنستحضرهما أيضا متى رأينا أن ذلك سيساعد على بيان العناصر الأخلاقية في خطاب شعراء المنصفين، لأننا لا يمكن أن نتعامل مع الخطاب الشعري بمعزل عن التأثيرات العاطفية التي يحدثها في نفوس المتلقين، وبمعزل عن اللغة باعتبارها المادة التي قدم بها هذا الخطاب.

٣. الإيتوس والإنصاف الحربي: أخلاق الفارس العربي

ليس من الهين على الفارس العربي في الجاهلية أن يتقبل الظهور بمظهر الضعيف، أو الأدنى مرتبة من أحد آخر، وهو الذي طالما تغنى بأجاده وبطولاته، ولكنه مع ذلك لم يكن يرضى لنفسه أن يتهم بالكذب، لذلك نجد أن أخلاقه تدفعه إلى الاعتراف بقوة خصمه، سواء في مقام النصر أم في مقام الهزيمة. لذلك كان شاعر الإنصاف يتسم بهذه الميزة الأخلاقية التي تجعله مرغما -أخلاقيا- على أن يصف هول ما لقي في المعركة من شدة الضرب من أعدائه، ويعترف بقوتهم وصلابتهم، مما يدفعه إلى الفرار حفاظا على حياته، وهذه حال أوس بن حجر التميمي الذي انهزمت قبيلته أمام العباسيين والعامريين، فعُير بالخزي، ورمي بالجن، وهما من الأخلاق التي لا يجب على الفارس التحلي بها، فأنشأ قائلا ينافح عن نفسه، وينصف أعداءه:

أَجَاعِلَةٌ أُمَّ الْحَصَّانِ خِزَايَةً	عَلِيٌّ فَرَارِي أَنْ لَقِيتُ بَنِي عَبَسٍ
وَرَهْطُ بَنِي عَمْرٍو وَعَمْرٍو بَنِي عَامِرٍ	وَتِيمًا فَجَاشَتْ مِنْ لِقَائِهِمْ نَفْسِي
كَأَنَّ جُلُودَ النَّمْرِ جِيَّتْ عَلَيْهِمْ	إِذَا جَعَجَعُوا بَيْنَ الْإِنَاخَةِ وَالْحَبْسِ

لَقُونَا فَضًّا مُوَا جَانِبَيْنَا بِصَادِقٍ مِنْ الطَّعْنِ حَتَّى النَّارِ فِي الْحَطَبِ الْيَبْسِ
 أَيْتُ سَلِيمًا لَمْ تُمَزَقْ عَمَامَتِي وَلَكِنَّهُمْ بِالطَّعْنِ قَدْ خَرُّوا تُرْسِي
 وَلَيْسَ يُعَابُ الْمَرْءُ مِنْ جُبْنِ يَوْمِهِ وَقَدْ عُرِفَتْ مِنْهُ الشَّجَاعَةُ بِالْأَمْسِ
 مَطَاعِينَ فِي الْهَيْجَا مَطَاعِيمُ لِلْقَرَا إِذَا اصْفَرَّ آفَاقُ السَّمَاءِ مِنَ الْقَرَسِ

يعسر على دارس الأدب أن يردّ تلك الأخلاق الكريمة التي يتحلى بها الشاعر الجاهلي إلى عوامل دينية، علماً أن الحياة التي عرفت بها العرب في جاهليتها كانت متسمة بمجموعة من العادات التي حرمها الإسلام فيما بعد، والتي يمكن اعتبارها منافية للأخلاق، كوأد البنات، والثأر، ولكن مع ذلك برزت حالات خاصة، جعلت الفارس العربي متصلاً بشكل أو بآخر بمصادر دينية، وإن لم تكن بالمعنى الحرفي للدين، كما نعرفه مع الإسلام، أو المسيحية، أو اليهودية، فهذا أمية بن أبي الصلت الثقفي، أحد شعراء الجاهلية وقرانها ممن أدركوا الإسلام ولم يسلموا، قد "دَارَسَ أَهْلَ الْكِتَابِ وَنَظَرَ فِي كُتُبِهِمْ وَقَرَأَهَا"^١، إلا أنه لم يؤمن بدياناتهم وإنما آمن بالحنيفية^٢، وبعد أن شك في الأوثان لبس المُسُوحَ تعبدًا. وقد برزت قيمة الشجاعة في منصفته التي اعترف فيها بقوة خصومه من بني تميم؛ إذ اهتزت الأرض لكثرتهم، وسفكهم للدماء، كأن كفوفهم خضبت بالحُمَيْضِ فصارت حمراء، وكأنهم سيل يقتلع كل من وجد في طريقه. يقول أمية بن أبي الصلت^٣ في هذا الشأن:

تَمِيدُ الْأَرْضُ إِنْ رَكِبْتَ تَمِيمُ وَإِنْ نَزَلُوا سَمِعْتَ لَهَا أُنِينَا

١ - ابن دريد، الاشتقاق. ص 251

٢ - الأصفهاني، الأغاني. ج 4، ص 126 - 135

٣ - ديوان أمية بن أبي الصلت.

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ يَمَاءِ ثُلُجٍ وَأُخْرَى قَدْ شَرِبْتُ بِقَاصِرِينَا
كَأَنَّ أَكْفَهُمْ عَذْبٌ مُلَقَّى وَحُمٌّ صَاحٍ بِأَيْدِي مُعْلِينَا
وَجَاؤُوا عَارِضًا بَرْدًا وَحِينًا كَمَثَلِ السَّيْلِ يَمْنَعُ وَارِدِينَا

وتستمر المنصفة في الكشف عن القيم الأخلاقية المرتبطة بالبطش، والمتمثلة أساسا في الصبر على قوة الخصم، ومجالدته القرن على الرغم من قوته التي تفعل فيهم كفعل الدهر؛ إذ يقول:

وَشَيْبُ الرَّأْسِ أَهْوَنُ مِنْ لِقَاهُمْ إِذَا هَزُّوا الْقَنَا مُتَقَابِلِينَ
كَأَنَّ رِمَاحَهُمْ سَيْلٌ مُطْلٌ وَأَسَاكٌ بِأَيْدِي مُورِدِينَ

ويسترسل الشاعر في تعداد مظاهر الشجاعة التي يتحلى بها قومه وأعداؤه على حد سواء، واصفا إقدام الفريقين بعد أن انتهيا من التراشق بالسهام، فرميا النبال جانبا، وتقدما إلى بعضهما البعض، حتى قطعوا نصف المسافة، واشتبكا في العراك، ويلاحظ أن الشاعر قد أعلى من شأن قومه وشأن خصومه؛ حين دفعتهم أخلاقهم إلى الذود عن الحمى، ولعلنا نجد في الذود عن البيوت مجازا علاقته الحالية؛ إذ إنه يقصد الذود عن الذين يسكنون البيوت، وهن النساء، وما يمثلنه من عرض الرجل وشرفه؛ فأخلاق الفارس الشجاع لا تسمح له بالإحجام في المعركة، حتى وإن مات، وهذا ما عبر عنه الشاعر قائلا:

فَلَمَّا لَمْ تَدَعْ قَوْسًا وَنَبْلًا مَشَيْنَا النُّصْفَ ثُمَّ مَشَوْا إِلَيْنَا
فَدَاؤُوا بِيضِ مُرْهَفَاتٍ وَدُذْنَا بِهَا حَتَّى اسْتَقَيْنَا
وَأَنْزَلْنَا الْبُيُوتَ بِذِي طَلَالٍ إِلَى النَّسَمَاتِ تَبْغِي مُوَعِدِينَ

إن الناظر في منصفة أمية بن أبي الصلت، يجدها تحاور معلقة عمرو بن كلثوم

التغليبي، من الناحيتين الفنية والقيمية؛ فقد نظمت القصيدتان على بحر الوافر، وتحاكي قصيدة أمية قصيدة ابن كلثوم في قافيتها ورويها، وفي جميع جزئياتها العروضية. أما من الناحية القيمية فإننا نجد أن صاحب المعلقة يقدم صورة عن قومه أثناء الحرب، فيصور ما بلغوه من القوة والبطش، ومع ذلك فإنه لا يتجاهل قوة خصومه؛ إذ يقول:

كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ مَخَارِيقُ بِأَيْدِي لَاعِيِنَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ خُضْرُبُنْ بِأَرْجُوانٍ أَوْ طَلِينَا

وتتغنى القصيدتان بقيم مشتركة كثيرة؛ منها الثبات وعدم الجبن والتراجع، والمنعة والذود عن الحي، ونصرة الأقارب في الحرب، والذود عن النساء، وهي في مجملها قيم ترتبط باستعراض القوة.

وتثير خصلة الذود عن المرأة في الحرب، وحماية البيوت الإعجاب حتى في نفس الند، فالأخلاق مشترك جمعي، يكفي أن يتحلى بها الفارس حتى يقابل بالاعتراف، كما فعل دريد بن الصمة عندما أثنى على ربيعة بن مكرم بعد أن أجهز على فرسانه^١:

مَا إِنْ رَأَيْتُ أَوْ سَمِعْتُ بِمِثْلِهِ حَامِي الظَّعِينَةِ فَارِسًا لَمْ يُقْتَلِ
أَرْدَى فَوَارِسَ لَمْ يَكُونُوا نَهْزَةً ثُمَّ اسْتَمَرَّ كَأَنَّهُ لَمْ يَفْعَلْ
مُتَهَلِّلًا تَبْدُو أَسْرَرَةً وَجْهَهُ مِثْلَ الْحَسَامِ جَلَتْهُ كَفُّ الصَّيْقَلِ
يُزْجِي ضَعِيفَتَهُ وَيَسْحَبُ رُحْمَهُ مُتَوَجِّهًا يُمْنَاهُ نَحْوَ الْمَنْزَلِ

لا تقف أخلاق الفارس العربي عند حد الشجاعة والفروسية، بل تصل إلى مقام أرقى، وأكثر نبلا، فهذا الأخنس بن شهاب التغلبي، وهو شاعر جاهلي، يعرف بفارس

العصا - وهي فرسه -^١ قد غزى بني فزارة؛ فانفرد بيزيد بن بدر -الذي كان فارس الجميع - فحمل عليه فطعنه فصرعه، وأسره...ثم بعثت فزارة وفودا لإطلاق يزيد، فامتنع الأخنس عن أخذ الفدية، ثم منَّ عليه فأطلقه بلا مقابل، فقال:

وكانَ يزيدُ خيرَ بني أبيهِ سوى جملٍ وفيه كُلُّ نَذرٍ
فراكَصَنِي وطاعَنِي يزيدُ فردَّ الخيلَ كالليثِ الهزْبِ
ولو غَيْرِي يُنازِلُهُ يزيدُ لأَقْعَصُهُ يَنابِ أوْ يَظْفِرِ

إن هذا الخطاب الذي يوجهه الشاعر إلى المتلقين في شكل مقطوعة شعرية، تتخذ طابع الإنصاف، وتعتمد على البعد الأخلاقي، فقد أبى الشاعر أن يأخذ فدية، لأن المال يفنى بمرور الزمن، لكن الصيت الحسن الذي سيكسبه بهذا العمل سيجعله خالدًا، وسيجلب له المجد الذي عرفه سبينوزا في كتابه الأخلاق بأنه "فرح مصحوب بفكرة عمل من أعمالنا نتخيل أنه موضوع إطراء من قبل الآخرين".^٢

يهتك خطاب الإنصاف الحربي القناع عن بعد أخلاقي آخر امتاز به الفارس العربي، وهو نأيه عن الغدر في جميع أشكاله، فقد اعتبر الغدر صفة تنقص من صورة الفارس؛ فهو لا يأخذ عدوه على حين غرة في الحرب، ولا يطعنه في ظهره، وفي هذا السياق نورد منصفة للحطيئة يمدح فيها زيد الخيل، وكان زيد قد أسره فمِن عليه وخلص سبيله، فقال فيه الحطيئة^٣:

إِلا يَكُنْ مالٌ يُثابُ فَإِنَّهُ سَيَأْتِي ثَنائِي زَيْدَ بَنِ مُهْلِهِ
فَمَا نَلْتَنَّا غَدْرًا وَلَكِنْ صَبَحْتَنَا غَدَاةَ التَّقِينَا بِالْمُضِيقِ بِأَخِيْلِ
تَفَادَى كُماةُ الْخَيْلِ مِنْ وَقَعِ رُحْمِهِ تَفَادَى خَشَّاشِ الطَّيْرِ مِنْ وَقَعِ أَجْدَلِ

١ - الشمشاطي، الأنوار ومحاسن الأشعار. ص 81.

٢ - سبينوزا، الأخلاق. ص 247.

٣ - ديوان الحطيئة، ص 41.

وَأَعْطَيْتُكَ مِنَّا الْوُدَّ يَوْمَ لَقَيْتَنَا وَمِنْ آلِ بَدْرِ وَقْعَةً لَمْ تَهْلُلِ

كما عُرف عن العرب إعلامهم لعدوهم بالحرب، وشاع بينهم عُرفٌ أخلاقي يتمثل في عدم قتلهم للروّاد الذين كانت مهمتهم سبر منازل العدو، والتجسس على عدتهم وعديدهم، وهذا ما تكشفه منصفة عبد الشارق بن عبد العزى الجهني^١:

فَأَرْسَلْنَا أَبَا عَمْرٍو رَيْثًا فَقَالَ: أَلَا أَنْعُمُوا بِالْقَوْمِ عَيْنًا

وَدَسُّوا فَارِسًا مِنْهُمْ عِشَاءً فَلَمْ نَعْدِرْ بِفَارِسِهِمْ لَدَيْنَا

لا يقف الفارس الشجاع عند حدود التذكير بالجوانب الأخلاقية، بل يترجمها في مستوى الخطاب بشكل يجعل المنصفة انعكاساً لهذا الغرض الذي يؤمُّه، وهو الاعتراف بالآخر، وبشجاعته، وهذا ما يجعل الشاعر يقتسم الخطاب مع غريمه بصفته نوعاً من أنواع الاعتراف بالتكافؤ، كما هو الحال في منصفة العباس بن مرداس التي يقول في بعض أبياتها^٢:

فَلَمْ أَرِ مِثْلَ الْحَيِّ حَيًّا مُصَبِّحًا	وَلَا مِثْلَنَا يَوْمَ التَّقِينَا فَوَارِسًا
أَكْرُ وَأُحْمِي لِلْحَقِيقَةِ مِنْهُمْ	وَأُضْرِبُ مِنَّا بِالسُّيُوفِ الْقَوَانِسَا ^٣
إِذَا مَا حَمَلْنَا حَمَلَةً نَصُبُوا لَنَا	صُدُورَ الْمَذَاكِي وَالرِّمَاحِ الدَّوَاعِسَا
إِذَا الْخَيْلُ جَالَتْ صَرِيعَ نَكْرُهَا	عِيَهُمْ فَمَا يَرْجِعْنَ إِلَّا عَوَابِرِسَا

يحمل هذا الخطاب شهادة حق، وقول الحق من أخلاق الفارس الحقيقي بهذا اللقب،

١ - عبد المعين الملوحي، المنصفات. مطابع وزارة الثقافة والسياحة والموارث القومي، دمشق، 1967، ص42.

٢ - أبو تمام، ديوان الحماسة. شرح المرزوق، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون.

٣ - القوانس: ج قونس وهو أعلى بيضة الرأس الحقيقة: ما يحق للمرء أن يحميه.

لذلك يقول إنه لم ير مُغَاراً عليه كالذين صَبَّحُوهم، ولا مُغِيرًا مثل رهط الشاعر يوم تلاقوا، فقسم الشاعر الشهادة قسم السواء بين قومه وقوم أعدائه في الحرب. فقد صرف المصراع الأول من البيت الثاني إلى أعدائه، وهم بنو أسد، وخص عشيرته وأصحابه بالمصراع الثاني؛ يقول معترفاً: ما أكثر ما حصَّنا أنفسنا منهم فلا يرون منا فرصة، وما أكثر ما يحسبون أنفسهم في المراقب فلا نصل إليهم، فإذا حملنا عليهم ثبتوا في وجوهنا، ونصبوا صدور الخيل البالغة، والرماح الغليظة الشديدة التي لا تنثني، وإذا الخيل دارت عن مصروع منا، كررنا عليهم لنصرع منهم مثلما صرعوا منا.

لا شك أن الحرب تكرهها النفوس، لذلك سميت كريهة، يدخلها الفارس مكفهر الوجه، ويخرج منها مغبراً يعلوه نقع المعركة، ولا ريب في أن الحزن يختلج صدره حتى عند صرعه لأعدائه، وهذه حالة نفسية مرتبطة بالأخلاق نفسها، وفي ذلك يقول سبينوزا: "إن الفرح الناجم عن كوننا نتخيل أن الشيء الذي نكرهه قد هلك أو أصابه مكروه، لا ينشأ دون نوع من الحزن في النفس."^١

لا نستثني من هذا الشعور بالحزن حالة الشفقة، رغم أن الندأ أو القرن قد يكون المتسبب في فقد أقارب نده، كما هو الشأن بالنسبة للمهلhel بن ربيعة، الذي قتل بجير بن الحارث، مما أثار حفيظة الحارث، وجعله ذلك يدخل طرفاً في حرب البسوس، بعد أن كان قد اعتزلها، فكانت هزيمة قبيلة تغلب على يديه، لكنه أحس بالندم على المهلهل فقال:

لَهْفَ نَفْسِي عَلَى عُدِّي وَلَمْ أَغْـ _____
رَفْ عُدِّيَا إِذْ أَمْلَـتْنِي الْيَدَانِ

فَارِسٌ يَضْرِبُ الْكَتِيَّةَ بِالسَّيِّـ _____
فَوَتَسْمُو أَمَامَهُ الْعَوِيَّانِ

طُلٌّ مِنْ طُلٍّ فِي الْحُرُوبِ وَلَمْ أَتُ—— أَرُ بَابِنِي إِلَّا بَابِنِ أَبَانِ

فَارِسٌ قَدْ أَصَابَ مِنِّي أَنَاسٌ كَانَ ثَارِي لَوْ أَنَّ عِلْمِي كَفَانِ

إن الدرس الأخلاقي الذي يستفاد من هذه المنصفة الحربية، يتلخص في ذلك التقدير المتبادل بين الفارسين العظمين، فبالرغم من كون المهلهل قاتلاً لابن الحارث، فإن الشاعر يعلي من شأن غريمه ويجعله نموذجاً في البطولة والشجاعة، حتى إنه كان مستعداً في لحظة من لحظات استعراضه للواقعة أن يناقض أعراف الجاهلية في الأخذ بالثأر، ويتنازل عن دم ابنه، وقد كفاه علمه بالأمر شرماً قام به، ولكنه للأسف لن يستطيع ذلك، فقد سبق السيف العذل.

لا تكون الشجاعة بالتقتيل، والمبالغة في سفك دماء الأعداء في ساحات الوغى، أو بالإكثار من السبي، وأسر المقاتلين، بل إن الشجاعة في الاعتدال والانصاف حتى في محاربة الأعداء؛ فليس من أخلاق الفارس الشجاع التَّجْبُرُ، ولهذا فإن الصورة الأخلاقية التي رسمها الشاعر لنفسه، ولقبيلته تتأسس على معاملة جيش الأعداء بالمثل، وبهذا الخطاب الأخلاقي ينصف أعداءه، حتى إنه يسوغ حربه عليهم، وهذا لا يخلو من بعد إيديولوجي قد لا يبرز من الوهلة الأولى إلا بعد تأمل منصفة الطفيل بن عوف الغنوي، الذي قال^١:

قَتَلْنَا بِقَتْلَانَا مِنَ الْقَوْمِ مِثْلَهُمْ وَبِالْمُوتِ الْمَكْلُوبِ مِنَّا مُكَلَّبٌ
وَبِالنَّعْمِ الْمَأْخُوذِ مِثْلُ زُهَائِهِ وَبِالسَّبْيِ سَبْيٍ وَالْمَحَارِبِ مُحَرَّبٌ

وعن وقعة قوم الشاعر غني وطيء قال الشاعر:

فَذُوقُوا كَمَا دُقْنَا غَدَاةَ مَخَجَرٍ مِنْ الْغِيظِ فِي أَكْبَادِنَا وَالتَّحُوبِ
أَبَانًا بِقَتْلَانَا مِنَ الْقَوْمِ مِثْلَهُمْ وَمَا لَا يُعَدُّ مِنْ أَسِيرٍ مُكَلَّبِ
فَبِالْقَتْلِ قَتْلٌ وَالسَّوَامِ بِمِثْلِهِ وَبِالشَّلِّ شَلٌّ الْغَائِطِ الْمُتَصَوَّبِ

يضمّر الخطاب في هذه المنصفة فكرة تتمثل في أن الشاعر وقومه لا يظلمون القبائل، لأن دخولهم في الحرب هو مجرد رد فعل، ودفاع عن النفس، وتلبية لنداء الواجب العرفي المتمثل في الثأر، حتى إنه يعتبر حربهم على غيرهم درسا في الحياة، فقولته "ذوقوا" فيه نوع من التأنيب والتذكير بأن البادئ بالحرب لا بد أن يُكوى بلظاها. ولا يستغرب هذا القول من الشاعر طفيل الغنوي، وهو الفارس المشهور الذي سماه معاصروه "طفيل الخيل"، نظرا لاهتمامه بالخيال تربية، ووصفا في الشعر، وغير خاف أن هذه المؤثرات أسهمت في تشكيل خطابه الأخلاقي، خاصة أنه ألف الخيل وسياستها، وكلف بها، وهي التي تسهم في تشكيل شخصية الفرسان وتقويتها.

صفوة القول؛ إن الخطاب الأخلاقي في المنصفات الحربية مبني بالأساس على أخلاق الفارس، ويتأطر ضمن مجال قيم الفروسية والبطولة، سواء في تسويق الهزيمة، أو تأكيد النصر والبطولة. إن الإقدام، والإحجام في حينه، وعدم الغدر، والتجلد في الميدان والصبر على رزايا الحرب... هي أهم القيم التي يحاول الفارس العربي أن يبني نموذجها من خلالها.

٤. الخطاب الأخلاقي والإنصاف الاجتماعي:

١, ٤. إمحاض الإخاء: منصفة الفضل بن العباس نموذجا.

شكلت العلاقات الاجتماعية وأواصر القرابة والإخاء عصب المجتمع العربي، فبالرغم من حالة عدم الاستقرار التي كانت تعيشها قبائل شبه الجزيرة العربية قديما، خاصة قبل الإسلام، إلا أننا لا ننكر أن المجتمع العربي آنذاك كان مجتمعا يولي اهتماما شديدا للقرابة والدم، ومن هنا كان من الضروري أن نخصص محورا للخطاب الأخلاقي والإنصاف الاجتماعي في شعر المنصفات، حتى نتمكن من رصد القيم التي بفضلها تشكل إيتوس الشاعر المنصف.

لا يخفى على أحد طول النزاع الذي شبت ناره بين الهاشميين والأمويين، والذي تجلت أهم مظاهره في مقتل الحسين بن علي كرم الله وجهه. وقد كان هذا السبب الرئيس في

نظم الشاعر لمنصفته هاته، لتجسد بذلك نفسية هاشمي مغلوب على أمره، ومع كل هذا العداء الذي يضمره كل فريق للآخر، فإن منصفة الشاعر، التي استغرقت منه خمسة أبيات، تحمل خطاباً أخلاقياً كبيراً في أساسيات إحاض الأخوة؛ فالفضل بن العباس اللهيي ينطلق في بداية منصفته من دعوة أبناء عمومته من الأمويين إلى الترفق، وعدم إخراج ما كان مستورا من البغضة، وقد خاطبهم قائلاً^١:

مَهْلًا بَنِي عَمِّنَا مَهْلًا مَوَالِينَا لَا تَنْبُشُوا بَيْنَنَا مَا كَانَ مَدْفُونًا

ومع ذلك؛ فإن الشاعر يغير من لهجته كأنه يهدد برفق ليحفظ ماء وجهه، ولكي يزيد من التأكيد على أن امتناع قومه من الرد نابع من رغبتهم في الحفاظ على ذلك الخيط الرفيع الذي يحول دون تصادمهم، فيقول:

لَا تَطْمَعُوا أَنْ تُهَيِّنُونَا وَتُكْرِمَكُمُ وَأَنْ نَكُفَّ الْأَذَى عَنْكُمُ وَتُؤْذُونَا

فتمسك الشاعر بأخوته للأمويين يجعله يطلب منهم الرجوع إلى سيرتهم الأولى، وإلى طريقتهم المثلى، إنه خطاب أخلاقي يدعو فيه إلى ترك الأخلاق المنكرة، والسير الذميمة، بلهجة تحمل شيئاً من الوعيد إذ يقول:

مَهْلًا بَنِي عَمِّنَا عَنْ نَحْتِ أَلْتَلْتَنَا سِيرُوا رُؤِيدًا كَمَا كُنْتُمْ تَسِيرُنَا

لقد حاول الشاعر في خطابه الأخلاقي هذا إقناعهم بالعدول عن أفعالهم الذميمة، بأن واجههم بحجة مواجهة الشخص بأعماله، فاستحضر طبيعة علاقتهم، وكيف كانت في أحسن أحوالها قبل أن يشرعوا في نحت شجرتهم -عرضهم-. ومع ذلك يقدم الشاعر رؤية أخلاقية فريدة من نوعها؛ فإن ارتفاع التعامل بالإحسان فيما بينهم، وحدث التجاذب بالإساءة إليهم، فالتحارب لا محالة ساقط، والتباغض حاصل، إلا أن هذا لا يمنع من صدق النية بين الفريقين في العداوة والبغضاء، والعقيدة الخالصة في القطيعة والجفاء، وهذا ما يؤكد الشاعر بقوله:

اللَّهُ يَعْلَمُ أَنَّا لَا نُحِبُّكُمْ وَلَا نُلُومُكُمْ أَلَا تُحِبُّونَا

كُلُّ لَهُ نِيَّةٌ فِي بُغْضِ صَاحِبِهِ يَنْعَمَ اللَّهُ نَقْلِيكُمْ وَتَقْلُونَا

في هذه الخاتمة التي وضعها الشاعر لمنصفته، لا يدعو فيها إلى الحب والخير صراحة، لكنه مع ذلك، لا يرغّب فيها بالأذى والشر، لذلك نجزم أن الفضل اعتنى بالخطاب الأخلاقي من خلال تصويره الذي يؤمن فيه بضرورة ترك الأحقاد دفينه، والإبقاء على الأرحام، وتجنب سفك الدم، وفي حال تعذر كل ذلك، فلا ضير من ترك الأحقاد مدفونة، وعدم الجهر بالعداوة.

٤,٢. الخطاب الأخلاقي في منصفة أبي عروبة المدني-دستور الأخوة والعمومة

تعد العمومة من أكثر الأواصر التي جمعت بين العرب، وما تزال تلعب دوراً مهماً في بناء علاقاتهم، وهذا ما دفع أبا عروبة المدني إلى نظم منصفته بغرض إنصاف ابن عمه الغائب، وقد استثمر الشاعر في منصفته هاته مجموعة من القيم التي شكلت بتضامها مع بعضها خطاباً أخلاقياً سنكشف عنه في ثنايا تحليلنا لقصيدته.

استهل الشاعر قصيدته بالتأكيد على تمسكه بموقفه الإيجابي من ابن عمه قائلاً^١:

إِنِّي وَإِنْ كَانَ ابْنُ عَمِّي غَائِباً لَمْزَاجِمٌ مِنْ دُونِهِ وَوَرَائِهِ
مُفِيدُهُ نَصْرِي، وَإِنْ كَانَ أَمْرًا مُتَزَحِّزاً فِي أَرْضِهِ وَسَمَائِهِ

إن أخلاق الشاعر تدفعه إلى مساندة ابن عمه سواء أكان ابن عمه حاضراً أم غائباً، وسواء أكان هادياً له وتخلّف عنه، أم حادياً له وتقدمه. هذه الأخلاق نفسها هي التي تجعله لا يتأخر عن معونته، حتى وإن شغلته مصارف الحياة عنه.

فالنموذج الأخلاقي الذي يؤسس له الشاعر في هذه المنصفة، يدفعه إلى أن يحفظ كرامة ابن عمه، فهو لا يحوجه إلى السؤال، حتى في وقت الشدائد، بل إنه يرمّم حاله في السر من غير أن يلحقه خجل، أو يمسه تعب، كما أن هذا الميثاق الأخلاقي يفرض على ابن العم أن يكون أمين سر ابن عمه، فمتى أودعه سرا حافظ عليه وصانه، حتى يطلب منه البوح

١ - عبد المعين الملوحي، المنصفات. مطابع وزارة الثقافة والسياحة والموارث القومي، دمشق، 1967،

به، وفي ذلك يقول^١:

وَمَتَى أَجِئُهُ فِي الشَّدَائِدِ مُرْمِلاً أُلْقِ الَّذِي فِي مَزْوَدِي لَوَعَائِهِ
وَأَكُونُ وَالِيَّ سِرِّهِ وَأَصُوتُهُ حَتَّى يَجِينَ عَلَيَّ وَقْتُ أَدَائِهِ

ويدخل ضمن الشدائد التي يمكن لابن العم أن يقع فيها ارتكاب جناية، فيسد عنه ابن عمه بالمال إن طلبت منه الدية، أو ينصره في الحرب إن لحقه أصحاب الثأر حتى تفتنى خيله، فلا يخل على ابن عمه بثمان أو رخيص. وكلما اشتدت الصعاب على ابن العم، هونها ابن العم على قريبه، وذلك بأن يخلط ما سلم من ماله بالمعيب من مال ابن عمه، فيصلح ما أفسدته السنون بصالح ماله، ولهذا نجده يقول^٢:

وَإِذَا جَنَّا غُرْمًا سَعَيْتُ بِنَصْرِهِ حَتَّى أَهِينُ كَرَائِمِي لِغِدَائِهِ
وَإِذَا الْحَوَادِثُ أَجْحَفَتْ يَسْوَامِهِ قُرِئْتُ صَحِيحَتُنَا إِلَى جَرَبَائِهِ

يسترسل الشاعر في بناء النموذج الأخلاقي الذي يجب أن يكون عليه الإنسان العربي، ويقدم نفسه على هذا الأساس، فينتقي لهذا النموذج قيمة أخلاقية أخرى، ذات ارتباط وثيق بسابقتها، وهي سرعة نجده لابن عمه في الأمور التي يستصعبها قريبه، فما يكون منه إلا أن يستجيب لندائه، ليدلل له كل صعب، ويمكنه من بلوغ مرامه بسهولة، وهو ما ضمّنه في البيت الآتي:

وَإِذَا دَعَا بِاسْمِي لِيَرْكَبَ مَرْكَبًا صَغْبًا قَعَدْتُ لَهُ عَلَى سَيْسَائِهِ

إن سعي الشاعر إلى خلق نموذج أخلاقي يُتَّبَعُ، جعله ينتقي مجموعة من القيم الأخلاقية إنصافاً لابن عمه، ويحشد لها لبناء واقع أخلاقي جديد، وهو في الوقت نفسه سيسعى إلى جعل هذا النموذج ينزع إلى الكمال، لذلك سيلجأ إلى تقنية ثالثة، وهي تقنية الإقصاء، فبالنظر إلى جعل الخطاب الأخلاقي انتقائياً فيما يخص القيم الموظفة، فمن البدهي أن يُسْقِطَ الشاعر عن النموذج الذي يبنيه قيماً سلبية، ويعمل على إقصائها، وهنا يضيف

١ - نفسه، ص 99-100.

٢ - نفسه، ص 100.

الشاعر قائلا^١:

وَإِذَا أَتَى مِنْ وَجْهَةٍ بِطَرِيفَةٍ لَمْ أَطْلَعْ مِمَّا وَرَاءَ خِبَائِهِ
وَإِذَا ارْتَدَى ثَوْبًا جَمِيلًا لَمْ أَقْلُ يَا لَيْتَ أَنْ عَلَيَّ حُسْنُ رِدَائِهِ

يقصي الشاعر عن نفسه القيم السلبية المتمثلة في الطمع، فهو لا يتعرض لابن عمه، حيث ما توجه كاسب المال، تعرض المتبع لحاله. كما يقصي الشاعر عن نفسه أن يكون متطلعا على سرائر أمور ابن عمه، حتى يُشركه في كسبه. كما أن نفسه تطيب بما ينال صاحبه من الخير، وقلة حسده له، فصدره لا يشتمل على الغل والحسد، ولا على الحقد لما يرى من ظهور الغنى على ابن عمه، واتساع أمره، لذلك فهو ينفي عن نفسه احتمال أن يقول: يا ناس، ليت علي رداء ابن عمي الحسن.

سعى الشاعر جاهدا إلى خلق نموذج أخلاقي غير اعتيادي، ولاريب في أنه يقصد في هذه المنصفة توجيه المتلقي إلى الاقتناع بفحوى هذا الخطاب الأخلاقي الذي كان عاكفا على صناعته، لقد نحت الشاعر نموذجا أخلاقيا غاية في النبل، فهو رغم كل ما يقدم لابن عمه لا ينتظر منه أجرا على صنيعه، ولا يترقب جزاءً على أفعاله، إن هذا الخطاب أنموذج من الطراز الأول عن الخطاب الأخلاقي في الشعر العربي القديم الذي يبذل فيه الشاعر قصارى جهده لإمحاض الإخاء، والالتزام بالوفاء.

٥. المنطلقات الحجاجية للخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات

يقوم الخطاب الحجاجي عند كل من بيرلمان وتيتيكا، على الانطلاق من مقدمات الحجاج، واختيارها، وطريقة صوغها وتؤخذ المقدمات الحجاجية على أن المستمع يسلم بها ويقبلها، فتفاديا للفشل في أداء القصد، فإن الخطيب لا ينبغي له التسليم إلا بالمسلمات التي تتمتع بقبول كاف؛ أي التي تكون مقبولة أيضا عند المستمع^٢.

١ - نفسه، ص 101 - 102.

2- Ch. Perlman, l'empire rhétorique : rhétorique et argumentation, France, librairie philosophique, 1988, P 35.

وعلى الرغم من أن هذه المقدمات تختلف من حيث أنواعها فإنها تمثل منطلقاً للمحاجة يعتمد الحس المشترك le sens commun لمجموعة لسانية معينة، والذي هو جماع معتقداتها ومناطق موافقتها accord بل ومناطق موافقة كل عاقل، وتسمى المحاجة في هذه الحال "المحاجة الموجهة للإنسان عامة" argument adhuminen^١.

إن سعي المحاجج إلى النفاذ والإقناع، يستوجب منه بناء خطاب حجاجي متماسك منذ مقدمته، وفي هذا الاتجاه يرى بيرلمان أن مقدمات الحجاج هي التي تؤسس نقاط الانطلاق للحجاج، ومن أهم هذه المقدمات: الوقائع les faits، والحقائق Réalités، والافتراضات Présomptions، والقيم Valeurs، وهرمية القيم des valeurs hiérarchies، والمواضع les lieux^٢.

وسنركز اهتمامنا في هذا الجانب من دراستنا على دور القيم في بناء الخطاب الأخلاقي في شعر المنصفات، كما سنعرض الهرمية التي تتخذها هذه القيم، والمواضع التي ينهل منها الشاعر قيمه، للكشف عن الأدوار التي تضطلع بها القيم في إقناع المتلقي بدعوى الشاعر المتضمنة في شعر الإنصاف.

٥,١. القيم les valeurs

تمثل القيم عنصراً أساسياً من عناصر الحجاج، وإلى البحث عنها يرجع بيرلمان الفضل أصلاً في اهتمامه بنظرية الحجاج. وللقيم دور بارز في مجالات العلوم الإنسانية، إذ عليها يعتمد في تغيير مواقع السامعين ودفعهم إلى الفعل المطلوب. والقيم نوعان: مجردة كالعدل والشجاعة، ومحسوسة كالوطن وأماكن العبادة^٣.

تحتل الشجاعة، باعتبارها قيمة مجردة، مكانة مهمة في شعر الإنصاف الحربي، كما رأينا سابقاً، ويرجع ذلك إلى الأهمية الكبرى لهذه الخصلة عند العرب منذ جاهليتهم،

١ - الحجاج أطره ومنطلقاته، ص ٣١٣.

٢ - مفهوم الحجاج عند بيرلمان، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، ج ١، ص ٥٠٥.

٣ - مفهوم الحجاج عند بيرلمان، مرجع مذكور، ص ٥٠٥.

وتتجلى أهمية هذه القيمة في الخطاب الشعري الذي نحن بصدد تناوله، في كونها تشكل المنطلق الذي استمد منه الشاعر طاقته الإقناعية، ذلك أن الشاعر، وإن كان يريد في المنصفة إثبات أمر، وهو شجاعة خصمه وقوته، فهو في الوقت عينه يريد أن يجمل صورته أمام قومه، فليس من الهين على العربي أن يعترف بهزيمة، خاصة إذا كان سيد قومه، وقائد قبيلته في سلمها وفي حربها.

وهذا عمرو بن زيد المالكي^١، سيد قضاة وفارسها يريد أن يلمع صورته بعد الهزيمة التي لحقت في يوم خزازی، والذي كان يومئذ على قضاة، ينطلق في منصفته من تهويل هذا اليوم، وتعظيم صورة الموت، وقد استعار الشاعر للموت صفة السوق والزجر بقوة من راعي الإبل قائلا: ^٢

كَأَنَّ لَنَا بِخَزَازَى وَقْعَةً عَجَبٌ لَمَّا التَّقِينَا وَحَادِي الْمَوْتِ يَحْدِينَا

ثم ينتقل إلى تعداد مختلف القبائل المشاركة في هذه الحرب، كبكر بن وائل في شخص كليب، ومعد، وقبائل حمير، ومذحج، وهمدان، وبيان كثرتهم، ووفرة الأسلحة التي يحملونها، إلى أن يصل إلى ذكر قبيلته، فيقول فيهم:

وَمِنْ قُضَاعَةٍ حَيًّا بِأَسْهَاءِ نَزَلَا نَهْدَ وَجْرَمٍ، وَخَوْلَانَ تُؤَاتِيهَا^٣

وَسَارَ بَعْضٌ إِلَى بَعْضٍ بِرَأْيِهِ وَقَدَّمْتُ لِعَوَادِيهَا عَوَالِيهَا^٤

فكان اللقاء حارا بين الفريقين، ويؤكد أن قومه الذين كان فيهم شجعان، كشجاعة نظرائهم، لذلك فإنه يلح على هذه القيمة من خلال تشبيه تمثيلي، يشبه في صورتهم جميعا،

١ - 300 ص 1988 - محمد فتاح عبد الجبائي، المنصفات في الشعر العربي، جمع وتوثيق، رسالة لنيل

الطدتوراه، مرقونة ومسجلة بجامعة بغداد، ١

٢ - 300 - نفسه، ص ٢

٣ - جرم وخولان: قبائل من قضاة وخولان أبو قبيلة واسمه: فكل بن عمرو.

٤ - عوادي الدهر عواقبه، والعوالي: جمع عالية، وهي القناة المستقيمة.

وهم يصطلون نار الحرب، ويزوقون ألمها، بصورة الأسود الهائجة، فيقول: ^١
ثُمَّ اصْطَلَيْنَا وَنَارُ الْحَرْبِ سَاطِعَةٌ كَأَسَدٍ غَابٍ تَدَاعَتْ مِنْ نَوَاحِيهَا

وقد يميل الشاعر في الحجاج بالقيم الأخلاقية إلى تسويغ بعض الأمور التي قد تبدو غريبة على المجتمع العربي، كقتال الابن لأبيه، كما حصل مع حَجَل بن عامر المذحجي، ^٢ فقد نازل والده أثال في معركة صفين، ولكنه مع ذلك يعترف بشجاعة والده، الذي أقبل نحوه يريد قتاله؛ فيقول: ^٣

عُكَّالٌ يَدْعُو يُرِيدُ نَزَالِي	أَقْبَلَ الْفَارِسُ الْمُدْحَجُ فِي النَّقْ
سَحٍّ وَأَهْوَى بِأَسْمَرَ عَسَّالٍ	فَتَنَّا وَلْتُهُبِيَادِرَةِ الرُّمُ
دَهْرٍ عَظِيمٍ فَتَى لَشِيخٍ بَجَالٍ	فَاطَعَنَا وَذَاكَ مِنْ حَدَثِ الدَّ
وَعَزِيزٍ عَلَيَّ طَعْنُ أَكَّالٍ	شَاجِرًا بِالْقَنَاةِ صَدْرَ أَبِيهِ
وَأَكَّالٌ كَذَلِكَ لَا يُيَالِي	لَا أَبَالِي حِينَ اعْتَرَضْتُ أَكَّالًا
نَفْسُ يَقِيهَا مُؤَخَّرُ الْأَجَالِ	فَافْتَرَقْنَا عَلَى السَّلَامَةِ وَالنَّ

إن الصورة التي رسمها الشاعر عن هذا النزاع تلبس لبوسا تراجيديا، خاصة عندما وصف شَجْرَةَ لأبيه بالرمح، وطعنه إياه بالقنا، ولعل المثيرا في هذه الصورة أن الشاعر قد اتخذ وجهة حجاجية لتسويغ قتاله لأبيه من الناحية الأخلاقية، وهو ما دفعه إلى الاتكال على أسلوب الالتفات؛ حيث انتقل من خطاب المتكلم "تناولته" إلى خطاب الغائب "شاجرا بالقنا صدر أبيه"، ثم العودة إلى خطاب المتكلم في يقوله "عزيز علي طعن أثال". وفي هذه التلوينات البلاغية غاية إقناعية تدفع الشبهة التي قد تعترى قيم الفارس الذي يقاتل والده، ولكن الهدف النبيل في تصور الشاعر يدفعه إلى القيام بما يتوجب عليه.

١ - المرجع نفسه، ص 301.

٢ - نفسه، ص 221.

٣ - نفسه، ص 221- 222.

٤ - بحال: كبير السن.

وقد تكون قيمة الشجاعة حجة للفارس المقدام، وذلك للرد على لائمه التي تلومه على كثرة خروجه للحرب، ومباشرته للكريهة بنفسه، فيجعل من الخطاب الأخلاقي ذريعة يصد بها دعوى اللائمة، كما حدث مع السّقّاح بن خالد التغلبي، وهو من القادة الجرارين في الجاهلية، فردّ عليها قائلاً: ^١

وَعُودِرَ عَبْدُ اللَّهِ فِي النَّقْعِ ثَاوِيًا عَلَيْهِ ذُنُوبٌ ضَارِيَاتٌ وَأَنْسُرُ
عَلَى وَجْهِهِ يَدْعُو فَوَارِسَ قَوْمِهِ فَلَمْ يَلَوْ إِلَّا فَارِسَ الْقَوْمِ مَعْمَرُ
فَطَاعَتَنَا صَدَرَ النَّهَارِ كَأَنَّهُ ضُبَارِمَةٌ تَحْمِي الْعَرِينَ غَضَنْفَرُ
فَمَا رَامَ حَتَّى بُلِّ جَيْبٌ قَمِيصِهِ يَمْلَأُ سَةِ تَنْفِي السَّدَادَ وَتَفْعَرُ

لا يمكن للشاعر أن يرى شجاعة خصمه دون أن يرد عليها بالمثل، وعلى هذا الأساس، فإن رغبته في إقناع العاذل جعلته يدفعها ضمناً، من خلال استحضار هذه القيمة دون غيرها، إلى إعادة التفكير في لومها، فهي لا يجب أن تقبل بغير الشجاع الفارس زوجاً لها، رجلاً يحمي عرينه، وفارساً يرد بالمثل على خصومه، كما هو الشأن بالنسبة لخصمه، وليس أقل منه مقارعة للأعداء، وليس أقل منه في الرجولة.

تنضح المنصفات بقيمة الصدق، فالمنصفة بوصفها رداً لاعتبار الآخر، تستمد طاقتها الحجاجية من الصدق، وذلك بتخلص الشاعر من كل ما يمكن أن يجعله ذاتياً في تعامله مع الآخر، لذلك يتحرى الموضوعية ما استطاع في خطابه، فهو يقصي كل ما يمكن أن يجعله غير صادق، فيتجرد من كل العوامل النفسية، والاجتماعية، والقبلية، ويصدق في تعبيره حتى عن مآسيه. وفي هذا الباب نجد دريد بن الصمة، يصف مقتل أخيه عبد الله بن الصمة، في يوم

اللولى، ويقول في ذلك: ^١

فَطَاعَنْتُ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتَّى تَنْهَتْ
وَحَتَّى عَلَانِي حَالِكُ اللَّوْنِ أَسْوَدُ
فَمَا رُمْتُ حَتَّى خَرَقْتَنِي رِمَاحُهُمْ
وَيَعْلَمُ أَنَّ الْمَرْءَ غَيْرُ مُخْلَدٍ
غَدَاةَ دَعَانِي وَالرِّمَاحُ يَنْشَنُهُ
كَوَقْعِ الصَّبَا صِي فِي النَّسِيجِ الْمَمْدُدِ

لا ريب في أن المشهد الذي يصفه الشاعر كان قاسياً عليه، إلا أنه كان صادقاً في تصوير فعل الأعداء بأخيه، وهم يحيطون به، ويتعاورونه، حتى أصبح كالثوب الذي يعالجه الحائك.

ومن نماذج شعر المنصفات القائمة على قيمة الحياد، نجد منصفة الأعشى في "يوم ذي قار"، التي درات رحاها بين الفرس والعرب في الجاهلية، وفيها يقول: ^٢

وَجُنْدُ كَسْرَى غَدَاةَ الْخَنُوِ صَبَحَهُمْ
مِنَّا كَتَائِبُ تُزْجِي الْمَوْتَ فَاَنْصَرَفُوا
جَحَاجِحٌ، وَبَنُو مَلِكٍ غَطَارِفَةٌ
مِنَ الْأَعَاجِمِ، فِي آذَانِهَا نُظْفُ
إِذَا أَمَّالُوا إِلَى النَّشَابِ أَيْدِيَهُمْ،
مِلْنَا بِيِضٍ، فَظَلَّ الْهَامُ يُخْتَطَفُ
وَحَيْلُ بَكْرِ فَمَا تَنْفَكُ تَطْحَنُهُمْ
حَتَّى تُولُوا، وَكَادَ الْيَوْمُ يَنْتَصِفُ
لَوْ أَنَّ كُلَّ مَعَدٍّ كَانَ شَارَكَنَا
فِي يَوْمِ ذِي قَارَ مَا أَخْطَاهُمُ الشَّرْفُ
لَمَّا أَتَوْنَا، كَأَنَّ اللَّيْلَ يَقْدُمُهُمْ،
مُطَبَّقَ الْأَرْضِ يَغْشَاهَا بِهِمْ سَدَفُ
وَضَعْنَا خَلْفَنَا كَحَلًّا مَدَامِعَهَا،
أَكْبَادُهَا وَجُفٌّ، مِمَّا تَرَى تَجُفُّ

49. - ديوان دريد بن الصمة، ص ١

٢ - المنصفات في الشعر العربي، مرجع مذكور، ص 187-188.

حَواَسِرٌ عَنْ خُدُودٍ عَايَنْتُ عَبْرًا، وَلاَحِهَا وَعَلاَهَا غَبْرَةٌ كَسَفُ
مِنْ كُلِّ مَرَجَانَةٍ فِي الْبَحْرِ أَخْرَجَهَا غَوَاصُهَا وَوَقَاهَا طِينُهَا الصَّدْفُ

تجبل هذه المنصفة بالقيم المختلفة التي تشكل إيتوس الشاعر، والتي تترجم في الوقت نفسه قيمة الحياد في التعاطي مع صورة العدو؛ فهاهم الفرس بقدهم وقديدهم، تجمعوا في جيش لجب جرار، مختلف الأجناس والطوائف، وهم يحملون الأسلحة الكثيرة، التي تعد متطورة في ذاك العصر كالنشاب، ومع ذلك فإن العرب قد برزوا في ثوب الشجاعة من خلال تناولهم لسيوفهم، ودفاعهم عن نساءهم، وحمائتهم حماية الأصداف. وهي صورة معبرة غاية التعبير عن حياد الشاعر في الإنصاف، وهو الأمر الذي يجعل خطابه أكثر إقناعا لصدقه ودقة وصفه.

لا يختلف اثنان في أن المجتمع العربي منذ الجاهلية، مجتمع قبلي بامتياز، لا صوت يعلو فيه على صوت الجماعة، وفي جسد الجماعة تذوب ذات الفرد، وقد عبّر دريد بن الصمة عن هذه الفكرة أحسن تعبير، في بيت شعري يقول فيه^١:

وَمَا أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدُ غَزِيَّةٌ أَرَشُدُ

ومع ذلك شكلت الصداقة قيمة تحددت في الكثير من الأحيان القوانين الصرامة للقبيلة، خاصة وأنها هنا نقصد الصداقة بين أشخاص من قبائل مختلفة، قد تكون بينها أواصر قرابة، وأحيانا تنعدم هذه الروابط، بل في أحيان كثيرة كانت الصداقات تقوم بين رجال من قبائل متناحرة، ومع ذلك كانت قيمة الصداقة أقوى من أن تنفصل حلقاتها، مما جعل هذه القيمة تولد قيما أخلاقيا أخرى مرتبطة بها، كقيمة الإخلاص، وقيمتي التسامح والوفاء.

ويعد الوفاء والتسامح، والتماس العذر للصدیق، من بین أهم مظاهر الإنصاف الاجتماعي التي كان الشعراء يدافعون عنها، فهذا دوسر بن ذهیل القریعي ی رسم لنا ملامح هذه القيم قائلا: ^١

إِذَا مَا امْرُؤٌ وَلَّى عَلَيَّ يَوْمَهُ وَأَدْبَرَ لَمْ يَصْدُرْ بِإِدْبَارِهِ وَدِّي
وَلَمْ أَتَعَذَّرْ مِنْ خِلَالِ تَسْوِهِ لِمَا كَانَ يَأْتِي مِثْلَهُنَّ عَلَى عَمْدٍ

تضع قيمة الإخلاص الرجل وجها لوجه مع قبيلته، فيدفعه ميثاق الأخلاق الذي سطرته الصداقة إلى أن يحاج قبيلته في محاولة لإقناعهم بموقفه، القاضي بعدم قتال صديقه، وهذا خلق نبيل فيه إنصاف، نجده عند زبان بن يسار المري، حين اعتذر عن قتال صديق له قائلا: ^٢

أَبْنِي مَنُوءَةً، قَدْ أَطَعْتُ سَرَائِكُمْلُوْ كَأَنَّ عَنْ حَرْبِ الصَّدِيقِ سَبِيلُ
يُعَدُّ الاعتراف بالجميل من القيم الأخلاقية التي تدرج ضمن خانة الإنصاف، فالعربي معرض لأن يصاب في الحرب، أو يتوه في الصحراء، فلا مناص له من بيت يستظل بظله، أو مضيف يقربه، أو يقع أسيرا فيعفى عنه، ويعامل بالحسنى، لذلك فمن أخلاق العربي أن يُمجَّد هذه القيمة، ونقف هنا عند بيت شعري ورد في حماسة البحري دون نسبة إلى قائل: ^٣

سَأَشْكُرُ عَمْرًا إِنْ تَرَاحَتْ مَنِيَّتِي أَيَادِي لَمْ تَمُتْنِ وَإِنْ هِيَ جَلَّتْ
وهذا أوس بن حجر، قد جالت به ناقتة في سفره، فاندقت فخذه، فأنجدته فضالة بن كندة، وكانت حليلة بنت فضالة، تعنى بمرضه وتطبيبهُ، فقال لها مُنْصِفَا، ومعترفا

١ - الأصمعيات، ص 151.

٢ - المفضليات، ص 352.

٢ - حماسة البحري.

بالجميل^١:

لَعَمْرُكَ مَا مَلَّتْ نَوَاءَ نَوِيَّهَا	حليمةُ إذ أَلَقْتُ مِرَاسِي مَقْعِدِ
وَلَكِنْ تَلَقَّتْ بِالْيَدَيْنِ ضِمَائِي	وَحَلَّ بِشَرِّجِ الْقَبَائِلِ عَوْدِي
وَقَدْ غَبَرَتْ شَهْرِي رَيْعِ كُلِيهِمَا	بِحَمْلِ الْبَلَايَا وَالْحَبَاءِ الْمَمْدُودِ
وَلَمْ تُلْهِهَا تِلْكَ التَّكَالِيفُ إِنَّهَا	كَمَا شِئْتُ مِنْ أَكْرُومَةٍ وَتَخَرُّدِ
هِيَ ابْنَةُ أَعْرَاقٍ كَرَامٍ نَمِينَهَا	إِلَى خُلُقٍ عَافٍ بَرَّازَتْهُ قَدِ
سَاجِزِيكَ أَوْ يَجْزِيكَ عَنِّي مُثُوبٌ	وَقَصْرُكَ أَنْ يُثْنَى عَلَيْكَ وَتُحْمَدِي
فَإِنْ يُعْطَى مَتَا الْقَوْمِ نَصَبٌ وَنَتَنَظَرُ	مَنْ عَقِبَ كَأَنَّهَا ظَمُّ مَوْرِدِ
وَإِنْ تُعْطَى لَا نَجْهَلُ وَلَا نَنْطِقُ الْخَنَا	وَنَجْزِي الْقُرُوضَ أَهْلَهَا ثُمَّ نَقْصِدِ
لَا تُظْهِرْ ذِمَّ امْرِئٍ قَبْلَ خُبْرِهِ	وَبَعْدَ بَلَاءِ الْمَرْءِ فَادْمُمِ أَوْ احْمَدِ

إن اعتراف الشاعر بالجميل جعله يخلد حليمة، ويرسم لها صورة أسطورية عن المرأة التي لا تمل من خدمة الجريح، رغم طول الأمد، ومشقة العناية به، وما يترافق مع ذلك كله من تعب ونصب، ولأن غاية الشاعر الاعتراف بالجميل فإنه يعظم من شأن هذه المرأة، وينسب الفضل في ذلك إلى الأصل الذي تفرعت عنه، ومن هنا فقد تعلم الشاعر درسا مهما في الأخلاق جعله يرى أن التريث أصل دماثة الأخلاق.

يغلب الحِلُّ والتَّرحال على الحياة العربية، والعرب في تنقلهم ينزلون الموارد، ويربعون بالمفالي، وهذه الحركة تجعلهم يجاورون في كل مرة قبيلة من القبائل، وكلما

صادفوا قبيلة أصبحوا محكومين بقيم أخلاقية، تتجسد في نوع من آخر من المعاملات التي يترجمونها فعلا على أرض الواقع، إننا نقصد قيمة حسن الجوار التي تعد من أبواب الإنصاف الشعري، وننقل في هذا السياق أبيات مقاس العائذي الشيباني، التي يثني فيها على بني ذهل بن شيبان، من منطلق الدفاع عن حسن الجوار، فيقول^١:

أَلَا أبلغُ بَنِي شَيْبَانَ عَنِّي فَلَا يَكُ مِنْ لِقَائِكُمُ الْوَدَاعَا

يَعِيشُ صَالِحٌ مَا دُمْتُ فِيكُمْ وَعَيشُ الْمَرْءِ يَهْبُطُهُ لَمَاعَا

إِذَا وَضَعَ الْهَزَاهُزُ آلَ قَوْمٍ فَزَادَ اللَّهُ أَلَكُمْ ارْتِفَاعَا

فَقَدْ جَاوَرْتُ أَقْوَاماً كَثِيراً فَلَمْ أَرِ مِثْلَكُمْ حَزْماً وَبَاعَا

نخلص في هذا الجزء من تحليلنا للقيم التي تضمنتها المنصفات، إلى أن الشعراء كانوا يركزون على القيم الأخلاقية، التي يرون أنها تخدم خطابهم، فيختارون منها ما يناسب مواقفهم، وهذا ما سيقودنا مباشرة إلى التساؤل عن الكيفية التي انتظمت بها هذه القيم الأخلاقية داخل خطاب المنصفات.

٥،٢. هرمية القيم (les hiérarchies)، وتشكل الخطاب الأخلاقي في شعر

المنصفات

تتخذ القيم شكلا هرميا يجعلها أهم من القيم نفسها، فالقيم وإن كانت تسلم بها جماهير السامعين، فإن درجة تسليمها بها تكون مختلفة من جمهور إلى آخر وهو ما يعني أن القيم درجات وليست كلها في مرتبة واحدة.^٢ لذلك فإن القيم لدى مجتمع معين تتفاضل فيما بينها، كاعتبار العادل أفضل من النافع، واعتبار الإنسان أعلى مرتبة من الحيوان... إن ما يميز مخاطبا عن الآخر ليس القيم التي يسلم بها، بقدر ما يتميز بالطريقة التي يرتب بها

١ - المفضليات، ص 305.

٢ - الحجاج أطره ومنطلقاته، ص ٣١٠.

تلك القيم.^١ كما أننا يجب أن نعلم بعدم وجود منطق خاص للقيم، وأن استقلاليتها نسبية.^٢ وهي خاضعة للمقام والمستمع.

وللوقوف عند هرمية القيم وبيان دورها في بناء الخطاب الأخلاقي لشعر المنصفات، سنتخذ من المنصفات التي قالها الشعراء الفرسان، وهم يرثون خصومهم من القتلى، المتن الذي سنطلق منه في الكشف عن هذه الهرمية. فقد رثى الأجدع بن مالك الهمداني، فرسانا من بني ربيعة بن الحارث بن كعب، قتلهم قومه، واختص منهم الحارث بن يزيد، فقال في ذلك منصفته هاته^٣:

وَسَيِّتَ قَتْلَ فَوَارِسِ الْأَرْبَاعِ	أَسَأَلْتَنِي بِرَكَائِبٍ وَرَحَالِهَا
حُلُوشَ مَائِلُهُ رَحِيبَ الْبَاعِ	وَالْحَارِثَ بْنَ يَزِيدَ وَيَحْلِكَ أَعْوَلِي
بَأْنَامِلِي وَأَجَنَّهُ أَضْلَاعِي	وَلَوْ أَنَّنِي فُودِيْتُهُ لَفَدَيْتُهُ
بِرَحَالِهَا مَشْدُودَةَ الْأَنْسَاعِ	تِلْكَ الرِّزْيَةُ لَا رَكَائِبُ أُسْلِمَتْ

يرثي الشاعر أعداءه ويخص منهم الحارث بن يزيد، فيأخذه الحزن على القتل، مما يدفعه إلى تعداد خصاله. والملاحظ أن الشاعر وهو ينصف عدوه، قد بدأ بقيمة الشجاعة والفروسية، باعتبارها تتناسب ومقام الحرب، الذي هو الإطار الذي يسبح القيم التي سيشتغل عليها الخطاب في هذا النوع من المنصفات. وتشكل الاستعارة في قوله: حُلُوشَ مَائِلُهُ؛ القيمة الأخلاقية الثانية، وهي قيمة ضرورية للفارس، لا يكتمل لقبه إلا بها، ليتبعها بقيمة أخلاقية ثالثة، قدمها في صورة كناية من خلال قوله: رحيب الباع، في إشارة

١ - Chaim Perlman, le champ de l'argumentation. P108

٢ - نفسه، ص ١١٠.

٣ - الأصمعيات، ص ٦٨ - ٦٩.

إلى كرمه. والملاحظ أن الشاعر كان حريصاً على أن يثبت للمرثي خصالاً حميدة، في ترتيب مخصوص، فلو أنه انطلق في مدحه بالكرم، لما تناسبت القيمة الأخلاقية ومقام الحرب، والقتل.

تشكل منصفة عبد الله بن عنمة الضبي، النموذج الثاني في بحثنا عن هرمية القيم، وقد نظمها في بسطام بن قيس يرثيه فيها، بعد أن خاف على نفسه من القتل، فأنشأ يقول^١:

لَأَمَّا الْأَرْضُ وَبَيْلٌ مَا أَجَنْتُ غَدَاةً أَضَرَّ بِالْحَسَنِ السَّيْلُ

نَقَسِمُ مَالَهُ فِينَا وَنَدْعُو أَبَا الصَّهْبَاءِ إِذْ جَنَحَ الْأَصِيلُ
أَجْدَكَ لَنْ تَرَاهُ وَلَكِنْ تَرَاهُ تَخْبُ بِهِ عُذَافِرَةٌ دُمُولُ
حَقِيبَةٌ رَحْلُهُ بَدَنٌ وَسَرْجٌ تُعَارِضُهُ مُرَبَّةٌ دُؤُولُ
إِلَى مِيعَادٍ أَرْعَنَ مُكْفَهَرٍ تُضَامِرُ فِي طَوَائِقِهِ الْخُيُولُ
لَكَ الْمِرْبَاعُ مِنْهَا وَالصَّفَايَا وَحُكْمُكَ وَالنَّشِيطَةُ وَالْفُضُولُ
لَقَدْ ضَمَعْتَ بَنُو بَذْرِ بْنِ عَمْرِو وَلَا يُوفِي بِبَسْطَامٍ قَتِيلُ
وَحَرَّ عَلَى الْأَلَاءَةِ لَمْ يُوسَدْ كَأَنَّ جَبِينَهُ سَيْفٌ صَقِيلُ
فَإِنْ تَجَزَّعَ عَلَيْهِ بَنُو أَبِيهِ لَقَدْ فَجَّعُوا وَفَاتَهُمْ خَلِيلُ
يَمِطُّعَ أَمِإَذَا الْأَشْوَالُ رَاحَتْ إِلَى الْحُجُرَاتِ لَيْسَ لَهَا فَصِيلُ
وَمَقْدَامُ إِذَا الْأَبْطَالُ خَامَتْ وَعَرَدَ عَنْ حَلِيلَتِهِ الْحَلِيلُ

تعد هذه المنصفة من أكثر المنصفات صدقا، وأكثرها وفاء، إذ اكتسبت هذه السيماء من هرمية القيم المُعبَّر عنها، فالشاعر ينطلق في رثائه من التأكيد على قيمة الكرم في المرثي، ثم يتبع هذه القيمة بالتنويه بشجاعة القتل، وذلك من خلال تعود المرثي على ملازمة ظهر مطيته، وتنقله عليها بسرعة في الغارات. إن المقام يفرض على الشاعر أن يتغنى بقيم الشجاعة، وهو في الوقت نفسه يشير إلى المكانة العالية التي كان يحظى بها المرثي بين قومه، فقد كان يحصل على نصيب الرئيس من الغنائم، وفي هذا تشريف كبير له.

إن وفاة بسطام مصيبة كبيرة، ليس لقومه فقط، بل هي مصيبة عامة على الجميع، ذلك أن المرثي كان كريما، شديد الإيثار، وهي قيمة أخلاقية عربية أصيلة، وقد بلغ هذا المرثي كرما لا يضاهي، حتى إن الشاعر احتج له بالإطعام في وقت القر، حينما يضمن كل ذي نعمة بماله، فكان لا يبخل بكل ناقة حديثة الولادة.

وفي مرقى آخر من مراقبي بناء الهرم الأخلاقي في منصفته، عظم من شأن مرثيه، بأن أظهر قيمة الشجاعة، والإقبال في الحرب، في الوقت الذي يحمى فيه الوطيس، ويفر فيه الأبطال، وعلى هذا الأساس، فإنه يجعله نموذج الثبات والصمود.

ولا بد أن نشير هنا إلى أن شعراء المنصفات جميعا يعودون إلى موضع le lieu واحد في اختيار القيم التي يلحون عليها، والتي بها يكون الخطاب أخلاقيا، وهو موضع الحق، الذي ينافي الباطل، إنه موضع يرتبط بالمنصفات من حيث هي خزان لقيم الفروسية العربية، بكل ما تحمله هذه الكلمة من خصال حميدة كما رأينا سابقا.

٦. البوليفونية وترسيخ قيم الحق والصدق في شعر المنصفات

تشكل البوليفونية (تعدد الأصوات) سمة مميزة لشعر المنصفات، فالشاعر يتوخى الصدق في بناء خطابه، ذلك أنه بصدد الحديث عن نفسه في علاقته بالآخر، الذي قد يكون خصما، أو أخا، أو ابن عم... لكنه ملزم، من وجهة نظر أخلاقية، بأن يكون أمينا في نقل الصورة.

إن الشاعر في شعر المنصفات، يرسخ القيم من خلال تعدد الأصوات، ومن هنا تظهر جدلية (الأنا/الغير)، سواء أكان هذا الآخر فردا واحدا، أم كان جماعة، وسواء أكان قريبا، أم كان عدواً.

نجد هذه البوليفونية منتشرة بكثرة في هذا الخطاب القيمي، في تقابل بين ضمير المتكلم، وضمير الغائب، ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم^١:

كَأَنَّ سَيُوفَنَا فِيْنَا وَفِيْهِمْ مَخَارِيْقُ بِأَيْدِي لَاعِيْنَا

كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ خُضْبُنَ بِأَرْجُوَانٍ أَوْ طَلِيْنَا

نقف هنا أمام تقابلين؛ الأول يحيلنا مباشرة إلى الاعتراف بقوة الخصم الذي يجابهه من خلال ثنائية (فِيْنَا / وَفِيْهِمْ)، والثاني فيحيلنا إلى النتيجة، وهي أن القتل أصاب من الفريقين بالمقدار نفسه، وذلك من خلال الثنائية (مِنَّا / وَمِنْهُمْ).

وتقف جُمْلُ الضَّبَابِيَّة من بني كلاب، لتتصف قومها وأعداءهم، وهي تستغل هذا التعدد في الأصوات، لأنه الكفيل بأسعافها على نقل الصورة بشكل حيادي، فتقول^٢:

فَأَشْبَعْنَا الضَّبَاعَ وَأَشْبَعُوْهَا فَأَضَحَتْ كُلُّهَا بِشَرِّمْ تَفُوقُ

وَأَبْكَيْنَا نِسَاءَهُمْ وَأَبْكُوا نِسَاءَ مَا يَسُوعُ لَهْنُ رِيْقُ

ونجد هذا التعدد في الخطاب عند الحارث بن عباد، في قصيدته المشهورة التي يرد بها على قصيدة المهلهل بن ربيعة في حرب البسوس، عندما قال^٣:

١ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 162.

٢ - المنصفات في الشعر العربي، ص 214.

٣ - المرجع نفسه، ص 218.

نُسْقَى، وَنُسْقَى حِمَامَ الْمَوْتِ وَارِدُهُ حَوْضَ الْمَنَاءِ وَمِنْ أَعْرَاضِهِ تَرْدُ

وسنختم هذا المطلب بأبيات خُداش بن زهير العامري، حيث تتخذ هذه البوليونية طابعا حواريا، يكشف بوضوح القيم التي يتسم بها منتج الخطاب من جهة، والمنصّف من جهة ثانية. يقول خُداش بن زهير:^١

وَنَادُوا يَا لَعْمُرٍو لَا تَقْرُوا فَقُلْنَا: لَا فِرَارَ وَلَا صُدُودَا

فَعَارَكُنَا الْكُمَاةَ وَعَارَكُونَا عِرَاكَ الثُّمْرِ عَارَكَتِ الْأُسُودَا

خاتمة

نخلص في نهاية هذه الدراسة، إلى أن شعر المنصفات يشكل بطبيعته مجالاً للبحث في القيم الأخلاقية، وخراناً لها، وقد شكل إيتوس الشاعر، إلى جانب إيتوس المخاطب، ركيزتين أساسيتين، فكان الشاعر يرسم ملامح الخطاب الأخلاقي من خلال التركيز على مجموعة من القيم، كالشجاعة في موضوع الإنصاف الشعري، والصداقة وإحاض الإخاء، والوفاء، والتسامح، في المنصفات ذات الطابع الاجتماعي.

احترم الشاعر هرمية القيم أثناء تشكيله لنموذجه الخاص، ونموذج الطرف الآخر، واستطاع من خلال هذه الهرمية أن يحاجج، ويدافع عن مواقفه تجاه الآخر، حتى وإن كان هذا الآخر عدوه، وهو ما جعل المنصفات تتسم بالصدق الأخلاقي، والحياد. لأنها نهلت أصلاً من موضع الحق.

لعبت البوليفونية دوراً مهماً في جعل المنصفات مجالاً لاقتسام القيم، والكشف عن رؤية الآخر من خلال الذات المتلفظة، مما جعل هذا الشعر صرخة حق في مجتمع اتسم بالصراع والتناحر.

الترايط النصي في قصيدة (بشرى النبوة) للبردوني دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص

عبدالله أحمد قنيوي

طالب دكتوراه

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الملك سعود

١- مدخل نظري

١-١: علم النص: نشأته وأهدافه.

يعدُّ علمُ لغة النص أو تحليل الخطاب علماً طريفاً في مجال الدارسات اللسانية، وقد تشكلت معالمه الأولى في منتصف القرن الماضي على يد مجموعة من اللغويين من أبرزهم هاريس (Harris) حين نشر دراسة حول تحليل الخطاب عام ١٩٥٢م، ثم تلت تلك الدراسة مساهمات للباحث الهولندي فان دايك (Van Dyke) نشرها بين ١٩٥٤ و ١٩٧٢م، وتتابع بعد ذلك الدراسات التي تؤكد هوية "علم النص" أو "علم اللغة النصي" أو "لسانيات النص" وحدوده وخصائصه وأهدافه ووسائله وإجراءاته.

وقد جاءت هذه الدراسات نتيجة الإدراك بأن نحو الجملة لم يعد كافياً لإشباع حاجة المحلل اللغوي، إذ إن الجملة لا تقدم سوى الشيء القليل بالنسبة لما يقدمه النص، وماهي إلا جزءٌ صغير بالقياس للنص وما يقدمه النص يمثل المعنى الكلي للخطاب.^(١)

(١) ينظر: الفقي، صبحي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر - الطبعة الأولى) ص ٤٩.

ومن هنا فإن علم لسانيات النص اهتم في تحليلاته بإضافة عناصر جديدة وآليات متعددة لمعالجة الخطاب بشكل عام للوصول إلى فهم عميق للخطاب الأدبي، وذلك عن طريق قواعد منطقية ودلالية وتركيبية ليقدّم بذلك شكلاً جديداً من أشكال التحليل الواسع لبنية الخطاب، وتصوراً جديداً لمعايير التماسك والانسجام.^(١)

وكان اللغويون ييغون من خلال تحديد مفهوم هذا العلم التركيز على الوظيفة التداولية للغة، فإن التواصل والتفاعل بين المنشئ والمتلقي لا يتحققان عن طريق جمل وعبارات معزولة، وإنما يأتي ذلك عن طريق معطيات نصية أكبر؛ وهي الخطاب بأكمله. ولذا ارتبط علم النص غالباً بتحليل المنجز الخطابي، وشملت دراساته كل ما يتعلق بالنص/الخطاب كظروف النشأة والسياق والمعنى العام، وفضاء الخطاب، مع مراعاة ظروف المتلقي وثقافته، ومقصديّة الخطاب إلى غير ذلك مما يعضده ويسنده من الخارج. وعلم لسانيات النص قد حدد له هدفاً واحداً، وهو تقديم وصف ودراسة عميقة شاملة لبنية الخطاب وتحليل المظاهر المتنوعة لأشكال التواصل، إنه كما يقول صبحي الفقي: (يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط أو التماسك ووسائله وأنواعه والإحالة وأنواعها والسياق النصي ودور المشاركين في النص).^(٢)

٢-١: مفهوم النص

تعددت تعريفات النص وتنوعت، وتداخلت أحياناً إلى حد الغموض، ولقد استعصى هذا المصطلح على التعريف وأشار هاليداي ورقية حسن إلى أن (كلمة نصّ تستخدم في عالم اللغويات لتشير إلى فقرة منطوقة أو مكتوبة مهما كان طولها شريطة أن

١ (عفيفي، أحمد، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى ٢٠٠١م). ص ٣٩.

٢ (الفقي، علم اللغة النصي: ص ٣٥.

تكون وحدة متكاملة).^(١) واعتبر الأزهر الزناد النصّ: (نسيجاً من الكلمات يترابط بعضها ببعض).^(٢) ويحدّه - بريكنر - بأنه: (تتابع متماسك من علامات لغوية، لا تدخل تحت أية وحدة لغوية أشمل، فالنص بنية كبرى تحتوي على وحدات صغرى متماسكة ليست جملاً وإنما أجزاء متوالية).^(٣)

فالنص إذن هو نظام لغوي متكامل ينطوي على أبعادٍ دلالية ومحمولات معرفية، تشكل وحدة تواصلية في فضاء لغوي مركب من مجموعة من العلاقات المتبادلة بين مجريات لغوية ومعطيات إنجازه خاضعة للدلالة العميقة المنتجة له وإطار المتلقي في مرحلة الإنتاج.^(٤) ولا يرى صلاح فضل الاكتفاء بتلك التحديدات اللغوية المباشرة لمصطلح النص لأنها تنحصر في مستوى واحد للخطاب هو الجانب اللغوي بكيونته الدلالية،^(٥) ويتجاوزها معتبراً أن النص ليس مجرد لغة، وليس مجرد كتابة، وليس تتابعاً لجمل مترابطة يراعى فيه الظروف الخارجية، أحداثاً وزماناً ومكاناً، إنه يتكون من ذلك وأكثر.

١-٣: الترابط النصّي*

يمكن اعتبار هي الترابط النصّي في بنية الخطاب هي أهم ظاهرة من ظواهره، كونها تكشف عن الوحدة الكلية، ولذا يتم دراسة البنية لأي خطاب في إطار ما يعرف بـ (الترابط النصّي)، وهو مفهوم يعنى بدراسة الخواص التي تربط بين أجزاء الخطاب بعضها

١ (ينظر: نحو النص، ص ٢١.

٢ (الزناد، الأزهر، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٣م) ص ١٢.

٣ (نحو النص: ص ٢٧.

٤ (أبو زنيد، عثمان، نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية، (الأردن: دار عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م) ص ٣٠.

٥ (فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة، ١٩٩٢م). ص ٢١١.

ببعض، ويُعرف بأنه: (وجود علاقة بين أجزاء النص أو جمل النص أو فقراته لفظية كانت أو معنوية وكلاهما يؤدي دوراً تفسيريّاً؛ لأن هذه العلاقات مفيدة في تفسير النص).^(١)

ومن أجل السعي لإدراك ترابط الخطاب يسلك المحلل - كما يقول خطّابي - (طريقة خطية متدرجاً من بداية الخطاب إلى نهايته، راصداً الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، ومهتماً أيضاً بوسائل الربط المتنوعة كالوصل والاستبدال والحذف والمقارنة والاستدراك، وهلمّ جرا. كلّ ذلك من أجل البرهنة على أن النص/الخطاب يشكل كلاً متآخذاً).^(٢) ويشير ديوجراند إلى أن الخطاب يترابط رصفاً ومفهوماً، وأنه حدث تواصلٍ يلزم أن تتوفر فيه سبعة معايير للنصية، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف أحدها وهي كما يلي:^(٣)

(١) السبك.

(٢) الحبكة.

(٣) القصد.

(٤) القبول.

❖ تعددت ترجمات مصطلح cohesion في الدراسات العربية فقد ترجمه عبد القادر قنيني إلى الاتساق، وتام حسان إلى الالتحام، ومحمد خطّابي إلى الانسجام، وأحمد عفيفي إلى السبك أو التماسك أو الانسجام، ويفضل جمعان عبد الكريم ترجمته إلى الترابط ويعني به: (العملية التفاعلية لكل من التماسك الدلالي والتماسك الشكلي) ينظر: جمعان عبد الكريم، إشكالات النص: المداخلة أنموذجاً، دراسة لسانية نصية، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى - ٢٠٠٩م) ص ٢٢١.

(١) عفيفي، نحو النص: ص ٩٨.

(٢) خطّابي، محمد، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية - ٢٠٠٦م). ص ٥.

(٣) دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ترجمة تمام حسان (القاهرة: دار عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٩٩٨م) ص ١٠٣ - ١٠٤.

(٥) الإخبارية (الإعلام)

(٦) المقامية.

(٧) التناس.

وهذه المعايير منها ما يتصل بالخطاب ذاته كمعيار السبك والحبك، ومنها ما يتصل بالمستخدم سواء أكان المستعمل منتجاً أم متلقياً كمعيار القبول والقصد، ومنها ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط كمعيار الإخبارية والمقامية والتناس.^(١) ويعيننا في دراستنا للقصيدة من هذه المعايير السبعة معيارين وثيقا الصلة بالخطاب، وهما معيار (الاتساق) ومعيار (الانسجام) ويعدان أهم محورين في مجال التحليل، ولا نكاد نجد دراسة تخلو من هذين المصطلحين أو من أحدهما، ويُعنى (الاتساق) بالوسائل الشكلية (النحوية) التي تربط بين الأجزاء المكونة للنص، ويهتم (الانسجام) بمضمون الخطاب، وهو أعم وأعمق، ويتطلب الاهتمام بالعلاقات المعنوية الظاهرة والخفية.^(٢)

٢-الاتساق النصي (الربط التحويلي)

٢-١ الإحالات

تعتبر الوظيفة الإحالية أو (المرجعية) من أهم الوسائل الشكلية التي تؤدي إلى ترابط النص وتماسكه ويدرس من خلالها اللغويون الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة. والإحالة علاقة تربط عنصراً معيناً في الخطاب بعنصر آخر يكون داخله ورد ذكره في موضع سابق أو لاحق، أو قد يكون العنصر المحال عليه في السياق الخارجي، أي أنه عنصر من عناصر المقام. ويعتبر الأزهر الزناد العناصر الإحالية قسماً من الألفاظ لا تمتلك دلالة مستقلة بل تعود على عنصر أو عناصر مذكورة في أجزاء الخطاب فشرط وجودها هو النص، وهي

١ (مصلوح، سعد، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مج فصول المجلد العاشر العددان الأول والثاني أغسطس ١٩٩١م، ص ١٥٤.

٢ (خطابي، لسانيات النص: ص ٥.

تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر.^(١) واعتبر هالدي ورقيه حسن أن العناصر الإحالية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها.^(٢)

وتنقسم الإحالة إلى قسمين:

- (١) الإحالة الخارجية (المقامية): وهي إحالة على ما هو خارج الخطاب، وتربطه بسياقه الخارجي، وتمكّن القارئ من إدراك مقاصد المنشئ/ المتكلم.
- (٢) الإحالة الداخلية (النصية): وهي إحالة على ما هو داخل الخطاب، وتتعلق بالعناصر الجزئية والكلية وتكون على نمطين: إحالة (قبلية) وذلك حين تعود على متقدم سبق ذكره، وإحالة (بعدية) وهي تعود على عنصر لاحق.

وقد مثلت الإحالات بنوعها في قصيدة بشرى النبوة للبردوني دوراً في اتساق النص الشعري وترابطه، ومن خلال النظر إلى قائمة الإحالات في الملحق (الجدول ١) نلاحظ كثافة استخدام الشاعر للإحالات كأداة أساسية لتحقيق مبدأ الترابط، وقد وردت في القصيدة قرابة مائة وسبع وخمسين مرة (١٥٧) وغلبت الإحالات الضميرية وبالذات الإحالة إلى ضمير الغائب، وهي تمثل بمجموعها شبكة تربط بين كافة العناصر المتباعدة في فضاء الخطاب، مما جعل القصيدة متناغمة في بنيتها. ونلاحظ أن الإحالة في القصيدة كانت على مستويين:

المستوى الداخلي (الإحالة النصية): وتحيل فيها الأدوات على عناصر موجودة في النص سابقة أو لاحقة للعنصر المحال عليه، وتمثل هذه الإحالات وجهاً من وجوه دوران الكلام على نفسه فيحيل بعضه على بعضه الآخر.^(٣) وقد مثلت المفردات (الطفل، الرسول، اليتيم) أهم العناصر الإشارية في النص التي ارتبط بها أكثر عدد من أدوات الإحالة الضميرية

١ (نسيج النص: ص ١١٨.

٢ (خطابي، لسانيات النص: ص ١٧.

٣ (نسيج النص: ص ١٣٢.

وتركزت في الجزء الأول من القصيدة، وقصد الشاعر من خلال تكثيف الإحالات في هذا المجال إلى إبراز صورٍ متتابعة من مراحل مولد النبي ﷺ ودعوته وجهاده للمشركين، ومن ثم انتصاراته على الظلم والجور، وتأسيس العدل والحرية. ويمكن بيان تلك الإحالات كما في الجدول التالي :

الطفل/طفل الهدى	الرسول	اليتم/ أبو الأيتام
تبسمه	نادى	غايته
متزراً	خلفه	شقّ
متشحاً	قدامه	مضى
كفه	فضجّ	أنزل
فمه	عليه	ابتنى
عينيه	سار	=
ملاحمه	هبّ	=
دمه	دربه	=
فاض	مندفعاً	=
به	يقذف	=

أما في الجزء الثاني من نصّ القصيدة فقد وردت الإحالات بشكل جليّ حول المفردات الاتية (زعماء، أرض الجنوب، الظلم، عدن، اللصّ) وتمثل كثافة الإحالات حول هذه العناصر مدى الجور التي تعاني منه بلد الشاعر (أرض الجنوب/عدن) حين ينهب خيراتها هؤلاء السلاطين (الزعماء/الصوص) الذين يوالون المستعمرين في سبيل تدمير مجد الأوطان وتبديد خيراته لمصالحهم الشخصية. وأحال الشاعر إلى كلمة (زعماء) خمساً وعشرين إحالة، وقد ذهب الشاعر من خلال هذا التكثيف إلى كشف تأمر هؤلاء الزعماء، وفضح مكائدهم، ويبرز هذا من خلال الإحالة بضمير الغيبة تارة أو الحضور تارة أخرى :

(لا يبررهم، أقوالهم، لهم، وزنهم، يصونون، أنفسهم، شخوصهم، أطماعهم، دعواهم، أنهم، يبنون، مجدهم، عنهم، فظائعهم، الآكلون، يسترون، يشرون، ثيابهم، تحسهم، أنهم)

المستوى الخارجي (الاحالة المقامية) ويُحال من خلالها إلى عناصر خارج النص، وقد وردت الإحالات المقامية في القصيدة قرابة خمس وخمسين مرة (٥٥) ومنها مايلي: (مكة، الرسول، اليتيم، عدن، الجنوب، الذئب، طه، الطغاة، حسان، عمار، المستعمرين، الشعب، اليمانيين، صلاة، قيثارة، ذي قار، الأنصار، منافق، الفتح، رشوة) وتمثل هذه الإحالات ربطاً وثيقاً للنص بسياقه الخارجي، وتؤدي إلى تماسك النص وانسجامه مع محيطه، فالعناصر المعجمية هنا تحيل إلى معارف معهودة ومحددة يدركها القارئ/الشاعر وكذا المتلقي/القارئ، ومن هنا يصبح المقام وسيطاً بينهما يتواصلان بواسطته بحسب ما تحيل إليه هذه العناصر.

وفي المجال نفسه تمثل ضمائر الحضور بنوعها ضمائر المتكلم وضمائر المخاطب جزءاً هاماً في الإحالات المقامية، ويبرز هذا جلياً في الجزء الثاني والثالث من نص القصيدة حيث بدت ضمائر المتكلم حاضرة تشير إلى ذات الشاعر مرة (أنا، ديارى، أبى، تضحكني، نغمي، خاطري، أخباري) أو إلى الجماعة مرة أخرى (نحن، بنا، تجربنا، لنا) وهي تمثل حالات لذوات خارجية مؤكدة حضورها بقوة في بناء الخطاب. بالمقابل كان للإحالات بضمير المخاطب (أغنيك، أنصارك، منك، حوليك، إليك) دور مهم في تماسك النص، حيث أحالت إلى العنصر الإشاري (الرسول) ويتركز معظمها في الجزء الأخير من النص حيث يبدو الرسول ﷺ ذاتاً حاضرة يوجه الشاعر لها الخطاب مباشرة.

أما الإحالات الإشارية فقد وردت في أجزاء متفرقة من النص، وكانت أقل بشكل واضح من الإحالات الضميرية، فقد وردت الإحالة باسم الإشارة (هنا) أربع مرات، وهي لا تعود على عنصر في القصيدة وإنما تحيل بشكل عام إلى المقام، والمنشئ بذلك يبقي فضاء الإحالة مفتوحاً على أكثر من موضع هدم فيه الرسول ﷺ الظلم وأقام العدل. كذلك ورد

اسم الإشارة (هذا) وهو يحيل إحالة بعدية إلى يوم مولد النبي ﷺ (هذا يومك) وهي يؤدي بذلك وظيفة إعلامية من خلال التذكير بيوم مولد النبي ﷺ تأكيداً على محبته واتباعه ، وهو ما يبقى المتلقي متوقداً ذهن راصداً لتتابع موضوع الخطاب.

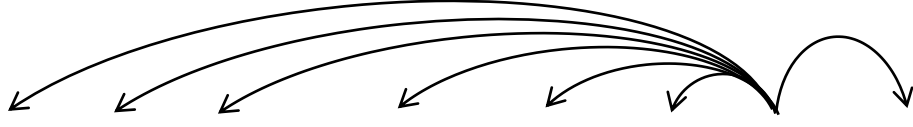
وتبرز كذلك الإحالة الإشارية في استخدام ظروف الزمان والمكان (بين ، حولك ، يومك) وتؤدي هذه الأسماء دوراً في عقد صلة وثيقة بين أجزاء الخطاب ، وإظهار تلاحم القصيدة من خلال ربط أجزائها بعضها ببعض ، أو بإحالتها أحياناً إلى الخارج وربطها بالسياق المحيط.

أما الإحالة الموصولية فقد وردت في القصيدة ، متمثلة في الاسم الموصول (الألى) الذي يُحيل إحالة قبلية إلى الأنصار حين ساندوا دعوة النبي ﷺ ، ويفتخر الشاعر بانتمائه إليهم. ووردت أيضاً في استخدام (ما) الموصولة في قوله : (أعلى المبادئ ما صاغت لحاملها) وهي تمثل إحالة قبلية وكذلك في قوله : (وبينهم والشعب ما بين الهر والفأر) وقد أسهمت هذه الإحالات في تعالق العناصر التي تحيل عليها وترابطها مع بعضها.

٢-٢ : الاستبدال

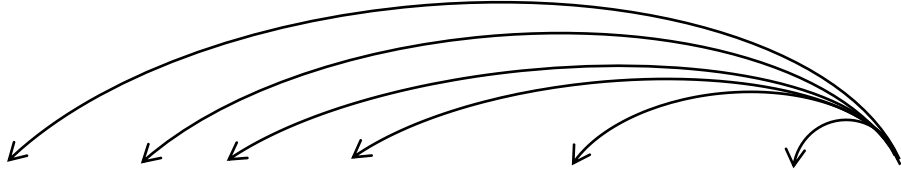
وهو عملية تتم داخل النصوص بإحلال عنصر ما مكان عنصر آخر بغية الاختصار ، ويمثل الاستبدال علاقة اتساق بين مكونات النص على المستوى النحوي والمعجمي ، ومعظم حالات الاستبدال قبلية تكون بين عنصر متأخر وعنصر متقدم. ويكون على ثلاثة أنماط (اسمي وفعلية وقولي).

وبرز الاستبدال بين عناصر النص (طفل الهدى ، اليتيم ، أبو الأيتام ، قاتل الظلم ، خاتم الرسل ، صاحب المبدأ الأعلى ، طه ، أحمد النور) مع العنصر (الرسول) حيث أنها جميعها تشير إلى صفات مرحلية لحياته ﷺ أو لمزاياه وجهاده ، ويمكن إيضاح ذلك بالشكل التالي :



طفل الهدى = الرسول = اليتيم - قاتل الظلم - خاتم الرسل - صاحب المبدأ - طه - أحمد النور

وكذلك تبدو عمليات الاستبدال جليّة بين العناصر (أشباه ناسٍ، الآكلون جراح الشعب، أعداء البلاد، منافق، لصّ، محتقر للشعب) مع العنصر (زعماء) وهي جميعها صفات قارّة في هؤلاء الزعماء الذين يهدف الشاعر إلى تعرية فضائهم، وإظهار مكرهم. ويمكن إيضاح ذلك بالشكل التالي:



زعماء = أشباه ناس - الآكلون جراح الشعب - أعداء البلاد - منافق - لصّ - محتقر للشعب

ونلاحظ أن عمليات الاستبدال تعاضدت في القصيدة على المستوى العمودي، وأسهمت في اتساق الخطاب من خلال اثبات الاستمرارية، وذلك بوجود عنصر (مستبدل) مرتبط بعنصر (مستبدل منه) سابق عليه أو تالٍ له.

٢-٣: الحذف

يقصد به الاستغناء عن جزء من اللفظ لدلالة السياق عليه، وهي علاقة تتم داخل الخطاب، ويمثل الحذف استبعاداً لجملة أو جزء من جملة، مع بقاء محتواها المفهومي قائماً في ذهن القارئ، والحذف يمثل مطلباً للاختصار، ويثمر في الاقتصاد اللغوي. وبالنظر إلى الجدول (٢) في

الملحقات نلاحظ أن الشاعر لجأ للحذف بغية الإيجاز في مواضع عدة في النص، وكان ذلك باللجوء كثيراً إلى استخدام أسلوب العطف والاعتماد على القرائن الدالة على تقدير المحذوف، وتنتج بواسطة الحذف علاقة داخلية بين أجزاء الخطاب، وذلك بافتراض عنصر غير ظاهر، يهتدي القارئ/المتلقي إلى تقديره اعتماداً على العنصر المذكور في موضع سابق مرتبط باللاحق، وهذا يعني أن الحذف يكون غالباً علاقة قبلية. ويمكن أن نلاحظ الحذف في عدة مواضع من القصيدة منها مثلاً قوله: (في عينيه أسرار عشاقٍ وسَمَّار) فقد حذف كلمة أسرار لدلالة الكلمة الأولى عليها ولغرض عدم التكرار الذي ربما يسأم منه المتلقي.

٢-٤: الربط (الوصل)

يندرج الربط (الوصل) ضمن وسائل الاتساق وهو (تحديد للطريقة التي يرتبط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم).^(١) فالنص عبارة عن جملٍ أو متتاليات متعاقبة خطياً ولكي تُدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى أدوات ربط تصل بين أجزاء النص. ويمكن تقسيم مستويات الربط كالتالي:

الربط الإضافي: ويتحقق بوجود تماثل معنوي ووظيفي بين طرفي الوصل، ومن أدواته (الواو) (أو) أو عبارات (بالمثل) (كذلك)...الخ.

الربط العكسي: وهو يفيد بأن الجملة التابعة مخالفة للسابقة في الحكم بحيث يلغي المعطوف دلالة المعطوف عليه، ومن أدواته: (لكن) (بل) (مع ذلك) (إلا أن)...الخ.

الربط السببي: وهو يفيد علاقة منطقية بين الطرفين، ومن أدواته (لذلك) (بالتالي) والفاء السببية.

الربط الزمني: وهو يمثل علاقة تراتب زمني بين طرفي الوصل، أدواته (الفاء) (ثم) (بعد ذلك) (أخيراً).^(٢)

١ (لسانيات النص : ٢٣

٢ (ينظر حول أنماط الربط (الوصل): خطابي، لسانيات النص: ٢٣ - ٢٤، ج. براون ويول، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد الزليطني، ومنير التريكي، (الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، =

ويتبين أن الربط الإضافي في القصيدة يشكل أهم أنواع الربط، وذلك من خلال أداة الربط (الواو) التي تفيد مطلق الجمع، وقد حظيت بأعلى نسبة حضور في النص فوردت في خمسة وستين (٦٥) موضعاً، بينما وردت (أو) التي تفيد التخيير في موضع واحد فقط. وقد أدت الواو وظيفة ربط أجزاء النص بعضها ببعض، وذلك على المستوى الأفقي من خلال ربط الألفاظ على مستوى الجملة الواحدة مما أدى إلى التماسك الداخلي، ومثال ذلك (عشّاق وسّمّار - أجيال وأدهار - النور والنار - الصّحب والجار - أكباد وأبصار - الهرم والفأر) وكذلك على المستوى الرأسي عن طريق الربط بين الجمل في الفقرات المتتالية مما أظهر نطاً متتابعاً لارتباط الأحداث التي تشكل بنية الخطاب، وكانت كل جملة لاحقة تضيف إلى التي قبلها عنصراً جديداً وتشكل اللوحة التي يرسمها الشاعر لحياة النبي ﷺ ولجهاده، ومن هنا تبرز المهمة الأساسية لأدوات الربط وهي التعبير عن العلاقات بين الأحداث المتتابعة - كما يقول فان دايك -^(١). ويمكن أن نأخذ مثلاً لذلك أربعة أبيات من القصيدة كمايلي:

ج١: بشرى من الغيب ألفت في فم الغار وحيّاً

الرباط: (و)

ج٢: أفضت إلى الدنيا بأسرار

الرباط: (و)

ج٣: أعلنت في الربى ميلاد أنوار

الرباط: (و)

= الطبعة الأولى - ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م) ص ٢٢٨ - ٢٢٩، ويقسم ديوجراند الربط إلى: مطلق الجمع، والتخيير، والاستدراك، والتفريع. ينظر: النص والخطاب والاعراض: ص ٣٤٦ - ٣٤٧. بينما يقسمه فان دايك إلى: الوصل، والفصل والشرط والتشاطر، والاستدراك. ينظر: فان دايك، النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، (الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق، طبعة ٢٠٠٠م) ص ٩٠ وما بعدها.

(١) فان دايك، النص والسياق: ص ١٠٣

ج٤: شقت الصمت

الرابط: (و)

ج٥: الأنسام تحملها تحت السكينة من دار إلى دار

الرابط: (و)

ج٦: هدهدت «مكة» الوسى أناملها

الرابط: (و)

ج٧: هزت الفجر إيداناً بإسفار

لقد ربطت الأداة (الواو) بين أحداث البشارة بمولد النبي ﷺ بشكل متسلسل من خلال ربط الأفعال المتعاقبة بعضها ببعض (أَلَقْتُ/أَفْضَتُ/أَعْلَنْتُ/شَقْتُ/هَدَهَدْتُ/هَزْتُ) ونظمت هذه الأداة علاقة قائمة بين الجمل، بها تماسك نسيج النص. ويمكن ملاحظة مثل هذا في جميع أجزاء النص الأخرى.

أما الربط الزمني فقد ورد بشكل قليل نظراً لاعتماد الشاعر على الإطار الزمني العام الذي تكونت من خلاله الأحداث، وقد وردت (الفاء) التي تفيد الترتيب والتعقيب في ثلاثة عشر موضعاً، ومنها: (فأقبل الفجر - فضج بالحق - فأدبر الظلم - فأنزل الجور قبراً - فشقَّ إليها كلَّ مضمار) والفاء تربط بين أزواج من الأحداث يعقب بعضها بعضاً ويفصلها مدى قصير جداً. وكذلك وردت الأداة (ثم) التي تفيد الترتيب مع التراخي في قوله: (أكاد أسخرُ منهم ثمّ تضحكني). والربط العكسي ورد قليلاً باستخدام الأداة (لكن) التي تفيد الاستدراك، ومن ذلك قوله: (يشرون بالذل ألقاباً تسترهم لكنهم يسترون العار بالعار) فالزعماء يحاولون ستر أنفسهم بألقاب وهمية، ولكن يبدو الأمر بعكس ذلك حيث أنهم يغطون زيفهم بأقاويل وشعارات كاذبة.

والربط السببي يبدو في النص ماثلاً من خلال الأداة (كي) في قوله: (ينون بالظلم دوراً كي نمجدهم) وكذلك الفاء السببية في قوله: (إذا ثار إنشادي فــــإن أبي «حسان») وقد أسهمت هذه الأدوات في ربط الأسباب بالنتائج وهذا بدوره يؤدي إلى ترابط

الجميل، وبناء صورة متكاملة في ذهن المتلقي. وكذلك ورد الأسلوب الشرطي الذي يمكن اعتباره نمطاً من الربط السببي إذ يقوم على علاقة منطقية فيربط السبب بالنتيجة وقد ورد في مواضع متفرقة منها: (الظلم مهما احتمت بالبطش عصبته، فلن تطق وقفةً في وجه تيار) (إذا تذكرت عماراً ومبدأه فافخر بنا). ونستنتج مما سبق أن أدوات الربط (الوصل) جعلت أجزاء النص متلاحمة، أخذ بعضها بأذنان بعض وامتدت هذه العلاقات من جزء إلى آخر حتى أصبح النص كالجمل الواحد متسقة المعاني منتظمة المباني.

٢-٥: الاتساق المعجمي

ونعني به العلاقات التي ترتبط بواسطتها الوحدات المعجمية، وهنا لا يمكن الحديث عن العنصر المفترض والعنصر المفترض، كما هو الحال فيما سبق، ولا عن وسيلة شكلية نحوية للربط بين أجزاء النص.^(١) وأبرز مظاهر الاتساق المعجمي: التكرار والتضام.

٢-٥-١: التكرار: وهو شكل من أشكال الاتساق المعجمي، وركيزة أساسية تسهم في اتساق النص وترابط أجزائه، ويتطلب إعادة عنصر معجمي، أو مجيء مرادف له أو شبه مرادف، أو عنصراً مطلقاً أو اسماً عاماً، وقد برز في النص عبر أنواع متعددة، يمكن تفصيلها كما يلي:

(١) التكرار المحض: وهو تكرار اللفظ ذاته بحيث يستمر تواتره في النص مساهماً في تكوين وحدة مترابطة بين أجزائه، ومن خلال ملاحظة شبكة التكرار في الجدول (٣) في الملحقات يتبين أن ألفاظ التكرار التام تنتشر على مساحة واسعة في القصيدة، وعلى مسافات متفاوتة قريباً وبعداً وهي تشدُّ بنيتها بعضها إلى بعض. وكان غالب هذا التكرار يتم في مساحة متجاورة داخل البيت الواحد أو بين البيت والذي يليه مباشرة، وقد ساعد هذا في ترابط البيت الشعري، وإظهار بنية القصيدة ومعماريتها. وسنجد أن الشاعر يهدف إلى تكرار كلمات بذاتها بغية التركيز على قضية محددة يمكن أن نعتبرها بؤرة النص. ويتضح هذا الأمر

(١) خطابي، لسانيات النص: ٢٤

من خلال كتل التكرار للمفردات التالية: (بشرى - ٤) (النور - ٣) (الفجر - ٤) (الحق - ٤) (الظلم - ٤) (الشعب - ٦) (حق - ٤) (طه - ٤). وكان التكرار في كل هذه المواضع يحمل طاقة وظيفية تهدف إلى التأكيد أحياناً أو الوعيد أو التنبيه أحياناً أخرى، وقد تمثل هذا في توزيع المفردات وملئ الفراغات، وأبقى الشاعر هذا التناسق على طول القصيدة حتى يتناسق النص ويصل إلى غايته.

٢) التكرار الجزئي: ويُقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه ولكن في أشكال وفئات مختلفة.^(١) وهو تكرار اشتقاقي، عن طريق الاستخدام المتعدد للجذر اللغوي، بحيث تستعمل عناصر لغوية ذات دلالات متنوعة. بيد أنها ذات مرجع صرفي موحد. ويلاحظ من خلال الجدول (٣) في الملحق أن الشاعر استطاع أن يتلاعب بالجذر اللغوي لبعض المفردات، من خلال تنويع الاشتقاق وكثرة التوليد من الجذر الواحد. وهو ما يمنح النص مساحة مناسبة في صنع صورة متجددة،^(٢) ومن ذلك مثلاً مايلي:

راوية	روح	نداء	لص	أستاراً	شخصهم	الثأر	مجدهم	تعطير
روابي	أرواح	نادى	لصوص	يسترون	شخص	ثأرت	نجدهم	العطار

وإن تكرار هذه المفردات يشكل ربطاً معجماً يمتد عبر فضاء الخطاب الشعري، وذلك من خلال تنوع جذر الكلمة وتوافق نغمتها الصوتية مع الكلمة الأخرى، ويعتبر ذلك عاملاً هاماً من عوامل السبك المعجمي.

٣) شبه التكرار: وهذا النوع يختلف عن سابقه، إذ تفتقد فيه العناصر علاقة التكرار التام، كما تفتقد العلاقة الصرفية القائمة على الاشتقاق في التكرار الجزئي، فهو أشبه ما يكون بالجناس المحرّف بأنماطه المختلفة.^(٣) وقد أسفر إحصاء هذه الظاهرة في النص عن بيان أثرها في ترابط القصيدة وانسجامها صوتياً. فقد حافظ الشاعر على التوازن الإيقاعي من

١) نحو أجرومية للنص: ١٥٨.

٢) ينظر: النص والخطاب والاجراء: ص ٣٠٦.

٣) نحو أجرومية للنص: ١٥٨.

خلال تكرار الألفاظ المتجانسة، فثمة محاكاة للأصوات في أغلب أجزاء القصيدة، ومن أمثال ذلك ما يلي:

أخطار	أشرار	أسرار	أخيار	أسوار	أدهار	أقدار	أبصار	سمّار	أنوار	سوط	شعر
أظفار	أشجار	إسفار	أحبار	أسرار	إدبار	أقمار	أبرار	سمسار	أنهار	صوت	شعب

فهو يحافظ في أغلب تلك المفردات على الجذر الصوتي، ويقوم بتغيير طفيف محافظاً على الوزن الإيقاعي. ولا ينحصر هذا التكرار في جملة واحدة أو بيت مفرد، بل نراه ينتشر في النص كاملاً مؤدياً وظيفة بارزة في الاتساق المعجمي. وبهذا يبدو التفاعل الداخلي للقصيدة من خلال ضمّ كل تركيب إلى ما يشاكله صوتياً، وربط كل مقطع بالمقطع الآخر، ومن ثم انتظام المحور الداخلي مع المستوى الخارجي الذي يتمثل في البحر، ونمط القافية، وتكرار حرف الرّوي، وهو ما يساهم في تكثيف نبرة الإيقاع ويشدّ انتباه القارئ/المتلقي، ويصنع تماسكاً قوياً بين أجزاء النص. وقد أحدث التكرار الإيقاعي على المستويين (الداخلي/الخارجي) نوعاً من الربط المعنوي بين أجزاء النص الشعري.^(١)

٤) المترادفات وأشباهها: ويقصد بها تكرار المعنى الواحد بألفاظ مختلفة، ويفضي هذا إلى اتساق النص عبر تجديد المعنى في قوالب مختلفة، ويظهر من خلال كثافة استخدامها ثراء الحصيلة اللغوية للمنشئ. وقد برز تكرار المترادفات في النص من خلال ثنائية (الخير/النور) و (الشر/الظلام) وهما قطبان يؤسسان للفكرة العامة وهي محاربة الظلم والجور كما فعل الرسول ﷺ في دعوته وجهاده، ومن هنا حشد الشاعر في معجمه الفني العديد من الألفاظ المترادفة أو شبه المترادفة التي تحيل على أحد القطبين (الخير - الشر). وتظهر من خلال العلاقات الضمنية بين هذه المترادفات علاقة دلالية تتشكل عبر شبكة يرتبط بعضها ببعض، وتحقق للنص استمراريته وانسجامه في إطار إيضاح الصورة العامة. ويمكن أن نحصر هذه الثنائية ومفرداتها في الشكلين التاليين:

(١) ينظر: عفيفي، نحو النص: ص ١١٠ - ١١١.

البطولة	شعلة	الفجر	إقباله	أنصار	أبرار	الهدى	سطوع	(الخير/النور)
الفداء	نار	سَحْرًا	إقدامه	أصحاب	أخيار	الحقّ	إشراق	

المستعمرون	أشرار	العار	الفدر	النار	سفاح	الجور	خوان	الدجى	(الشر/الظلام)
الأعداء	فُجَّار	الدُّل	الخيانات	الجحيم	قاتل	الظلم	غَدَّار	الليل	

وكان الشاعر من تعدد هذه المترادفات إلى رسم صورة حية للظلم بحيث يبدو ماثلاً للمتلقّي في صور متعددة ذات طابع موحش، وكذلك الترادف عبر مساحة واسعة في النص أفضى إلى تعميق المعنى وتوسيع الدلالة.

٢-٥-٢: التضامّ (المصاحبة المعجمية)

وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة، يرتبط إحداها بالآخر بشكل نمطي، بطريقة من الطرق لأنها تميل إلى الظهور في محيطات متماثلة.^(١) ومن خلال إحصاء العناصر المعجمية في أي نص سنضع أيدينا على بعض الوحدات التي هي ذات مغزى، ولها دور في رصد المحاور التي تدور عليها القصيدة، وهي تضمن انسجام النص مع نفسه.^(٢) وقد نهج البردوني في قصيدته إلى استخدام وحدات معجمية تربط بينها علاقات معينة يمكن حصرها في نمطين اثنين: الأول ألفاظ دالة على التضاد، والثاني علاقات ترتبط ضمن دائرة واحدة وهي: (علاقة الكل بالجزء، وعلاقة الجزء بالجزء، وعلاقة الاشتمال أو الاندماج في صنف معين). ويمكن إيضاحها فيما يلي:

(١) **التضاد**: وهو من أهم وسائل المصاحبة المعجمية، وبواسطته يتم ضمّ الكلمات ذات المعنى المتقابل غير أن إحداها تنفي الأخرى، إذ من خلال عرض الأمر ونقيضه يمكن التمييز بين الضدين، ويمكن إتاحة المجال للمتلقّي للمقارنة بينهما، ويكون التضاد بين تلك

١ (خطابي، لسانيات النص: ص ٢٤).

٢ (مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة - ٢٠٠٥م) ص ٦١. وأيضاً: ، لسانيات النص ص ٢٥.

الوحدات حاداً أو متدرجاً. وقد ظهر من خلال إحصاء هذه الظاهرة في القصيدة كثرة توزعها في مفاصل النص، فقد اتخذها الشاعر وسيلة لإبراز التناقض بين ثنائية (الخير/النور) و(الشر/الظلام) ويتضح ذلك من خلال مايلي:

أعلنت	إقبال	العدل	العهد	أخيار	إعصار	تطهير	أصحاب	بشرى	أبرار	عشاق
أسرار	إدبار	الظلم	الغدر	أشرار	سكون	أوزار	أعداء	إنذار	فجار	أحقاد

تبسم	إعظام	التعطير	ثوار	ترفعها	ميلاد	يبدون
دمع	محتقر	الأقدار	المستعمرين	أنزل	ميتة	يسترون

(٢) علاقات الارتباط بموضوع معين: هناك علاقات وطيدة تجمع أزواجاً من الكلمات بعضها إلى بعض، كعلاقة الكل بالجزء وعلاقة الاشتمال أو الاندراج ضمن صنف معين، وهي تؤلف شبكة متعاقبة من الدلالات. وبالنظر إلى القصيدة نلاحظ انتظام مجموعات من الوحدات المعجمية في حقول معينة، وقد أثرنا التركيز على محوري (الخير والظلم) باعتبارهما يشكلان قطبين مركزيين في بناء النص - كما أشرنا سابقاً - ولذا فقد حشد الشاعر العديد من الألفاظ التي تقع ضمن دائرة (الخير/النور) وحاول إبراز الصفات المثلى التي بدت في شخص النبي ﷺ وتمثلها أصحابه من بعده، وهي الصفات التي يأمل الشاعر أن يجسدها الثوار في نضالهم ضد المستعمرين، وبالمقابل هناك عدة ألفاظ تقع في دائرة (الظلم/الظلام)، وهي تكشف عن صفات الطغاة قديماً وحديثاً، وأفعالهم المشينة. وفي الحقيقة ينبغي التنبيه هنا إلى أنه لا يوجد مقياس آلي صارم يجعلنا نعتبر هذه الكلمة أو تلك أقرب إلى مجموعة ما من مجموعة مغايرة لها، ولكن القارئ يتجاوز هذه الصعوبة بخلق سياق ترابط فيه العناصر المعجمية معتمداً على حدسه اللغوي، ومعرفته بمعاني الكلمات وغير ذلك.^(١) ويمكن إيضاح تلك العلاقات كمايلي:

(١) خطابي، لسانيات النص: ص ٢٥.

أ-علاقات ضمن دائرة (الخير/النور)

بشرى، أنوار، الفجر، إسفار، النار، شعلة، سطوع، الواري، براكين. إشراق، أقمار، ميلاد، تبسمه، الهدى، الحق، إصرار، بطولة، النور، الكوكب، الوعي، دربه، الملة، إعظام، حناناً، تطهيراً، العدل، أحرار، أبرار، الصحب، الجار، أفكار، مسبحة، سحر، أخيار، أحبار، الحاني، عطار، مختار، المبادئ ثوار، كبرياء، أنصار، الفدى، العلا، صلاة. فإن العلاقة بين هذه الكلمات تبدو في اندراجها ضمن دائرة خاصة تدور معانيها غالباً حول النور الحسي، والإشراق المعنوي الداخلي المتمثل في الخير. ويمكن أن ندرج كل مجموعة من الكلمات السابقة ضمن هذين العمودين، فالأول حسي مدرك بالبصر والثاني معنوي مدرك بآثاره التي تبعث الانشراح والضياء في النفس البشرية.

ب-علاقات ضمن دائرة (الظلم/الظلام):

جبار، الغيب، الدجى، الصمت، الوسنى، الطغاة، اللص، الظالمين، أظفار، الظلم، أجلاً، القبر، البطش، بغياً، طمعاً، أوزار، فظائع، سفاح، سمسار، سجان، خمار، جلاد، فجار، غدر، زعماء، أطماع، رجس، أستار، جراح، أشرار، رشوة، دمع، الذل، ألقاب، تسترهم، العار، أعداء، الثأر، غضبة، الجور، منافق، بات، حقد، مسممة، خوان، غدار، محقر، الخيانات، أقدار، جثة، ميتة، العابثين، الضحايا، الذئب، الضاري، أحقاد، جحيم، أسوار. ونلاحظ في الحقول الدلالية للكلمات السابقة كثافة الظلام الحسي الذي يتولد من معاني الكلمات وهو شيء ملموس يدركه المبصر إلى واقع الشعوب حتى لكأنه في ليل مظلم إذا أخرج يده لم يكدرها. وتلك الصورة هي في حقيقة الأمر معادل حسي للظلم الذي يحجب إشراق نور الخير والإيمان والحريات، ويتمثل في سواد رائد على قلوب الطغاة وآثاره تنبئ عنه من خلال حقل الكلمات ومدلولها.

وهناك أيضاً علاقة الكل بالجزء، كما في الكلمات (الطفل): كفه، فمه، عينيه، ملامحه، تبسمه، دمه) فإن هذه الأجزاء ترتبط بالطفل لأنها جزء منه ولذا تشدها الكلمة إليها برباط معنوي وثيق. وكذلك (أشجار: أخشاب) وأيضاً علاقة الجزء بالجزء مثل: (أعين،

أبصار، أشداق، أظفار، ثغره، فمه، يديه، كف). فإن هذه المفردات يجمعها حقل دلالي واحد في كونها أجزاء من شيء واحد.

لقد اتضح مما سبق أن الاتساق كان ذا أهمية كبرى في بناء النص، فهو يقوم بوظيفة الربط على مستوى البنية السطحية للنص وذلك من خلال عدة وسائل، كالإحالة والاستبدال والحذف وعناصر الاتساق المعجمي، وهي مجموعة من البنى التركيبية والدلالية ربطت الجمل بعضها ببعض، ربطاً مباشراً، ومن هنا أسهم الشاعر/المنشئ من خلال هذه الوسائل في تنظيم المعلومات داخل القصيدة واستمراريتها بحيث تخدم هدفاً محدداً، وقد أبان عن مدى قدرته الفائقة في توظيف هذه الأدوات دلاليًا، مع الاهتمام بالجانب الفني من خلال الحرص على نمط إيقاعي صوتي متقن، مما جعل الخطاب أكثر تفاعلاً وتأثيراً وانسجاماً.

٣- الانسجام النصي (الربط المفهومي)

يمثل الانسجام المستوى الثاني من مستويات الترابط النصي، ويتحقق من خلال وسائل دلالية منطقية، ويتمثل في البنية العميقة للنص، التي تبدو من خلال تراكيب لا ترتبط ببعضها من خلال علامات ظاهرة فحسب، وإنما تدرك من خلال الدلالة والسياق العام. وهذا المعطى يختص بالاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها.^(١) ويعمد المحلل للخطاب إلى تقصي مظاهر الانسجام النصي، وذلك من خلال مبادئ عامة كمعرفة ظروف الخطاب وسياقه، وكل ما يرتبط به فيما يعرف بالعوالم الممكنة. ويتطلب هذا الأمر منه جهداً تأويلياً بحيث ينطلق من المؤشرات الكامنة في النص للخروج بافتراضات تداولية حول الهدف من الخطاب، وقصدية المنشئ من بناء الأفكار بعضها إلى بعض تحقيقاً لبناء المفاهيم العامة. ويمكن أن نبين مبادئ الانسجام قصيدة (بشرى النبوة) كما يلي:

(١) مصلوح، نحو أجرومية للنص: ص ١٥٤.

٣-١: مبدأ التغريض (سيمياء العنوان)

إن التغريض يبدو من خلال علاقة العنوان ببنية الخطاب، فالعنوان هو العلامة اللغوية التي تتقدم النص وتعلوه، ويعدّ أول عتبة من العتبات، ويبحث مفهوم التغريض في العلاقة التي تربط بين الموضوع والعنوان، فهو حلقة أساسية، ضمن سلسلة البناء الاستراتيجي للخطاب، كما أنه مفتاح يضيء الطريق المعتمة في فضاء النص الشعري. ويشكّل في بعده العميق سياقاً يمارس سلطة توجيهية على المتلقي باعتباره منارة يهتدي بها، ونواة ترتبط بها الجمل التي تعبر عن مضمون الخطاب. فهو — كما يقول براون ويول — (أداة إبراز لها قوة خاصة، ويترتب عن خاصية خلق التوقعات هذه والموجودة في صياغة الخبر، وخاصة صيغة العنوان أن العناصر المبرزة لا تمدّنا فقط بنقطة انطلاق نبني حولها كل ما يمكن في صلب الخطاب، بل تمدّنا بنقطة انطلاق تحدّ من إمكانات فهمنا لما يلحق).^(١) ويعني هذا أن العنوان يحقق وظيفة الانسجام على مستوى بناء النص أو الخطاب، ويعد كذلك من أهم العناصر التي يتم بها تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية والشعورية. والعنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنيتها وتراكيبها الدلالية ومقاصدها التداولية. إن العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، ولاسيما إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي.^(٢)

وعنوّ الشاعر لقصيدته — (بشرى النبوة)، وهو ما يمثل النهج الذي اتبعه الشاعر في بداياته الشعرية حيث كان يميل إلى العنوان التجميلي أو التصريحي، فيبدو في سياقات ذات أبعاد وجدانية أو واقعية أو تاريخية بينما بدت مظاهر التحول إلى الدلالة الإيحائية في أعماله اللاحقة عن طريق العزوف عن تلك العناوين إلى غيرها، والتي شحنتها

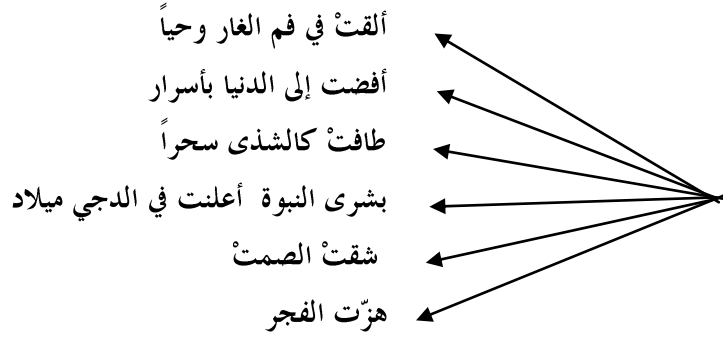
١ (براون ويول، تحليل الخطاب: ص ١٦٢.

٢ (حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد: ٣، يناير/ مارس ١٩٩٧م، ص ٩٨.

بالدلالات العميقة التي تحوي في معظمها تنافراً فتدهش المتلقي بما يتألف فيها من متضادات أو ما يتقارب فيها من متباعدات.^(١)

إنّ العنوان (بشرى النبوة) جاء في بنيته التركيبية مكوناً من مضاف ومضاف إليه متعلقٌ بمحذوف مقدّر (اسمي أو فعلي) (متقدم أو متأخر). وهو في تكوينه المعجمي دالة إشارية تحيل إلى المقام الخارجي. فإن مفردة (النبوة) تكتنف معاني العدل والسلم والأمان، والرؤيا الحاملة بما تحمله مفردة (بشرى) من بثّ روح الأمل والارتياح، وبما تتضمنه من امتداد للنور وانزياح للظلام.

ويبرز مبدأ التغريض من خلال انسياب العنوان في ثنايا القصيدة، فقد رسم العنوان أفقاً رحباً للتوقع وأثبت فاعليته باعتباره رأس الهرم، ونجد الإشارة المتكررة إليه في جسد القصيدة من خلال التكرار المحض للفظ (بشرى) أربع مرات، ومن خلال التكرار الجزئي لمفردة (النبوة) بتكرار ذكر صاحب الرسالة النبوية (محمد) في مواضع متعددة وبألفاظ (اليتيم - أبو الأيتام - الرسول - أحمد - طه - طفل الهدى - خاتم الرسل) وكذلك الإحالات المتعددة على لفظ (بشرى) كما يلي:



لقد لوحظ أن العنوان كان بمثابة الموجّه الرئيس للنص الشعري، فقد انطلق الشاعر في بناء التركيب العام للقصيدة شكلياً ودلاليّاً على مبادئ الرسالة النبوية من دعوة للعدل

١ (الجريري، سعيد، شعر البردوني: دراسة أسلوية (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر: الطبعة الأولى ٢٠٠٤م) ص ٢٣ - ٢٥.

ومحاربة للظلم والجور، وسعى لإبقاء النص متفاعلاً من بدايته إلى نهايته مع العنوان الرئيس، وهو ما يوحي بأهمية اختياره لهذا العنوان الذي لخص من خلاله الهدف العام للقصيدة.

٣-٢: البنية الجامعة.

يقصد بالبنية الجامعة أن يكون للخطاب جامع دلالي وقضية موضوعية يتمحور حولها، أي أنها الفكرة الأساسية التي تتضمن معلومة المحتوى المهمة المحددة للبناء. فالبنية الكبرى ترتكز على أن المعنى الكلي للخطاب والمعلومة التي يتضمنها أكبر من مجرد مجموع المعاني الجزئية للجمل والمقاطع.^(١)

ويرى - فان دايك - أن البنية الكلية ترتبط بالقضايا المعبر عنها بواسطة جمل النص عن طريق ما يعرف بالقواعد الكبرى، هذه القواعد هي التي تحدد ما هو أساسي جداً من محتوى نص ما مأخوذ في كليته، فالقواعد الكبرى إذن تلغي بعض التفاصيل، وترجعه إلى ما هو جوهري. ولذا يرى أننا في إطار سعينا للوصول إلى البنية الكلية نقوم بعمليات (حذف - اختزال) أي حذف مجموعة من المعلومات الدلالية من أجل اختزال النص إلى بنية دلالية جامعة أو اختزال المتواليات إلى بنية جزئية، منها تستخلص البنية الكلية التي يتولد منها النص، ومن ذلك مثلاً: (حذف المعلومات العرضية - حذف المعلومات المكونة لإطار أو مفهوم مشترك - وعملية التعميم البسيط).^(٢)

وسنحاول مقارنة القضايا التي يتمحور حولها الخطاب في أجزاء القصيدة الثلاثة باعتبار أن كل جزء يحتوي على بنية خاصة تشكل معالمة، ومن ثم تتضافر هذه البنى جميعها في تكوين البنية الكبرى العامة. فقد وظف الشاعر حادثة بعثة النبي ﷺ وجهاده وانتصاراته

١ (بلاغة الخطاب وعلم النص: ص ٣٣٠.

٢ (ينظر: فان دايك، النص بنياته ووظائفه، ضمن سلسلة مقالات ترجمها: محمد العمري في كتاب (في نظرية الأدب)، الرياض: دار اليمامة، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م ٧٤ - ٧٦. وأيضاً: لسانيات النص، ص ٤٤.

على المشركين كأتموزج مثالي لإرساء قواعد العدل، ومحاربة الظلم. ففي الجزء الأول من القصيدة، كان أغلب الأبيات (١ — ٢٤) تتمحور حول حياة النبي ﷺ وكانت الوحدات المعنوية تتنامى في رسم صورة جهاده ﷺ ونضاله باعتباره الشائر على الجور. وهو في سبيل إقامة العدل ونشر الحرية يقدم تضحيات عظيمة (الدنيا تهوي عليه بأشداق وأظفار — سار والدرب أحقاد مسلخة — يقذف أخطاراً بأخطار) ولقد كان العديد من الصور المترابطة تحيل إلى شخصه ﷺ وتصف مسيرة جهاده في سبيل نصرته الحق. كالآتي:

- في تبسمه آيات بشرى وإيماءات إنذار
- متزراً بالحق متشجاً بالنور والنار
- في دمه بطولة تتحدى كل جبار.
- وفاض بالنور فاغتم الطغاة به.
- نادى الرسول نداء العدل.
- فاحتشدت كتائب الحق.
- فضج بالحق.
- وهب في دربه المرسوم مندفعاً.
- مضى إلى الفتح لا بغياً ولا طمعاً.
- فأنزل الجور قهراً.
- وابتنى زمناً عدلاً تدبره أفكار أحرار.

يمكننا القول إن هذه الوحدات المتعددة مع غيرها تجمعها قيمة واحدة وهي: (انتصار العدل) وبصورة أعمق نلاحظ أن هذه الفقرات في حد ذاتها تحوي نوعاً من تجلّي الضياء وانتشار نور الحق والإسلام. وانزياح ظلام الشرك والجور.

بينما يظهر الأمر بصورة مغايرة في الجزء الثاني من القصيدة (الأبيات: ٢٥ - ٤٩) إذ يحلّ الظلام محلّ النور، والظلم محلّ العدل، وقد افتتح الشاعر هذا المقطع بنداء النبي ودعوته لدحر الظلم الذي عاد في صورة أشدّ قبحاً.

يا قاتل الظلم صالت ها هنا وهنا*** فظائع أين منها زندك الواري

فقد حرص الظالمون على ستر فضائحهم وتغطية زيفهم بأشكال متعددة، ولذا يتمحور النص حول مظاهر الظلم التي يمارسها الطغاة ويسومون بها الشعوب سوء العذاب. كالآتي:

- ينون بالظلم دوراً كي نمجدهم
- ثياهم رشوة تنبي مظاهرها بأنها دمع أكباد
- يشرون بالذل ألقابا تسترهم.
- منافق يتزيا زيّ أخيار.
- لصّ تستره أثواب أحبار.

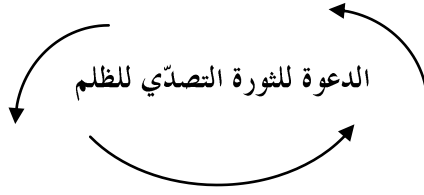
إن الظالمين يبالغون في التخفي من الشعب، فالدور والثياب والألقاب كلها تحوي سترًا لأصحابها إذ الدور تخفي المتاع، والثياب تخفي الأجسام، والألقاب تخفي الأسماء، ولكن مع ذلك فإن جرائمهم تراها أعين البؤساء وتبصرها من خلف حجب الأستار، بالرغم من حرصهم على تغطيتها. ومن هنا يسعى الشاعر إلى تعرية زيف هؤلاء وكشف فضائحهم، إن القضية الكبرى التي تعتبر بؤرة الحدث في هذا الجزء هي (التصدي للظلم).

أما الجزء الأخير من القصيدة (٥٠ - ٦٣) فقد كثف فيه الشاعر مبدأ (الدعوة للثورة) وذلك من خلال الربط بينه وبين المقطعين الأول والثاني، فقد ألمح إلى العلاقة التي تربط (اليمنيين) بالثائر الأول رسول الله ﷺ. فهم أحفاد أنصاره الذين كانوا عوناً له في جهاده وانتصاراته، ولذا نراه يستدعي هذه العلاقة التاريخية إلى الحاضر، ويؤكد بشكل غير مباشر على قدرة الشعب على سحق الظالمين كما فعل أجدادهم، وقد كثف مدلولات الثورة، وصرح بها أحياناً:

- وفي خاطري أحقاد ثوار.
- عفواً إن تأرت ففي صدري جحيم.
- إذا ثار إنشادي فإن أبي «حسان».

مما تقدم يتضح أن هذه المحاور يتألف بعضها مع الآخر لتشكيل كلاً واحداً منسجماً ضمن العلاقات الداخلية في متن القصيدة، وقد حاول الباحث استكشاف تلك المحاور الجامعة للأفكار الجزئية من خلال (حذف - انتخاب). ويمكن إيضاح ذلك بالشكل التالي:

انتصار العدل



على أنه ينبغي هنا التنبيه إلى أن البنية الجامعة ليست شيئاً معطى في النص يمكن أن نضع أيدينا عليه، وإنما هي مفهوم حدسي ندركه من خلال معرفتنا بالعالم، وتتجلى به وحدة الخطاب. ولذا يرى - فان دايك - أن القراء يختلفون في انتخاب العناصر المهمة، ولذلك قد يختلف هذا الانتخاب من شخص لآخر، وبرغم هذه الاختلافات فإننا نلاحظ وجود اتفاق كبير نسبياً بين مستعملي اللغة فيما يتعلق بالتأويل الإجمالي للنص.^(١)

٣-٣: مبدأ السياق.

إن محلل أي خطاب ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي نشأ فيه النص، لأن السياق يؤدي دوراً فاعلاً في التأويل. ولذا يرى - براون ويول - أنه كلما زادت معرفة المحلل بخصائص السياق زادت قدرته على التنبؤ بما يمكن قوله.^(٢) والنص الذي بين أيدينا لا محالة يتضمن فعلاً تواصلياً بين المنشئ والمتلقي، ويتوفر على سياق داخلي أو خارجي، وهذا السياق يعدّ حجر الزاوية في تشكيل عالم النص. لقد أشار - هايمز - إلى عدة خصائص يمكن

(١) فان دايك، النص بنياته ووظائفه: ص ٧٤.

(٢) تحليل الخطاب: ص ٥٠. وأيضاً خطابي، لسانيات النص: ص ٥٢.

من خلالها تمييز السياق ، ويمكن أن يكون لها علاقة بتحديد نمط الأحداث.^(١) ومن هذه الخصائص :

(١) **البائ/المرسل** : إن المنشئ له الدور الأكبر في تشكيل النص ، وإبراز وظيفته وبنيته ، ومنشئ النص هنا هو الشاعر عبد الله البردوني الذي امتاز في فترات من حياته بكونه مناضلاً ضد الدكتاتورية والإمامية وكافة أشكال القهر ببصيرة الثوري المخلص لوطنه ، وكان كذلك ثائراً على النمط التقليدي في الشعر ، ورغم التزامه بنمط القصيدة العمودية إلا أن في شعره تجديداً وتجاوزاً للتقليد في الشكل والمضمون. وقد بدا حضور الشاعر في النص بارزاً من خلال الضمائر الحضور (أبي - ديارى - صدري - أشعاري - روجي - أسخر - ثارت). إن الشاعر يتحول من كونه راوياً للأحداث إلى (بطل) يمثل أحد أقطاب الصراع صادعاً بقوله: (أرض الجنوب ديارى وهي مهد أبي) ومن هنا يبدو حضوره في النص حضوراً متميزاً.

(٢) **المتلقي/المرسل إليه** : يعني به - هايمز - القارئ الذي يتلقى القول ، وهو جمهور القراء المتلقين للنص. ونلاحظ أن الشاعر يُنزل المتلقي منزلة المخاطب المباشر من خلال توجيه الحديث المباشر إليه وذلك في عدة مواضع من النص (تري شخوصهم - تري أطماعهم - لا تخبر الشعب عنهم - تحسهم) ويتماهى الشاعر مع المخاطب في روح واحدة حين يعبر بصيغة الجماعة (نمجدهم - نذكر - افخر بنا - نحن اليمانيين - إننا أحفاد - تطير بنا) فالشاعر يجعل المتلقي مشاركاً في صنع النص ، وبناء معالمة وهو بذلك يثير فيه حافز الاستجابة لمعطيات الخطاب وكأنه يدعو للمشاركة في إزاحة الستار عن الطغاة وكشف حقيقتهم ، ونصرة الحق ومساندته.

(٣) **المقام** : ويقصد به الظرف الزماني أو المكاني الذي تبلور فيه النص أو ما يشير إليه من أحداث. فمن جهة الزمن التواصل بين المنشئ والمتلقي للنص فإن الشاعر يضع في مقدمة الديوان ما يلي : (ألقيت هذه القصيدة في الحفل الذي أقامته وزارة التربية والتعليم بصنعاء

(١) تحليل الخطاب : ص ٤٨.

بمناسبة ذكرى المولد النبوي الشريف عام ١٣٧٩هـ.^(١) أما من جهة الزمان والمكان اللذين يتضمنهما النص فإنهما يمثلان إطارين خارجيين يشكلان مقام الحدث. ونلاحظ أن الزمن ينطلق في اتجاهين متعاكسين في النص، فهو في بدء النص يشير إلى حادثة مولد الرسول وفترات من حياته وانتصاراته ونشره للعدل ثم يرتد إلى الزمن الحاضر فيكشف عودة الظلم بصورة أخرى إلى حين آخر من المجتمع المسلم، وذلك حين يكتوي (اليمانين) بناره، على الرغم من دورهم الفاعل في نصرة الرسول ونشر مبدأ السلام. وكأنَّ الشاعر يستدعي تلك الحادثة لتجديد ذكرى الانتصار الذي بدا مشرقاً في فتح (مكة). ولكن هذه المرة في موضع يختلف عن سابقه، أي في (عدن) التي تزرع تحت أغلال المستعمر البريطاني.

الزمن: القرن الأول (مولد الرسول) الزمن: القرن العشرين (الاستعمار)



المكان: (مكة المكرمة) المكان: اليمن (أرض الجنوب - عدن)

(٤) القناة: وهي الوسطة التي تمّ من خلالها التواصل بين الباحث والمتلقي، وهي ديوان الشاعر الذي احتوى على نصّ القصيدة.

(٥) الوظيفة: ماهي الوظيفة التي هدف الشاعر من خلالها عندما كتب هذا النص؟ لا شك أن الوظيفة هنا ليست إبلاغية فحسب فالشاعر لا يهدف من خلال سرد هذه الأحداث إلى إضافة معلومات غائبة عن المتلقي بقدر ما يسعى للتأثير عليه لإنجاز فعل ملموسٍ جراء استدعاء النموذج المثالي للرسالة النبوية وأهدافها العظيمة. فالوظيفة هنا (تأثيرية).

(٦) موضوع الخطاب: إن تجلية مضمون الخطاب الشعري ماهو إلا أداة عملية لمقاربة بنيات أكثر تجريداً وهي البنية الكلية. ولكن الفرق بينهما أن تأسيس البنية الكلية يتم عبر عمليات أساسها (الحذف - الاختزال) بينما موضوع الخطاب يستخلص عن طريق رصد

(١) البردوني، عبدالله، ديوان في طريق الفجر، (بيروت: دار العودة، الطبعة الأولى، د.ت) ص ٥٠٥.

مجموعة من الجمل. وفي الواقع قد تواجهنا صعوبة في تحديد موضوع خطاب ما، وبالأخص الخطاب الأدبي، لتمييزه عن الخطاب العادي الذي تبلورت من خلاله نظريات التداولية. وربما نتج ذلك من طبيعة النص الأدبي الذي يقوم على التخيل، ومن خلال استقراءنا للنبات الكبرى التي أوضحناها سابقاً يمكن استخلاص موضوع الخطاب في أن الشاعر وظف فكرة البعثة النبوية في الدعوة إلى إقامة العدل ودحر الظلم، ويستدعي الشاعر هذا النموذج المثالي مبرزاً مقدار الظلم الذي يمارسه الطغاة في وطنه، داعياً إلى الثورة ضدهم. ونلاحظ أن هذه الخصائص تتسجم مع السياق الخارجي ولا تنفك عنه، فهي تقدم تفسيراً ملائماً لغرض الخطاب، ولذلك لا يحيا إلا ضمن سياقه المحيط. وتتواشج فيه المعارف الاجتماعية والأيدلوجية والنفسية التي تشكل معالمة.

٣-٤: مبدأ التأويل المحلي.

لا يمكننا المبالغة في تأويل عبارات الخطاب، وتحملها ما لا تقصده، بل لابد من مراعاة خصائص السياق، إذ نلاحظ أن هناك دلائل معينة تنبثق من داخله فتحدد غرضه وتكشف عن مضامينه، ويسهل علينا بذلك تأويل مقصديته. وهذا ما يعرف بمبدأ التأويل المحلي، ويرى - براون ويول - (أن هذا المبدأ يطلب من المتلقي أن لا ينشئ سياقاً أكبر مما هو ضروري لضمان الفهم الصحيح للخطاب).^(١) فإذا ينبغي أن نحل النص في إطار معرفتنا بالعالم، بحيث نضع الزمان والمكان اللذين يشير إليهما النص في سياقهما المحدد، وبذلك يكون التحليل منسجماً مع غرض الخطاب. وإن مبدأ التأويل المحلي ما هو إلا جزء من استراتيجية عامة هي (التشابه).^(٢) ويعزز هذا التأويل النصوص المتشابهة التي نخزنها في أذهاننا سواء أكانت للشاعر نفسه أم لشعراء آخرين.

إن الأحداث في قصيدة (بشرى النبوة) تؤكد الإحالة على خلفية ذهنية يدركها المتلقي. فمكة والنبوة والفتح جميعها أحداث تاريخية معلومة يمكن وضعها في سياقها

(١) تحليل الخطاب: ص ٧٢.

(٢) خطابي، لسانيات النص: ٥٧.

المناسب. والشاعر يختار أحداثاً بعينها تنتظم عبر متتاليات معينة وتحقق للنص الانسجام. ويتكئ الشاعر في الجزء الثاني من النص - والذي يمثل بؤرة القصيدة - على مبدأ المفارقة، ويكتف الأفعال الإنجازية ليؤكد على شدة ظلم الشعوب واستلاب حقوقها. وقد حدد مكان الحدث (أرض الجنوب - عدن) وبهذا نعي أن الشاعر يقصد شعباً بعينه، ونمطاً من المظالم بعينها.

إن الشاعر من خلال تحديده لمعالم ثابتة في هذا النص وهي تحيل على زمان ومكان محددين أسهم في إعادة تنشيط ذاكرة المتلقي، وابقائه متفاعلاً مع الخطاب. وفي ذلك أيضاً مظهر من مظاهر ربط أجزاء النص بعضها ببعض. ومن هنا ندرك أهمية التأويل المحلي الذي يقيد السياق ويقيد تبعاً لذلك الطاقة التأويلية للقارئ، فيجعلنا نستبعد المعلومة غير المنسجمة مع الخطاب.^(١)

٣-٥: شبكة العلاقات.

يعتمد الخطاب على علاقات تربط بين مفاصله، كعلاقة الإشراف، والعموم والخصوص، وعلاقة الإجمال والتفصيل، وعلاقة السبب والنتيجة، وينظر إلى هذه العلاقات التي تربط بين متوالياته دون الاعتماد على الوسائل الشكلية على أنها علاقات دلالية تحقق تماسكاً وارتباطاً.^(٢) بيد أن هذه العلاقات تختلف في النص الشعري عن غيره من النصوص الأخرى، من حيث النوع والتراكم، فالشاعر يقلل اعتماده على الروابط السببية المنطقية، وتكثر الإحالات إلى السياق الخارجي الذي يرتبط عادة بمناسبة القصيدة وأغراضها.^(٣) ولكن مادام النص الشعري خطاباً تحكمه شروط الإنتاج والتلقي فإنه لا يتخلى كلياً من هذه العلاقات، وسنحاول إبراز بعض هذه العلاقات التي تبرز من خلالها نصية هذا الخطاب الشعري كمايلي:

١ (المصدر نفسه: ص ٥٧).

٢ (لسانيات النص: ص ٢٦٩).

٣ (خليل، إبراهيم، اللسانيات ونحو النص، (عمّان: دار المسيرة - الطبعة الأولى - ٢٠٠٧م) ص ٢٤٥).

٣-٥-١ : علاقة الإشراف.

لقد أشرنا في مباحث سابقة إلى دور (الربط الإضافي) في تحقيق الترابط النصي، وذلك من خلال ربط الجمل مع بعضها ببعض، وذلك يساهم في تنامي الخطاب، وارتباط مقاطعه بحيث يتماسك أفقياً ورأسياً.

ويحتوي مبدأ الإشراف على سمة الارتباط القضوي بين الفقرات المتباعدة، وقد اعتمد المنشئ على علاقة المفارقة، إذ لجأ الشاعر - عن قصد - إلى ربط عنصرين أو فقرتين في القصيدة وغالباً تكون بينهما المسافة المعنوية بعيدة أو مستحيلة أحياناً. (والحق أن هذه الطريقة تعدّ إحدى الوسائل التي تعطي للنص الشعري طبيعة خاصة، وهي طريقة تفاجئ القارئ بما لا ينتظره حرفياً، أي أنها تستبعد المتوقع، وتحلّ محله غير المتوقع، إذ ذاك ينشأ الغموض ويقترب التعبير من اللغز، مما يتطلب من القارئ بذل جهد إضافي للإمساك بما يقصد التعبير إيصاله).^(١)

ويستخدم البردوني هذه السمة البلاغية في غالب شعره، فيوظف بين الأشياء المتباعدة دلاليًا ومنطقيًا، من خلال زجّ المتناقضات في كيان واحد بحيث يعانق الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدًا منه بعض خصائصه، ومضيفاً إليه بعض سماته.^(٢) ولقد ربط الشاعر بين العديد من الصور والمشاهد التي تحمل في مضمونها مفارقة عجيبة، وتركز غالب هذه الإضافات في الجزء الثاني من النص، ويمكننا أخذ نماذج منها كمايلي :

- تعطي القيادة وزيراً [و] هو متجرّجٌ بمجوعها.
- ينون بالظلم دوراً كي نمجدهم [و] مجدهم رجس أخشاب وأحجار.
- يشرون بالذل ألقاباً تسترهم [لكنهم] يسترون العار بالعار.
- ترى شخوصهم رسميةً [و] ترى أطماعهم في الحمى أطماعتجار.

(١) خطابي، لسانيات النص: ص ٢٦٠.

(٢) شعر البردوني، دراسة أسلوبية: ص ٤١.

إن مبدأ الإشراف بين هذه العلاقات المتنافرة يوحي بالمفارقة العجيبة بين ما يأمل الشعب تحقيقه من القادة، وما يبطنه له الزعماء الذين يبدون في صور بريئة بينما تنطوي بواطنهم على المكر والخيانة. وقد جمع الشاعر بين الشيء ونقيضه بغرض إيضاح تلك المظاهر الخادعة بحيث تبدو للناظر بصورة سيئة تنفر منه النفوس وتحتقرها.

٣-٥-٢: علاقة الإجمال والتفصيل

يعتمد المنشئ على هذه العلاقة لربط الوحدات النصية بعضها ببعض تحقيقاً لتماسك الخطاب دلاليًا، ويسعى لإثبات تلاحم أجزاء القصيدة من خلال التفصيل بعد الإجمال الذي يفيد الإيضاح والتأكيد. وسنختار بعض العبارات المضمنة ونوضح الجمل التي أتت بعدها مفصلة ومفسرة لها.

المثال الأول قوله: (صالتْها هنا وهنا فظائع) فهذه الجملة مركزة في الخطاب، وقد تلتها عدة عبارات مفصلة لهذا الإجمال، وبؤرة الحدث المركزية في الفقرة السابقة هي كلمة (فظائع) ولذا ذكر الشاعر صوراً من هذه الفظائع كما يلي:

- تنن ما بين سَفْحٍ وسمسار
- يشدها قيد سجان
- ينهشها سوط
- يحدو خطاها صوت خمار
- لانت لجلاذ الحمى عدن
- ساس حماها غدر فجّار.

هذه الأحداث جميعها ترتبط بالجملة السابقة، وكأن الشاعر جعل هذه الصور مجملة في البداية في عبارة (فظائع)، ثم فصلها في جمل تالية، ومثل هذه الملاحظات يمكن أن نلمحها في المثال الثاني، وذلك في قوله: (قادها زعماء لا يررهم فعل) فإن الجمل التي جاءت بعد هذه العبارة تفصل صفات هؤلاء (الزعماء)، وتجلو بصيرة الشعب بحيث يدرك أفعالهم، ولا تخطئ أعينه مكرهم.

- أشباه ناس وخيرات البلاد لهم
- لا يصونون عند الغدر أنفسهم
- أطماعهم في الحمى أطماع تجار
- يبنون بالظلم دوراً كي نمجدهم
- الآكلون جراح الشعب
- ثيياهم رشوة
- يشرون بالذل ألقاباً تسترهم

٣-٥-٣: علاقة العموم والخصوص.

تسعى هذه العلاقة إلى تنظيم الخطاب عبر توالي بنياته، فيراوحُ الباثُ بين العموم والخصوص وبذلك تتربط عبارات النص مع بعضها بعضاً، من خلال استمرار المعاني في رسم الصور وإيضاحها. وقد احتوت افتتاحية القصيدة على اللفظ العام الذي خصصته عبارات جاءت بعده، فقد افتتح الشاعر النص بعبارة (بشرى النبوة) التي هي في الأساس قيمة العنوان، ثم تناسلت العديد من الأفعال التي ترتبط بالأساس بهذه العبارة التي تعدُّ بؤرة الحدث في الجزء الأول من القصيدة، وجاءت الأحداث متدرجة متسلسلة زمنياً: (أَلَقْتُ - أَفْضْتُ - طَافْتُ - أَعْلَنْتُ - شَقْتُ - هَدَدْتُ - هَزْتُ - أَقْبَلْتُ) ونلاحظ في هذه الجملة الأولى أنها تشكّل نواة لبقية قضايا النص، وتغدو الجمل التالية انبثاقاً منها وتجلياً لها. إن الجملة الأولى في أي نص تمثل معلماً ومنطقاً لما يأتي بعدها من عبارات تمثل فيما بينها علاقات انتشارية أفقية تضيف جديداً من حيث الإخبار والبيان.^(١) وإن للجملة الأولى أهمية في التحليل النصي فالاستهلال يحتل مكانة بارزة من حيث الأهمية، ومن حيث علاقته ببقية أجزاء الخطاب ويركز المرسل غالباً على هذه الجملة ويكون ما بعدها تفسيراً لها.^(٢)

(١) الزناد، نسيج النص ص ٦٧.

(٢) الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص ٦٥.

٣-٥-٤: علاقة السبب بالنتيجة.

تمثل هذه العلاقة مبدأً منطقيًا وذلك عن طريق ربط الأسباب بنتائجها والعكس، وهي تفضي إلى انسجام الخطاب من خلال الربط المفهومي بين جملتين متاليتين، أو بين جمل متوالية. وتؤدي وظيفة إقناعية تسهم في إيضاح الفكرة الأساسية وتحليلتها. وقد ارتكزت بعض صيغ قصيدة (بشرى النبوة) على هذه العلاقة وبالذات في كشف العديد من أسباب تسلط الزعماء الطغاة على الشعب ونتائجه السلبية، وذلك من خلال مجموعة من الصور تتوالى رأسياً، معتمدة في ذلك على دلالة المفارقة. ومن ذلك مثلاً الصور التالية:

← يبنون بالظلم دوراً كي نمجدهم مجدهم رجس أخشاب وأشجار
← يشرون بالذل ألقاباً تسترهم لكنهم يسترون العار بالعار

ولا يقف الشاعر عند هذا الحد فحسب بل يتكئ على علاقة السبب بالنتيجة ويعول عليها في إيضاح أسباب ثورته العارمة على الظلم، وبذلك يشدّ جمل المقطع الثالث بعضها إلى بعض.

← مالي أغنيك يا طـه؟ وفي خاطري أحقاد ثوار
← إن تأرت ففي صدري جحيم تشظت بين أشعاري

إن هذه العلاقة بالإضافة إلى وظيفتها في الربط بين مقاطع النص، فإنها تؤدي وظيفة حجاجية، وذلك لأجل إقناع المتلقي بالغرض الذي يرمي إليه الشاعر من خلال حشد هذا الكم من الصور وأنماط الشخصيات التي تبرز من خلالها ثنائية (الخير/الشر) ويسعى لتأكيد ذلك بحجج موضوعية ومنطقية.

خاتمة الدراسة

سعى هذا البحث إلى تطبيق مبادئ وإجراءات لسانيات النص لتحليل نص شعري عميق في بنيته ودلالاته، وهو قصيدة (بشرى النبوة) للشاعر اليمني عبد الله البردوني، سعياً إلى إبراز مدى ترابط النص الأدبي على المستويين الشكلي والمعجمي، وانسجامه في المستوى

الدلالي، ثم الوقوف على أبعاده التداولية، التي تدفع بالمتلقي/القارئ إلى التأمل والقراءة الفاحصة، والانطلاق نحو آفاق رحبة من التأويل والادراك. وقد انطلق الباحث من مقدمة نظرية للتعريف بالترابط النصي، والإشارة إلى قواعده المنطقية والدلالية والتركيبية التي يستبصر بها الباحث أثناء مساره في منحرجات القصيدة. وقد تعاضد الخطاب الشعري مشكلاً بنية مكتملة بواسطة أدوات الاتساق التي استخدمها الشاعر لشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض مستخدماً الإحالة الداخلية والخارجية وعناصر الاستبدال والحذف، والربط بأنواعه (الإضافي - العكسي - السببي). بالإضافة إلى الاتساق المعجمي المتمثل في عنصر التكرار (التامم والجزئي) والتضام، التي أعطت للخطاب بُعداً دلالياً وأسهمت في ضمان استمرارية الانبهار به من البدء إلى الختام. وفي مقابل هذا كان لمعطيات الانسجام (الربط المفهومي) دور في الترابط الدلالي على المستوى العميق من خلال مجموعة من المفاهيم والعلاقات المعنوية، كمبدأ التغريض الذي كشف عن انثيال عنوان القصيدة في مفردات متوافرة داخل النص الشعري. وكذلك السياق الذي أوضح ارتباط الخطاب الأدبي بالعالم المحيط، مما أسهم في إدراك المنشئ والمتلقي لدورهما في تأويل الأحداث، بالإضافة إلى مبدأ التأويل المحلي، وعلاقات الارتباط المعنوي المتمثلة في الاشتراك، والإجمال والتفصيل، والعموم والخصوص، وعلاقة السبب بالنتيجة.

وقد أتقن الشاعر صياغة القصيدة بحيث أصبحت ذات بنية متسقة الأجزاء، منسجمة المعاني، فكانت بداية القصيدة بمثابة مدخل رئيسي، ثم تركزت بؤرة النص في الوسط وهي تعتبر للنص كالقلب بالنسبة للجسد. أما الجزء الأخير فكان خاتمة القصيدة التي لوحظ أنها تعود على البداية، وكأن القصيدة بذلك تدور حول نفسها، فبدؤها منتهها، ونهايتها بدايتها. وقد لاحظ الباحث أن الشاعر بنى قصيدته على محورين هما (محور الخير / محور الشر) وقد انطلق الشاعر في حشد الصور والمفردات التي تكشف الصراع المحتدم بين قطبي متنافرين وهما الثوار والطغاة. متخذاً من الرسول الكريم رمزاً للثورة في دعوته للحريات والقيم المثالية، والاعتناق من ربة العبودية المعنوية والحسية في كل دهرٍ وتحت أديم كل سماء.

الملحقات

جدول (١) الاحالات

وضعت في الخانة الأولى من الجدول رقم البيت في القصيدة، وفي العمودي الثاني عناصر الاتساق، وبينت في الخانة التي تليها أنواعها، ولغرض الاختصار وضعت لها رموزاً كالتالي: (إح ض ق) إحالة ضميرية قبلية، (إح ض ب) إحالة ضميرية بعدية، (إح ش ق) إحالة إشارية قبلية (إح ش ب) إحالة إشارية بعدية، (إح ص) إحالة موصولية، (إح مق) إحالة مقامية. وخصصت الخانة الأخيرة للعنصر الافتراضي (المحال عليه).

البيت	العنصر الاتساقى	نوعه	العنصر المفترض	البيت	العنصر الاتساقى	نوعه	العنصر المفترض
١	بشرى	إح ش ب	بشرى النيوة	١٢	الطغاة	إح مق	المشركين
١	الغار	إح مق	المقام	١٢	به	إح ض ق	الطفل
١	ألفت (هي)	إح ض ق	البشرى	١٢	بخشى (هو)	إح ض ق	اللص
١	أفضت (هي)	إح ض ق	البشرى	١٣	كـ (النور)	إح مق	الوعي
٢	طافت (هي)	إح ض ق	البشرى	١٣	بخزي (هو)	إح ض ق	الوعي
٢	أعلنت (هي)	إح ض ق	البشرى	١٣	بخزي (هو)	إح ض ب	إشراق أقمار
٢	شقت (هي)	إح ض ق	البشرى	١٤	الرسول	إح مق	السياق الخارجي
٣	تحملها	إح ض ق	البشرى	١٤	تنضي (هي)	إح ض ق	كتائب الحق
٣	تحملها	إح ض ق	الأنسام	١٥	كأنها	إح ض	كتائب الحق
٤	مكة	إح مق	السياق الخارجي	١٥	تجري (هي)	إح ض ق	كتائب الحق

البيت	العنصر الاتسافي	نوعه	العنصر المفترض	البيت	العنصر الاتسافي	نوعه	العنصر المفترض
٤	أناملها	إح ض ق	مكة	١٥	خلفه	إح ض ق	الرسول
٤	هزت	إح ض ق	مكة	١٥	قدامه	إح ض ق	الرسول
٥	عينيه	إح ض ق	الفجر	١٦	فضجّ (هو)	إح ض ق	الرسول
٧	يزف (هو)	إح ض ق	الفجر	١٦	تهوي (هي)	إح ض ق	الدنيا
٧	تاريخها	إح ض ق	الدنيا	١٦	عليه	إح ض ق	الرسول
٨	طفلاً	إح مق	الرسول	١٧	سار (هو)	إح ض ق	الرسول
٨	تسمه	إح ض ق	الطفل	١٨	هبّ (هو)	إح ض ق	الرسول
٩	طفل الهدى	إح ش ق	الطفل	١٨	دربه	إح ض ق	الرسول
٩	متزراً	إح ض ق	الطفل	١٨	مندفعاً	إح ض ق	الرسول
٩	متشحاً	إح ض ق	الطفل	١٨	كالدهر	إح ض ق	الرسول
١٠	كفـ(هـ)	إح ض ق	الطفل	١٨	يقذفُ (هو)	إح ض ق	الرسول
١٠	تهدي (هي)	إح ض ق	شعلة	١٩	يلقى (هو)	إح ض ق	الظلم
١٠	فمه	إح ض ق	الطفل	١٩	هاهنا	إح ش	مقامية
١٠	عينيه	إح ض ق	الطفل	٢٠	عصبته	إح ض ق	الظلم
١١	ملاحمه	إح ض ق	الطفل	٢٠	تطلق (هي)	إح ض ق	العصبة
١١	دمه	إح ض ق	الطفل	٢١	اليتيم	إح مق	السياق الخارجي
١١	تتحدي (هي)	إح ض ق	البطولة	٢١	غايته	إح ض ق	اليتيم
٢٥	صالت	إح ض ب	فضائم	٣٦	عنهم	إح ض ق	زعماء
٢٥	هاهنا	إح ش	مقامية	٣٦	أعينه	إح ض ق	الشعب
٢٥	منها	إح ض ق	فضائم	٣٦	تري (هي)	إح ض ق	أعينه
٢٥	زندك	إح ش ق	الرسول	٣٦	فظائعهم	إح ض ق	زعماء
٢٦	أرض الجنوب	إح مق	السياق الخارجي	٣٧	الآكلون	إح ض ق	زعماء

البيت	العنصر الاتساق	نوعه	العنصر المفترض	البيت	العنصر الاتساق	نوعه	العنصر المفترض
٢٦	أبي	إح مقا	السياق الخارجي	٣٧	تخبرنا	إح مقا	المخاطبين
٢٦	دياري	إح مقا	السياق الخارجي	٣٧	ثيابهم	إح ض ق	زعماء
٢٦	تئنُ (هي)	إح ض ق	أرض الجنوب	٣٧	أنهم	إح ض ق	زعماء
٢٧	يشدها	إح ض ق	أرض الجنوب	٣٨	ثيابهم	إح ض ق	زعماء
٢٧	ينهشها	إح ض ق	أرض الجنوب	٣٨	مظاهرها	إح ض ق	الثياب
٢٧	خطاها	إح ض ق	أرض الجنوب	٣٨	بأنها	إح ض ق	الثياب
٢٨	تعطي (هي)	إح ض ق	أرض الجنوب	٣٩	يشرون	إح ض ق	زعماء
٢٨	بجوعها	إح ض ق	أرض الجنوب	٣٩	تسترهم	إح ض ق	زعماء
٢٨	فيها	إح ض ق	أرض الجنوب	٣٩	لكنهم	إح ض ق	زعماء
٢٩	عدن	إح مقا	السياق الخارجي	٣٩	يسترون	إح ض ق	زعماء
٢٩	حماها	إح ض ق	عدن	٤٠	تحسهم	إح ض ق	زعماء
٣٠	قادها	إح ض ق	عدن	٤٠	المستعمر ين	إح مقا	السياق الخارجي
٣٠	لا يبررهم	إح ض ق	زعماء	٤٠	تحس (أنت)	إح مقا	المخاطب/ المتلقي
٣٠	أقوالهم	إح ض ق	زعماء	٤٢	له	إح ض ق	الجور
٣١	البلاد	إح مقا	عدن	٤٢	إقباله	إح ض ق	الزمان
٣١	لهم	إح ض ق	زعماء	٤٣	شهرهم	إح ض ق	الناس

البيت	العنصر الاتسافي	نوعه	العنصر المفترض	البيت	العنصر الاتسافي	نوعه	العنصر المفترض
٣١	وزنهم	إح ض ق	زعماء	٤٣	يتزيا	إح ض ق	منافق
٣٢	لا يصونون	إح ض ق	زعماء	٤٤	يجرسه	إح ض ق	شعب
٣٢	أنفسهم	إح ض ق	زعماء	٤٤	تستره	إح ض ق	لص
٣٣	ترى (أنت)	إح مق	المخاطب /المتلقي	٤٥	ثغره	إح ض ق	لص
٣٣	شخصهم	إح ض ق	زعماء	٤٥	يديه	إح ض ق	لص
٣٣	أطماهم	إح ض ق	زعماء	٤٥	لها	إح ض ق	الأمة
٣٤	أكاد(أنا)	إح مق	المنشئ/أ/ لشاعر	٤٦	وقودها	إح ض ق	براكين
٣٤	منهم	إح ض ق	زعماء	٤٧	صورته	إح ض ق	محتقر
٣٤	تضحكني	إح مق	المنشئ/أ/ لشاعر	٤٨	جيفتها	إح ض ق	جثة
٣٤	دعواهم	إح ض ق	زعماء	٤٨	كأنها	إح ض ق	جثة
٣٤	أنهم	إح ض ق	زعماء	٤٩	الجنوب	إح مق	عدن
٣٥	ينون	إح ض ق	زعماء	٤٩	العابثين	إح ش	زعماء/ المستعمرين
٣٥	نجدهم	إح ض ق	زعماء	٤٩	به	إح ش	الجنوب
٣٥	مجدهم	إح ض ق	زعماء	٤٩	يحن (هو)	إح ض ب	يوم ذي قار
٣٦	لا تخبر(أنت)	إح ض ق	المخاطب /المتلقي	٤٩	ذي قار	إح مق	السياق الخارجي
٣٦	الشعب	إح مق	السياق الخارجي	٥٠	خاتم الرسل	إح مق	الرسول
٥٠	هذا	إح ش	=	٦٠	كأنهم	إح ض ق	الأنصار
٥٠	يومك	إح ض ق	خاتم الرسل	٦١	اليمنين	إح مق	السياق الخارجي
٥٠	ذكره	إح ض ق	يوم المولد	٦١	تطير(هي)	إح ض ب	أرواح
٥١	صاحب المبدأ الأعلى	إح مق	الرسول	٦١	بنا	إح مق	جماعة الخطاب

البيت	العنصر الاتسافي	نوعه	العنصر المفترض	البيت	العنصر الاتسافي	نوعه	العنصر المفترض
٥١	حملت	إح ض ب	روح مختار	٦٢	تذكرت (أنت)	إح مقأ	المخاطب/١ ملتقى
٥٢	صاغت (هي)	إح ض ق	المبادئ	٦٢	عمار	إح مقأ	السياق الخارجي
٥٢	لحملها	إح ض ق	المبادئ	٦٢	سيرته	إح ض ق	عمار
٥٣	نذكر (نحن)	إح مقأ	الجماعة	٦٢	فافخر (أز ت)	إح مقأ	المخاطب/١ ملتقى
٥٣	أشخاصا	إح ش	زعماء	٦٢	إننا	إح ض ق	جماعة الخطاب
٥٣	مبادئهم	إح ض ق	أشخاصا	٦٣	إليك	إح ش	طه
٥٣	الذئب	إح مقأ	السياق الخارجي	٦٣	صلاة	إح مقأ	السياق الخارجي
٥٣	إقدامه	إح ض ق	الذئب	٦٣	ترفعها	إح ض ب	روحي
٥٤	يبدون	إح ض ق	أشخاصا	٦٣	روحي	إح مقأ	المنشئ/ الشاعر
٥٤	وبينهم	إح ض ق	أشخاصا	٦٣	تعزفها	إح ض ب	أوتار
٥٥	أغنيك	إح مقأ	الرسول	٦٣	قيثاري	إح مقأ	المنشئ/ الشاعر
٥٥	طه	إح مقأ	الرسول				
٥٥	نغمي	إح مقأ	المنشئ/١ لشاعر				
٥٥	خاطري	إح مقأ	المنشئ/١ لشاعر				
٥٦	حقدي	إح مقأ	المنشئ/١ لشاعر				
٥٦	أغواري	إح مقأ	المنشئ/١ لشاعر				

البيت	العنصر الاتسافي	نوعه	العنصر المفترض	البيت	العنصر الاتسافي	نوعه	العنصر المفترض
٥٧	أحمد النور	إح ش	الرسول				
٥٧	ثأرتُ (أنا)	إح مقأ	المنشئ/١/ لشاعر				
٥٧	صدري	إح مقأ	المنشئ/١/ لشاعر				
٥٧	تشظت (هي)	إح ض ق	جسيم				
٥٧	أشعاري	إح مقأ	المنشئ/١/ لشاعر				
٥٨	إنشادي	إح مقأ	المنشئ/١/ لشاعر				
٥٨	أبي	إح مقأ	المنشئ/١/ لشاعر				
٥٨	حسان	إح مقأ	السياق الخارجي				
٥٨	أخباره	إح ض ق	حسان				
٥٨	أخباري	إح مقأ	المنشئ/١/ لشاعر				
٥٩	أنصارك	إح ش	الرسول				
٥٩	الألي	إح ص ق	الأنصار				
٥٩	قذفوا	إح ض ق	الأنصار				
٥٩	الطغاة	إح مقأ	المشركين				

جدول (٢) الحذف

رقم البيت	موضع الحذف	العلاقة بين المحذوف والمذكور
٤	و(أسرار) سَمَّار	نصية/قبلية
٧	و(فجر) أدھار	نصية/قبلية
٩	و(متشحاً) بالنار	نصية/قبلية
١٥	و(كأنها) قدامه	نصية/قبلية
١٦	و(تهوي عليه) بأظفار	نصية/قبلية
٢٢	و(تاج) إكبار	نصية/قبلية
٢٦	و(ما بين) سمسار	نصية/قبلية
٣٢	و(عهد) الجار	نصية/قبلية
٣٥	و(رجس) أشجار	نصية/قبلية
٣٨	و(دمع) أبصار	نصية/قبلية
٤٦	و(كلّ) غدار	نصية/قبلية
٤٧	أو (صورته) تمثال أقدار	نصية/قبلية
٥٤	و (بين) الشعب	نصية/قبلية
٥٤	و(طبع) الفأر	نصية/قبلية
٦١	(أخصّ) اليمانين	نصية/قبلية

جدول (٣) التكرار.

التكرار المحض		التكرار الجزئي		الترادف وشبه الترادف	
رقم البيت	المفردة	عدد التكرار	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
١ - ٢ - ٨	بشرى	٤	١٠	عينيه	١٢
٣	دار	٢	٣٦	أعينه	١٣
٤ - ٥ - ٧	الفجر	٤	٦	رابية	٩
١ - ٥ - ٨	أسرار	٢	٦١	روابي	٥٧
٩ - ١٠ - ٥	طفل	٢	٥١	روح	٤٦
١٠ - ٥	عينيه	٢	٦١	أرواح	٤٦
٩ - ١٢ - ١٣	نور	٣	٦٣	روحي	٢٥
١٢ - ٤٤	الصل	٢	١٢	لص	٢٦
٩ - ١٥	النار	٢	١٣	لصوص	٣٠
١٤ - ١٦	الحق	٢	٢٨	الشاري	٤٣
٧ - ١٦	الدنيا	٢	٣٩	يشرون	٢٩
١٨	أخطار	٢	٣٧	جراح	٣٧
١٩ - ٢٠ - ٢٥ - ٣٥	الظلم	٤	٥٦	الجرح	١٦
٢٦ - ٤٩	الجنوب	٢	٣٦	أستاراً	١٨
				يقذف	

التكرار المحض			التكرار الجزئي		الترادف وشبه الترادف	
رقم البيت	المفردة	عدد التكرار	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة
٣٣	تري	٢	٣٩	تستريحهم	٢٤	الجور
٤٩	يوم	٢	٥٧	الشعر	٢٥	الظلم
٢٩ - ٣٢	الغدر	٢	٥٧	أشعاري	٥٧	أخباره
٢٤ - ٣٤	أفكار	٢	٣	دار	٦٢	سيرته
٤١	ويل	٢	٢٦	دياري	٣٢	الغدر
٥٦	أغوار	٢	٣٥	دورا	٤٧	الخيانات
٦٢	عمار	٢	٥١	حملت	٩	الهدى
٤٢	إقبال	٢	٥٢	حاملها	٥١	الحق
٢ - ١٣	الدجي	٢	٣٥	تمجدهم	٤٢	إقبال
٣٦ - ٤٤ - ٥٤	شعب/الشعب	٥	٣٥	مجدهم	٥٣	إقدامه
٢٩ - ٣٣	الجور	٢	٤٦	حقه	٢	طافت
٣١ - ٤٣ - ٤٤	ناس/الناس	٣	٥٦	حقدي	٢٥	صالت
١٩ - ٥١	الحق	٢	٥٥	أحقاد	٧	الدهر
٥٩	جيش	٢	٤١	الثأر	٤٢	الزمان
٥٥ - ٥٨ - ٦٣	طه	٣	٥٧	ثأرت	٧	تاريخ

مراجع الدراسة

- ١- أبو زنيد، عثمان، نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية، (الأردن: دار عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م)
- ٢- البردوني، عبدالله، ديوان في طريق الفجر، (بيروت: دار العودة، الطبعة الأولى، د.ت)
- ٣- ج.ب. براون وج. بول، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطني، ومينير التريكي، (الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، الطبعة الأولى - ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م)
- ٤- الجريري، سعيد، شعر البردوني: دراسة أسلوبية (صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر: الطبعة الأولى ٢٠٠٤م)
- ٥- جمعان عبد الكريم، إشكالات النص: المداخلات أنموذجاً، دراسة لسانية نصية، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى - ٢٠٠٩م)
- ٦- حمداوي، جميل: السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد: ٣، يناير/ مارس ١٩٩٧م، ص ٩٨
- ٧- خطابي، محمد، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية - ٢٠٠٦م)
- ٨- خليل، إبراهيم، اللسانيات ونحو النص، (عمّان: دار المسيرة - الطبعة الأولى - ٢٠٠٧م)
- ٩- دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ترجمة تمام حسان (القاهرة: دار عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٩٩٨م)
- ١٠- الزناد، الأزهر، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٣م)

- ١١ - عفيفي، أحمد، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى ٢٠٠١م).
- ١٢ - فان دايك، النص بنياته ووظائفه، ضمن سلسلة مقالات ترجمها: محمد العمري في كتاب (في نظرية الأدب)، الرياض: دار اليمامة، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
- ١٣ - فان دايك، النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، (الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق، طبعة ٢٠٠٠م).
- ١٤ - فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة، ١٩٩٢م).
- ١٥ - الفقي، صبحي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر - الطبعة الأولى).
- ١٦ - مصلوح، سعد، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول المجلد العاشر العددان الأول والثاني أغسطس ١٩٩١م.
- ١٧ - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة - ٢٠٠٥م).

شعرية القصيدة الرومنطيقية (إيقاع الخطاب عنصراً تكوينياً)

محرز راشدي

باحث تونسي

توطئة نظرية:

تجدر الإشارة أولاً إلى أنّ مقارنة الخطابات الشعرية على أساس علمي تجبر الباحث على أن يعدل بمبحثه عن السقوط في الموضوعاتية، وذلك بأن يجعل اهتمامه منصباً على كيفية انبناء الجميل الشعري ومآتي الإبداعية فيه، وتحديد مستوياتها وتجلياتها والوظائف المنوطة بها، ومرتكزاً حول مواضع القوة ومناطق الوهن، والمقياس في ذلك الحضور والغياب والوظيفية والتحويل. وبديهي أيضاً أنّ عملية رصد الظواهر الفنية ووصفها إنّما عتبة دنيا تجسّر المعابر إلى عتبة عليا تتمثل في التأويل ومساراته، الذي يُوفّر للقارئ النوعي مساحةً للخلق والإبداع.

في إلماع ثانٍ موصولٍ بببحثنا الممهور بـ«شعرية القصيدة الرومنطيقية (إيقاع الخطاب عنصراً تكوينياً)»، نرجّح أنّ شعرية الأنواع الأدبية هذه مسألة سجالية، وقضية خلافية، واقعة في منطقة منازعات، والقول فيها غير محسوم. فبينما يجعل الأسلوب جون كوهين الشعرية اختصاصاً متفرغاً للشعر ومعقوداً على هذا الوجه الفني ومقصوراً عليه دون سواء من الأفانين القولية، غير شامل بقية الأنواع الأدبية، لأنها حسب اعتقاده «علم موضوعه الشعر»^١، يجعل جاكسون الشعرية أفقاً منفتحاً على كلّ المنجزات اللفظية التي يقدر لها أن

تستوي أعمالاً فنيةً، فموضوع الشعرية في نظر الشكلائي المذكور «الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً»^١. لكن يجمل بنا أن نشدد على كون الشعرية عند جاكبسون رغم أنها سمة عابرة للأنواع الأدبية، تظل في الدالّ الشعري السمة الأبرز والأقوى والأكثر هيمنة^٢. في هذا المضمار يقدم تعريفاً لمصطلح "المهيمنة" (La dominante) يقول فيه: «يمكن تحديد المهيمنة بأنها العنصر البؤري في أثر فني ما. وهي التي تتحكم في العناصر الأخرى وتتممها وتحولها. وهي التي تضمن تماسك البنية»^٣.

ونقدّر من جهتنا أنّ العنصر البنائي المهيمن في الشعر بعامة، وفي المنجز الرومنطقيّ بخاصّة، يتمثل في الإيقاع، ومردّد هذا التقدير استئناسنا بالتّائج القيّمة التي أدركها كبار النقاد، من ذلك العروة الوثقى التي أقرتها الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا بين الإيقاع والوظيفة اللغوية، فارتأت بعد تدبّر للتّصوص أنّه خاصيّة متلبّسة لازماً بالوظيفة المذكورة^٤. وعبارة ميشونيك كلّ صفحة من صفحات الشعر إيقاع مستديم^٥. تبعاً لما تقدّم بان لنا أنّه تشكّل نوعي أو كيفيّ ينظم مختلف البنيات النصّية، ويسهم بصفة مباشرة في حيك الأنسجة النصّية، وبالقدر نفسه تتساند المكونات الصّائتة منها والصّامته في خلق الإيقاع وبعثه في الخطاب، وهذه ديناميّة جدليّة، حاضرة في الخطابات الشعرية بمختلف عناوينها واتّجاهاتها وإن تباينت مقادير الحضور من حيث القوّة والضّمور وتغايرت.

وبما أنّنا في صلب الممارسة الشعرية الرومنطقيّة أولى بنا أن نعرّج على صلة الشعرية بالإيقاع من منظور أحد أعلام الرومنطقيّة الألمان الذين سلّموا بوجاهة هذه الفكرة، ونقصد

٢ - R. Jakobson, Essais de linguistique générale, T.1, Les fondations du langage, Éd de Minuit, 1973, p. 210.

١ - Ibid.1, p. 222.

٢ - R. Jakobson, Huit questions de poétique, Éd. Seuil, Paris, 1977, p. 77.

٣ - Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Éd. Seuil, Paris, 1974, p. 221.

٤ - يقول هنري ميشونيك:

«Une page est toujours un rythme, est un moment du rythme qu'est l'unité-livre»

راجع: Henri Meschonnic, Critique du rythme: anthropologie historique du langage, Éd. Verdier, 1982, p. 303.

غوته (Goethe) القائل بصريح العبارة: "لا وجود لفكرة شعرية حيّة دون إيقاع"^١. والأرجح أنّ الشاعر الرومنطقي كان في خطابه منجذباً إلى أزمنة أولى موسيقى، أو هي سمفونية كونية، ومحفّل طبيعي بدنيّ، تشارك في العزف على وتيرته كلّ الكائنات، في طقس مقدّس يستدعي خلسة أسطورة الفتى

الموسيقي أورفيوس (Orphée). ❖ هذا الحنين إلى زمن البدايات هو بالأساس التفاتة ظمأى للرّقص والإيقاع الذي ابتدعه الإنسان الأوّل بأجراس يقرعها القلب ويدونها الجسد، «بالإحياءات والقفزات، وبالكلمات المنطوقة غالباً والصّرخات الخالية من المعنى، وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والحجارة»^٢.

لئن حملت كلّ الخطابات في أصل بنائها اللّغوي درجةً من درجات التّوقيع فإنّ الملفوظ الشعري على خلاف سواه هو الموقع بامتياز، وهذا دليلُ تباعدٍ بين المنظوم والمنثور، وأما مسافة قائمة بينهما، فالشعر دائريّ، أمّا النثر فخطّيّ^٣، وتتواتر ذات الرؤية على لسان ماليرب (Malherbe) وكندياك (Condillac) وفاليري (Valéry) حينما يقولون لنا: «النثر مشي، والشعر رقص»^٤. أمّا الخطابات العالمة المتفرّغة للدّرس النّقديّ والإيقاعيّ منه على وجه التّحديد والتّدقيق فلم تبرح بدورها التّشديد على أولية الإيقاع بل عقدت الأواصر

١ - نقلاً عن: محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص. ١٨.

• أورفيوس: كاتب وموسيقيّ أسطوريّ إغريقيّ ونبيّ في الديانة اليونانية القديمة وفي الميثولوجيا الإغريقية. ألّف عدّة قصص حوله وحول حياته، وقد قيل إنّه ألّف أغاني عديدة لأجل استعادة زوجته ليورودس من العالم السفليّ الإغريقيّ. كان أورفيوس شاعراً غنائياً من شعراء ملحمة هوميروس نزل إلى العالم السفليّ عالم الموتى ليستعيد زوجته فسحر عقول الآلهة بروعه إنشاده لكنّه فشل في تنفيذ رغبات الآلهة ففقد زوجته إلى الأبد.

٢ - كريستوفر كودويل، الوهم والواقع: دراسة في منابع الشعر، ت. توفيق الأسدي، الفارابي، ١٩٨٢، ص. ١٨.

١ - Jean Cohen, Structure du langage poétique, p.95.

٢ - A. Kibédi Varga, Les constantes du poème, Analyse du langage poétique, Éd. A. et J. Picard, Paris, 1977, p. 14.

بينه وبين المعطى الإناسي الأنثروبولوجي وانتهى بعضها إلى أن الوعي الشعري هو أولاً وبالأساس وعي إيقاعي^١.

هذا التوقيع سمة مائزة في مستوى حيك العلامات اللغوية، ودالة في مستوى المعاني والدلالات، بل إن هنري ميشونيك يذهب إلى أن «مفهوم التّدلال Signifiante (تعدّد الدلالات وتكثّرها) في الشعر الحديث يرتبط خاصة بالإيقاع»^٢، لذلك كان لزماً على الباحث وهو يتدبّر أمر الشعر ومآتيه الجمالية أن يعي أولية الظاهرة الإيقاعية من جهة المنابت الأصولية للشعر، وطرائق تشكّلها، ودرجة حضورها، وأبعادها الوظيفية. هذا الوعي التقدي يفرضه منطق الشعر الذي جعل من التوقيع محدّداً من محدّدات هويته وعنصراً تكوينياً لا غنى عنه.

فقدما وقع تثمين الموازين العروضية التي كرّسها الخليل عالياً حتّى استوت قانوناً جمالياً دونه يختلّ الملفوظ الشعري وترتكس العملية الإبداعية. بالاستتباع تمت التسوية بين مفهوم العروض ومفهوم الإيقاع ممّا أسهم في تفكير المنجزات الإبداعية التي أصبحت تقدّ على مقاس إكراهات عروضية، أو بعبارة جوليا كريستيفا الدقيقة على مقاس «قيد إيقاعي» (Contrainte rythmique)^٣ سابق على عملية التلفّظ. بل إنّ خطورة أسطورة العروض تُعزى إلى سمة الجمود المتلبّسة به، واللازمانيّة واللاتاريخيّة واللاشخصيّة الملازمة له، ولذلك استقرّ

١ - هذه الفكرة متواترة في كتابات هنري ميشونيك، وهو المختصّ في الإيقاع ونقده. أنظر على سبيل التمثيل قوله:

Il ne s'agit que de comprendre sans dévier, que la conscience poétique est, organiquement, de l'alexandrin au poème en prose, conscience rythmique». Henri Meschonnic, Pour la poétique I, Éd. Gallimard, 1970, p. 68.

٢ - Michel Pougeoise, Dictionnaire de poétique, Éd. Bélin, 2006, p. 411.

٣ - أنظر للتوسّع: Julia Krestiva, La révolution du langage poétique, p. 214.

وفي هذا المضمار أيضاً تحدّث ميشونيك عن تحرير الإيقاع من ربكة العروض فقال: «علاقة الإيقاع بالمعنى والذات، في خطاب ما، تحرّر الإيقاع من مجال العروض».

La relation du rythme au sens et au sujet, dans un discours, libère le rythme du domaine de la métrique». Voir: H. Meschonnic, Critique du rythme, p. 72.

أداة تنميط للأشكال الشعرية أكثر منه عنصر فرادة ومغايرة. ولقد تواصل التعويل على مقررات الخليل الوزنية إلى حدود الممارسة الشعرية الإحيائية التي لم تراهن على حاضر الشعر ومستقبله بقدر ما راهنت على سلفه الشعري، فكانت أذنًا صاغيةً إلى أصوات ماضية، ولسانًا ناطقًا عن تجارب تالدة، وبعبارة مختصرة لقد مثلت الإحيائية بصفة غالبية تجربة شعرية موضوعة بين قوسين ومتعاليةً على روح العصر.

إذا كان من حديث عن قطيعةٍ إبستمولوجيةٍ في تاريخ الجميل الشعري عمومًا، وفي تاريخ الجميل الشعري العربي خصوصًا فهو الحديث عن النظرية الرومنظيقية التي اجتذبت على خلخلة قوانين المنوال الشعري الكلاسيكي، لأنَّ الحداثة الرومنظيقية لا تعترف بأيِّ مقدس، إذ أنَّ المقدس في هذا السياق معادل للثبات والسكون والقعود عن التبدل والتغير. والرؤية الجمالية الحداثية في عمقها حركة عنيفة لا تتهيب المجهول ولا تخشى المخاطرة والاندفاع، إنها علامة حياة وتجدد ضديدة لسيماء الموت والتحنُّط. وتندرج الأطروحة الرومنظيقية الحداثية في رؤية شمولية للشاعر والشعر، على سبيل الإلماع، كَفَّ الشعر الرومنظيقي عن كونه إغرابًا قاموسيًا يمتح من بطون القواميس وأمّهات الكتب المتقدمة، ليستقرَّ صوتًا من أصوات النفس، متنقلًا بين مقاماتها، ولاهجًا بمكنوناتها، معبرًا عن تقلباتها وأطوارها، ولذلك يتوارد همسًا وانثيالًا دافقًا، تعبيرًا صادقةً عن الإشجائيِّ والعاطفيِّ الذي لا يمكن أن يقال في لغة العقل، فالعقل مجاله الوضوح والشفافية والنهار.

إذا كان الأمر على هكذا نحو، فإنَّ الشعر سيتحوّل عن المنظور التسقي الذي يطابق بينه وبين النظم والصناعة والقدرة على التجويد واستنساخ النماذج ليلتفت إلى منظور النبوة والرؤيا، فهو «بحاجة إلى مزيدٍ من الحرية - مزيد من السرِّ والنبوة»،^١ بل الشعر الذي يتغيّا الخلود لينتصب صوت الإنسانية جمعاء على اختلاف الأزمان والأوطان «يحمل في رحمه طاقةً عميقةً فيها نفحة نبوة، دون أن يتخلّى بالطبع، عن التعبير عن العصر الذي ينتمي

١- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط. ٦، ٢٠٠٥، ص. ١٥٤.

إليه^١. لذلك ستتغير مع الرومنطيقية النظرة إلى الإيقاع، من دراية بفنّ الأعاريض، ودربة على الزحاف والعلل وعلم القوافي إلى إنصاتٍ إلى إيقاعات الباطن المتلوّنة أحاسيس ومشاعر، وإصغاءً إلى توقيعات الكون التي لا يلتقط تناغماتها إلاّ شاعر موسيقيّ زهد في عالم الناس الصّاحب فاحتضنه صميم الحياة وعكفت على تربيته الطّبيعة الأمّ. وقد أشارت النّاقدة جوليا كريستفا إشارةً نبهةً إلى تنكّب القصيدة الحديثة على وجه العموم عن المنوال المتقادم، الأمر الذي «يرهص باحتمال التخلّي عن الوزن التقليديّ لصالح تنظيم إيقاعيّ مُستحدث»^٢.

لقد حشدت المدوّنة الرومنطيقية العربيّة دلائل ليست قليلة فيها إجماع على تبدّل الشعر مفهومًا وخصائص، ونخال الإيقاع أدقّ دقائق الشعر وأجلى سماته. فعلاوةً على النّصوص التقديّة التي مثّلها ميخائيل نعيمة من خلال مؤلّفة "الغربال" لم تسقط النّصوص الإبداعية من اعتبارها الخوض في موضوع الشعرية في ما يُعرف بالشعر على الشعر أو الخطاب الواصف، ليجد القارئ نفسه أمام قصيدة تفكّر في مآتي جماليّتها ومواطن فتنّتها، وتهيئه للإقلاع عن الطّمأنينة إلى الأشكال الفنّية التقليديّة المكرّسة ودخول مساحة من الرّؤيا والإصغاء والإفضاء تتقاطع فيها الذات المبدعة مع الذات المتلقية في فضاء الخلق على غير منوال، ومكاشفة السرّ الدّفين ومعانقة الجمال الأسمى. لذلك كان على الشّاعر الرومنطقيّ، وهو المشرّع، أن يلج عالم الشعر خالي الذّهن من اشتراطات المؤسّسة القديمة، حتّى يتخفّف من سلطان الماضي. ويكفل له هذا التخفّف من ثقل الثقافة والصّناعة، بل التّبشير بخطاطة مشروعه الجديد المبتوث في الماورا لغوي (Métalinguistique)، أو في الماورا قصيدة (Métapoème)، حيث تحمل القصيدة، كما الشّأن مع إيليا أبي ماضي، قوانين

١ - فاسيلي كاندنسكي، الرّوحانيّة في الفنّ، ت. فهمي بدوي، تقديم: محمود بقشيش، الجمعية المصريّة للتّقاد بالتعاون مع الهيئة العامّة للكتاب، ١٩٩٤، ص. ٣٢.

٢ - «...annonce la possibilité d'abandonner le mètre traditionnel au profit d'une nouvelle organisation rythmique»
Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 239.

انبثاؤها وتخلّقها انطلاقاً من كيميائية ذاتية منفصلة عن إكراهات الخارج. يقول في قصيدة "الفاحة":^١ (مجزوء الرمل)

لَسْتُ مِنِّي إِنْ حَسِبْتَ الشُّعْرَ أَلْفَاظًا وَوَزَنًا
خَالَفْتُ دَرْبَكَ دَرْبِي، وَإِنْ قَضَى مَا كَانَ مِنَّا
فَأَنْطَلِقُ عَنِّي لِئَلَّا تَقْتَنِي هَمًّا وَحُزْنًا
وَأَتَّخِذُ غَيْرِي رَفِيقًا وَسَوَى دُنْيَايَ مَغْنَى

أهمية هذا المقطع الشعري موصولة بموقع القصيدة التي ينتمي إليها وهي "الفاحة"، إذ تنزّلت من مجموعة "الجداول" منزلة الصدارة، وقامت في نظر بعض الدارسين مقام «الدستور» أو "العقد" الذي يريد أن يربط بينه (إيليا أبي ماضي) وبين قارئه في طوره الشعري الجديد هذا^٢، بل ينكث أبو ماضي، من خلال هذا المثال الشعري، موثيقه ويفك أواصره مع المتلقي التقليدي، المتشبع بمراسم إنتاج الأقاويل الشعرية مثلما استقرت في المؤسسة النقدية القديمة، والمتعامل مع الحداثة الجمالية مستأنساً بأحكام ما قبلية وعدة مفهومية لا تمت للعصر بصلة مما يجعل تعبيره الشعر تشنيعاً انطباعياً متسرّعاً وسطحياً. في المقابل يقترح صاحبنا رؤية ضديدة وجديدة للجميل الشعري، فيعتبره خلقاً منوطاً بالروحي في الإنسان، وانفلاقاً باطنياً تسعى الكلمات إلى حيازته وامتلاكه ثم إيصاله إلى المتلقي؛ هذا المتلقي ليس مستهلكاً عجولاً في معرض التصفيق القافوي والاستعراض البديعي، بل يتقن فن الإصغاء، الذي يجسّر بدوره تمثّل تجارب الآخرين والالتقاء بهم في مدارات الأنطولوجي. يقول مبرماً ميثاقه مع متلقٍ بديلٍ من خلال القصيدة ذاتها (الفاحة):^٣

١- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، الجداول، جمع الشعر وقدم له د. عبد الكريم الأشر،

ط. ١، الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٨، ص. ٥٥٦.

٢- محمد قوبعة، الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي، جامعة متوبة - كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمتوبة، ط. ٢، ٢٠١١، ص. ٥٠٢- ٥٠٣.

٣- إيليا أبو ماضي، مصدر نفسه، الجداول، ص. ٥٥٥.

يَا رَفِيقِي... أَنَا لَوْ لَا أَتَيْتُ مَا وَقَعْتُ لَحْنًا
كُنْتُ فِي سِرِّي لَمَّا كُنْتُ وَحْدِي أَتَغَنَّى
أَلْبَسُ الرُّوضَ حُلَاةً، إِنَّهُ يَوْمًا سَيَجْنِي
هَذِهِ أَصْدَاءُ رُوحِي فَلْتَكُنْ رُوحُكَ أَذْنَا
إِنْ تَجِدْ حُسْنًا فَخُذْهُ، وَاطْرَحْ مَا لَيْسَ حُسْنًا
إِنْ بَعْضَ الْقَوْلِ فَنٌ، فَاجْعَلِ الْإِصْغَاءَ فَنًا

فمن خلال هذا الشاهد نستجلي رهاناً رئيساً تستند إليه الشعريّة الرومنطيقية، جماعه العمل على إيجاد المتلقيّ التوعّي المنسجم مع ذاته وذوقه الخاصّ، لا المتلقيّ المتماهي مع سنن الدائقة التقليديّة. ولذلك إختار إيليا أبو ماضي أن يكون رفيقه صاحب إحساس مرهف لا صاحب حاسة مباشرة، بمعنى أن تتدرّب روحه على فنّ الاصغاء لا أن يستجيب لمعطيات الحسّ الخارجي ويتورّط في الحسّ المشترك (Sens commun)، لأنّ « ثقافة الأذن هي على الدوام ثقافة سلطنة: كلّ سمع طاعة »^١.

من هذه الناحية، يجلو الاشتغال الرومنطقيّ بالطرف المقابل في العمليّة التخاطبيّة وعي الشاعر الحادّ بأنّ الإسراف في الترجيّة ضرب من التّهافت، وبضرورة الالتقاء بالآخر مدخلاً إلى معرفة حقيقة الذات والعالم، ويستوجب هذا الأمر إنماءه إلى الفضاء الشعري. يرى نعيمة أنّ « العبارة هي أكثر من مجموع الكلمات. (...) والمعنى هو أكثر بكثير من مجرد الدلالة على الأشياء بأسمائها. إنّ الشحنة من الأحاسيس والأفكار والتأمّلات والانطباعات التي تحملها الكلمة إلى ذهن القارئ ووجدانه »^٢، ومعلوم أنّ في التوجّه إلى المرسل إليه (Destinataire) تجد الوظيفة الطلبية (La fonction conative) تعبيرتها النحوية الخالصة في النداء والأمر، اللذين - من وجهة نظر تركيبية وصرفية وغالباً حتّى صوتية - يعدلان عن

١ - عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط. ١، ١٩٩٤، ص. ٨.

٢ - ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، مج. ٧، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤، ص. ٢١٤.

بقية المقولات الاسمية والفعلية^١. فعندما يصبح المتلقي معنياً بالخطاب، تستوي الغاية منه (الخطاب) توجيه الآخر نحو الوجهة التي يعمل مركب الكلام على الإقناع بها وترسيخ أركانها. والإقناع لا يكون إلّا حجاجاً حاملاً على التصديق.

تستجيب نصوص رومنتيقية كثيرة لهذه الوظيفة لأنّها وجدت نفسها في صراع لا بدّ أن تخوضه، حتّى تعتنق الجماهير الدائقة للجميل الشعري دعوتها وتؤمن بعقيدها الجديدة التي تعتبر الأشكال التعبيرية شيئاً من العرض أمّا الحقيقة الجوهرية الدسيسة في الثنايا والانعطافات فهي بوصلة الشاعر والشعر، إذ أنّ «الله لا يحفل بالمعابد وزخرفها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقّة ترجمة عواطفها وأفكارها»^٢؛ بمعنى أنّ أزمة الشعر ماثلة في تسليط الوعي النقدي القديم ثمّ التقليدي الضوئ على الشكليات، والإمعان في تقنياتها حتّى ضاع الشعر الحق ليترك مكانه للنظم باعتباره صناعة وثقافة (التثقيف والتجويد) على نهج الأب الفني، فاختنق الخلق والإبداع وانخرط النظام في إنتاج المثل والشبيه، مثبتاً الهوية الجماعية، نافياً شخصيته وفرادته لصالح المنوال. يقول نعيمة ساخرًا: «الذين جاؤوا بعد الخليل فتقيّدوا بزخرفته وعلله ألفاً ومائتي سنة فإياهم أسدي جزيل شكري. لأنّهم بمباراتهم في معرفة «صحيح أوزان الشعر وفاسدها» قد أنقنوا الأوزان وأهملوا الشعر»^٣.

فالنظرية الرومنطيقية - وهي ثورة على كلّ الإكراهات المسقطة من الخارج على الإنسان - تمثّل عنوان تمرّد على منظومة القيم الفنية الموروثة وعلى رأسها منظومة الإيقاع القديمة التي شلّت الفعل الإبداعي وقيدت انطلاق المبدع حتّى بات عاكفاً على إنتاج خطاب يجد الاعتراف به من مؤسّسة العروض رغم عدم انسجامه مع رؤاه وتطلّعاته الذاتية. هذا الأمر لم يسفر إلّا عن كساد سوق الفعل الخلاق / المتفرّد، وعن ازدهار الأشكال النظمية

١- R. Jakobson, Essais de linguistique générale, T.1, p. 216.

٢- ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، مج.٣، الغربال، ص. ٤٢٥.

٣- مرجع نفسه، ص. ٤٢٢.

المعدلة على عقارب الخليل بن أحمد الفراهيدي. وملخص الإساءة إلى الشعر جماعها مقول القائل «العروض لم يسئ إلى شعرنا فقط، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام. فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً»^١.

حتى نعدل عن عرض الآراء بخصوص الموقف من جدوى اللوائح العروضية الخليلية، وهي بلا ريب كثيرة وتصيب في الخانة ذاتها، يجمل بنا أن نعين البديل الرومنطقي الذي يمكن أن يلوح حتى في مستوى إنتاج المفاهيم؛ هذا الجهاز المبدئي من أجل إساق أي نظرية والإبانة عن متانتها. فمن يللم شتات الرؤى النقدية الرومنطيقية الموزعة بين ما هو نقدي صرف وما هو إبداعي في حكم النقدي يصل إلى مقارنة للشعر مؤداها أنه نشيد بدئي، فطري سابق على مكتسبات الحضارة والثقافة، بل هو لغة النفس وترنيمه الروح المتصلة من نواميس التواطؤ والاصطلاح؛ ف«العواطف إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرثة كان ما تنطق به شعراً. وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكن من أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرثة كان شاعراً»^٢.

إن التشديد على العنصر الموسيقي في الشعر الرومنطقي يؤكد الوعي بسحر اللفظ المنعم وبأن «الإيقاع شكل دال»^٣ (Forme signifiante) فيه من مستويات الخطاب التركيبية والصرفية والصوتية، ومن تجاوب الأصوات الطبيعية، ومن تعاقب الفصول، ومما هو ذاتي مراوح بين أطوار الذات المتلفظة. لذلك فهو متعدد، متكرر، وإذ يستجلبه الشاعر فلكي يتجاوز خيانة الشعر مع الإحيائيين، ويبلسم الجراح المفتوحة في محيطه اليباب. ولعل صفة من الصفات المتواترة والمعلقة على الشاعر الرومنطقي هي صفة الموسيقي المذكرة بأورفي (Orphée) الذي واجه سدنة الجحيم بسحر وتره، وفي ذلك ما فيه من دلالات. يقول جبران

١- مرجع نفسه، ص. ٤٢٧.

٢- مرجع سابق، ص. ٤٢٥.

٣- M. Pougéoise, Dictionnaire de poétique, p. 411.

خليل جبران: « نحن أبناء الكآبة. نحن الأنبياء والشعراء والموسيقيون. نحن نحوك من خيوط قلوبنا ملابس الآلهة ونملاً بحبات صدورنا حفناات الملائكة^١. فمثلث النبوة والشعر والموسيقى يلتقي في برزخ الألم، ولكنه يسعى إلى بعث عالم بهيج تتعانق فيه الأبعاد وتتقارب المسافات، فتستقر الأرض منبتاً للجميل، وتفتتحاً للإلهي، مثلما يستوي عالم اللازورد الأثيري منبعاً للحقيقة التي ينشدها الإنسان، وهذا الجدل بين الأرض والسّماء من سيماء الرومنطيقى.

مكّنتنا هذه الوقفة المطوّلة نسبياً من تحاشي الصّورية المفرطة والتّعرج على الوعي التّقدي القديم ثمّ المكوث في لحظة لاحقة عند منزلة الإيقاع في النظريّة الرومنطيقية وتصوّرها له. لينصرف البحث تالياً إلى الاشتغال بمجموعتين شعريّتين موسومتين بـ "الجداول" و "الخماثل" لعلم من أعلام الرومنطيقية المهجرية ألا وهو إيليا أبو ماضي. نطمح من وراء هذا الاشتغال إلى معرفة كيفيات إجراء الإيقاع في المنجز الفنّي المذكور، ودور المكونات التوقيعية في تكوين هوية النصّ وتشكيل ملمحه النوعيّ أو الأجناسي، لا سيّما أنّ هذا المنجز قد مثّل انعطافاً حاسماً في خطّ الشاعر الشعري، وأمضى نقلته من الكلاسيكية إلى الرومنطيقية، وسنمحصّ هذا المبحث مثلما ألمعنا آنفاً لدراسة إيقاع الخطاب أو نحو الإيقاع.

يوفر البحث في إيقاع الخطاب فرصة توسيع مفهوم الإيقاع ليشمل المسموعات ويتّسع للمرئيات، وهو لذلك لا يخلو من دلالة صريحة وأخرى موحية مبطنّة، متحفزة للظهور. فزيادة على كونه محدّداً تكوينياً من محدّدات النوع الشعري، وربما أهمّها، فهو أيضاً "المادّة الثابتة للمعنى"^٢. كما أنّه يجذّر مقولة التّدلال المرتبطة رأساً بالحدّاثّة الشعريّة ويؤصّل حضور الدّات في الخطاب المبدع بقدر حضورها الإبداعى. وتذكرنا ثلاثيّة الإيقاع والمعنى والدّات بأطروحة ميشونيك الذي يقول: « تحرّر الأصرة بين الإيقاع والمعنى والدّات، في الخطاب،

١ - جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، مج ٦، العواصف، قدّم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل

نعيمه، نوبلس، ط ٤، ١٩٩٦، ص ٣٣.

١ - Henri Meschonnic, Critique du rythme, p. 705.

«Le rythme est la matière constant du sens».

الإيقاع من مجال العروض^١؛ فهو ما انفكّ يلحّ على أنّ الإيقاع أشمل من العلامات، بما أنّه في تصادٍ مع الذات، حتّى أنّها استوت، تقريباً، وحدة إيقاعيّة تنظّم وتيرة الملفوظ ويقتضي القارئ آثارها في الحيز النصّي. وقد أجاد كبدي فارغا (A. Kibédi Varga) التعبير عن فكرة الالتقاء بين الشّاعر والقارئ في مؤلّفه "ثوابت القصيدة" حين ذهب إلى أنّ الإيقاع في الشّعر مرتبط متيناً ببنية الشّاعر والقارئ على قدم المساواة^٢. بما يؤكّد ملاحظتنا بخصوص لا تاريخيّة الأوزان الشّعريّة بوصفها أشكالاً سابقة على العمليّة الإبداعية، وباعتبارها من بنية النّظام المشتغل بالكليّات دون الالتفات إلى الإنجازات الفردية المخصوصة. وفي مقابل ذلك، إذا افترضنا أنّ المعنى هو نشاط الذات والإيقاع تنظيم للمعنى في الخطاب، فهذا يعني أنّ الإيقاع بالضرّورة تنظيم أو تشكيل للذات في خطابها. بما يفيد أنّ أيّ نظريّة للإيقاع في الخطاب هي إذن نظريّة للذات في اللّغة، وليس بالإمكان، بعدئذٍ، امتلاك تصوّر للإيقاع خلوٍ من تصوّر للذات ولا تصوّر للذات دون تصوّر للإيقاع، ذلك أنّ اللّغة عنصر من عناصر الذات الأكثر حميميّة، والأكثر حميميّة في دائرتها بلا منازع هو الإيقاع^٣.

لم نستنفر هذه النّقاط إسرافاً في القول ولا إرهاقاً للبحث بل رفعاً للبسٍ رأيناه طال في وقت من الأوقات مفهوم الإيقاع، واعتراضاً بدوره الخطير في إنتاج شعريّة النّصوص وتكثير أبعادها الدّلاليّة. كما أنّ حضور الذات والمعنى في الإيقاع يجعل الإيقاع تشكيلاً للتلفظ بقدر ما هو تشكيل للملفوظ، ما يرشّحه لأن يكون الدّال الأكبر أو الغالب (Le signifiant majeur)، حيث يضمّ إضافة إلى الملفوظ كذلك التّحت - معنوي (L'infra-notionnel)

١ - Ibid., p. 72.

٢ - A. Kibédi Varga, Les constantes du poème, p. 16.

٣ - Henri Meschonnic, Op. Cit., p. 71

٤ - Ibid., p. 72

والتحت - لساني (L'infra-linguistique)، لنخرج إلى أن الإيقاع ليس العلامة^١، بل يشملها ويفيض عنها بل «ناكف الإيقاع تعريفاً جامداً كان يثبتته في العلامة وفي أولية اللغة إلى أن أمكن له ولوج الخطاب»^٢. ونتخير منهجياً أن ندرس نحو الإيقاع في محطات خمس:

١. إيقاع الصوت المفرد:

الممارسة الشعرية هي بالأساس ممارسة مبدعة في إطار المادة اللغوية، بما يعني أن جميع البنى اللغوية وأولها البنية الصوتية متدخلة في بناء الخطاب الشعري. ينضاف إلى هذا المعطى أن الرسالة الشعرية تتأسس على قوانين مباينة للرسالة التواصلية، فالإبداع الشعري «توفيق بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه وسعي إلى تبرير العلاقة بين الدال والمدلول وبين اللفظ والمعنى وبين الشكل والمضمون وعمل على وزن الأصوات وإيقاعها...»^٣.

والراجح أن الاشتغال على إيقاع الأصوات يجد تجليه الأمثل في «مبدأ التصحيف»^٤ الذي يفترض أنه «تواتر صارخ لبعض الصوائم الموزعة على طول النص، ولو وُضع بعضها بسبب من بعض، لشكلت دالاً معجمياً، يكون مدلوله الكلمة أو الكلمات المفاتيح في النص»^٥.

عطفاً على ما سبق، يشفّ تصفّح مدونة البحث عن أن أبا ماضي لجأ إلى تكرار الصوت من الأصوات بكثافة في مواضع معينة، كما لجأ أحياناً أخرى إلى ترجيع بعض الأصوات المتقاربة في الخصائص الرئيسة والثانوية، أو المتقاطعة من حيث المخرج، ومن

١ - Ibid., p. 70.

٢ - محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، تونس، عالم الكتاب، سلسلة "دراسات أدبية ونقدية"، ٢٠٠٦، ص. ٣٧.

٣ - الهادي العيادي، خصائص الكتابة عند جبران خليل جبران، تونس، دار سحنون للنشر، ٢٠٠٧، ص. ١٣٢.

٤ - نقلاً عن: الهادي العيادي، مرجع نفسه، ص. ١٣٢.

دلائل توظيف الصّوت نقّطع من قصيدة "في القفر"^١ مقطعاً نستدلّ به على ادّعائنا:
 وَكَتَابِي الْفَضَاءُ أَقْرَأُ فِيهِ؛ تُسَوِّرًا مَا قَرَأْتُهَا فِي كِتَابِ
 وَصَلَاتِي الَّذِي تَقُولُ السَّوَاقِي؛ فِرْغَنَائِي صَوْتُ الصَّبَا فِي الْغَابِ
 وَكُؤُوسِي الْأَوْرَاقُ أَلْقَتْ عَلَيْهَا الشَّرْقُ شَمْسُ دُوبِ النَّضَارِ عِنْدَ الْغِيَابِ
 وَرَحِيقِي مَا سَالَ مِنْ مُقْلَةٍ الْفَجْ رِ عَلَى الْعُشْبِ كَاللُّجَيْنِ الْمَذَابِ
 وَلِتُكْحَلَ يَدُ الْمَسَاءِ جُفُونِي وَلِتُعَانِقْ أَحْلَامُهُ أَهْدَابِي
 وَلِيُقَبَّلَ فَمُ الصَّبَاحِ جَبِينِي وَلِيُعَظِّرْ أَرْبَجُهُ جِلْبَابِي
 وَلَا تُكُنْ كَالْغُرَابِ: رِزْقِي فِي الْحَقِّ لِي وَفِي السَّفْحِ مَجْتَمِي وَأَضْطَرَّابِي
 سَاعَةً فِي الْخَلَاءِ خَيْرٌ مِنَ الْأَعْمَامِ - وَكَامُ تُقْضَى فِي الْقَصْرِ، وَالْأَحْقَابِ

نلاحظ من خلال هذا الشاهد تعاود صوت "القاف" بكثرة بدليل المفردات التالية:
 أقرأ - قرأتها - تقول - السّواقي - الأوراق - ألقّت - رحيقي - مقلة - تعانق -
 يقبل - رزقي - الحقل - تُقضى - القصر - الأحقاب. وتقدّر نسبة تشغيل "القاف" في
 المثال المتقدّم بـ ٢٧٪، وهي نسبة عالية قياساً على تداول الصّوت المذكور - وهو الانحباسي^٢
 المهموس - في مجرى الرّسالة التّواصلية. يمكننا أن نعلّق بهذا التّوظيف دلالتين مختلفتين:
 الأولى موصولة بحالة الضّجر والملالة التي اكتنفت الذات الشّاعرة، وجعلتها تتبرّم من
 الموجود، وتختار طريق الانفصال. والانفصال اجتثاث قهري من صلب الجماعة والمحيط
 وإقامة في العراء (القفر) ممّا يجعل المجاهدة في الحياة إجهاداً في الإفضاء بالشّعر. ولهذه
 الأصوات المتطابقة والمتراصلة وظيفة نغميّة في تجاوب مع البعد التّعبيريّ (l'expressivité)^٣.
 فالجميل الشّعري مثلما هو معلوم توتر بين الأنين والرّنين، وتردّد بين المعاني والمغاني، وكثيراً
 ما كشف التجلّي الإيقاعيّ عن الوجه الشّقيّ للشّاعر الرّومانيّ، هذا الادميّ الشّقيّ الذي
 جُبِلَ من حملاً مسنوناً، فخبّر ضيق الحبس الطّيني، وهفت روحه إلى التّجنيح في أوساع

٥ - إيليا أبو ماضي، الأعمال الشّعريّة الكاملة، الجداول، ص. ٥٨٨.

١ - A. Kibédi Varga, Les constantes du poème, p. 111.

السَّماء، وأمداء الفضاء.

أما الدلالة الثانية فنصلها بدعوة الشاعر إلى القفر وتلبيته النداء. وتتجلى التلبية بدايةً في إرغام النص الشعري على احتضان دوال لغوية تحاكي القفر من حيث بنيتها المعجمية، ومداليل سياقيةً متقاربةً ترتد في النهاية إلى القفر الذي اكتسب شعرياً معاني ثرة تناقض الدلالة القاموسية المعهودة. على أساس ذلك، ينهض تعاود صوت القاف بلفت نظر القارئ إلى تتبع الصورة الأيقونية (Image iconique) الموشومة بنيةً صوتيةً فيها تبئير على تحوّل متعدّد الأضلع: تحوّل نفسي بالنسبة إلى الشاعر، وتحوّل دلاليّ بالنسبة إلى المكان، وتحوّل إدراكيّ بالنسبة إلى المتلقّي بخصوص تصحيح فهمه المرتبط بتسييق المفردات بدلاً من ارتباطها بالقوائم المعجمية.

من بين القصائد متوسطة النفس التي نهضت على إيقاع الأصوات كذلك قصيدتان قد اشتغلنا على صوتي "السّين" و"الصّاد" (وهما صوتان مهموسان صغيريّان الأول مرقّق والثاني مفخّم) موسومتان "بالأسرار"¹ و"عش للجمال"².

فقد تضمّنت القصيدة الأولى تسعة أبيات شعرية وقامت على نسق جدولي انتقائي يحتوي خمس عشرة مفردةً تكرّس البنية الصوتية التي ذكرنا، وهي: "لصّ"، "أسرق"، "سرّ"، "التّسيم"، "السّاري"، "أجسّ"، "إصبعي"، "السرّ"، "السّحر"، "الخصيب"، "صولة"، "سدوله"، "أسرار"، "بصري"، "ستار".

أما قصيدة "عش للجمال" فقد تأسّست على عشرة أبيات شعرية، وطالها الإيقاع الصّوتي المهموس الصّغيري هي الأخرى خمس عشرة مرّة تكشف عنها المفردات التالية: "البساتين" - "نصبت" - "الأصيل" - "سُرادق" - "المساء" - "سرايل" - "السّواقي" - "ابتسامات" - "الحسن" - "يقاس" - "سربال" - "أسمال" - "مسكين" - "أحسّ" - "سرّ".

١ - مصدر نفسه، الجداول، ص. ٦٠١.

٢ - مصدر نفسه، الخمائل، ص. ٦٩٩.

نلاحظ أنّ القصيدتين تحومان حومة معنى شعريّ واحد جماعه التغني بقداسة الطبيعة: أي بتراسل عناصر الطبيعة، ومن ثمّ بتجانس الأصوات وتجاوبها بما أنّ كتاب أبي ماضي من كتابها. وليس إشاره إيقاعيّة الصّوت الصّفيري المهموس إلّا بحثاً عن موسيقى مضافة إلى موسيقى العالم من حوله، ومحاولة تقصد إنتاج نصّ شعريّ فيه من الدقة واللّطافة ما يحاكي اختلاس أسرار الجمال وإيقاظ القارئ إيقاظاً ليّناً خفيفاً وإدخاله في محفله الطقوسي المرتّل لقيم الجمال المقدّس، والحبّ الأزلي باعتباره جوهرّاً تلقي حوله جميع الإرادات الجزئيّة في مهرجان يساهم الشّاعر ما شاء في صوغه لغةً مقطّرةً سلسلةً تجبل أذن القارئ من جديد وتوحي إليه بسرّ المعاني إجماء.

في سياق غير السّياق، كان للتّجاوبات الصّوتية الحاصلة صلب الأبيات الثّمانيّة الأولى من قصيدة "الكمنجة المحطّمة"^١ موقع مركزيّ في بلورة الإيقاعيّة النّاطمة للنّص والنّاسجة لديناميّة. والجليّ أنّ هذه القصيدة قد تناوبتها معان شعريّة نواتها الأصيلّة الحزن والجزع والشّجون؛ إنّها معان راشحة عن الإحساس بالفراغ والشّعور رديفاً لانحسار عالم الموسيقى إلى حدّ التّلاشي والانعدام. وسوف يكون للعنوان بوصفه النّص الأصغر إشعاع على امتداد القصيدة، وحينئذ ستؤدّي الأصوات دوراً مهمّاً في تأطير إيقاع الأدب المنكسر ومعانيه. هذه الأصوات فرّعناها ثلاثة فروع؛ هي "التّون" و"الشّين" و"الرّاء".

١ - التّون: أكفانه - سفينة - منبوذة - نسجت - العنكبوت -
بانت - كأنّها - حسن - حزنك - حزين - إنّها - تنشر - انقض - المنى -
النّفس.

٢ - الشّين: شاهدها - الشطّ - شيء - يشجّيه - مشدوّه -
مشدوها - شوق - تنشر - الشّكوى - يشفيها.

٣ - الرّاء: عبرة - أذريها - مهجورة - وراءه - الغبار - يطربها -
تري - تراها - ارح - تنشر - يردّيه.

الملاحظة الأولى مؤداها أنّ الأصوات الثلاثة المرصودة في تقلّباتها النظرية المختلفة لا تسعفنا إلا بمجذر / ن ش ر / على سبيل الإنجاز. ثم إنّ القوائم الثلاث لا تتقاطع إلّا في مفردة وحيدة هي "تنشر" التي وردت منفية في الملفوظ الشعري بدليل قوله:

فَارْزَحْ يَحْزُنْكَ يَا حَزِينُ فَإِنَّهَا لَا تَنْشُرُ الشَّكْوَى وَلَا تَطْوِيهَا

بما يفيد أنّ الشاعر قد أخذ موقع الكمنجة المعطوبة، دون وعي، مضطلاً بفعل نشر الأحزان والتّباريح صلب خطابه الشعري، وهو نشر يذهب في اتجاه "الغنة" مع صوت "النون" فيكون الأنين والتّشييع والوجع، ويذهب في اتجاه "الشأسة" مع صوت "الشين" فيكون التّعطلّ والتّقطّع تواءماً مع مقام يتهجّى فيه أبو ماضي سفر الآلام، ثم "تكرارية" "الراء" بما تضمّن من ترجيع يحاكي تسارعه غرغرة الاحتضار، وهذا يشي بكون «الإيقاع هو حركة التلفظ» (le mouvement de l'énonciation)¹، بمعنى أن نولي موسيقى الشعر شطر النّظر في صلة بالمعنى وبالذات البائة، هذا المسار يجنّبنا العبثية والاعتباطية، ويدفع بالفعل الشعري نحو القصدية القائمة إلى حدّ بعيد على منطق الترميز والتّبرير.

من ثمّ فإنّ توظيف الأصوات، أو بعض خصائصها، مُخبر عن كون الإيقاع تجربة تُعاش قبل أن تُقال: إذ زيادةً على تحقيق الانسجام الدّاخلي للنّص، والتّرفيع من درجة شعريّته، يدعو القارئ إلى تملّي المعاني الممكنة والدلالات الكامنة التي لا يُعنى بتفجيرها إلّا القارئ المتفاعل مع النّص المقروء تفاعلاً خلاقاً، باعثاً إمكانات المنجز الإبداعيّ الخبيئة في كلّ قراءة.

يجمل بنا في هذا المستوى التحليلي، أن نشير إلى نتيجة أخرى نعتقد أنّها على قدر من الأهمية، وهي في صلة بالبنى الصوتية ووظائفها التّوقيعية، مُحصّل هذه النتيجة أنّ «إيقاع الأصوات ليس متّصلاً، وهو لا يتدخّل، ولا يخطر في اللعبة إلّا في بعض اللحظات المائزة»². بمعنى أنّه يحضر على نحو موضعيّ متميّز، ويتجمهر في شكل تجمّعات إيقاعية دالة، ولكنّه لا يسمح كلّ المنجز، ولا يعترض سبيل القراءة في مختلف تعرجاتها.

1- Henri Meschonnic, Critique du rythme, p. 707.

2- A. Kibédi Varga, Les constantes du poème, p. 111.

بما أنّ الإيقاع جمع في صيغة المفرد، وبنية لغوية متراكبة، نتخير أن نقف على تحقيقه في مستويات إضافية نقدّر أنّها على قدر من الأهمية كبير منها:

٢. إيقاع التّرديد:

إنّ أوليّة ظاهرة التّرديد في استراتيجية الخطاب الشعري قد حتمت على باحثٍ في قامه جون كوهين أن يفرد لها بحثاً دقيقاً موسوماً بـ «الشّعر والتّرديد» «Poésie et redondance»^١، حيث افترض أنّ الاختلاف شعر/اللا - شعر يُبحث في مستوى ثنائية دلالية مقابلة لنمطين من المعنى: المجرد أو الاصطلاحي والإشجائي أو الانفعالي. هذان المعنيان متعلّقان تبادلياً بالأبعاد الفينومينولوجية: وضوح/غموض وكثافة/حيادية؛ فكلّ مفردة من اللسان حائزة بالقوة على الصنّفين من الدلالة المسجلين، والجملة النحوية ببنيتها الاسمية - الفعلية تحيّد بالضرورة المعنى الإشجائي وتحنق الكثافة.

أمّا الاستراتيجية الشعرية فهي تتأسّس على مسارين متكاملين: الأوّل هو المحور الجدوليّ أو عبر تشغيل أشكال متحوّلة وهو الذي يبعث المعنى. والثاني هو المحور النسقي حيث تتقوى الكثافة بتنسيق التّرديد. بالتالي فإنّ الشّعر يتجسّد بصفته الخطاب لذاته، أو الخطاب اللازم الذي تُنشد فيه المتعة لا المنفعة.

يعلم المطلع على نظام اللغة يقيناً أنّ تنسيب التّرديد، (نسبة محدودة منه)، ضروريّ لضمان التّواصل، بيد أنّه عندما يتعدّى التّرديد هذا الحدّ فهو يؤسّس خرقاً لأهمّ مبادئ اللغة وهو مبدأ الاقتصاد (principe d'économie) الذي يسوس اللسان.^٢

هذه الإشارة يدعمها اللساني أندريه مارتنيه (A. Martinet) الذي افترض أنّ التطوّر اللساني محكوم بالتناقض المستمرّ بين حاجات الانسان التّواصلية ونزوعه إلى اختزال نشاطه

1- Jean Cohen, « Poésie et redondance », in Poétique, N°28, seuil, 1976, pp. 413-422.

2 - Jean Cohen, Op.Cit., p. 414.

الدّهني والفيزيائي إلى الحد الأدنى ، وهذا يجرّ إلى تكريس مبدأ جوهرّي هو خانة البدائل
 Classe des substitus ، استجابة لكلفة الرّسالة Coût du message^١.

ينبّه هذا الحديث إلى مبدأ الاختصاص في اللّغة الذي يفترض اختصاص كلّ دالّ
 بمدلّول محدّد. ولكن بقدر ما يكون الخطاب شعريّاً يشتغل الدالّ بصفته مؤشّراً على ترديد
 دلاليّ يؤسّس الانسجام الدّاخليّ للخطاب الشعريّ. وفي السّياق ذاته عمدت جوليا كريستيفا
 إلى تمييز لغة الشّعْر من لغة التّواصل^٢ ؛ فإذا كان تكرار وحدة دلاليّة في لغة التّواصل لا يغيّر
 دلالة الرّسالة بل له أثر رجعيّ على النّحويّة فهو ليس كذلك في اللّغة الشعريّة ، ها هنا
 الوحدات غير قابلة للتّكرار ، وبعبارة أخرى الوحدة المكرّرة لم تعد هي ذاتها ، أو هي تسجّل
 حضوراً فريداً.

ليس إلّا أننا إلى التّكرار في هذه اللّحظة من البحث إدراجاً له في خانة التّريد ، بل
 تدعيماً للمنظور القائل بمفارقة لغة الإبداع لغة الخطاب التّواصليّ ، ومباينة الاستراتيجية
 الشعريّة للاستراتيجية المتحكّمة في الرّسالة النّفعيّة. أمّا بخصوص تّمين مكانة التّريد مقارنة
 بالتّكرار فلا نجد أفضل من مقولة كوهين «لكن يبقى التّكرار بالمعنى الحصريّ - على الرّغم
 من تواتره - ظاهرة هشّة. فما يسعى هذا التّحليل إلى البرهنة عليه هو أنّ التّريد هو القانون
 التّكوينيّ للخطاب الشعريّ»^٣ ، ويأتي هذا الحكم منسجماً مع تعريفه للشّعْر بأنّه «في جوهره
 عودٌ على بدء Retour»^٤ ، وتعبير هوبكنز Hopkins إنّّه «خطاب مكرّر كليّاً أو جزئياً للصّورة
 الصّوتيّة ذاتها»^٥.

٣ - Ibid., p. 414.

١ - Ibid., p. 416.

٢ - Ibid., p. 417.

٣ - Ibid., p. 415.

٤ - Ibid., p. 415.

وقد درس التردد في مستويات ثلاثة:

مستوى العلامة (Signe).

مستوى الدال (Signifiant).

مستوى المدلول (Signifié).

١.٢. التردد العلامي:

ترديد العلامة حسب كوهين هو التكرار بالمعنى الحصري الذي يمتد من المفردة إلى المقطع الشعري^١، أي تكرار الدال مع المدلول في ذاته الآن. وقد رصدنا في مدونتنا مثل هذه الظاهرة الإيقاعية التي من شأنها أن تنشئ في الخطاب ضرباً من التجاوب وتسهم في خلق انسجامه الداخلي ناهيك أن ترديد العلامة قد اتخذ له موقع الصدارة من الأبيات الشعرية في شكل لازمة شعرية ذات بنية إيقاعية واحدة، ومن الأمثلة الشاهدة على ذلك نذكر:

الشاهد الشعري	القصيدة	الصفحة
لَمْ أَزَلْ أَلْمَحُ طَيْفَ الْمَجْدِ حَتَّى فِي السَّرَابِ لَمْ أَزَلْ أَسْتَشْعِرُ اللَّذَّةَ حَتَّى فِي الْعَذَابِ لَمْ أَزَلْ أَسْتَشْرِفُ الْحُسْنَ وَلَوْ تَحْتَ نِقَابِ.	العلقية	٦٠٩
أَنَا نَهْرٌ لَمْ أُتَمِّمْ فِي الْأَرْضِ إِنْشِيَابِي أَنَا رَوْضٌ لَمْ أُذْغِ كُلَّ عَبِيرِي وَمَلَابِي أَنَا نَحْمٌ لَمْ يُمَزَّقْ بَعْدُ جِلْبَابَ الضَّبَابِ.	العلقية	٦٣١
وَقَدْ سَأَلْتُ السُّحْبَ فِي الْآفَاقِ هَلْ تَذْكُرُ رَمْلَكَ؟ وَسَأَلْتُ الشَّجَرَ الْمُرِقَّ هَلْ يَعْرِفُ فَضْلَكَ؟ وَسَأَلْتُ الدَّرَّ فِي الْأَعْنَاقِ: هَلْ تَذْكُرُ أَصْلَكَ؟	الطلاسم	٦٥١
سَائِلِي الْفَجْرَ أَعِنْدَ الْفَجْرِ طِينٌ وَرُخَامٌ؟	الطلاسم	٦٥٧ - ٦٥٨

الشاهد الشعري	القصيدة	الصفحة
وَأَسْأَلُ الْقَصْرَ أَلَا يُخْفِيهِ كَالْكُوخِ الظَّلَامُ؟ وَأَسْأَلُ الْأَنْجُمَ وَالرَّيْحَ وَسَلَّ صَوْبَ الْغَمَامِ؟		
قَدْ رَأَيْتُ الشُّهْبَ لَا تَدْرِي لِمَاذَا تُشْرِقُ وَرَأَيْتُ السُّحْبَ لَا تَدْرِي لِمَاذَا تُغْدِقُ وَرَأَيْتُ الْغَابَ لَا تَدْرِي لِمَاذَا تُورِقُ	الطلاس	٦٦١
أَتَرَانِي كُنْتُ يَوْمًا نَعْمًا فِي وَتَرٍ أَمْ تُرَانِي كُنْتُ قَبْلًا مَوْجَةً فِي نَهْرٍ أَمْ تُرَانِي كُنْتُ فِي إِحْدَى النُّجُومِ الزُّهْرِ	الطلاس	٦٦٢
أُرِيدُ دُنْيَا فِيهَا شُعَاعِي بَقِيَ إِذَا غَابَتِ النُّجُومُ أُرِيدُ دُنْيَا تَحْسُ نَفْسِي فِيهَا نُفُوسًا يَلَا جُسُومُ أُرِيدُ خَمْرًا يَلَا كُؤُوسٍ مِنْ غَيْرِ مَا تُنْبِتُ الْكُرُومُ أُرِيدُ عَطْرًا يَلَا زُهُورٍ يَسْرِي وَإِنْ لَمْ يَكُنْ نَسِيمُ	أمنية إلهة	٦٩١ - ٦٩٢
وَأَحِبُّهَا نُورًا جَمِيلًا صَافِيًا مُتَأَلِّقًا فِي النَّفْسِ وَالْوَجْدَانِ وَأَحِبُّهَا سِحْرًا يَرِفُ مَعَ النَّدَى وَيَمُوجُ فِي الْأَلْوَانِ كَالْأَلْوَانِ وَأَحِبُّهَا ذِكْرِي تَطِيفُ بِخَاطِرِي لِأَخٍ هَوَيْتُ، وَغَادَةَ تَهَوَّانِي	ذكرى	٧٥٠
أُشْهِدُ الصُّبْحَ فَائِضًا فِي مُرُوجِ الزَّبْرِجَدِ أُشْهِدُ اللَّيْلَ لَا يَسَا طَيْلَسَانَ التَّمَرْدِ أُشْهِدُ الْغَيْثَ مُعْطِيًا أُشْهِدُ الْحَقْلَ يَجْتَلِي	أنت والكأس	٧٧٧

يمكننا أن نعقب على هذه الشواهد بجملة من الملاحظات ، من أهمها :

- إن التردد الدالي يُعطل نمو القصيدة وتقدم حركتها ، بل يوقظ عين القارئ على قراءة بصرية مشهدية فضائية مبنية على منطق التزامن والثبات في منطقة فنية بعينها ، وهذا

يكرّس على نحو من الأنحاء هويّة النوع الشعري، ويعدل بها عن سواها من ضروب الأفانين القوليّة. إذ أنّ الإيقاع مثلما تشكّل في الأمثلة المقترحة «راشح عن قوتين متضادتين: الأولى تنجح إلى الحركة والتقدّم، والثانية تنجح إلى اعتراض تلك الحركة بوقفه» بل إنّ «الكلمة المُكرّرة توقفنا وتدعونا في الآن ذاته إلى مواصلة الحركة»^١.

• تأطرت الغالبية العظمى من التّرديد العلامي في نسق ثلاثي^٢ له دلالة تحيل على مرجعية فنية موصولة بالمسرح الإغريقي وأخرى دينية لها بالمسيحية تعلّق، وثالثة فلسفية، نفسية حديثة العهد تكشف عنها منجزات فرويد وبحوث ماركس وأنجلز.^٣

• إضافةً إلى ما ذكرنا ارتبط النسق الثلاثي في المخيال الجمعيّ بالأقانيم المقدّسة الثلاثة: الدّين والجنس والسياسة، وإنشّد في المخيال الإسلاميّ إلى التّثليث في ممارسة عديد الشّعائر الدّينية وكأنا بأبي ماضي الشّاعر الرومنطقي يريد أن يلبس حلة القداسة وينطبع بطبع الأنبياء لا بما يصرّح به مضمون شعره فحسب وإنما كذلك بما يلوّح به أسلوبه وينبئ به توقيعه.

• إنّ ظاهرة التّرديد من أهمّ الظواهر التي يتقاطع فيها عمل الشّاعر مع عمل السّاحر، وهي تدعّم التقارب النظري بين الشّعر والسّحر، فهي إحدى الطّاقات التي علّقت بـ «إستهلاك العزم كلّ عبر استنفاد كامل الأثر المرجو من اللفظ أو الصّيغة من خلال تسليطها على العنصر أو الشّيء أو الشّخص وتكرارها عدداً من المرات كفيلاً باستغلال كامل ما يُنَاط بها من أهداف النّجاعة...»^٤.

• بين التّرديد العلامي أنّه الإطار المناسب لانبثاق الدّاتية في اللّغة من خلال حضور الأنا اللّغوي في مواضع عدّة ضميراً منفصلاً مرّة، ومتصلاً أخرى ممّا يرفع من غنائيّة النّص الشعريّ ويسند مقولة التّمرکز حول الدّات Égoцентризм التي تعني في ما تعنيه غياب التّمايز بين الواقع

١ - A. Kibédi Varga, Les constantes du poème, p. 200.

٢ - أنظر: الهادي العبادي، خصائص الكتابة عند جبران خليل جبران، ص. ١٣٦ وما يليها.

٣ - مرجع نفسه، ص ص. ١٣٧ - ١٣٨.

٤ - مبروك المناعي، الشّعر والسّحر، دار الغرب الإسلامي، ط. ١، ٢٠٠٤، ص. ٢٣.

الشخصي والواقع الموضوعي. وفلسفياً مثلما أُعتبرت اللغة مسكن الوجود أُعتبر "الأنا" مسكن اللغة، خاصة أن الضمائر هي «حجر الأساس (la roche primitive) في خلق اللغة»^١.

• ارتبط الترديد العلامي مثلما الحال في الشاهد الأول بوحدات معجمية (المح، أستشعر، أستشرف) تجعله خديماً لإيقاع الرؤيا ومولّداً من مولّدات شعرية النبوة التي فيها إقامة على تخوم المجهول، ومرور من المعنى العقلي إلى معاني الحدس والبصيرة، وقول الغياب وإيماء إلى غائب أزلّي.

• من زاوية أخرى كان للترديد العلامي دور مهمّ في إحكام بناء مطوّلة "الطلاسّم" وتحقيق انسجامها الداخلي، ثمّ إنّه دلاليّاً انغرس في السؤال وتركّز في اللاأدرية، فعاضدت الشكل الأسلوبية المتعاود نواة دلالية مرّدة هي الحيرة التي تعدّ سمة من سمات الأنبياء والصدّيقين^٢.

• في الشاهد الشعري قبل الأخير المقتطع من قصيدة "ذكرى" العلامة المرّدة صيغياً هي اسم تفضيل (أحبُّ)، وهذا الولع بأسماء التفضيل كاشف عن هوية الشاعر - النبي الهاجس بالأفضل واللاهج بما يجب أن يكون، وتظهر حينئذ شخصية أبي ماضي الحالم الذي لم يجد أرضاً تتحمّل أوساع أحلامه وتحملتها القصيدة، فالحلم الذي لم يتشبّث واقعةً موضوعيةً هاهو يتبلور واقعةً شعريةً بحكم إلحاح المبدع عليه ترديداً.

٥- Ernst Cassirer, La philosophie des formes symbolique, T.1 : le langage tr. de l'Allemand par Jean 213. p. I-Lacoste, Paris, les éditions de Minuit, 1972.,

١ - ورد في الحديث «اللهم زدني فيك تحييراً...» نقلاً عن: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، دار ندرة للطباعة والنشر، ط. ١، ١٩٨٥، ص ٣٥٩ - ٣٦٠.

ولا تقف الحيرة على معنى الاضطراب والتردد والتيه بل تعني أيضاً الامتلاء والكمال إذ ورد في "اللسان" « واستحار المكان بالماء وتحيّر: تملأ. وتحيّر فيه الماء: اجتمع. وتحيّرت الأرض بالماء إذا امتلأت. وتحيّرت الأرض بالماء لكثرت. واستحار شباب المرأة وتحيّر: امتلأ وبلغ الغاية».

نُظر: ابن منظور الإفريقي المصري (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج. ٢، مادة (حيّر)، بيروت، دار صادر، ط. ١، ١٩٩٧، ص. ١٩٦ وما يليها.

يمكننا أن نختم هذه الملاحظات بالإبانة عن التّرديد في علاقة بالتّلقّي، ونحن لا نخاله في هذا المضمار إلا ناهضاً بـ«الوظيفة التّأثيرية للكتابة إذ غاية المتحدّث الإقناع مضطّلاً بذلك بدور الشّاعر النّبي»^١.

لقد بيّن البحث أنّ للتّرديد العلامي في مدوّنتنا أهميّة كبرى إن في مستوى حبك إيقاعيّة الخطاب الشّعري وإن على صعيد إكسابه دلالات ما كانت لتكون في غيابه، ولكنّه يبقى فاعلاً من بين فواعل أخرى تؤلّف مجتمعة الإيقاع يجب التّمحيص فيها.

٢,٢ التّرديد الدّالي:

يفرّق كوهين في التّرديد الدّالي بين ضربين منه: ^٢ كلي totale: وهو الجناس المحدّد باعتباره تطابقاً للدّوال واختلافاً في المداليل. جزئي partielle: وهو مجموع السّمات العروضيّة البانية للبيت الشّعري من قافية وبحر وغير ذلك.

لقد حدّد أبو هلال العسكري التّجنيس بقوله: «التّجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتهما في تأليف حروفها على حسب ما ألف الأصمعي كتاب الأجناس. فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى»^٣، ثمّ يذهب في توسيع دلالة المصطلح ليشمل كلمتين متجانستين الحروف مع تغيير في ترتيبها، أو زيادة حرف أو نقصانه^٤. ما نوّكد عليه هو كون التّرديد

١ - الهادي العيادي، خصائص الكتابة عند جبران خليل جبران، ص ١٣٥.

٢ - Jean Cohen, «Poésie et redondance», p. 414.

٣ - أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين: الكتابة والشّعر، تحقيق محمّد علي البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، صيدا - بيروت، المكتبة العصريّة، ١٩٩٨، ص. ٣٢١.

٤ - مرجع نفسه، ص. ٣٣١.

الكلّي متمثلاً في ظاهرة الجنس يعتبر أساساً من أسس الشعرية الحديثة، والرومنطيقية على وجه الخصوص، خاصةً أنها محتفلة بمآتي الموسيقى في النصوص مناكفةً للشعرية الكلاسيكية التي غمطت حقّ الجنس في الحضور بأن عقدت قرأناً بين الإكثار منه وبين التصنع والتكلف وتعطيل نسيب الفهم، بما أنّ الجنس عنصر مؤثر في خلق الكثافة الإيقاعية وجعل الملفوظ الشعري قائماً على التشابه إلى حدّ التطابق في مستوى البنية الصوتية لدواله؛ الأمر الذي يرفضه النظام اللساني ولا تقبله قوانين الرسالة التواصلية الهادفة إلى الإبانة والإفهام والإفادة.

في هذه اللحظة، ارتأينا دراسة هذه الظاهرة العاملة في ديناميّة الإيقاع الداخلي في قصيدة "المجنون"^١ دون سواها اختزالاً للجهد ووقوفاً على وظيفتها متحققةً بكثافة في النصّ الواحد. وأثبت لنا البحث أنّ وحدات معجميّة ليست قليلة قد اشتغلت صلب القصيدة إمّا راجعة إلى ذات الجذر، وإمّا خاضعة لجذر معتلّ أسه التضعيف، أو قائمة على إبدال صوت من أصواته، أو على تغيير في رتبتها.

■ الجذر الموحد:

ليل	(ي ل ي)
الليالي	
جار	(ج و ر)
جيراني	
عرفتُ	(ع ر ف)
ما عرفتُ	
استترتُ	(س ت ر)

١ - إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، الجداول، ص. ٦٠٩.

لم تستتر	
أهرب	(ه ر ب)
مهرب	
الأدغال	(د غ ل)
الأدغال	
عال	(ع ل و)
الأعالي	
جلال	(ج ل ل)
جلالي	
جمال	(ج م ل)
جمالي	
شوق	(ش و ق)
شوقي	
أنسي	(ء ن س)
الناس	
أهجر	(ه ج ر)
هاجر	
العلم	(ع ل م)
العالم	
سائر	(س ي ر)
سرت	

■ الجذر المضاعف:

(ش ل ل)	الشَّلَال
---------	-----------

تردد	(ر د د)
التلال	(ت ل ل)
أغلالي	(غ ل ل)
الهلال	(ه ل ل)
جلال	(ج ل ل)
كفّي	(ك ف ف)
الضلال	(ض ل ل)
دليل	(د ل ل)

■ الجذر القائم على إبدال صوت:

خلعت	خ + ل + (...)	ع
خلصت		ص
الكاسي	(...) + س + و	ك
الحاسي		ح
جلالي	ج + (...) + ل	ل
جمالي		م
أمالي	(...) + م + ل	ء
كمالي		ك
الشّمال	ش + (...) + ل	م
أشكال		ك
يرقبُ	ر + (...) + ب	ق
ركب		ك

إضافة إلى ما تمّ بيانه هناك جذور أخرى العمدة فيها تغيير في مراتب أصواتها، مثال

"الأووال" (و ح ل) و"المال" (ح و ل). وجذور أخرى زادت على ذلك بإبدالات صوتية من قبيل: "سهول" (س ه ل) و"الأهوال" (ه و ل)، "تري" (ر ي) و"البرايا" (ب ر ي)، "أدهشني" (د ه ش) و"الشهب" (ش ه ب).

ما يمكن أن نخرج به هو أنّ الجناس أو التّرديد الدّالي الكلّي يعتبر في هذه القصيدة و قصائد أخرى غيرها - يضيق المجال عن حصرها - مهيمناً أسلوبياً مولّداً للإيقاعية بل معزّزاً الكثافة الإيقاعية في إستراتيجيتها الشعرية. فالجنون بوصفه إنفلاتاً من سطوة النّظام وكسراً للكوابح يتجلّى أساساً في حرّية المبدع في خلقه الفنّي وتجديفه ضدّ التيار الغالب، ولا نشكّ في أنّ مركزة التّجنيس في الخطاب الشعري ثورة على نظام البلاغة التقليديّة ومحاربة لسننها. فهو ضرب لمبدأ الإقتصاد الذي يسوس النّظام والرّسالة المتأطّرة حسب، بما يطرح إمكانية اعتبار تكرار الملفوظات ذاتها بمثابة الأثر لاضطراب مرضيّ (Trouble pathologique)^١.

من ناحية أخرى يعرب هذا التّوليد الاشتقاقي، والإقامة عند بعض الجذور أو الكلمات بعينها، عن ضرب من العشق النّاشئ بين الدّات المتلفّظة وملفوظها الشعري، وعن لون من اللذة التي يستعذبها صاحب الخطاب، ويستدرج إليها القارئ، فيشاركه لذّة القراءة، ألم ينّبها ماكس جاكوب (Max Jacob) إلى أنّ عشق الكلمة إنّما يكون بتكرارها والتّغرغر بها (s'en gargariser) ؟ وهو في هذه الحال يتصادى مع ريمون كونو (Queneau Raymond) في مقولته :

«يكفي أن نعشق الكلمات لنكتب قصيدة»^٢. ولقد استطاع أبو ماضي في المثال الذي فكّنا أن يشتغل على الجذر اللّغويّ بأن يفجّره مرّة وفق صيغ اشتقاقية مختلفة، أو إخضاعه لقانون التّبادل والتّغاير مواقع، إيماناً منه بأنّ اللّغة هي بيت الشعر والشّاعر الحقيقيّ الذي

١ - Jean Cohen «Poésie et redondance», p. 415.

٢ - Cité par : A. Kibédi Varga, Les constantes du poème, p. 25. «Les mots il suffit qu'on les aime/pour écrire un poème».

يفرض على المبدع أن يرقص في إطاره تجديدًا وتشويرًا وخلقًا فريدًا.

٣,٢. التردد المدلولي:

على غرار تردد الدال قام جون كوهن بتقسيم التردد المدلولي إلى قسمين^١ :
 - كليّ totale : وهو الترادف الذي يُحدّد بكونه تطابقًا في المداليل واختلافًا في الدوال. ويمكن أن يتحوّل إلى إطناب أو تماد في الملفوظ على أساس تكديس جمهرة من المترادفات لتصوير الفكرة عينها، أو الشيء ذاته بأكثر قوة.
 - جزئيّ partielle : هو تردد معنم sème من معانم مفردة تحت صورة مفردة أخرى.

مثال ذلك : الصعود إلى الأعلى.

رأينا في الصنف الأوّل القدرة على تقوية الإحساس بالإيقاع أكثر من الثاني، مثلما كان حظّ حضوره في مدوّنّة البحث أوفر لذلك سيكون مركز إهتمامنا دون سواء، ومن أمثله قول الشاعر في قصيدة "في القفر"^٢ :

فَإِذَا بِي أَقْلِي الْقُصُورَ وَسُكُنَا وَأَهْلَ الْقُصُورِ ذَاتَ الْقِيَابِ
 فَهَجَرْتُ الْعُمَرَانَ تَنْفُضُ كَفِّي عَنْ رِدَائِي غُبَارَهُ وَإِهَابِي
 وَتَرَكْتُ الْحِمَى وَسِرْتُ وَإِيَّا هَا وَقَدْ ذَهَبَ الْأَصِيلُ الرُّوَابِي

إذ يتّضح لنا من الشاهد الشعري تردد ثلاثة أفعال تحوم حول نواة دلالية واحدة هي الرّحيل والانفصال؛ هذه الأفعال هي "أقلي" و"هَجَرْتُ" و"تَرَكْتُ"، وترديد ثلاث مفردات

١ - Jean Cohen, Op.Cit., p. 414.

٢ - إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، الجداول، ص ص. ٥٨٨ - ٥٨٩.

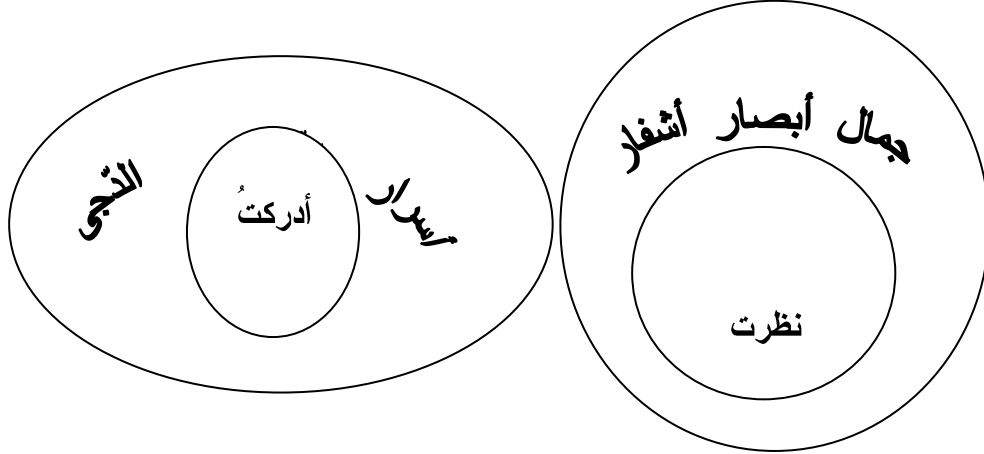
أخرى مركوزة في حوض دلالي واحد هو المجتمع المتفسخ، وهي "القصور" و"العمران" و"الحمى". بناءً عليه يمكننا أن نبلورها في ترسيمة على النحو الآتي:

المدلول الأصلي: ٢ المجتمع الجوري			المدلول الأصلي: ١ الانفصال		
الحمى	العمران	القصور	تركت	هجرت	أقلي
ترديد المداليل			ترديد المداليل		

إن تفجير المدلول وإلباسه دوالاً مختلفة للتعبير عن فكرة أم هي القطيعة الحاصلة بين الشاعر والمجتمع الجائر هو سبيل الملفوظ الشعري الذي ينقال بطرق شتى تبدو مطبوعة بميسم الفوضى في الظاهر ولكن التدقيق يثبت العكس، بل يكشف عن نظام عميق خفي هو سر الإبداع ومأثى أدبية الخطاب الشعري. من ناحية مغايرة يمكن تأويل سلسلة المترادفات الممتدة بين الفينة والأخرى بالقصور اللغوي الذي يزج بالشاعر في مخزونها باحثاً عن إمكان من إمكاناتها المعادلة لما يعتمل في باطنه من إحساس غريب لم يجد له قناة بعد. ومن الأمثلة الدالة على التردد المدلولي في قصيدة "الأسرار":^١

وَإِذَا الدُّجَى أَرْخَى عَلَيَّ سُدُولَهُ أَدْرَكْتُ مَا فِي اللَّيْلِ مِنْ أَسْرَارِ
فَلَكُمْ نَظَرْتُ إِلَى الْجَمَالِ فَخَلَّتْهُ أَدْنَى إِلَى بَصَرِي مِنَ الْأَشْفَارِ
فَطَلَبْتُهُ فَإِذَا الْمَغَالِقُ دُونَهُ إِذَا هُنَالِكَ أَلْفُ أَلْفٍ سِتَارِ

نلاحظ جملة من الدوال الشعرية الخاضعة لقانون الترادف أو الموحية به، وبمستطاعنا أن نرسمها على نحو يكشف مساهمة التردد المدلولي في بناء جمالية النص الشعري.



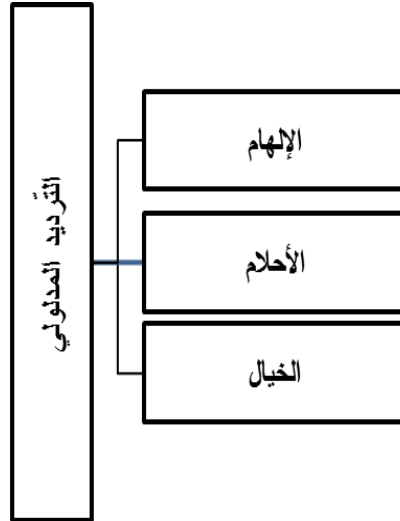
الرؤية ≠ الرؤيا

فالتقابل بين المدلول التّوابع ماثلاً في الرؤية ونواة مدلوليّة أخرى هي الرؤيا، قد توزّع بين دوالّ متكاثرة ممّا سيّشن القصيدة بأبعاد إيقاعيّة ويكسبها أبعاداً إيحائيّة تناكف المباشرة في الخطاب. خاصّة أنّ الملفوظ الشعري، وقد شغل التّرديد المدلولي، بات بمثابة طيّ داخلي يفرض على قارئه الوقوف على نسب التّناسل الذي يحكم بناءه والمسالك الخبيثة النّاسجة لتوارداته المشتغلة كمعاودات واستئنافات مطلبها الرّئيس هو الجماليّ البحت. من القصائد الأخرى التي استجابت لمبدأ التّرديد المدلولي ولو جزئياً نذكر قصيدة "العميان"^١ من خلال مقطعين على الأقلّ:

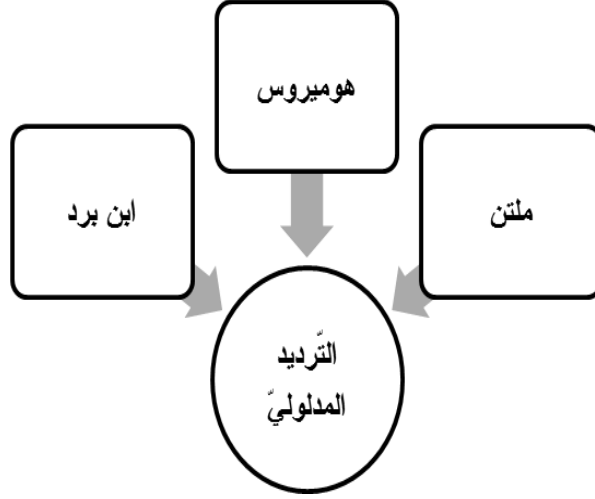
(١) لَوْ دَخَلْتُمْ هَيَاكِلَ الْإِلَهَامِ
وَسَرَحْتُمْ فِي عَالَمِ الْأَحْلَامِ
وَاجْتَلَيْتُمْ سِرَّ الْخَيَالِ السَّامِيِّ
وَعَرَفْتُمْ كَمَا عَرَفْنَا اللَّهَ لَخَرَرْتُمْ أَمَامَنَا سَاجِدِينَ

١ - مصدر نفسه، الجداول، ص ٦٠٢-٦٠٣.

(٢) عاش «ملتئ» فلم يكن مذكوراً
و«هو مبروس» «كالشيخ» كان ضريراً
ولقد مات «ابن برد» فقيراً
أرايتكم كما رأى العميان؟ أفلستم ينورهم تهتدوناً؟
وبالإمكان هندسة المثالين على النحو التالي:
❖ المدلول الأصلي: النبوة



❖ المدلول الأصلي: التوبي



محصلة القول إنّ التّرديد المدلولي، مُضافاً إلى الظواهر السابقة، قد أسهم إسهاماً واضحاً في ترفيع درجة الشعرية في النصوص، وفي تقوية الإحساس بالتّوقع الداخلي المؤطر للبنى النصية المجهريّة منها والجزئية. ثمّ إنّ التّرديد المدلولي مصاحباً للتّرديد العلامي والتّرديد الدّالي من شأنه أن يجعل الخطاب الموقّع بمثابة الكتلة الواحدة التي لا فكاك بين حلقاتها، أو بالأحرى بمثابة الدّال الأكبر الذي تتحرّك في تجاعيده دوالّ صغرى بشكل إسترجاعيّ فيه عود على بدء وإنفتاح الجزء على الكلّ والتقاء الوحدات الدّنيا في مركز جامع ينتشل النّص من التّفكك بنائياً ودلالياً. لكن للإيقاع الداخلي في مدوّنتنا ملامح أخرى لا يمكننا بحال السّكوت عنها، لعلّ أهمّها المتواليات الإيقاعيّة.

٣. المتواليات الإيقاعيّة:

يعرّف محمّد الهادي الطّرابلسي المتواليات الإيقاعيّة بأنّها «سلاسل من الوحدات الكلاميّة الدّنيا أفعال أو أسماء عادة، تقوم كلّ سلسلة منها على ثلاث حلقات متجاورة موصولة برابطٍ معنوي تارة وبرابطٍ لفظي تارة أخرى، ساقها الشّاعر في المقامات التي رام

فيها تأليف صورة أو تكميل نظام، أو إجمال معنى أو إيجاز كلام^١.

قبل الانكباب على دراسة هذه الظاهرة الإيقاعية نسوق ملاحظتين مهمتين:

- لم نشأ التصدي لهذه الظاهرة ترفاً أو بذخاً وإنما ما رصدناه من تواتر لافت للانتباه لها في مدونة البحث هو الداعي العلمي الذي حفز الباحث على الوقوف عندها.
- انبتت بعض السلاسل على التسق الثلاثي ولكن كثرة أخرى منها تجاوزته إلى ما هو رباعي وخماسي وحتى سداسي أحياناً. وسيكون منهجنا نصائياً يبدأ برصد الظاهرة وإكسابها دلالة وإعطائها وظيفة صلب العملية الإيقاعية، فالإبداعية بشكل عام.

الأمثلة الشعرية	القصيدة	الصفحة
كُلُّ مَا النَّفْسُ تَشْتَهِيهِ مُبَاحِلًا صُدُودٌ، لَا جَفْوَةً، لَا آيَاءَ	السَّماء	٥٦٧
حَجَرٌ أَغْيَرُ أَنَا وَحَقِيرٌ لَا جَمَالَ لَا حِكْمَةَ لَا مَضَاءَ	الحجر الصغير	٥٧٨
فَسَتَقِظُ لَا فَجْرُ، وَلَا خَمْرُ، وَلَا كَاسُ	تعالى	٥٧٣
مَهْمَا تَلَاظَمَ فَهُوَ لَيْسَ بِمُغْرَقِي أَوْ مُخْرِجِي مِنْهُ وَلَا بِمُدِدِي	الزَّمان	٦٠٦
وَبَنُو الْهَوَى أَحْلَامُهُمْ وَرُؤَاهُمْ لَا أَعْيُنٌ وَمَرَاشِفٌ وَنُحُورٌ	الدمعة الخرساء	٦٨٠
وَيَذْوِي الْخُورُ وَالصَّفْصَافُ وَالتَّرَجْسُ وَالْأَسَى	تعالى	٥٧٣
وَهَوَى مِنْ مَكَانِهِ، وَهُوَ يَشْكُو الـ أَرْضَ وَالشَّهْبَ وَالِدُجَى	الحجر الصغير	٥٧٨
فَتَضَاقِقُ قَلْبِي وَاضْطَرَبَ أَوَارِثَتُ رُوحِي فِي صَدْرِي	الأشباح الثلاثة	٦٢٥
وَجَمْتُ فَأَمْسَى كُلُّ شَيْءٍ وَاجِمًا النُّورُ وَالْأَضْلَالُ وَالِدُنُجُورُ	الدمعة الخرساء	٦٧٨
وَالرَّوْضُ؟ إِنَّ الرُّوْضَ صَنَعَهُ شَاعِرٌ سَمِعَ طُوبَى دَائِقٍ جَزَلِ	الشاعر والملك الجائر	٦٧٢

الأمثلة الشعرية	القصيدة	الصفحة
غَنَيْتَهَا فَاسْتَبَقْتُ وَتَرْتَحَنُ تَأَلَّقْتُ كَالْكَوْكَبِ الْمُتَوَقِّدِ	الفيلسوف المجنح	٦٨٣
وَالسَّحَرُ فِي الْأَلْوَانِ وَالْأَنْعَامِ وَالْأَنْدَاءِ وَالْأَشْدَاءِ وَالْأَزْهَارِ	الأسرار	٦٠١
وَشَاءَ فَشَاعَ الْعِطْرُ فِي الْمَاءِ وَالضِّيَافِ كُلِّ صَوْتٍ أَوْ صَدَى مُتَجَاوِبٍ	أمنية إلهة	٦٩٠
الْحُبُّ فِيهَا يُبْلِلُ وَخَمِيلَةٌ وَنَدَى وَأَضْوَاءٌ عَلَى الْأَغْرَاسِ	لم يبق غير الكأس	٧٢١
فَكَمْ هَشٍّ لِلْأَنْسَامِ وَالنُّورِ وَالنَّدَى وَآوَى إِلَيْهِ الطَّيْرَ وَالذَّرَّ وَالنَّمْلَ	كتابي	٧٢٨

الملاحظة الأولى جماعها أننا لم نورد كل الأمثلة المؤشرة على حضور المتوالية الإيقاعية وإنما أوردنا أغلبها واكتفينا بها لأنها في تقديرنا تفي بالغرض.

أما ثاني الملاحظات فتتعلق ببنية القصائد التي احتضنت السلاسل الكلامية ومفادها أن القصائد القائمة على نظام الشطرين هي الإطار المناسب والمهيمن لورود المتوالية. بما يعني أن الشاعر (إيليا أبا ماضي) على وعي بضرورة طي مساحة الصمت القائمة بين الصدر والعجز، ويبدو أن المتوالية كانت في كثير من المواضع خادمة لهذا المسعى لأنها تجبر المتلفظ على الاسترسال ومواصلة القراءة أو الإلقاء دون انقطاع. ونؤكد على أننا نسجل هذه الملاحظة مع كثير من التحفظ نظراً إلى كون نسبة تواتر المتواليات الإيقاعية في النص الشعري الواحد ليست بالكثافة المطلوبة التي ترشحها لأن تؤثر في نظام الوحدات التلفظية للقصيدة الكلاسيكية اللهم جزئياً. ودلائياً توطنت هذه المتواليات الإيقاعية في معان شعرية مركزها الإنفعال، فكان حضورها سنداً أو حاملاً إيقاعياً لأبيات شعرية يسكنها السلب من خلال القرائن النصية تارة (لا النافية، ليس) والحمولات الدلالية لبعض مفردات المعجم طوراً (يدوي، يشكو، تضايق، وجمت)، هذا من ناحية.

على ضفة نقيضة تعاقدت المتواليات في الشواهد الستة الأخيرة من الجدول مع الطرب والفرح والنشوة والانتشاء. ما يؤدي بنا إلى القول بأن هذه الظاهرة الإيقاعية قد ارتبطت رأساً في مدوّنتنا بمراسم الحزن والفرح على حدّ سواء. حيث يستحيل السياق الانفعالي للشاعر الرومنطقي أفقاً شعرياً مؤاتياً لتسويق الكلمة الحية إلى المتلقي وتسييقها في تضاعيف النص. رغم ذلك تبقى الذات الشاعرة الحبل بالمعنى في طي للمعنى بقدر نشر الكلمات. حينئذ لا نشك في أنّ كثرة توارد المعطوفات وتتاليها وفق نسق أفقي هي في حكم اللغو الاعتباري ما دام العمق يسوده الصمت.

لكن الوعي الإيقاعي الرومنطقي - إضافة إلى ما رصدنا - ووعي موسيقيّ بامتياز العمدة فيه وفرة المسموعات وربما فاض عنها فتجسّد في المراثيات من خلال التقاط الإيقاع من تجانس الفصول ومن تجانس عناصر الطبيعة. تبلور هذا التجاوب خاصّة في اشتغال المنجز الشعري على استعارة الأصوات المحاكية لأصوات الطبيعة، وفي توظيف الأصوات المفهومة بشكل لافت.

٤. الكلمات المحاكية لأصوات الطبيعة:

ما يجب أن نضعه في الحسبان بخصوص هذا التجلي الإيقاعي، أنّه إمعان في انتهاك القانون المتحكّم في العلامة اللغوية القائمة على علاقة بين الدال والمدلول العمدة فيها الاعتبار. أمّا نزوع البنى الصوتية إلى محاكاة الوقائع الصوتية الطبيعية فهو في عمقه ميل عن مبدأ الاعتبار وانغراس في التبرير والترميز. هنا بالتحديد تتوطّد المصادرة القائلة بأنّ نشاط الدوال الشعرية ليس مضارعاً لنشاط اللغة التواصلية، بل أكثر من ذلك هو نشاط واقع تحت منطوق تبريري فيه تكفّف العفوية وتنحسر رقعة الاعتبار ليكون الترميز نسيباً لمبدأ القصديّة الذي يكشف عنه نسق التبادل ونسق التوزيع، كما تكشف عنه إجراءات أخرى من بينها الإجراء الصوتي المحاكي. هذا الإجراء استثمار الشاعر الرومنطقي لحضور المكوّن الطبيعي في ملفوظه الشعري. إنّّه لا يستدعي مكوّنات خرساء بل ناطقة بالإيقاع، باعثة على الشعور والاحتفاء به حتّى أنّ القصيدة في أحيان كثيرة تنقلب

لوحة فنية يتقاطع فيها السّمعِي والمرئي، وتكون فيها الأصوات إحضاراً فورياً لمداليل ناطقة بالإيقاع ضرورة. ولنا في مدوّنتنا دلائل على استدعاء الأصوات المحاكية وجعلها ممكناً إيقاعياً ومكوّناً مكيّناً في العمليّة الإبداعية:

الأمثلة الشعريّة	القصيدة	الصفحة
لَمْ يَسْلُبِ الزَّهْرَ الْأَرِيحَ وَلَا الْمَيَّاهَ خَيْرَهَا	المساء	٥٩٢
مَا زَالَ فِي الْوَرَقِ الْخَفِيفُ وَفِي الصَّبَا أَنْفَاسُهَا	المساء	٥٩٢
وَلَكُمْ سَمِعَتْ خُفُوقَ أَجْنَحَةِ الْمُنَى وَخَفِيفَهَا فِي نَعْمَةٍ تُوحِيهَا	الكمنجة المحطمة	٥٩٦
وَلَكُمْ سَمِعَتْ دَسِبَ أَشْبَاحَ الْأَسَى عِنْدَ الْمَسَا فِي آتَةٍ تَرْجِيهَا	الكمنجة المحطمة	٥٩٧
مَا إِنْ سَمِعْتُ أَنْبَهُ وَنَشِيجَهُ إِلَّا وَيَعْرِو النَّفْسَ مَا يَعْرِوَهَا	الكمنجة المحطمة	٥٩٧
أَحْفِيفُ الْمَوْجِ سِرٌّ صَيَّعْنَاهُ؟	الطلاس	٦٥١
لَدَّةٌ عِنْدِي أَنْ أَسْمَعَ تَغْرِيدَ الْبَلَابِلِ وَحَفِيفَ الْوَرَقِ الْأَخْضَرِ أَوْ هَمْسَ الْجَدَاوِلِ	الطلاس	٦٦١
وَمِنَ الْقُلُوبِ الْخَافِقَاتِ صَبَابَةٌ قَصَبٌ لَوْ قَعَ الرِّيحُ فِيهِ صَفِيرُ	الدّعوة الخرساء	٦٧٩
أَوْ جَدُولًا مُتَرَفِّقًا مُتَرْتِّمًا أَنَا فِيهِ مَوْجٌ ضَاكٌ وَخَيْرُ	الدّعوة الخرساء	٦٨٠
أَوْ نِسْمَةً أَنَا هَمْسُهَا وَخَفِيفُهَا أَبَدًا تُطَوِّفُ فِي الرُّبَا وَتَدُورُ	الدّعوة الخرساء	٦٨٠
وَبَاعِثَ الْمَاءِ ذَا خَيْرٍ وَمَوْجِدَ السَّحْرِ فِي الْخَرِيرِ	شاعر الشّهور	٧٤٠
أَتَتْ الْفَتَى، لَكَ فِي النَّسِيمِ خَفِيفُهُ، وَلَكَ الْغَدِيرُ صَفَاؤُهُ وَخَيْرُهُ	حديث موجة	٧٦١
فَشَجَا الْخِضَمَّ نَشِيدُهُ وَهَتَافُهُ فَسَهَا، فَضَاعَ هَدِيرُهُ وَزَيْرُهُ	حديث موجة	٧٦٠

هذه الأصوات المتواترة في نصوص كثيرة من مدونة البحث فيها إلحاح على التناسب بين المباني والمعاني، بل تفصح عن حضور للإيقاع مضاعف، في مستوى البنية الصوتية للمفردات التي قامت في الغالب على التضعيف، وفي مستوى الشحنة الدلالية التي ليس بالإمكان أن تكون إلّا شحنة إيقاعية. زيادةً على ذلك لاحظنا تشغيلاً للمفردة من هذه المفردات على أساس من التجاور مع إحدى أخواتها في ذات الصدر شأن المثال الشعري الخامس، أو في عجز البيت كما الحال في الشاهد الأخير، وقد تشتغل وفق نسق ردّ الأعجاز على الصدور شأن المثال الشعري العاشر والثاني عشر والثالث عشر، مما يجعل النصوص الشعرية ملتقى لتناغم ناسل من تراسلات منابتها عدة ومراجعها متوزعة بين ما هو مدلولي وما هو صوتي وما هو أسلوب.

لكن الإيقاع مع الحداثة الرومنطيقية كذلك لحنٌ وموسيقى، شدة وغناء، نشيد ورقص. فتدخل هذه الفنون وتتوالج خالقة طقوساً احتفالية بميلاد الشاعر - النبي، فيها يتأصل النص الشعري في قاع ميثولوجي يذكر بقصة الخليفة وحادث التكوين، حتى نستأنف فعل التأسيس باستمرار لتخطى ثقل البدايات وننفذ إلى الحياة. وربما وجدت هذه التجاويزات الموسيقية إحدى تعبيراتها المثلى في الأصوات المفهومة.

٥. الأصوات المفهومة:

الأصوات المفهومة «هي الأصوات التي تدلّ عليها المواد اللغوية دون أن تحكيها أو تكون صيغها دالة عليها»^١، وبعبارة أخرى، إنّ الإيقاع لم يعد فقط نتاج البنى الصوتية للدوال الشعرية، وإنما توحى به العلامات الشعرية عن طريق شحناتها الدلالية. وليس خافياً أنّ الجمالية الرومنطيقية قد بلورت رؤيةً بخصوص الإبداع الشعري تُولي المقامات الإيقاعية من لحن ونشيد وموسيقى الأهمية القصوى، ما يجعل التوبة عند الرومنطقيين إيقاعياً على صلة متينة بنبوة أورفي (Orphée)، ألا وهو نبي الوتر والشجن كما حدثت الأسطورة اليونانية.

لم يكن الشاعر من وراء فعله هذا قاصداً إرهاب نصّه أو إلزامه بما لا يلزم، وإنما مركز اهتمامه بعث روح جديدة في النصوص الشعرية، حتى تتجاوز رتابة القصيدة الكلاسيكية، وجمودها الإيقاعي، إذ أنّ الحداثة الرومنطيقية تبحث عن الانسجام والتناغم والتجانس، وإزالة النفور والتناقض من العالم، ومن الخطاب الشعري صنعة العلامة اللغوية. فما هو أثر الأصوات المفهومة في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي تجليات وأبعاداً فنية؟

الأمثلة الشعرية	القصيدة	الصفحة
يَا رَفِيفِي..أَنَا لَوْلَا أَنْتَ مَا وَقَعْتُ لَحْنًا كُنْتُ فِي سِرِّي لَمَّا كُنْتُ وَحْدِي أَتَغَنَّى	الفاتحة	٥٥٥
وَهَذَا الطُّيْرُ تَبَاهُ فَخُورٌ بِالْأَغَارِيدِ فَمَنْ ذَا عَنَفَ الزَّهْرَةَ أَوْ مَنْ وَبَّخَ الشَّادِي؟	تَعَالَى	٥٧٢
وَصَلَاتِي الَّتِي تَقُولُ السَّوَاقِي وَغَنَائِي صَوْتُ الصَّبَا فِي الْغَابِ	في القفر	٥٨٨
كَمْ هَزَنِي الشَّدُو الرَّخِيمُ فَسَاقَطَتْ نَفْسِي هُمُومًا أَوْشَكَتُ تَبْلِيهَا	الكمنجة المحطمة	٥٩٦
فَسَتْرِجِعِينَ خَمِيلَةَ مِعْطَارَةِ أَنَا فِي ذُرَاهَا يُلْبِلُ مَسْحُورٌ يَشْدُو لَهَا وَيَطِيرُ فِي جَنَابَاتِهَا فَتَهَشُّ إِذْ يَشْدُو، وَحِينَ يَطِيرُ	الدَّمْعَةُ الخرساء	٦٨٠
يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمُرْدُ فِي الضُّحَى أَهْوَاكَ إِنْ تُنْشِدُ وَإِنْ لَمْ تُنْشِدْ	الفيلسوف المجنح	٦٨٣
وَشَاءَ فَشَاعَ الْعَطْرُ فِي الْمَاءِ وَالضِّيَا وَفِي كُلِّ صَوْتٍ أَوْ صَدَى مُتَجَاوِبٍ	أمنية الهبة	٦٩٠
وَكُلَّمَا نَوَّرْتُ فِي السَّفْحِ زُبْقَةً صَفَقْتُ مِنْ طَرَبٍ وَاهْتَزَّ عَطْفَاكَ	الفراشة المحتضرة	٧١١
وَشَدَوْتُ مَعَ أَطْيَارِهَا، وَسَهَرْتُ مَعَ أَقْمَارِهَا، وَرَقَصْتُ مَعَ شَلَالِهَا	تأملات	٧٣٩
إِنِّي أَمْرٌ لَا شَيْءَ يُطْرِبُ رُوحَهُ وَيَهْزُهَا كَالزَّهْرِ وَالْأَلْحَانِ اللَّحْنُ مِنْ قُمْرِيَّةٍ أَوْ مُنْشِدٍ وَالزَّهْرُ فِي حَقْلٍ وَفِي بُسْتَانٍ هَذَا يُحْرِكُ بِي دَفِينَنَ صَبَابَتِي وَيَهْزُ ذَاكَ مُشَاعِرِي وَيَكَايُنِي	ذكرى	٧٥٠

هذا النّزر القليل من مدوّنة تعجّ بالأصوات المفهومة دليل قاطع على أنّ أبا ماضي قد أزمع الرّحيل عن عالم التّناقض المنفّر، موجّها كلّ حواسّه وأحاسيسه نحو الموسيقى وقد تحقّقت في شعره نتيجة تراكم مستويات عدّة، منها خاصّة ما هو ملتقط من عالم الطّبيعة، ذلك أنّ الرّؤية الرومنطيقيّة اشتدّ عودها في محضن القداسة والبراءة حيث الانسجام البدنيّ والتّناغم الأصليّ والوحدة الكونيّة، وهذا يلتئم فقط في أفق الطّبيعة العذراء في صمتها وفي نطقها: صمتها مدعاة إلى التّفكّر والتّدبر ونطقها إيقاع فطريّ مثاليّ وكوّة مفتوحة على مدائن الشّعْر الحقّ، أ فليس أبو ماضي هو القائل في بعض ما قال:^١

وَاسْتَمِعْ لِلشَّعْرِ مِنْ بُلْبُلِهَا فَهُوَ الشَّعْرُ الَّذِي لَيْسَ يُضَاهِي

فجوهر الشّعْر حسب التّصور الرومنطقيّ لا تستوفيه البلاغة ولا تأتي عليه القواميس، بل هو وحي نفسي يبحث له عن حضور في الخارج، ولا يكون إلّا تهدّجاً وتقطّعاً، وشقوّفاً متسرّبةً إلى المعاني، وليس الالتجاء إلى وحدات لغويّة من قبيل: التّغريد، البلابل، الألحان، التّصفيق وهلمّ جرّاً إلّا تلافيّاً للارتكاس الإيقاعيّ الكلاسيكيّ، وبعثاً للشّعْر في نفس حيّ لم تستهلكه الدّائقة، ونتيجة آليّة للتّصور الرومنطقيّ المقترح بخصوص الجميل الشّعريّ، وقد عبّر أبو ماضي عن ذلك فتأثّق في العبارة لما أعلن موقفه الشّعريّ:^٢

أَنَا لَا أَسْتَعْرِبُ الشَّعْرَ إِذَا لَمْ أَجِدْهُ رَوْضَةً وَأُفُقًا

مما يشي بطيّ صفحة الجلجلة والصّخب، وتدشين عهد حادث في الخلق الفنّي يمسي فيه الشّعْر كوناً مضافاً إلى الكون بما يطفح به من منابع في التّخييل والتّوقيع لا قبل للملفوظ الإحيائيّ بها.

لقد كرّسنا هذا المقال لبحث إيقاع الخطاب / نحو الإيقاع، ومرجع هذا الاختيار أنّ إيقاع الخطاب قد مثّل موطن الإضافة الحقيقيّة في الممارسة الشّعريّة الرومنطيقيّة، ودلّل بجلاء على أنّ الشّاعر حسب عبارة ميشونيك الرّشيقة «مبتكر الإيقاعات وهادمها» (de rythmes)

١ - إيليا أبو ماضي، الأعمال الشّعريّة الكاملة، تبر وتراپ، ص. ٨٦٥.

٢ - مصدر نفسه، ص. ٩٣٨.

(inventeur de rythmes et un briseur)^١. فاستوقفنا، ونحن نباشر الجداول والخمائل درساً، مآت إيقاعية ليست قليلة خلقها كيمياء اللفظ بدءاً بإيقاع الأصوات معزولة مروراً بالترديد الذي تبدى في حكم اللازمة مرةً وجناساً أو ترجيعاً للدال والمدلول أخرى، ويعني هذا في ما يعني أن أي حدث لغوي مُخصَّب بالإيقاع ومكتنز به.

تقول جوليا كريستيفا: «الإيقاع خاصية مُحايثة للوظيفة اللغوية وكامنة فيها»^٢. ثم كانت لنا وقفة عند استخدامات لا تقل أهمية منها المتوالية الإيقاعية والأصوات المحاكية والأصوات المفهومة ما جعل النبوة الشعرية التقاطاً لموسيقى الطبيعة وبتاً لها في الخطاب بحثاً عن تجاوبات تحاكي الانسجام البدئي فتلوح وظيفية العناصر الطبيعية حاضرة في الأفويل وتشف أسطورة الفتى الموسيقي من وراء الاشتغال على الدال.

منتهى القول، إن إيقاع الخطاب بوصفه حضوراً أسلوبياً كثيفاً، وتجلياً فائضاً عن الأسلوب لا يقل كثافةً، وباعتباره دائرة تقاطع تشهد على تساند الذات والإيقاع والمعنى، يمكن أن نقر بكونه يمثل من جهة أولى عنصراً مهيماً لا غنى عنه في حبك النص الشعري الرومنطقي، وفي نظم بناء الصغرى والمجهرية، وكذلك في بناء المعنى، وترشيحه لأن يتكثّر فيؤول بنا إلى تقصّي المعاني الثواني، والإفادة من التدلال على أساس أنه إغناء للكون الشعري، وجعله يهجس بأكوان محتملة، وأخرى تسكن أقواساً تأويلية مشرعة، وتقيم في الأفق المفتوح، وهذا ميسم من مياسم الحداثة والإبداعية. ومن جهة ثانية، ندفع بهذا المهيمن، أو المكوّن البؤري، إلى أن يتقرّر عنصراً تكوينياً يحدّد هوية النوع الأدبي الرومنطقي وثابتاً من ثوابت القصيدة الرومنطقيّة، وهو في حقيقة الأمر يشقّ الممارسة الشعرية بمختلف محطّاتها، وعلى تنوّع انعطافاتها، بل أكثر من ذلك إنه ينتظم الكون بصفته كتاباً سيميائياً موقعاً توقيعاتٍ دوريةٍ واستثنائيةٍ، تُشرعن للإنسان - هذا الكائن الإيقاعي - أن يتسلّح بالوتر على هدي أورفيوس.

١ - Henri Meschonnic, Critique du rythme, p. 708.

٢ - Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 221.

مدارات الشعرية قراءة في ديوان (بين يدي امرئ القيس) للشاعر السعودي حسن الصلهبي

ولد متالي لمربط أحمد محمّدو

كلية الآداب والفنون

جامعة حائل

١. إضاءة

تستهدف هذه القراءة رصد جانب من أبرز المداخل الفنية التي قامت عليها شعرية^(١) ديوان (بين يدي امرئ القيس)^(٢) للشاعر السعودي حسن الصلهبي^(٣) الذي يعلن عن صوت

١ - أثار مفهوم «الشعرية» كثيرا من النقاشات والآراء، وكان مدار العديد من الأطروحات النقدية في الشرق والغرب؛ وهو يحيل في مجمله إلى «الوظيفة المركزية المنظمة للعمل الإبداعي». انظر: دراسة، ٢٠١٠، ص ١٦.

٢ - ينبغي أن نشير إلى أن الديوان مكون من قصيدة طويلة ذات روي موحد، وهي موزعة إلى مجموعة مقاطع جزئية لكل منها عنوان خاص به، وقد أرفق الشاعر في نهاية الديوان ثلاث قصائد موجزة، ومن هذا المنظور فإن بنية الديوان يمكن أن تصنف ضمن إطار (الديوان / القصيدة)؛ وهي ظاهرة موجودة بشكل لافت في الشعر العربي المعاصر؛ حيث ينشر الشاعر قصيدته المطولة في شكل ديوان.

٣ - هو أحد الشعراء السعوديين الشباب، يعمل مدرسا للغة الإنجليزية، حاصل على بعض الجوائز الأدبية، صدرت له أربعة دواوين شعرية: ٢٠٠١، (عزف على أوتار مهترئة)، منشورات نادي جازان الأدبي. و٢٠٠٣، (خاتمة الشبه)، ط ١، نادي أبها الأدبي، المملكة العربية السعودية، و٢٠١٦، ط ٢، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، و٢٠١٠، ديوان (بين يدي امرئ القيس)، منشورات نادي القصيم الأدبي، بريدة، المملكة العربية السعودية، ط ١، وهو مدار هذا=

شعري له أطره الفنية الخاصة، وهو صوت يكتب بهدوء، بعيداً عن بؤرة الضوء في المشهد الشعري السعودي المعاصر؛ وإن كان ليس غائباً عنه. وهو إضافة إلى ذلك أحد الأصوات الشعرية الشابة التي تتميز بعرامة الموهبة وجزالة اللغة الشعرية، وهي ملاحظة لا تخطئها العين لمن تابع الأعمال الشعرية التي أصدرها الشاعر إلى حد الآن؛ والتي تفصح عن رؤية شعرية باذخة، تستند إلى عمق الموهبة وحيوية التجربة ذات الأفق الواعد في الإبداع والتجريب. في ضوء ما سبق؛ يتقدم هذا البحث لمقاربة مدارات الشعرية لدى الصلهبي من خلال عمل شعري له خصوصيته الفنية والكتابية اللافتة.

٢. الخطاب الرؤيوي

يفصح الديوان عن خطاب رؤيوي شفاف يعلن من خلاله الشاعر رؤيته لواقع الإبداع العربي المعاصر، ومكانة صوته الشعري في خضم هذا الإبداع، الذي ينظر إليه نظرة الناقد القارئ. وهو يعلن عن هذا الخطاب منذ عنوان الديوان الذي يستنجد برمزية امرئ القيس معلناً الوقوف بين يديه في محاولة لإنقاذ شعلة الإبداع العربي التي يرى الشاعر في مواضع مختلفة من نصوص الديوان أنها بدأت تخفت وتطفئ.

٢. ١. واقع الشعر المعاصر

في حوار الشاعر الرمزي مع امرئ القيس، يعلن الصلهبي عن نظرة انتقادية لواقع الشعر المعاصر، ويستنجد بامرئ القيس شاكياً إليه ما آل إليه الشعر والشعراء، ليلتحف بعباءته الفنية وأبوته الشعرية في مواجهة هذا الواقع: ^(١)

= البحث، و٢٠١٦، ديوان (لا سواي يليق بك)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، وللشاعر موقع إلكتروني يتضمن قصائده، وبعض القراءات النقدية التي كتبت حول شعره، يمكن

الولوج إليه من خلال الرابط: <http://www.alsalhbi.net>

١ - حسن الصلهبي، ٢٠١٠، ص ٢٦- ٢٧.

لك الأحرف البيضاء.. ماذا تركت لي	من الشعر إلا لكنة المتخوف
أبي ضاق صدر الشعر حتى حسبته	عجينة علك في قضيب مغلف
تسير به الأهواء، كل يلوكة	ويرمي به في الرمل دون تأسف
أبي ما لهذا الليل لا ينجلي؟ متى	نطير كأسراب الحمام المرفرف؟
لقد أوشك النجم المغرد في السما	بأن يسدل الأستار عنهم ويختفي
يغرد لكن الليالي تلبست	عمامة مشبوه وسروال مرجف
فمن طارق بالشعر بأبا لثروة	ومن ماسح كف البلاط المصفف
ومن ساتر غري الثقافة بالحناء	ومن زارع فيها بذور التخلف

هنا يرى الشاعر تفشي معوقات كثيرة تقعد صوت الإبداع العربي عن التحليق عاليا في فضاء الفن ؛ ويقرر أن الشعر تنازعت له الأهواء ، وصار مطية لتحقيق المآرب الشخصية. وفي خضم هذه الصورة القائمة التي تغطي سماء الإبداع العربي المعاصر ؛ يفتش الشاعر عن صوت الشعر فلا يرى إلا ذاته ؛ التي تتحول معادلا موضوعيا للقصيد المثلثي: ^(١)

أصبح إذا كحّ الظلام فلم أجد	نقيق الدجى إلا نشيد تعسف
إذا كانت الأيام تحرق ظلها	فأي رمادٍ من بقاياها نصطفى
وأي زمان يجر الرعد وعده	ويروي خشاش الأرض دون تطرف
وأي مدى نرجو وهذي ثيابنا	مزخرفة لكن بحبر مزبف
إذا لم نطق أن نردم الفوت بيننا	فإني بما جادت به النحل مكثفي
زرعت لكم وردا، فمن شاء فليدس	عليه، ومن شاء العير ليقطف

وهنا يواصل الشاعر رسم صورة قائمة لمشهد الشعرية العربية المعاصرة (الحبر المزيف) ؛ مقدما صوته الشعري بادرة أمل للعبور بهذه الشعرية إلى الفضاء المنشود.

٢. ٢. الأنا الشعرية

في خضم الخطاب الرؤيوي المهيمن على الديوان، يعلن الشاعر أيضاً عن ذاته الإبداعية بقوة وتظل الأنا الشعرية لديه في قمة التضخم؛ معلناً عن صوته الشعري بوصفه علامة فارقة في الإبداع الشعري العربي المعاصر، ومن أمثلة ذلك قوله: ^(١)

وإذ مدّع للشعر يتبع ظله ويربو على عيني كقطن مندف
يسألني: من أنت؟ قلت له السما أنا الشاعر الأعلى وغيري هو الخفي
أسير وأبني للجمال منازلًا على إثرها طار الغبار ليقتفي
وأشعل فوق الماء ناري، فإذ بهم يغوصون في مائي ويخفون مجدي

ولعل تضخم الأنا الشعرية لدى الشاعر هو وسيلة فنية للتخفيف من سلطة الاستدعاء الفني الذي قامت عليه شعرية الديوان، وما دام الشاعر يرافق صوت امرئ القيس فإن صوته الشعري سيظل قويا وبارزا؛ انسجاما مع ما يحيل إليه رائد الشعرية العربية من ألق فني. وبالرغم من ذلك لم تستطع تلك الأنا تجاوز الشاعر امرئ القيس بل ظلت تعتبر أبا فنيا وملهما للشعر والإبداع. بل إن تلك الأنا ظلت تستنجد بأبوة امرئ القيس، لتفصح عما تواجهه من مقاومة تسعى لخنق صوت الإبداع، ووأد الموهبة والكتابة:

أبي هكذا قامت ولم تقعد الدنا على عابر يستكنه الأفق، فلسفي
ومن وجع الإنسان كفرانه به وإيمانه -حقا- بإنسانه الصفي
وكيف أبي تحيا الشجيرة، جذرها حريح.. حزين في مهب التخطف
وما زادني الناعون إلا تألقا وما ربحوا إلا شهادة مححف
وما أطفئوا شمسي ولا جمدوا دمي ولا أوقفوا مدي ولا لان موقفي

ففي هذا المقطع تبلغ الأنا الشعرية قمة الزهو والتحدي : (ما أطفئوا شمسي / ولا جمدوا دمي...)، وهو ما يعلن من خلاله الشاعر مواجهة الواقع الثقافي الذي ينتج فيه، ومحافظته على صوته الشعري الخاص. ولكنه ما يلبث أن يستنجد بالصوت الأصل (امرئ القيس) شاكيا إليه باستمرار غياب الإبداع العربي، وذلك يهدد بغياب صوت الأصل (النموذج الأمثل) والمحكي (صوت الإبداع الشعري العربي المعاصر):^(١)

خطاك إلى عرش السحاب المشرف	ألا أيها الضليل ها قد تسارعت
نوازن لكن في الزمان المطفف	لأنك لا ترضى الهوان تركتنا
على الأفق لم تنبس شفاه التطرف	إذا كان مصباح المساء معلقا
فتلتهم الأزهار لو لم تفوف	وإن غاب ربع البدر حركها الهوى
نواياهم نحوي، وإني لهم وفي	أي إهم ينوون قتلي.. تكشففت

يقدم الشاعر نفسه باعتباره آخر صوت شعري أصيل ينتمي إلى زمن امرئ القيس الإبداعي، وهو يواجه تحديات الذوبان والاضمحلال في موجة الشعر المعاصر التي لا تخلو نظرة الشاعر إليها من ريبة فنية، حيث يواجهها بكثير من علامات الاستفهام، وكأنه بهذا يقول إن صوت الإبداع الشعري العربي ما زال في عمق التراث، وأن تحولات الواقع المعاصر لا ينبغي أن تصرفنا عن أبهة النموذج التراثي وفرادة شعرية.

٣. جمالية التناس

منذ القديم ظل النص الأدبي يحمل في طياته بقصد أو عن غير قصد، بذور نصوص أخرى، وقد تنوع استدعاء الشعراء للنصوص السابقة لهم تبعا لقصدية ذلك الاستدعاء، وطبيعة النص المستدعى وحقله المعرفي، كما تصدى النقد العربي القديم لدراسة هذه الظاهرة تحت عناوين شتى: كالسرقات، والتضمين، ووقع الحافر على الحافر... وذلك

يُوحى بأهمية هذا المدخل القرائي وحيويته النقدية. أما في النقد الحديث فقد أخذ مفهوم التناص مكانته البارزة في قراءة النص الأدبي الحديث؛ وذلك منذ أن أعلنت عنه المهندسة الفعلية لهذا المفهوم الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا؛ متأثرة بأطروحات أستاذها ميخائيل باختين حول مبدأ الحوارية؛ «حيث يشكل البعد التناصي جسراً بين المتكلم والمستمع واللفظ، فكل كلمة لا قيمة لها إلا بالتوظيف والحوار، وهذا التوظيف هو المنتج لعملية الشعرية»^(١).

٣. ١. سلطة النموذج

كثيرة هي الأسماء الفارقة في مسيرة الشعرية العربية التراثية؛^٢ تلك الأسماء التي اعتبرت نموذجاً في تاريخ الشعر العربي، على اختلاف توجهاتها الرؤيوية وأنماط كتابتها النصية، وفي مقدمة تلك الأسماء امرؤ القيس، إلى جانب (أبي تمام، البحتري، المتنبي...). ويعتبر امرؤ القيس أحد أبرز الشعراء المؤسسين للشعرية العربية، وقد حافظ على مكانته الشعرية الريادية في الأدب العربي على مرّ العصور، يقول الباحث هاشم بطران: «معظم العلماء والأدباء متفقون على أن امرأ القيس من الطبقة الأولى، وإن كانوا يقدمون عليه سواه، ولكن الغالبية مع امرئ القيس في زعامته ورئاسته لتلك الحلقة الأولى. وقد ترك امرؤ القيس من الأثر [في] الأدب العربي مالم يتركه شاعر عربي آخر، وظل الشعراء يعيشون على أفكاره وصوره أمداً طويلاً، بل حتى أيامنا هذه، وليس أدل على مظاهره ما تجده في كتب الأدب والبلاغة من أن امرأ القيس أول من قال هذا البيت، أو جاء بهذه الفكرة، أو صنع

١ - إبراهيم، ٢٠١٤، ص ٢٣.

٢ - يبدو هذا الاحتفاء انطلاقاً من مجموعة من العناوين المختلفة يمكن أن نذكر منها على المستوى السعودي ديوان الشاعر عبد الله الفيقي. ٢٠١٥، (متاهات أوليس / قيامة المتنبي)، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط ١. بالإضافة إلى عشرات القصائد التي تتمركز حول الأصوات الشعرية العربية القديمة لامتناس شحنتها الرمزية وإحالاتها الشعرية.

هذا التشبيه، أو صاغ تلك الاستعارة^(١).

ويستدعي ديوان الصلهبي صوت امرئ القيس الشاعر بما يحيل إليه في الذاكرة العربية من ريادة الإبداع وجمالية الكلمة وجزالة القصيدة. من هنا حاور الديوان صوت امرئ القيس بوصفه نموذجاً للإبداع العربي؛ ذلك النموذج الذي بدأ صوته يخفت في العصر الحديث لغياب من يسير على نهجه ويعيد ألق أمجاده الشعرية: ^(٢)

أراك بصدر الغيم ترعد غاضبا	فيا خطوتي كُفي وبا ربح خففي
قفا نبك من ذكرى الحبيب وفقده	بعبرة محزونٍ ودمع مذرِف
هوت نخله حبا بأفئائها على	ضريحك، واستلقت بغير تكلف
وأعيا الغرامُ الشمس.. مالت بشقها	عليك، وترنو للثرى بتعوف
ويزهو رغم الموت دربك. هل نما	لغيرك إلا الموت في كل موقف
وتستزف الصحراء أنفاسها على	طريقك.. لا تنفك تثنى وتحففي
وشيطانك المحموم في كل غارب	يدب ديب النمل دون توقف
ألا أيها الضليل ها قد تسارعت	خطاك إلى عرش السحاب المشرف
لأنك لا ترضى الهوان تركتنا	نوازن لكن في الزمان المطفف
إذا كان مصباح المساء معلقا	على الأفق لم تنبس شفاه التطرف
وإن غاب ربع البدر حركها الهوى	فتلتهم الأزهار لو لم تفوف
أبي إهم ينوون قتلي.. تكشف	نواياهم نحوي، وإني لهم وفي

إنه مقطع رثائي حزين، يستلهم لغة امرئ القيس في أبهتها الجمالية المعهودة (قفا نبك من ذكرى، مالت بشقها...)، ثم يعود الشاعر إلى نقد واقع الشعر العربي المعاصر الذي غاب فيه الصوت التراثي / صوت امرئ القيس: (لأنك لا ترضى الهوان تركتنا/ نوازن لكن في

١ - بطران، ٢٠٠٢، ص ١٥١ - ١٥٢.

٢ - حسن الصلهبي، ٢٠١٠، م.س، ص ٢٢ - ٢٣.

الزمان المطفف). كما لم يسلم الصوت المحاكي للنموذج التراثي / صوت الصلهبي من محاولة التغييب قسراً عن المشهد الثقافي (أبي إهم ينوون قتلي...)، وبهذا يقدم الشاعر نفسه في موقف القابض على جمر القصيدة التراثية في خضم التحولات التي شهدتها الشعر العربي الحديث ومازال عصفها مستمراً.^١

٣. ٢. رمزية القناع

إن استحضار الشخصيات التراثية بوصفها رموزاً وأقنعة للشاعر العربي الحديث؛ جاء في نطاق منحى شعري جديد لتحديث القصيدة العربية، وقد سعى الشعراء عبر ذلك التوظيف إلى التجاوز بالشخصية من «طور الاستلهام إلى طور الخلق، بحيث تصبح [...] في إطار النص عنصراً مطلوباً لذاته، ولبنة رئيسة يتطلبها بناؤه الفني».^(٢) والمتابع لمسيرة الشعر السعودي المعاصر، يجد أن العودة إلى التراث استهوت كثيراً من أجيال الشعراء من مختلف الأطياف والتوجهات الفنية، وكان من أبرز نماذج هذه العودة؛ استدعاء كثير من الشعراء لرموز وأقنعة من التراث العربي القديم بمختلف أنساقه الأدبية والثقافية والفكرية والتاريخية، وقد كانت رموز التراث الأدبي حاضرة بقوة في واجهة هذا الاستدعاء.

وقد جاء استدعاء الصلهبي للتراث وليد رؤية فنية خاصة؛ حيث بدا واعياً

١ - لا بد أن نشير هنا إلى أن رمزية امرئ القيس حاضرة بقوة في كثير من نصوص الشعر السعودي المعاصر، يقول الشاعر جاسم الصحيح في قصيدة (ما وراء حنجرة المغني):
مضى أبني وتبقت لي وصيته كن كامرئ القيس، واخلد في معلقة

انظر: (الصحيح، ٢٠١٠، ص ٨١). وهو ما يعبر عن حنين متجذر إلى الشعرية التراثية التي يمثل امرؤ القيس أحد أبرز نماذجها المتألفة. حيث «يشير إلى وصية (الأب) التي تقضي بضرورة مشابهة امرئ القيس، وتحقيق الخلود الإبداعي في سماء الشهرة الشعرية». انظر: (الحسامي، ٢٠١٤، ص ٣٣).

٢ - الهندي، ١٩٩٦، ص ٤٠.

بالخصوصيات النقدية لذلك التوظيف ؛ وهذا ما نلمسه بوضوح من خلال العتبة الخلفية التي كتبها على الغلاف الخلفي لديوانه وهي مقولة شهيرة لـ ت. س. إليوت من كتابه في الشعر والشعراء ؛ حيث يجد فيها التراث قائلاً : «إن الشعر - وأقصد كل الشعر العظيم - إذا لم يكن له صلة بالماضي ، فليس من المحتمل أن يكون له صلة بالمستقبل».

لقد استخدم الصلهبي شخصية امرئ القيس بوصفها معادلاً موضوعياً للتجربة والرؤيا والكتابة ، مطوفاً به في عالمه الواقعي بما فيه من هواجس وتداعيات وأحداث ؛ مضفياً عليه «من أبعاد تجربته الخاصة ما يكسبها لونا من التفرد والتميز - داخل إطارها التراثي العام - [...] حيث يشحنها بطاقة لا تنفد من الإيحاءات والدلالات الرمزية الالامحدودة»^(١).

وقد تنوعت إحالات قناع امرئ القيس في ديوان الصلهبي ؛ فهو تارة تعبير عن ذات الشاعر وهمومه في الكتابة والإبداع ؛ وهو أحياناً أخرى ينقصم عنه ليشتكو إليه أزمة الإبداع العربي ويعلنه رائد الشعرية العربية وصوتها الأول ؛ ويحضر في موقع ثالث تعبيراً عن تحولات الزمن العربي الحديث ؛ وكأن الشاعر يعيش الهواجس التي عاشها امرؤ القيس في غرامياته الجريئة ، وتقلبه في دروب الحياة وملذاتها ، إلى أن طحنته زواجع السياسة وغداً قتيلاً في سبيل استرداد مجد سليب.

٣.٣. حوار النصوص

تقوم بنية الديوان الفنية على استدعاء الشاعر امرئ القيس بوصفه نموذجاً فنياً أعلى للإبداع الشعري ؛ وقد وقع هذا الاستدعاء على سبيل التناص الفني والإيقاعي مع معلقته الشهيرة (قفا نبك) ؛ ويأخذ هذا التناص أبعاداً شعرية متنوعة ؛ يمكن أن نؤشر على جانب منها كالآتي :

أ- البناء الموضوعي: حيث يشترك النصان في الحضور البارز لموضوعة "ثيمة" المرأة والحب كما يفصح كل من الشاعرين عن موقف محدد تجاه المرأة ؛ وإن كانت لكل منهما

مشاغل موضوعاتية أخرى (الخمر والفروسية لدى امرئ القيس)، و(الشعر) لدى الصلهبي. إن موضوع المرأة تحضر بقوة في معلقة امرئ القيس؛ فهو يتحدث عن مغامراته مع محبوبته ونسوة الحي؛ وهو معطى موضوعي ركز عليه كثيرا شراح شعر امرئ القيس قديما؛ حيث ذكروا أنه «كان يعيش عنيزة ابنة عمه شرحبيل، وكان لا يحظى بلقائها ووصالها، فانتظر ظعن الحي وتخلف عن الرجال حتى إذا ظننت النساء سبقهن إلى الغدير المسمى دارة جلجل، واستخفى لأنه كان يعلم أنهن إذا وردن هذا الماء اغتسلن. فلما وردت العذارى اللواتي كانت عنيزة فيهن ونضون ثيابهن وشرعن في الانغماس في الماء ظهر امرؤ القيس وجمع ثيابهن وجلس عليها، ثم حلف ألا يدفع إليهن ثيابهن إلا بعد أن يخرجن إليه عاريات، فخاصمنه زمنا طويلا من النهار فأبى إلا إبرار قسمه، فخرجت إليه أوقحن فرمى بثيابها إليها، ثم تابعن حتى بقيت عنيزة وأقسمت عليه فقال: يا ابنة الكرام، لا بد لك أن تفعلي مثلما فعلن...»^(١). إلى آخر القصة المتواترة في كتب الأدب العربي القديم، حيث كان مشهد النساء وهن على الغدير من الجوانب السياقية التي قام عليها جزء كبير من معلقة امرئ القيس. أما نسوة الصلهبي فيقدم حولهن رؤية مغايرة؛ وذلك في مقطوعة تحت عنوان (نسوة الحي):^(٢)

أرى نسوة في الحي يلعبن بالخصى	ويطحن حبات الكلام (المشقف)
ويكتبن فوق الماء بالماء، لم أذق	به نكهة إلا حساء التعجرف
وينتفن شعر الشمس حتى كأنها	فقاعة صابون بصحن (معسف)
تراهن قد خبان قبحا برقع	ليبدن حسنا في الخباء المكشف
ينادين.. يزعجن النهار تربصا	بأشعث منكوش ووجه معطف
يراودني بخطبن ودي فلم أكن	لهن بمشتاق ولا متشوف

١ - الزوزني، ١٩٨٣، ص ٢٧.

٢ - حسن الصلهبي، ٢٠١٠، م.س، ص ٢٦- ٢٧.

ولست بناس ما نثرن على الثرى من الملح، لم يصبأ ولم يتصوف
فيا نسوة الأوهام غادرن كالدجى ودعن الندى في أول الصحو يعزف

ب- البناء اللغوي: استند الصلهبي كثيرا على استدعاء مفردات أثيرة في معلقة امرئ القيس، ولكنه استدعاء ذو طبيعة شاعرية متدفقة؛ وبعيداً عن هندسة التكرار الممل؛ بل إن المتمعن في قصيدة الصلهبي يلاحظ ملاءمة تلك المفردات لنسقتها الشعرية الجديد؛ رغم اختلاف المشاغل الموضوعاتية لقصيدة الصلهبي أحيانا عما نصادفه في قصيدة امرئ القيس. ويمكن أن نقف هنا بشكل سريع على جانب من المشترك اللغوي بين القصيدتين؛ على النحو التالي:

الصلهبي	امرؤ القيس
خليلي كم زاد الهوى بالتهلف	خليلي مرا بي على أم جندب
تراثبها نهرا عقيق وفضة	تراثبها مصقولة كالسجنجل
(قف نبك من ذكرى) الحبيب وفقده	قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
ويوم اتشحت الضوء قامت قيامة	ويوم عقرت للعدارى مطيتي
ويوم دخلت الشمس ألفت بنفسها/ علي	ويوم دخلت الخدر خدر غنيزة/ فقالت

١ - يعيد هذا التوظيف ما سبق أن نبه إليه بعض الباحثين من مركزية مطلع معلقة امرئ القيس في الثقافة العربية قديما وحديثا، يقول عبدالمملك مرتاض: «لاحظنا من خلال المقاربات والمقارنات التي أجريناها على نصوص الشعر العربي اللاحقة، أن مطلع معلقة امرئ القيس يمثل المعلقة كلها، لأن الذين استشهدوا بهذا البيت لم يستشهدوا، قط، ببقية أبيات المعلقة مثلما استشهدوا به، كما أن تأثيره في الثقافة العربية، انطلاقا من عصر الجاهلية إلى القرن العشرين ثابت في النصوص التي استشهد بها العلماء من شعر امرئ القيس، ولاسيما بمطلع معلقته، فقد استشهد به اللغويون، والأدباء، والمؤرخون، والمفسرون، والفقهاء، والجغرافيون جميعا. إن حضور هذا البيت في الشعر العربي قد لا يماثله أي بيت آخر، لشاعر آخر». (مرتاض، ٢٠١٤، ص ١٣٩).

وبالغيمات لم تتلحف / تقول وقد حطت على البحر رأسها / ومدت مناديل الأصيل المزخرف	لك الويلات إنك مرجلي / تقول وقد مال الغبيط بن معا / عقرت بعيري يا امراً القيس فانزل
واسترخت بجسم مهفهف	مهفهفة بيضاء...

(جدول يوضح جانباً من التناص اللغوي بين نص الصلهبي ومعلقة امرئ القيس)

إن نظرة بسيطة على المشترك اللغوي بين امرئ القيس والصلهبي تؤكد أن الأخير عمد إلى اقتناص مفردات عابرة توحى للقارئ الناقد بامتصاص الإيحاء الرمزي الباذخ لشعرية امرئ القيس، ولكنه في الوقت نفسه لا يكررها ولا يتكئ عليها من حيث المعمار اللغوي والأسلوبي. ومن هنا لم يتجاوز التناص اللغوي مع شعر امرئ القيس بعض المفردات العابرة التي لولا إحالة عنوان الديوان إلى (امرئ القيس) لما انتبه القارئ إلى أصولها الرمزية (خليلي، ترائبها، ويوم...) وحتى في الحالة اليتيمة التي عمد فيها الصلهبي إلى توظيف أسلوب امرئ القيس فإننا نجده يضع الجملة بين ظفرين باعتبارها تضمينا واضحا من نص امرئ القيس، أما بقية المفردات المستوحاة من نصوص امرئ القيس فقد جاءت بشكل عابر وفي سياق مختلف؛ يتجافى من الناحية الفنية عما هو موجود في النص النموذج؛ حيث يمتص الشاعر إيحاءاته الخفية، ليؤكد ارتباطا رمزيا بشعرية امرئ القيس وشخصيته التاريخية الموغلة في الزمن العربي.

ج- البناء الإيقاعي: حيث قامت قصيدة الصلهبي على نفس البنية الإيقاعية لمعلقة امرئ القيس (بحر الطويل بعروضه المقبوضة وضربه المقبوض مثلها). وإن خالفها روياء، وهو اختلاف لا ندري سبب اتجاه الشاعر إليه؛ ونرجح أنه جاء لسبب فني؛ وهو سعي الشاعر إلى أن تبعد قصيدته عن نمط المعارضات التقليدية التي دائما ما تذوب في خانة القصيدة الأصل؛ وتأتي نسخة مكررة منها. أما قصيدة الصلهبي فقد سعت إلى امتصاص الإيحاءات

الرمزية لنموذج امرئ القيس، ورمزية معلقته الخالدة في الذاكرة الشعرية العربية؛ دون أن يرتقي في أحضان تلك المعلقة أو يتعمد السير على منوالها شعريا. والغريب أن الشاعر في القصائد الملحقة بهذا الديوان أورد قصيدة في رثاء أبيه تحت عنوان (سيظل الموت حيا)؛ وقد اعتمد فيها نمط البنية الإيقاعية في قصيدة أخرى شهيرة لامرئ القيس مطلعها (ألا عم صباحا أيها الطلل البالي). وهو ما كسر رتبة الإيقاع الموحد للديوان؛ عبر تنويع هيكل البحر الشعري والقافية؛ كما تجافى الشاعر في هذه القصيدة عن البنية الدلالية المهيمنة على الديوان (موضوعه الذات والمرأة) متجها إلى موضوعه الرثاء؛ وإن ظل الشاعر يدور في مدار الإيحاء الرمزي لشعرية امرئ القيس.

٤. اللغة الشعرية

تعد اللغة الشعرية إحدى أبرز الركائز الفنية التي تقوم عليها شعرية القصيدة؛ ذلك أنها مصدر «الهزة الشعرية التي تصدم وتباغت وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية»^(١) في ضوء ذلك كان تركيز الشعراء البالغ على إنتاج لغة شعرية ذات طابع فني خاص؛ كما كانت بوابة اللغة إحدى أبرز المداخل الفنية لمقاربة النص الشعري قديما وحديثا.

٤. ١. التراث والحداثة

أبرز ما يميز ديوان الصلحبي هو اشتغاله على إنتاج لغة شعرية خاصة، تستند إلى المعجم اللغوي التراثي الأصيل، كما أنها في الآن نفسه تحاول أن تنتمي إلى الزمن الشعري العربي المعاصر؛ وذلك عبر أنماط الاستخدام والتوظيف التي لجأ إليها الشاعر لبناء العلاقات التركيبية والدلالية بين الكلمات. وهذا المزج بين الأصالة والحداثة في اللغة الشعرية ظاهرة لافتة في مسيرة الشعر السعودي الحديث؛ حيث سعى كثير من الشعراء «لافتراح جزالة لغوية حديثة؛ تحتفظ بنكهتها التراثية ضمن مغامرتها التجديدية. بحيث تقوم المعادلة في تلك

النصوص على الموازنة بين أنفاس الأصالة العربية - لغة وبياناً - وحداثة المفردة الشعرية وانزياح التركيب»^(١).

إن لغة الصلهبي في ديوان (بين يدي امرئ القيس) هي لغة شعرية خاصة مقدودة بعناية من المعجم التراثي الجزل؛ وهي تتميز بمجموعة من الخصائص الفنية أبرزها:

أ- إيقاعية المفردة: إذ انتقى الشاعر بعناية مفردات ذات إيقاع صوتي خاص، وجرس موسيقي رنان؛ مما يجعلها تجري بخفة على لسان المتلقي؛ وهو ما أكسب الديوان بنية إيقاعية داخلية متناغمة. وقد ساعد على هذا المنحى اختيار الشاعر لروي غير شائع وهو حرف الفاء؛ مما اضطره إلى استدعاء كثير من الكلمات الغارقة في التراثية؛ وهي تؤثر بوقعها الصوتي الجديد على المتلقي؛ إضافة إلى المميزات الإيقاعية لحرف الفاء الناجمة عن خصائصه اللسانية المعروفة: (الخفة، الصفير...)، وندرة القصائد التي قيلت على هذا الروي في الشعر العربي؛ مما أكسب القصيدة تميزاً خاصاً؛ وأفصح عن الإمكانيات الشعرية التي يمتلكها الشاعر.

ب- الإيغال في التراثية: ذلك أن بنية الديوان القائمة على روي الفاء أرغمت الشاعر على اقتراض مزيد من المفردات التراثية التي تغطي حاجة النص لهذا الروي في قصيدة ذات نفس شعري طويل؛ ورغم ذلك حافظ الشاعر على معجم لغوي متماسك بعيداً عن الغرابة والتقعر اللفظي؛ وإن كان القارئ أحياناً بحاجة إلى العودة إلى المعاجم التراثية من أجل تفسير بعض مفرداته (التوجف، المسفسف...)؛ وهي عبارات تنتفي عنها صفة الغرابة حين نقرؤها في سياق النص الذي يستدعي شعرية امرئ القيس؛ ومن ثم فإن القارئ لشعره لن يجد عنتاً في استيعاب دلالاته. وينبغي أن نشير هنا أيضاً إلى أن مثل تلك المفردات الموغلة في القاموسية تأتي أحياناً بوصفها خياراً فنياً بعيداً عن سلطة القافية؛ ولذلك نصادفها أحياناً في أماكن مختلفة من القصيدة كان يمكن للشاعر أن يتفادى إيرادها فيها بسهولة؛ مما يعني قصدية فنية لذلك التوظيف.

ج- حيوية التراكيب: حيث استخدم الشاعر مجموعة من البنى التركيبية ذات الطابع الخاص الذي يساهم في جذب انتباه المتلقي إلى النص، ومن ذلك استخدامه بكثرة لـ (أل) الموصولة الداخلة على الفعل: ^١ (فهل تحمليني للنجوم التوسدت، ص ٤٤)، (ولا تجعلني الورد الـ يغنيك خلصة، ص ٦٠)، وهي صيغة تركيبية مستمدة من التراث ومتداولة في الشعر العربي الحديث، فكأن الشاعر باستخدامه لها يريد «التخفف من الطول والثقل في الجملة الصحيحة» ^(٢) كما عمد الشاعر إلى توظيف بنية الاستفهام بكثرة داخل الديوان، مما أضفى حركية لغوية على كثير من الجمل، وفتح المعنى على مدارات مختلفة تسهم في تحفيز وعي القارئ وتغذي توقعه المختلف لدلالات النص؛ وهذا المنحى نصادفه بوضوح في هذا المقطع: ^(٣)

تساءل نصل النور، قوَسَ ظهره	أليس له غمد؟ أليس بمهرِف؟
أَيُخْلَد في فردوس نار تجلببت	بليلى زجاجي المدامع أخصف؟
ترى أي فجر يرتضي؟ أي غيمة	يهددها؟ أي النهارات يقتفي؟
وأي المدى أندى؟ وأي وسادة	تضم تراتيل السحاب المرصف؟
بمن يستظل الرمل؟ بالرمل. هل أتى	على الظل حين من زمان تقشف
ترى هل به مس من الماء؟ هل قفى	م في التيه أسراب التراب المسفّس
لماذا تنن الرياح؟ هل ضاع وجهها	بناصية المنفى الجديد؟ أنتنفي؟
أليست تخاف البرد؟ تمسي بمعطف	شفيف وتضحى في النهار بمعطف

١ - وهي ظاهرة تركيبية متداولة بكثرة في الشعر السعودي المعاصر؛ على عكس الشعر في الأقطار العربية الأخرى؛ وهي من الظواهر التركيبية الغارقة في التراثية؛ فقد وردت في بيت الفرزدق (ما أنت بالحكم الترضى حكومته / ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل)، وهو مبحث نحوي أقرب إلى الضرورة الشعرية.

٢ - الفايز، ٢٠١١، ص ٥٩.

٣ - حسن الصلبي، ٢٠١٠، م.س، ص ١٨ - ١٩.

ففي هذا المقطع تتلاحق البنى الاستفهامية سريعا، يجعل القارئ ينصهر في بوتقة النص، ويتمهى في مساراته اللغوية والدلالية التي تحيل إليها تلك البنى، كما ساهمت تلك البنى في زيادة التنعيم الإيقاعي الداخلي للنص؛ عبر تقطيع النفس، والإكثار من الأفعال، والضمائر التي تحيل إلى الغائب، مما وفر إيقاعاً داخليا صاحباً؛ يتناغم وينسجم مع الأبهة الإيقاعية الجزلة لبحر الطويل.

د- إ حالات العنونة: اتسمت البنية اللغوية لعناوين الديوان بالإيجاز والتكثيف والإيحاءات المتدفقة، رغم وضوحها المعجمي، ويمكن أن نشير إلى أبرز مميزات عنوان الديوان في ما يلي:

- ❖ بنية المفارقة، كما في: (أشعل فوق الماء ناري، سيظل الموت حيا...). حيث يفتح الشاعر وعي المتلقي على مداراتٍ لانهائية من الخيال الذي يصنع الدهشة الجمالية المزج بين الماء والنار عبر فرضية الاشتعال، وديمومة الموت حيا).
- ❖ الميل إلى صيغة الأفراد بدل التركيب في صياغة العنونة؛ وهو ما يحيل إلى توجه الشاعر إلى تركيز المعنى والاعتماد على شعرية الإيحاء الدلالي للمفردة؛ نلاحظ ذلك من خلال عناوين: (ليلي، العبور، البرزخ، الحشر، القيامة، الشمس...)، كما نلاحظ أن أغلب تلك العناوين جاءت مصحوبة بأل التعريف، وكأن الشاعر يحيل إلى معنى قار وراسخ في وعي المتلقي؛ وهو بهذا يستدرج المتلقي إلى عمق النص، أما بنية التنكير فكان حضورها أقل، مثل: (بياض).
- ❖ اقترب الشاعر من حدود الثرية في عنوان (أما بعد...)؛ وإن كانت نقاط الاسترسال حاولت أن تضيفي عليه مزيدا من الإيحاء؛ ولكن استهلاكه المطرد في مدار النشر أحجم به عن التحليق عاليا في مدارات الشعرية.

٤. ٢. الانزياح

تتجافى اللغة الشعرية عن المؤلف والمتداول عبر تقنية الانزياح؛ بما يحيل إليه هذا

المفهوم من انحراف وعدول عن المعيار ؛ إذ يعتبر خروجاً « عن سلطة اللغة المألوفة وعن تكرار مظاهرها ، والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته ، إنه [...] انتقال بلغة الأدب إلى حيز الدهشة والمفاجأة التي عبر عنها النقد القديم مبكراً بمصطلحات : البلاغة ، والعدول ، والالتفات ، والإعجاز»^(١) ولهذا اتجه كثير من الشعراء إلى إنتاج تراكيب مراوغة ، وتحوير إيجاءات المفردة عن دلالتها المباشرة ، وترميز المعاني عبر تقنيات لغوية وأسلوبية خاصة ، فالشعر كما يقول جان كوهن هو «التعبير غير العادي عن عالم عادي»^(٢) ويعود ذلك إلى «طبيعة اللغة الجمالية التي يضطلع بها الشعر الذي يهدف أكثر ما يهدف إلى مفاجأة المتلقي وإثارته عن طريق الإيجاء والصورة والفرادة التعبيرية»^(٣) في ضوء ذلك ؛ كان تركيز الشعراء على تقنية الانزياح في العمل الشعري ؛ «لتأدية معان دلالية تكون أعمق وأبلغ وأشد تأثيراً في النفوس لتحقيق ما يصبو إليه الأديب من شدّ انتباه السامع أو القارئ ، والإتيان بما هو جديد ومبتكر»^(٤).

وقد اعتمدت شعرية النص في ديوان الصلحبي على تقنية الانزياح تلك التقنية التي وظفها الشاعر بعناية في تناغم تام مع بنية اللغة الشعرية ذات الكثافة الرمزية والإيجاء التراثي ، ويكفي أن نتوقف في هذا السياق عند هذا المقطع الذي تتجاوز فيه التراكيب الانزياحية ليعضد بعضها بعضاً ، حيث يقول الشاعر :^(٥)

أرى نسوة في الحى يلعبن بالحصى	ويطحنّ حبات الكلام (المشغف)
ويكتبن فوق الماء بالماء، لم أذق	به نكهة إلا حساء التعجرف
وينتفن شعر الشمس حتى كأنها	فقاعة صابون بصحن (معسف)

١ - دفع الله ومحمد ، ٢٠١٤ ، ص ٢٠٩ .

٢ - أبطي ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٥٩ .

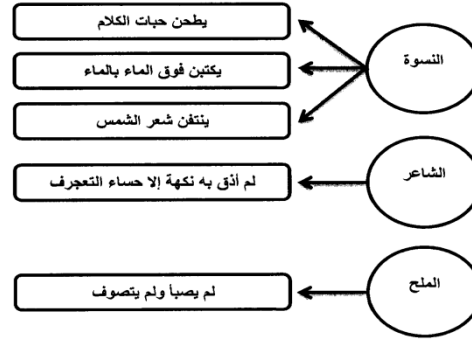
٣ - العساسفة والحباشنة ، ٢٠١٠ ، ص ١٣٤ .

٤ - دفع الله ومحمد ، ٢٠١٤ ، ص ٢٠٩ .

٥ - حسن الصلحبي ، ٢٠١٠ ، م.س ، ص ١٨ - ١٩ .

تراهن قد خبان قبحا برفع
ينادين.. يزعجن النهار تربصا
يراودني يخطبن ودي فلم أكن
ولست بناس ما نثرن على الثرى
فيا نسوة الأوهام غادرن كالدجى
ليدين حسنا في الخباء المكشف
بأشعث منكوش ووجه معطف
لهن بمشتاق ولا متشوف
من الملح، لم يصبأ ولم يتصوف
ودعن الندى في أول الصحو يعزف

ففي هذا المقطع تتجاوز التراكيب الانزياحية الموهلة في الرمزية، حيث عمد الشاعر إلى كسر أفق انتظار المتلقي بمجموعة من التراكيب الجريئة، يمكن أن نبرزها عبر الشكل التالي:



(شكل يوضح تحولات التركيب الانزياحي في النص)

وهي تراكيب تترجم جسارة الشاعر في تطويع اللغة الشعرية، وسعيه الدؤوب إلى اجتراح أساليب جديدة معبأة بالدهشة الجمالية مما يفاجئ القارئ، ويشده إلى عوالم النص وإيحاءاته المتدفقة. كما نصادف في مقاطع أخرى تراكيب انزياحية لافتة مثل: (عشب الوهم، ماء الظنون، خصر سحابة...) مما يحيل إلى اعتماد الشاعر هذه التقنية بوصفها مرتكزا أساسيا في شعره.

٥. الصورة الفنية

ظلت الصورة الشعرية في الدراسات النقدية «فنا زُبُقيا سريع الانزلاق والتملص من قيود التعاريف التي حاولت محاصرتها»^(١). رغم اتفاق الدرس النقدي على أنها تتخذ مكانا مهما في بناء شعرية القصيدة ؛ وذلك لأنها تفصح عن مشاهد جمالية لها دور كبير في جذب المتلقي إلى أحضان النص ، وتكثيف المعنى الشعري وإثراء إحالات القصيدة. من هنا اعتبرت «إحدى البنيات الإبداعية والطاقت الجمالية في عملية الخلق الشعري ، وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة»^(٢). ويعود ذلك إلى أنها «تمنح الشاعر قدرة عالية على الخروج من العادي والمألوف ، بما تحمله من قدرة على جمع المتنافرات في بوتقة واحدة»^(٣).

وقد قام ديوان (بين يدي امرئ القيس) على بنية صورية متقنة ؛ تعضدها بنية لغوية وأسلوبية تستهدف إبهار القارئ وتحقيق دهشته الجمالية ، وقد استند الشاعر في بنائه الصوري على تقنيات الصورة الشعرية لدى امرئ القيس من ناحية ، كما انه سعى إلى اجتراف تقنيات تصويرية جديدة لها مميزات الفنية الخاصة. ويلاحظ أن النمط الصوري في الديوان قائم على بنية الصورة المركبة «التي يبرز فيها النمو والبناء ، ومن ثم التوحد في لوحة متكاملة ، لتصبح القصيدة مكونة من مجموعة صور تشكل بناء من طوابق متعددة»^(٤). حيث أوغل الشاعر في صناعة مشاهد صورية ذات جزئيات مختلفة ، ولكنها تشكل في النهاية صورة متكاملة ، كما في هذا المقطع :^(٥)

ترائبها نَرا عقيق وفضة ورماتنا ضوء وإكيل نفنف
على خصرها جسر من النور، مؤمنا عبرت، ولم أعبر حدود تخوفي

١ - زورة، ٢٠١٣، ص ١٢٥.

٢ - الصغير، ٢٠١٤، ص ٣٧.

٣ - الخراشة، ٢٠١٤، ص ٩٨.

٤ - عودة، ٢٠٠٤، ص ٤٠٥.

٥ - حسن الصلبي، ٢٠١٠، م.س، ص ١٤- ١٥.

تهادت خطايا الغيم قبلي، تعامدت	مع الريح خلفي تتممات التوجف
على فرع ليمون تخفف بلبل	من الحزن، لولا الحزن لم يتخفف
وغرد مفتونا، تحرش بالدجى	فأترع آذان الظلام المشنف
وهول في عيني القرنفل، هل جثا..	ليبتل؟ يفنى؟ يستلذ؟ أحرت في..
توسده للنار؟ هل كان راعفا؟	وهل ذاب غيما في النشيد المرعف؟
يللم وردا ساقطا من غصونها	ويرتاح حيناً تحت ظل مسوف
تلبد لون الفل في الفل، أو مضت	عيون الندى واختال في العزف معزفي
رميت بقايا الشوق في اليم عابرا	إلى البدعة الأولى وآخر أحرفي

ففي هذا المقطع بنى الشاعر المشهد الصوري على صور جزئية متلاحقة، مفصلاً عن مشهدين مركزيين:

❖ **مشهد المحبوبة:** وقد أوغل في الوصف الجسدي لجمالها المبهر (ترائبها نهرا عقيق.../ على خصرها جسر من النور). وهو في هذا المشهد يستدعي البنية الوصفية في معلقة امرئ القيس حيث وصف محبوبته بأن (ترائبها مصقولة كالسجنجل)، ولكن الصلهبي أوغل في رصد المشاهد الجسدية عبر لغة شعرية موشومة بالمجاز والألق الجمالي.

❖ **مشهد الذات:** ينتقل الشاعر من صورة المحبوبة إلى صورة الذات التي تأثرت بشكل بالغ بجمال المحبوبة المبهر: (عبرت ولم أعبر حدود تخوف). ومن اللافت أن الشاعر انصرف بسرعة عن مشهد تصوير المحبوبة؛ موغلاً في تصوير مشاهد انفعاله الذاتي بها: (تهادت خطايا الغيم قبلي...)، وهو يبنى تلك الصور انطلاقاً من ضمير الأنا (تعامدت مع الريح خلفي تتممات التوجف/ هول في عيني القرنفل...)، ولكنه أحياناً يفصل عن تلك الذات وكأنه يتحدث عن ذات أخرى: (على فرع ليمون تخفف بلبل/ وغرد مفتونا/ تحرش بالدجى...)، ثم يزاوج بين ضمير الأنا وضمير الغائب (هول في عيني القرنفل، هل جثا لبيتل... أحرت في توسده للنار) وهي مداخل أسلوبية أسهمت في خلق حركية الصورة وتحولات مشاهدها المتنوعة.

ويمنح الشاعر في نص آخر إلى رصد مشاهد الذات الشاعرة، متكئا في صورته الفنية على أصالة المفردة الشعرية، كما في هذا المقطع: ^(١)

ويوم اتشحت الضوء قامت قيامة	عليّ فلم أخلع ثياب التلطف
فأسطع من عين الدّجى في ترفع	وأشهر في وجه الضلالة مصحف
ويعشب من خطوي الياب، ولي رؤى	من النور تشفي كل عقل محرف
أجر عصيات القوافي بأذنها	إليّ فلم تبرح ولم تتأفف
ولكن أذن الليل فيها سحابة	وفي عينه نار تبدد أحرف
ألاحق أوهام الطيور فلا أرى	سوى لغة قتلى وريش منتف
أقارع في صبحي السراب ولي يد	أجز بها جذر الخواء المثقف
وأسيح مثل الضوء في الجهل، إنما	من الجهل إن غاصت به الشمس تكسف

ويرسم الشاعر مشهدا سوريا رمزيا آخر للمحبوبة، إذ يقول: ^(٢)

أجهرية الأحداق مالك والهوى؟	لشيطانه نبع يمور.. فجففي
بياضك ملحّي، وعشيك نزوة	ورملك يستشفي الفراغ، وما شفي

حيث يمعن الشاعر في رسم زوايا الصورة القائمة على المفارقة وحيوية المشاهد؛ مما يستدرج القارئ إلى الارتقاء في أحضان النص.

٦. الحوار الدرامي

تعد الدرامية إحدى الركائز التي قامت عليها شعرية القصيدة المعاصرة، وقد كانت الحوارية إحدى أبرز دعائم درامية النص الشعري الحديث؛ ذلك أن البعد الحوارية «يمنح

١ - حسن الصلبي، ٢٠١٠، م.س، ص ٣٠ - ٣١.

٢ - حسن الصلبي، ٢٠١٠، م.س، ص ٣٨.

القصيدة القدرة على تجسيد عوالم موضوعية وحيوات خارجية لأصوات متشابكة متعددة^(١). وقد نحا الصلهبي في ديوانه إلى تكثيف البناء الدرامي عبر تركيزه على عنصر الحوارية التي تخللت كثيرا من مقاطعه؛ والتي رسم من خلالها مدارات نصه الشعري، واستخدمها لتمرير بعض الرؤى والأفكار؛ إضافة إلى اعتمادها عنصر تشويق، ومدخل فني بارز لصنع فرادة النص.

٦. ١. الشاعر والمحبوبة

في مقاطع كثيرة من قصيدة الصلهبي يحتدم الحوار بين الشاعر وبين الأنثى المحبوبة؛ وهو يتحدث عن ذلك الحوار في بعض المقاطع بوصفه راويا حين يقول: ^(٢)

ويوم دخلت الشمس ألفت بنفسها	عليّ وبالغيمات لم تتلحف
تقول وقد حطت على البحر رأسها	ومدت مناديل الأصيل المزخرف:
لعمري لهذا البحر أفضل ملجأ	من اليتيم واسترخت بجسم مهفهف
فقلت لها: غوصي. فقلت: وجذوتي؟	فقلت لها: هاتي. فقلت: تعفف
فكم نجمة باتت تداعب أضلعي	وتجني عناقيدي وتلهو بزفرف
أرّبت بالأنواء صدر سحابة	فتهمي جنينات وينوع قرقف

يبدأ الراوي برصد جمالية المشهد السورالي الممهد للحوار عبر صور موهلة في الخيال: (دخلت الشمس، بالغيمات لم تتلحف، مناديل الأصيل المزخرف...)؛ فيما تجنح تلك الصور إلى الواقعية مع انطلاق الحوار: (استرخت بجسم مهفهف)؛ وهو ما يوحي من خلاله الشاعر بواقعية الموقف وصدقية الخطاب. لتقلص المقدمات؛ وتتلاحق جمل الحوار متسارعة تبعا لتحولات المشهد الذي يروم من خلاله الشاعر الاقتراب من المحبوبة والالتحام

١ - يعقوب، ٢٠٠٩، ص ٩٨.

٢ - حسن الصلهبي، ٢٠١٠، م.س، ص ٣٤.

بها ؛ فيما تدعوه إلى التريث. ويبدو البيت الرابع ذروة الحوارية في النص ؛ فيما يبدو البيتان الأخيران مشاهد صورية أخرى من خلال رؤية المحبوبة التي يترجمها الشاعر بريشته. إضافة إلى ما سبق ؛ يحضر صوت التناص في هذه الحوارية من خلال استدعائها بشكل فني للقلب الحوارية الذي صاغه امرؤ القيس في معلقته راسماً مشهداً سورياً آخر يؤرخ للحظة من لحظات اللقاء مع محبوبته ؛ حين قال :^(١)

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقلت لك الويلات إنك مرجلي
تقول وقد مال الغيط بنا معا عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلن

تبدو الحوارية في مقطع امرئ القيس أكثر واقعية ومباشرة ؛ إذ ابتعد الشاعر عن تضخيم المشاهد الصورية وأسطرتها ؛ بل على العكس رسم الشاعر صورة واقعية في بداية الحوار : (ويوم دخلت الخدر...) وتحدث عن رد فعل متوقع من المحبوبة : (فقلت لك الويلات...) ليستمر الحوار وفق إيقاع هادئ ينبئ بواقعية اللحظة ؛ ولعل هذا ما جعل كثيراً من كتاب الأخبار الواردة حول امرئ القيس يجزمون بواقعية كثير من أحداث المعلقة ، وإن كانوا بهذا يسعون إلى تحجيم خيال الشاعر ؛ ويقدمون دعوة مجانية للمباشرة الشعرية.^٢ ويعيد الشاعر البناء الحوارية السابق في مقطع آخر ؛ حيث تحضر المحبوبة بشكل أكثر انفتاحاً وأقل تمنعاً :^(٣)

ويوم غزا جفني الصباح تنهدت فراشة فمر لا زوردي مورف
تراودني.. حطت على حيث يخفق الـ فؤاد، ورفت في الفضاء برفرف

١ - الزوزني ، ١٩٨٣ ، ص ٣٨ - ٣٩.

٢ - تمكن العودة في هذا السياق إلى الحكايات التي ساقها شراح المعلقات حول حياة امرئ القيس وسياق كتابة معلقته.

٣ - حسن الصلبي ، ٢٠١٠ ، م. س ، ص ٤٢ - ٤٤.

مزجت ندى كفي بأنداء كفها
تعتق في الأحشاء تفاح صدرها
تقول: هنا نرفو المساء بجبنا..
فقلت لها: هل أنت...؟ هبت. تمايلت
وغص في قرار القلب نم في وساده
فقلت: أخاف العشق. قالت: توهما
عليه، ولا تحجل فإني سحابة
ولا لك إلا جنني، من قطافها
ودع عنك طنان المخاوف وانتبذ
وإن أربعتك الريح فاترك ظلالنا
فقلت لها: عين الجنون. فأومأت:

فذابت وشففت بالذي لم يشفشف
شعاعا ولم تمهل شفاه الترشف
ونلبس آلاء الربيع ونشفتني
وقالت: أنا امرأة أذوب. ترأف
ولا تصغ للأمواء، إني أراك في
فقلت: بلى، حقا. فقالت: تعرف..
رमित بأوصاي وجئت بزخرفي
شبت، ومن ظل شربت.. تلطف
مكنا قصيا في ذرا الروح واعزف
تجوس هنا واركب مع الريح واختف
إليك جنوبي. فارم حزنك واغرف

في هذا المقطع يعيد الشاعر البنية الحوارية السابقة ممهدا بمشهد صوري رمزي أكثر اتساعا؛ ليستدعي صوت المحبوبة من جديد؛ بعد أن تم التناغم معها (مزجت ندى كفي بأنداء كفها...)؛ وبعد أن غابت نبرة التمتع التي تصاحب المرأة في دهشة البدايات (فقلت: أخاف العشق. قالت: توهما. فقلت: بلى، حقا. فقالت: تعرف عليه ولا تحجل)؛ وبهذا ينداح الحوار ليعبر عن دواخل النفوس وهواجس المحبين... ويسرّع الشاعر من وتيرة الحوار فيكسب النص حركية دلالية قوية، وبنية إيقاعية صاخبة، فضلا عن زرع دهشة جمالية خاصة تشدّ المتلقي للتفاعل مع النص والتماهي به.

٦. ٢. المونولوج

تنحو الحوارية في مقاطع مهمة من الديوان منحى المونولوج الداخلي؛ حيث ينكفى

الشاعر على ذاته مستقبلاً سيلاً من الأسئلة القادمة من الداخل ؛ كما في هذا المقطع :^(١)

على فرع ليمون تخفف بلبل	من الحزن، لولا الحزن لم يتخفف
وغرّد مفتوئاً، تحرش بالدجى	فأترع آذان الظلام المشنف
وهرول في عيني القرنفل، هل جثا..	ليبتل؟ يفنى؟ يستلذ؟ أحرت في..
توسّده للنار؟ هل كان راعفاً؟	وهل ذاب غيماً في النشيد المرعف؟
يللم ورداً ساقطاً من غصونها	ويرتاح حيناً تحت ظل مسوف

حيث بدأ الشاعر بمساءلة الذات والاعتراف بمكنونها على غمط التداعي الحر: (هرول في عيني القرنفل: هل جثا ليبتل؟ يفنى؟ يستلذ؟ أحرت في...؟ هل كان راعفاً؟ هل ذاب غيماً؟) لتبقى تلك الأسئلة معلقة في وعي القارئ بحثاً عن أجوبة تتسلل من خلف حجاب اللغة ومرايا النص. وتتلاحق تلك الأسئلة القادمة من أعماق الذات، وذلك ما يضيف مزيداً من الدهشة الجمالية والحيوية الفنية على الديوان، كما في هذا المقطع :^(٢)

تساءل نصل النور، قوّس ظهره	أليس له غمدٌ؟ أليس بمرهف؟
أينخلد في فردوس نار تجلببت	بليل زجاجي المدامع أخصف؟
ترى أي فجر يرتضي؟ أي غيمة	يهددها؟ أي النهارات يقتفي؟
وأي المدى أندى؟ وأي وسادة	تضم تراويل السحاب المرصف؟
بمن يستظل الرمل؟ بالرمل. هل أتى	على الظل حين من زمان تقتشف
ترى هل به مس من الماء؟ هل قهق	م في التيه أسراب التراب المسفّس
لماذا تنن الرياح؟ هل ضاع وجهها	بناصية المنفى الجديد؟ أنتنفي؟
أليست تخاف البرد؟ تمسي بمعطف	شفيف وتضحى في النهار بمعطف

١ - حسن الصلبي، ٢٠١٠، م.س، ص ١٤- ١٥.

٢ - حسن الصلبي، ٢٠١٠، م.س، ص ١٨- ١٩.

إن اعتماد الشاعر على تشكيل البنى الحوارية داخل النص ينبئ عن حس عميق بضرورة تثوير القصيدة من الداخل؛ لخلق حركية درامية تمتص إحالات النص التراثي، وتدفع بالقارئ إلى التفاعل مع النص من منظور جديد أكثر ثراء وحيوية وانفتاحاً.

خاتمة

لا شك أن ديوان (بين يدي امرئ القيس) للشاعر السعودي حسن الصلهبي يعلن عن رؤية شعرية مغايرة؛ ويفصح عن شاعر له مداراته الشعرية الخاصة التي تتميز بالكثير من الطرافة والتمكن الفني، ويمكن أن نختم هنا بمجموعة من الملاحظات التي عنت لنا ونحن نقدم هذه القراءة العابرة على ضفاف الديوان:

❖ يمثل الديوان جزالة القصيدة السعودية المعاصرة التي تتكئ على التراث على مستوى البنية الإيقاعية وشعرية التناص، وإن كانت معبأة بالرؤى والتحويلات الفنية التي تؤثر على رؤية الشاعر لكتابة نص شعري جديد على مستوى الرؤيا والصورة والعمق الفني.

❖ يقوم الديوان من الناحية الرؤيوية على استدعاء امرئ القيس بوصفه (أبا فنيا) للإبداع العربي؛ كما يستدعي الشحنة التاريخية المتداولة في الذاكرة العربية حول امرئ القيس (الشاعر اللعوب، والفارس القتيل، والصوت الإبداعي العربي الخالد...)، وهو بهذا ينجح إلى إنتاج قناعه الرمزي الخاص؛ الذي مرر من خلاله رؤيته المختلفة للواقع العربي المعاصر.

❖ كما يتمتع الديوان بخصوصيته الفنية اللافتة ضمن مسار تجربة الصلهبي بتحويلاتنا المختلفة، فهو الديوان الوحيد لدى الشاعر الذي يحتفي بالتراث الشعري العربي احتفاءً باذخا يشكل مركزية النص وعنوانه الفني، إضافة إلى أن جميع نصوصه محكومة بالبنية الموسيقية التراثية (القصيدة الموزونة المقفاة)؛ فيما كانت قصيدة الشعر الحر العنوان الأبرز في بقية دواوين الشاعر.

❖ ركزت بنية التناص في الديوان على امتصاص الأثر الفني الخالد لمعلقة امرئ القيس المركزية في تاريخ الأدب العربي (قفا نبك)؛ وهو ما يتيح للديوان مسارا واسعا للتلقي الفني باعتبار خلفيات القراء حول امرئ القيس ونصوصه، وجاذبية معلقته للتلقي العربي، وإن كان الشاعر في استدعائه لشعرية امرئ القيس لم يتوقف عند حدود المعلقة؛ وإنما استدعى أيضا، في نص آخر، قصيدته الشهيرة (ألا عم صباحا أيها الطلل البالي...)، وإن كانت مركزية المعلقة هي الأبرز في الديوان.

ويبقى الديوان مجالا خصبا للقراءة والتحليل لما يتمتع به من بنية فنية متماسكة؛ إضافة إلى أصالة لغته الشعرية، واستفادته القصوى من شعرية القصيدة التراثية، واشتغاله في الوقت نفسه بآليات كتابة النص الشعري الحديث؛ الذي يبدو الشاعر واعيا بتحولاته الفنية سياقًا وأنساقًا.

المصادر والمراجع

١. ابراهيم، نانسي. (٢٠١٤)، "التعلق النصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري"، رؤية للنشر والتوزيع، سلسلة النقد العربي (٦)، القاهرة، ط ١.
٢. أبطي، عبدالرحيم. (شوال ١٤٢٥هـ / ديسمبر ٢٠٠٤)، "الانزياح واللغة الشعرية"، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٥٤، م ١٤، ٤٥٧-٤٧٨.
٣. بطران، هاشم محمد سليمان. (٢٠٠٢)، "الصورة البيانية في ديوان امرئ القيس"، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، إشراف الأستاذ الدكتور: حسن أحمد الشيخ الفادني، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان.
٤. بن زورة، عبدالرحمن. (٢٠١٣)، "جماليات الصورة الشعرية لدى أمل دنقل"، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، الجزائر، العدد ١٤، ١٢٥-١٤٦.
٥. الحسامي، عبد الحميد. (٢٠١٤)، "تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية

- السعودية"، النادي الأدبي بمنطقة الباحة، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١.
٦. الخرايشة، علي قاسم محمد. (٢٠١٤)، "وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي"، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد ١١٠، ٩٧-١٢٦.
٧. درابسة، محمود. (٢٠١٠): "مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم"، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١. ١٦.
٨. دفع الله، وفاء أبو الحسن. ومحمد، داؤد محمد. (٢٠١٤)، "الانزياح الدلالي: دراسة تطبيقية من خلال نظرية النظم"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان، المجلد ١٥، العدد ٢، ٢٠٨-٢٢٠.
٩. زايد، علي عشري. (١٩٩٧)، "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"، دار الفكر العربي، القاهرة.
١٠. الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد. (١٩٨٣)، "شرح المعلقات العشر"، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.
١١. الصحيح، جاسم. (٢٠١٠)، "ما وراء حنجرة المغني"، الدار الوطنية الجديدة، المملكة العربية السعودية، ط١.
١٢. الصغير، أحمد محمد. (ديسمبر/ كانون الأول ٢٠١٤)، "الصورة الشعرية الدرامية في قصيدة الحداثة العربية"، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، العدد ٤، ٣٧-٥١.
١٣. الصلهبي، حسن. (٢٠١٠)، "بين يدي امرئ القيس"، نادي القصيم الأدبي بريدة، ودار الكفاح للنشر والتوزيع.
١٤. العساسفة، المثني مد الله. و الحباشنة، قتيبة يوسف. (يوليو - سبتمبر ٢٠١٠)، "الانزياح في لغة الشعر: دراسة في نماذج دالة من شعر أدونيس"، حوليات آداب عين شمس، المجلد ٣٦، ١٣٩-١٥٨.

١٥. عودة، علي محمد. (٢٠٠٤)، "الصورة الشعرية عند معين بسيسو"، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، مصر، العدد ١٠، ٣٩٩ - ٤٤٨.
١٦. الفايز، هدى بنت صالح. (٢٠١١)، "لغة الشعر السعودي الحديث: دراسة تحليلية نقدية لظواهرها الفنية"، النادي الأدبي بالرياض، ط ١.
١٧. الفيقي، عبد الله بن أحمد. (٢٠٠٥)، "حادثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية: قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي"، النادي الأدبي بالرياض، ط ١.
١٨. مرتاض، عبد الملك. (يناير ٢٠١٤)، "مركزية (قفا نبك) في ديوان العرب: تحليل مركب"، مجلة سمات، جامعة البحرين، العدد ٢، ١٣٨ - ١٦١.
١٩. الهندي، أشجان محمد. (١٩٩٦)، "توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر"، النادي الأدبي بالرياض، ط ١.
٢٠. يعقوب، ناصر حسن. (شوال ١٤٣٠هـ / تشرين الأول ٢٠٠٩م)، "حوارية الذات وثنائية الدلالة: قراءة في قصيدة (كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي) خمود درويش"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الأردن، المجلد ٥، العدد ٤، ١٩ - ١٢١.

القسم الثاني

شعرية الخطاب السردى

- ١- حسين المناصرة (فلسطين): أسئلة شعرية القصة القصيرة جدًا "إشكاليات في الرؤى والجماليات"
- ٢- زهيرة بولفوس (الجزائر): شعرية النصوص الموازية في رواية "القاهرة الصغيرة" للروائي الجزائري عمارة لخص
- ٣- سحنين علي (الجزائر): مقارنة زمن الخطاب السردى في دراسات سعيد يقطين
- ٤- فهد البكر (السعودية): خصائص الترجمة الأدبية في كتاب (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) لابن خاقان
- ٥- نعيمة سعدية (الجزائر): شعرية المستلزم والمضمّر في القول: قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" لابن المقفع-أنموذجًا

أسئلة شعرية القصة القصيرة جداً "إشكاليات في الرؤى والجماليات"

حسين المناصرة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الملك سعود

تقديم

ثمة أسئلة مهمة، تُطرح في سياق القصة القصيرة جداً، في مستويات رؤاها وجمالياتها، بصفتها خطاباً سردياً معاصراً، غدا يغوي كثيراً من المبدعين والمتلقين، في زمكانية الرقمية والتواصل اجتماعياً وثقافياً، عبر وسائل حديثة جداً، جعلت عالمنا الافتراضي هو العالم الأول، بعد أن تلاشى عالمنا الواقعي بوسائله التقليدية العادية؛ فأصبح العالم قرية صغيرة؛ فكأنه اليوم يشبه القصة القصيرة جداً!!

وتعد هذه الأسئلة في مستوى تساؤليتها محصورة في الوسط السردى المعنى بشعرية هذا الجنس الأدبي الإشكالي في مستوياته المتعددة: الاسم، والحجم، ومن يكتب؟، والجذور والمرجعيات، والخصوصية، والتجنيس، والعلاقة بالأجناس الأخرى، والعناصر السردية، والمقروئية، والمستقبل، وتوالد الأسئلة بعضها من بعض... إلخ.

هذا الوعي التساؤلي هو محاولة جادة لدى كثير من الباحثين والمتلقين؛ لنمذجة القصة القصيرة جداً، أو وضعها في سياقها التنظيري أو الإنشائي/الشعري في مستويي الجماليات والرؤى... وكل أجناس الفنون والآداب لا بد أن تطرح أسئلتها الخاصة بها، ولا بد أن يكون هناك من يحرص على أن يجتهد، ثم يجيب عن أسئلة واقعية (مرجعية) وأخرى محتملة (استباقية)... ولا يعني ذلك بالضرورة أن تكون الإجابات صحيحة... بل إن الإجابات

الصحيحة تكاد تكون بنية أسطورية أو خرافية، لا تصلح في السياقات الأدبية عمومًا، كما هو حالها في السياقات أو النظريات العلمية!!

وهنا لا يمكن أن نصادر أية إجابة مهما كانت وسائلها وأهدافها؛ إذا كانت مسوغة (مبررة) منطقيًا، حتى فيما لو اختلفنا جذريًا معها في بعض الرؤى والجماليات، كما لا يمكن أن نقبل بعض الآراء التي تهدم أي خطاب أو نص أدبي بمجرد الاستناد إلى فهم انطباعي أو تذوقي أو مزاجي؛ فالمسألة حينئذٍ ستعدّ خروجًا إلى دوائر غير ثقافية أو غير تواصلية في أقل تقدير؛ إذ لا يمكن أن نقبل رأيًا - على سبيل المثال - ينفي وجود جنس أدبي عنوانه: (القصة القصيرة جدًا)، أو (قصيدة النثر)، أو (المسرحية التجريبية).. إلخ، ويقبل القصة القصيرة، وقصيدة التفعيلة، والمسرحية التاريخية..!!

حددتُ - في هذه المقاربة - عشرة أسئلة رئيسة؛ استنادًا إلى مجال خبرتي وتجربتي في شعرية القصة القصيرة جدًا، وسأحاول أن أصفها، وأنظر في إجاباتها لدى آخرين، وأجتهد في الإجابة عنها في ضوء مرجعيات نقدية معنية بهذا الخطاب، وأشير إلى أفق توقعها مستقبلاً استناداً إلى حاسة الحدس (الفراصة) أو التوقع؛ فمقروئية القصة القصيرة جدًا، ما زالت في بداياتها، وقد لا تتجاوز الكتابة النقدية في هذا المجال أربعين كتاباً (أشرت إليها في نهاية هذه المقاربة)، علماً بأنّ هناك عددًا كبيراً من الأبحاث والمقالات نشرت في أوعية ورقية ورقمية، احتفت كثيراً بفن القصة القصيرة جدًا، بل أنشئت مواقع رقمية عديدة للاهتمام بها، وتقديم قراءات وأبحاث فيها وعنها.

وبكل تأكيد، ليست هذه الأسئلة نهائية أو هي كل الأسئلة المتاحة أو الحوارية أو الإشكالية المعنية بهذا الفن أو هذا الجنس الأدبي السردي المهم: (القصة القصيرة جدًا)؛ فهناك أسئلة كثيرة جدًا، أجيب عنها في دراسات عديدة أو كانت محوراً لنقاشات جادة، كما سنرى لاحقاً.

أمل أن تشكل هذه الأسئلة خطاباً ثقافياً للاختلاف والحوار بين متلقيها؛ فالأساس في هذه المقاربة أو غيرها هو أن يبقى السؤال مثاراً، وإشكالياً، وغير قابل

للإجابات النهائية ؛ فيكون بذلك خالداً، لا مجرد سؤال، يُسأل ثم يتلاشى كفقاعات غشاء السيل.

أعترف منذ البدء...أن مدونة القصة القصيرة جداً في مجال التلقي والتقبل يتناها كثير من الآراء المرتبكة والمضطربة والمغلوبة.. إلخ، وأن الكلام التنظيري أكثر بكثير مما يمكن أن يصنف تطبيقياً. واللافت أيضاً أن الأوعية الرقمية ساعدت كثيراً على التكرار والسلخ والسرقعة الواضحة في مجال هذا الفن أو الجنس الأدبي تنظيراً وإبداعاً. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن القصة القصيرة جداً وليدة زمكانية التحولات التكنولوجية السريعة، التي سهّلت كثيراً من عمليات التواصل والنشر، وتفشّي الإبداع واستسهاله، والإفتاء في قضاياها وإشكالياتها.

(١)

أسمائها ؟!

أثارت القصة القصيرة جداً لدى مبدعيها ومتلقيها -منذ نشأتها إلى اليوم - إشكالية أسمائها التي تعددت إلى أن تجاوزت ثمانين اسماً^(١)، وهذا الجدل في إطلاق أسماء أو تسمية بعض الأجناس الأدبية أثير في المشهد الأدبي العربي كثيراً ؛ خاصة في مجال أسماء (قصيدة النثر)!! والخلاف هنا لا يقتصر على تعددية الأسماء أو إطلاق أي اسم فحسب، وإنما ينطلق من مشروعية الاسم نفسه، خاصة إذا كان هذا الاسم من منظور من يضفي شرعية ما على بعض الأجناس الأدبية ؛ فالخلاف - على سبيل المثال - ليس في نص (قصيدة النثر) بصفتها نصاً مشروعاً فحسب، وإنما الخلاف الأساس في مشروعية أن تكون قصيدة النثر قصيدة لها ما للقصيدة العربية القديمة (العمودية) أو قصيدة التفعيلة الحديثة، من شروط وجماليات!!

١ ينظر عن بعض هذه الأسماء : أحمد جاسم الحسين : القصة القصيرة جداً : مقارنة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠١٠، ص ٢٦، و عبد الفتاح صبري (إعداد): القصة القصيرة جداً سؤال النوع وتطور السرد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٤، الصفحات: ٣٣، ٦١- ٦٢.

وهو الخلاف نفسه الذي لا يصادر مشروعية كتابة القصة القصيرة جداً بمحد ذاتها، وإنما ينشأ الخلاف لدى البعض في أن يطلق عليها اسم قصة، وهي لا تتجاوز أحياناً بضع كلمات أو بضعة أسطر، وهذا يجعل المنظور النقدي السردى لدى بعض النقاد، خاصة التقليديين منهم، لا يستجيب للاعتراف بهذه التسمية أو غيرها، عندما تحيل ما هو غير قصصي على فضاء القصة، وما هو غير شعري على فضاء الشعر، في سياقات معينة؛ دون نفي وجود نصوص هجينة أو كتابة عبر النوعية، على طريقة نص "الأقصودة" (النص الجامع بين الأقصودة والقصيدة).

بإمكاننا أن نستعرض أسماء كثيرة، سُميت بها (القصة القصيرة جداً) مفردة أو مجموعة؛ ومنها هذه الأسماء المتكررة في كثير من مقاربات هذه القصة، أو تسميات المبدعين لنصوصهم في مجالها (رتبت بحسب الحروف الهجائية التي بين القوسين الهالين):

- (أ): الأقصودة، الأقصودة القصيرة، الأقصودة، أقاصيص، إحياءات قصصية، قصص أوقات التدخين، إحياءات، انفعالات، أحلام، انشطارات قصصية.
- (ب - ت): بورتريهات، البرشامة القصصية، قصص بريديّة، القصة البرقية، قصص بحجم راحة اليد، القصة التوتيرية، تأملات، القصة التلغرافية.
- (ج - ح - خ): القصة الحديثة، خواطر قصصية، القصة القصيرة الخاطرة، القصة الخاطرة، القصة الجديدة، الحالة القصصية، حالات، الخبر القصصي، الحكى المخضب.

- (د): قصص في دقائق، قصة الدقائق الأربع.
- (س - ش - ص): القصة الصغيرة، القصص الصغيرة جداً، الصورة القصصية، قصص السرعة، القصص السريعة، القصة الصعقة، القصة الشرارة، شرارات، قصص السطور الثلاثة، القصة القصيرة الشاعرية، القصة الشذرية، شذرات قصصية.
- (ف - ق): القصة، القصة القصيرة جداً، القصة القصيرة جداً جداً، القصة القصيرة، القصة القصيدة، فقرات قصصية، القصصية، قصصات، فن الأقصودة.

• (ك - ل - م): الكبسولة القصصية، القصة الكبسولة، القصة المجهرية، القصة اللحظة، لقطات قصصية، والميني قصة، لوحات قصصية، القصة القصيرة اللوحة، القصة المتناهية القصر، قصص ما بعد الحداثة، قصص مفاجئة، قصص مصغرة، المغامرة القصصية، القصة اللقطة، القصة المتوهجة، القصة المكثفة، لقطات، القصة القصيرة للغاية، مقطوعات قصصية، مجموعة قصصية، قصص مباشرة جداً، مقطوعات قصيرة، مقاطع قصصية، مشاهد قصصية، ملامح قصصية، القصة المتناهية الدقة، القصة اللامعة، مشهد قصصي، micro fiction .

• (ن - و): النثيرة، النكتة القصصية، ومضات قصصية، القصة الومضة، قصص الومضات، نصوص، نصوص سردية .

• أسماء غير عربية شائعة عربياً: Very short story, short-short stories, Flash .
fiction, sudden fiction, Novella .

يمكن أن نستنتج من مجموعة الأسماء السابقة عدة ألفاظ دالة على الحقل المعرفي الذي تكتسب منه القصة القصيرة جداً ما يدل على تكثيفها وصغر حجمها، ومن ذلك : القصيرة، جداً، إيجاء، انفعال، حلم، انشطار، برشامة، بريد، برقية، تأمل، خاطرة، حالة، خبر، دقائق، صغيرة، صورة، سرعة، سريعة، شرارة، سطور، شذرة، فقر، كبسولة، لقطة، لوحة، متناهية، مفاجأة، مغامرة، وهج، مكثفة، مقطوعة، لامعة، مشهد، نكتة، ومضة، نص... إلخ.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: ما جدوى هذه التعددية الكبرى في أسماء القصة القصيرة جداً، أو حتى جدوى اختصار هذا الاسم إلى (ق.ق.ج) أو (ق.ق.ج.ج)، وقد اختصره بعض الساخرين إلى (ع.ع.ج)؛ أي (عاجل عاجل جداً)؟! لعل الإجابة الوحيدة الممكنة تكمن في توحيد الاسم الشائع، وهو اسم (القصة القصيرة جداً)، بصفته الاسم المعياري المعبر عن كينونة هذه القصة في الرؤى والجماليات، ولا انزياح نحو أية تسمية أخرى، أو اختصار هذا الاسم في حروف أو غيرها!! وهذا ما

حدث فعلاً في المشهد الثقافي الإبداعي والنقدي مؤخراً... إذ اعتمدت هذه التسمية كلياً، ولم يعد بالإمكان الترويج لأسماء أخرى، أو استنبات أسماء جديدة!! خاصة أن هذه التسمية تفضي إلى سمتين رئيسيتين في هذه القصة، وهما: النزعة القصصية (القصة)، وقصر الحجم (القصيرة جداً).

يقول محمد محيي الدين مينو، في هذا السياق: "لا شك في أن مصطلح القصة القصيرة جداً Very short story، قد استقر أخيراً في مواجهة مصطلح الأقصوصة Novella الذي كان يختلط بدوره مع مصطلح القصة القصيرة Short story، وصارت الحدود فاصلة بين القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً التي غدت فناً راسخاً المعالم، محدد الملامح، واضح المقومات"^(١). ومع ذلك، هناك من يرى أن تضاف كلمة جداً أخرى، عندما تكون القصة القصيرة جداً بضع كلمات؛ فيغدو المصطلح لها حينئذ "القصة القصيرة جداً جداً"^(٢). ولا مسوغ لذلك؛ لأن القصة القصيرة جداً تشمل كل الأحجام الممكنة في هذا السياق؛ كما سنرى ذلك لاحقاً في سؤال: (الحجم).

لكن بعض المتلقين أو النقاد لا يرون أية وجهة في استخدام مصطلح (القصة القصيرة جداً)، مثل صالح هويدي، الذي يرى: "أن الإصرار على اعتماد مصطلح (القصة القصيرة جداً) من شأنه أن يعمق لدى القارئ الإحساس بأن الفارق بين (القصة القصيرة) و(القصة القصيرة جداً) هو (جداً)؛ أي الحجم أو القالب ليس غير"، ومن ثم ينصح باتخاذ تسمية أخرى، مثل: القصة اللقطة، أو القصة اللوحة، أو القصة الصورة، أو القصة الومضة"^(٣).

-
- ١ محمد محيي الدين مينو: القصة القصيرة جداً.. ملامح وتضاريس، كتاب القصة القصيرة جداً... سؤال النوع وتطور السرد، ص ٢٣.
 - ٢ عمر أحمد بوقرورة: جدل الحضور: القصة القصيرة بين ماهيتها وأسئلة النقد، كتاب القصة القصيرة جداً... سؤال النوع وتطور السرد، ص ٦٣.
 - ٣ صالح هويدي: شعرية القصة القصيرة جداً وسرير بروكست، كتاب القصة القصيرة جداً... سؤال النوع وتطور السرد، ص ٣٢٧.

وفي السياق نفسه، يرى رسول محمد رسول أن المصطلح الذي يصلح للتسمية هنا هو: "الأقصوصة"^(١) بدلاً من الترجمة الحرفية (القصة القصيرة جداً) للمصطلح الإنجليزي short story، يقول: "ما كنت أستسيغ مصطلح (القصة القصيرة جداً) باللغة العربية، لأنه ترجمة حرفية تنأى بنفسها عن أية شعرية ممكنة تطلبها الترجمة، وهو المطلب الذي سقط فيه الكثير ممن سار على بساط هذه الترجمة"^(٢).

ولعلّ الرد على مثل هذه الآراء المهمة في مجال التأسيس للمصطلح، يكمن في عدم صلاحية هذه الأسماء، بعد أن شاع اسم القصة القصيرة جداً؛ فلو أطلق أي اسم من هذه الأسماء على هذا الجنس الأدبي منذ بدايات ظهوره، واعتمد الاسم في المشهدين الإبداعي والثقافي؛ لما كنا بحاجة إلى هذه التعددية في أسماء القصة القصيرة جداً، حتى غدت كثرة أسمائها علامة فارقة في تاريخ الأجناس الأدبية والفنية!!

كذلك في حال أن يمارس بعض الباحثين التفريق بين بعض القصص القصيرة جداً، أو تصنيفها إلى أنواع أو أنماط في أسماء متعددة؛ فإن هذه الممارسة تبدو غير منطقية، أو أنها لا تُحمّل على ما يقنعنا بوجود خصوصية لكل نوع أو نمط، فالقصة القصيرة جداً غير قابلة للتنوع أو التقسيم على الطريقة التي رسمها لها جميل حمداوي - على سبيل المثال، عندما ذكر أنه "يمكن تقسيم جنس القصة القصيرة جداً إلى أنواع عدة، مثل: القصة الشذرية، والقصة الومضة، والقصيدة، والقصة التلغرافية، والقصة اللحظة، والقصة

١ لم يفرق رواد القصة العربية القصيرة بين القصة القصيرة والأقصوصة، فقد استخدم محمد تيمور الاسمين للدلالة نفسها، ومن ثم يرى الصادق قسومة أنّ الدلالة واحدة، وأن الخلاف بينهما أن المصطلحين جاءا من لغتين؛ فالقصة القصيرة من المصطلح الإنجليزي (Short novel) والأقصوصة من المصطلح الفرنسي (Nouvelle). ينظر: الصادق قسومة: الأقصوصة: مقوماتها وعينات من بداياتها، الأطلسية للنشر، تونس، ٢٠٠٩، ص ٢٠ - ٢١. وينظر أيضاً: أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، مطبعة التشفير الفني، تونس، ٢٠٠٣، ص ١٩ - ٣٣.

٢ رسول محمد رسول: شعرية الواقع المتخيل في السرد الأقصوصي، كتاب القصة القصيرة جداً...سؤال النوع وتطور السرد، ص ٢٨٣.

اللغة، والقصة الخاطرة، والقصة البرقية، والقصة المتوهجة، والقصة اللامعة، والحالة القصصية، والصورة القصصية، والمغامرة القصصية، واللوحة القصصية، وانشطارات قصصية، وأقاصيص، ونصوص بتُّورات قصيرة، ونصوص سردية، وقصص ميمالية، وقصّ، ونثيرة، ولقطات قصصية، وشذرات قصصية، وأقاصيص، وقصصات،...^(١)؛ فهذه الأقسام - إن صح وجودها - فهي ليست - في المحصلة - سوى أسماء أطلقت على القصة القصيرة جداً لدى بعض القاصين أو المتلقين، ولا ينبغي هنا اعتمادها أنواعاً لهذه القصة؛ لأن محاولة فعل ذلك يفضي بالقصة القصيرة جداً إلى التشرذم، وتحكّك التفسيرات غير المنطقية في الرؤى والجماليات! خاصة أن كثيراً من الدارسين ما زالوا ينظرون إلى القصة القصيرة جداً بصفاتها قصة قصيرة، ومن ثمّ لا حاجة إلى هذه التسمية المركبة؛ خاصة عندما تكون هذه القصة في حدود صفحة أو صفحة ونصف، كما هو حال بعض تعريفاتها.

نخلص إلى القول: إن القصة القصيرة جداً لها اسمها المحدد المعياري الثابت، وهو اسم (القصة القصيرة جداً) الذي لم يعد بالإمكان تغييره أو تقسيمه إلى متعدد، وما عدا ذلك من أسماء بإمكانها أن تتحول بسهولة ويسر إلى صفات أو معايير نقدية، تتشكل من خلالها القصة القصيرة جداً؛ فنراها - على سبيل المثال - ومضة، سريعة، مكثفة، متوهجة، مذهشة... إلخ.

(٢)

حجمها؟!

يعد الحجم معياراً رئيساً - وإن كان شكلياً - لتحديد هوية (القصة القصيرة جداً)؛ إذ إن كلمة (جداً) هي الحد الفاصل الذي يميز هذه القصة القصيرة جداً عن كل من القصة

١ ينظر موقع <http://www.nouhworld.com/article.html> (وتحتاج المقالة إلى بحث).

والقصة القصيرة والأقصوصة وغيرها ؛ وهذا يعني أنها ذات حجم محدود (جداً)، يمكن أن يُحدّد بالكلمات، أو الأسطر، أو نصف الصفحة، أو الصفحة، أو الصفحتين اللتين فيهما الفراغات والمساحات البيضاء الكثيرة في الأغلب. وقد كان هذا المعيار (الحجم) مثاراً للتساؤل والاختلاف بين كل من المبدعين والنقاد ؛ إذ إن الحجم - عموماً - ينبغي ألا يتجاوز (٣٠٠ كلمة) ؛ أي الصفحة أو الصفحتين - مع الفراغات - في الأكثر ؛ لأن أي تجاوز في حجم القصة القصيرة جداً، يحيلها على القصة القصيرة.

وبالنظر إلى الحد الأعلى الذي تصوّره المنظرون لهذه القصة ؛ فإن وضع القصة القصيرة جداً بعد المئة والخمسين كلمة... كثيراً ما يحسب هذا الوضع في مستوى القصة القصيرة ؛ خاصة أن مصطلح الأقصوصة لم يعد مستخدماً في الدراسات النقدية الحديثة ؛ إذ إنه من ناحية الحجم أو الكم قد يكون مفهومها موجوداً في القصتين معاً، دون أن يستخدم هذا المصطلح (الأقصوصة)، ومعه أيضاً مصطلح (القصة) الذي تحول إلى (الرواية) ؛ ومن ثمّ يعدّ المصطلحان الآخران: القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً بديلاً عن أي استخدام لهذين المصطلحين المهمشين أو المغيبين (الأقصوصة والقصة). ومع ذلك، تبقى هناك مساحة للاختلاف والتداخل بين مستويي القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً ؛ وهي مساحة ما بين مئة وخمسين إلى ثلاثمائة كلمة (١٥٠ - ٣٠٠ كلمة). ومن جهة أخرى، قد يكتب القاص على نصه قصة قصيرة ؛ فيراها الناقد قصة قصيرة جداً، أو العكس ؛ يكتب قصة قصيرة جداً، وعندما يُنظر إليها نقدياً تبدو على أنها قصة قصيرة!! فالمسألة هنا - كما تبدو على هذا النحو - فضفاضة، ولا يوجد فيها معيارية سيكينية، ولن توجد هذه المعيارية مستقبلاً - على أية حال.

كذلك، تبدو المبالغة في تصغير حجم القصة القصيرة جداً إلى أن يكون هناك حديث عن أصغر قصة قصيرة جداً، تصل مع عنوانها إلى ست كلمات أو أقل. وهي حالة غير إبداعية ؛ خاصة لدى الهواة أو المبتدئين في الكتابة ؛ فالتجريب مهم، لكن المبالغة فيه مردودها يكون سلبياً على النص وكاتبه ؛ إذ إنّ التوازن في كتابة هذه القصة القصيرة جداً،

وإعطائها حقها في مستوى خمسين إلى مئة كلمة تقريباً، يعدّ قيمة جمالية تؤسس لثقافة معيارية في الحجم المرصّي، مع إعطاء مساحة معينة للكتابة في هذا المجال أصغر أو أكبر حجماً من مئة كلمة !!

وردت إشارات كثيرة في المواقع الرقمية، تكشف عن أنّ إرنست همنغواي (Ernest Hemingway) هو أول من كتب قصة قصيرة جداً؛ تقع في ست كلمات، وهي: " For sale: baby shoes, never worn"، وترجمتها: "للبيع: أحذية أطفال، لم تلبس قط"، ويشاع أنّ همنغواي قد علق على هذه القصة القصيرة جداً، بأنها أفضل عمل كتبه^(١). كذلك اشتهر القاص الجواتيمالي أوغسطو مونتيروسو (Augusto Monterroso) بأنه أول من كتب أقصر قصة قصيرة جداً في العالم، وهي قصة: (When he woke up, the dinosaur was still there.)/ (عندما استيقظ، كان الديناصور لا يزال هناك)^(٢). ثم جاءت بعد ذلك موجة القصة القصيرة جداً التويترية التي لا تتجاوز ١٤٠ حرفاً، بما في ذلك الحركات، والفراغات، والترقيم.

ما أن نستعرض عدداً من آراء القاصين والنقاد في مستوى حجم القصة القصيرة جداً؛ حتى نجدهم يؤكدون مسألة مهمة، وهي أن القصة القصيرة جداً ينبغي لها أن تستوفي فكرتها ولغتها، بغض النظر عن المساحة اللغوية، ما دامت هذه المساحة تقع ضمن معيار الحجم الممكن الذي يحدّدونه لهذه القصة، وهذا الحجم يغدو على النحو الآتي، كما ورد في بعض مرجعياته الورقية والرقمية، دون النظر في مسألة الاتفاق أو الاختلاف مع هذا التحديد

١ يرى البعض أن نسبة أول قصة قصيرة جداً إلى همنغواي، هي من قبيل الأسطورة؛ فلا يذكر عنه أنه علق على هذه الكتابة، أو فضلها على كتاباته، أو أنه تراهن مع زملائه على أن يكتب رواية في ست كلمات... وإن كان روي عنه ذلك؛ فهو عندئذ قد سرق إعلان بيع عربة أطفال "For sale, baby carriage, never been used". ينظر:

For Sale, Baby Shoes, Never Worn, ينظر: <http://quoteinvestigator.com/2013/01/28/baby-shoes/>

٢ ينظر: <http://blogs.rediff.com/pgr/tag/augusto-monterroso-shortest-short-story-the-dinosaur-latin->

/american-fiction-pgr-nair

في مستوياته الثلاثة :

- بضع كلمات...
 - بضعة أسطر...
 - صفحة أو صفحتان (بفراغاتهما الكثيرة)!!^(١)
- وبالنظر إلى بعض التحديدات ، كما وردت لدى بعض الباحثين والباحثات ، أغلبها استناداً إلى مقاربات تطبيقية إحصائية ، نجد فضاءات متقاربة لذلك ، على النحو الآتي :
- أحمد جاسم الحسين : ١٠ كلمات إلى صفحتين.^(٢)
 - جميل حمداوي : ما بين جملتين ونصف صفحة أو صفحة^(٣).
 - محمد مينو : يتراوح حجم القصص القصيرة جداً في مجموعة "الأجنحة المتكسرة" لوفاء خرما بين ١٦ - ٢٠٠ كلمة^(٤).

- ١ تشير فاطمة المرزوقي إلى أنّ الدراسات النقدية المكتوبة باللغة الإنجليزية تميز بين أنواع القصص القصيرة ، بالاعتماد على الحجم من حيث عدد الكلمات ، لتصنف هذه القصص على النحو الآتي :
1- القصة الميكرو Micro fiction ، وهي ما بين عشر كلمات إلى ٣٠٠ كلمة.
- 2- القصة القصيرة جداً Flash Story/Very Short Story ، ويتراوح عدد كلماتها من ٣٠٠ كلمة إلى ١٠٠٠ كلمة ، وقد تصل إلى ٢٠٠٠ كلمة في بعض المصادر. (وهنا مبالغة في الحجم ، الذي لا يتفق مع معيار الحجم في بناء القصة القصيرة جداً)
- 3- القصة القصيرة Short Story وهي القصة التي يتراوح عدد كلماتها ٣٠٠٠ - ٥٠٠٠ كلمة.
ينظر : فاطمة المرزوقي : حول مفهوم القصة القصيرة جداً ، كتاب القصة القصيرة جداً ..سؤال النوع وتطور السرد ، ص ٩٧ - ٩٨.
- ٢ أحمد جاسم الحسين : أحمد جاسم الحسين : القصة القصيرة جداً : مقارنة بكر ، دار عكرمة ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٧ ، ص ٢٦.
- ٣ جميل حمداوي : عوائق القصة القصيرة جداً وهمومها ومشاكلها ، http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=29569
- ٤ محمد محيي الدين مينو : القصة القصيرة جداً ملامح وتضاريس ، كتاب القصة القصيرة جداً ..سؤال الوعي وتطور السرد ، ص ٢٧.

• زهور كرام : يأتي فضاؤها النصي - استناداً إلى نصوص مغربية - الذي يتميز بالإيجاز والاقتضاب والتكثيف إما سطرًا (١٠ كلمات) أو يمتد في مساحة سرديّة تتجاوز عشرين سطرًا أو أكثر (أكثر من مئتي كلمة)^(١).

• عبير سلامة: القصة القصيرة جدًا لا تتجاوز صفحة أو خمسمئة كلمة^(٢).

• حسين المناصرة: استنتج من دراسته لأكثر من مئتين وخمسين قصة قصيرة جدًا لقاصين وقاصات سعوديين، أن أقل حجم في متون القصص القصيرة جدًا هو أربع كلمات، وأكبر حجم هو مئتان وسبعون كلمة، وأن جلّ القصص في فضاء ٢٠ - ٦٠ كلمة^(٣).

وعموماً، لا يكون الحجم معياراً حاسماً لوصف نص بأنه قصة قصيرة جدًا، ما لم يكن هناك اكتمال للعناصر الجمالية أو الشعرية التي تتمتع بها القصة القصيرة جدًا، كالتكثيف، والإيجاز، والشاعرية، والمفارقة، والإدهاش.. إلخ، وكل ما بإمكانه ألا يسمح بالإسهاب، والإطناب، واللغة المجانية، والشطط.. إلخ^(٤). وهذا لا ينفي أن يكون الحجم أحد

١ يأتي رأيها استناداً إلى نماذج قصصية قصيرة جدًا مغربية، ينظر: زهور كرام: أسئلة الوعي بأدبيتها، كتاب القصة القصيرة جدًا.. سؤال الوعي وتطور السرد، ص ١٤٦.

٢ عبير سلامة: إمكانات الشكل والقصة الثالثة، كتاب القصة القصيرة جدًا.. سؤال النوع وتطور السرد، ص ١١٢.

٣ حسين المناصرة: القصة القصيرة جدًا: رؤى وجماليات، دار عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ٢٠١٥، ص ص ٧ - ٨.

٤ ينظر عن عوائق القصة القصيرة جدًا وهمومها: أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا: مقارنة تحليلية، ص ص ٧٣ - ٧٧. ويحدد جميل حمداوي عوائق القصة القصيرة جدًا وهمومها ومشكلاتها في: الإسهاب في الأحداث، غياب التكثيف، غياب القصصية أو الحكائية، التكرار، التطويل، هيمنة البعد الشاعري، السقوط في أدب الخواطر، الإكثار من الوصف، استخدام الجمل الاسمية، الكتابة في ضوء النفس القصصي أو الروائي، الوقوع في الموعظة والنزعة التعليمية، هيمنة الطرفة والتنكيت، فراغ الرسالة والهدف، الخلط بين الأجناس الأدبية، عدم احترام قصر الحجم، السقوط في الإنشائية، التفصيل في وصف الشخصيات، الإبهام والالتباس، السقوط =

المعايير أو هو أول معيار من معايير تعريف القصة القصيرة جداً، كما يعرفها جميل حمداوي تعريفاً مسهباً بقوله: "القصة القصيرة جداً جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم، والإيجاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب، والتجريب، والنفس الجملي، القصير الموسوم بالحركية، والتوتر، وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف، والاختزال، والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي"^(١).

وفي هذا التعريف التوصيفي المهم، يغدو الحجم شرطاً رئيساً، ولكنه لا يحقق وجود كينونة خاصة للقصة القصيرة جداً، ما لم تتوافر في القصة القصيرة جداً بقية الشروط الأخرى المحققة لجمالياتها الحقيقية في مستوى "القصيرة جداً"، ورؤاها العميقة المكثفة!!

(٣)

كتابتها؟!

تثير مسألة: من يكتب القصة القصيرة جداً كثيراً من التساؤلات، التي تسعى إلى عدم تميع الإبداع أو تسهيله، بحيث يغدو كل إنسان مبدعاً أو كاتباً، مادام قادراً على الكتابة الورقية أو الرقمية. والرقمية اليوم جعلت الكتابة أسهل بكثير مما كان وضعها في زمكانية الخبر والورق؛ إذ أصبح بإمكان أي مغرد (في تويتر أو الواتس أو الفيسبوك، أو بقية مواقع النت ووسائله) أن يزعم أو يدعي أنه قاص؛ لذلك حتى تحتفظ القصة القصيرة جداً بهيبتها

= في التقريرية والمباشرة، غياب وحدة النص، عدم استغلال العتبات بشكل جيد، عدم تنويع البداية والفلة، الاستسهال، عدم الوعي بالتجربة، الأدجلة والتسييس. ينظر:

جميل حمداوي: عوائق القصة القصيرة جداً وهمومها ومشاكلها،

http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=29569

١ جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد،

http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=7191

الجمالية في السرديات، وبين الأجناس الأدبية والفنية، لا بد أن تكون نصاً إبداعياً بامتياز، ولا بد أن يتمسك مبدعوها بكونها نصاً يحتاج إلى معايير إبداعية وجمالية أصعب مما تحتاج إليه الرواية أو القصة القصيرة؛ لأن القصة القصيرة جداً خطاب نوعي لا كمي في مستوى جمالياته؛ ومن ثم فهي تتطلب أن يكون القاص مبدعاً حقيقياً، وصاحب تجربة سردية في مجالات أخرى (غير مجال القصة القصيرة جداً)، ومن الضروري هنا أن يتنبه القاص عندما يتخذ القصة القصيرة جداً مجالاً للإبداع، ألا يكون أكثر في كتابتها، ويتعد عن إصدار أكثر من مجموعة قصصية في العام، بحيث لا يتجاوز إنتاجه السردية بضع مئات من القصص القصيرة جداً أو بضع مجموعات في تجربة سردية قد تمتد عشرين عاماً!!

يمكن تأكيد مسألة مهمة في هذا السياق، وهي أن القاص أو الروائي أو الشاعر هو الأكثر فاعلية من غيره في مجال هذه الكتابة القصصية القصيرة جداً، من كثير من أولئك الذين دخلوا إلى كتابة القصة القصيرة جداً من بابها فقط، ولا نعمم في هذا المجال. وإنما نؤكد حقيقة معرفية وهي أن القصة القصيرة جداً شكلت نموذجها السردية، ولم تشكل عدداً كبيراً من المبدعين الذين لم يكتبوا غيرها، وهذا يعني أن هذه الكتابة ينبغي لها أن تكون أصعب من غيرها، وأكثر تعقيداً من أية كتابة أخرى في المجال السردية؛ وذلك كي نقنع متلقيها أنها بصفتها كتابة تجريبية (ما بعد حدثية)، لم يأت إليها كتابها من فراغ إبداعي، وليست سهلة - كما يظن البعض - عندما تكتب باحتراف، ومن ثم لا يعد حجمها المحدود مسوغاً لكي تكتب بأقلام غير المبدعين، أو المستسهلين لكتابتها أو كتابة غيرها في مستوي كتابة قصيدة النثر، أو النص الخواطري المفتوح، أو غيرها!!

هذه القصة القصيرة جداً، كما يبدو من وضعها رقمياً، هي نص "الشعب"، وهي في ذلك تلتقي مع قصيدة النثر، وبغض النظر عما يشاع عن اضمحلال التجارب الإبداعية في هذين الجنسين الأدبيين، وأن من يكتبهما يظن أنه صار "مبدعاً زمانه"؛ فإن على كاتب هذين الجنسين الأدبيين أن يتسلحوا بكل الأسلحة التي تثبت أنهم لا يكتبون نصوصاً ركيكة فضفاضة مجانية...؛ لأن الحجم والتجريبية والجمالية التي تتاح لهذه الكتابة، لا يمكن أن

تجعل هذه القصة بأيدي "كل من هبّ ودبّ" - كما يقال التعابير الدارجة. قد نجد من يحطّ من قدر هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة جداً)، ويشكك في قيمه الجمالية، ردّاً على من يؤمنون به إيماناً كبيراً إن لم يكن مطلقاً، وهذا موقف أو مؤشر يشير إلى أنّ هناك في المشهد الثقافي من يخالف كتاب هذه القصة القصيرة جداً ونقادها، ومن ذلك قول عبد الرحمن الخرشى: "إن واقع هذا الجنس في الطفرة الكمية التي تُحسبُ عليه لا يبشر المشتغلين عليه اليوم - إبداعاً، نقداً، دراسة، وتتبعاً- بخير.. فهؤلاء وإن كان ظنهم أنهم يشاركون في بناء فن ذي قيمة عالية، ويحتمي بالجمال، ويثير الحواس، ويستفزّ الذهن، ويعمق الفكر، ويلهب المشاعر الإنسانية، ويشبع حاجات الإنسان الضرورية، فهم في ظنهم واهمون!"^(١)!! هذا رأي أو منظور، له ما يسوّغه في مشهد كتابة القصة القصيرة جداً اليوم؛ أي لدى أولئك الذين لا يتقنون هذه الكتابة، ولكنهم يتخذونها وسيلة للتعلق بستاير كتابتها استسهالاً لها؛ فيسيئون حينئذ لهذه القصة، وكتابها، وللمحتفين بها من نقادها. طُرح في أحد الاستطلاعات لآراء القاصين إشكالية أنه كلما تقلص حجم القصة، أضحت كتابتها أكثر صعوبة؛ فكان السؤال على هذا النحو: لكي ينجح كاتب القصة القصيرة جداً في كتابة قصصه، ماذا يلزمه؟ ثم كانت الإجابات في مجملها تؤكد حاجة القاص إلى التخلص من وهم سهولة كتابة هذا الجنس الأدبي، ويلزمه حينئذ أن يكون ملماً بتقنية عالية في السرد، وأن يكون قد مر بتجربة الكتابة في باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وأن يكون مثقفاً موسوعياً ينهل من منابع المعرفة المتنوعة، وألا يهمل العلاقة العضوية للعنوان بالنص، وأن يمتلك حساً مرهفاً وذكاءً لامعاً، وأن تحضر الفكرة أولاً، وتطرق بابها بإلحاح، وأن يكون مرناً في التخلص من الأحداث بسرعة مع توظيف التناص والقفلة المفاجئة والبنية المتناسكة للنص، وأن يدرك أنّ هذه القصة ومضة تشرق في الذهن في لحظة غير متوقعة، وأن يمتلك لغته باحتراف، ويهضم تقنياته بامتياز، ويترك للتجربة حينئذ حياكة نصّه، وأن يتمتع

١ عبد الرحمن الخرشى: القصة القصيرة جداً في المغرب جهود الدكتور ميمون مسلك أمّودجاً،

بالمرجعية الثقافية، وجودة الأسلوب، والتكثيف، ووجهة الموضوع، والقفلة الجيدة، والتعبير المجازي، وأن يستحضر كل إحساسه لترصيص أفكاره، والتقاط الفكرة الجيدة واختزالها، وتكثيف السرد وتساعد الأحداث حتى يصل إلى نهاية قوية صادمة، حاملة لمفارقة تدهش القارئ... وأن تشتمل القصة على قدر غير يسير من الرمزية، وأن تكون لغتها سلسلة غير متكلفة.. تشد المتلقي إلى أعماق النص.. إلخ!^(١)

هذه المكونات الإبداعية التي ينبغي لها أن تتوافر في القاص أو القاصة، عندما يمارسون كتابة القصة القصيرة جداً، هي منجز ثقافي يؤكد بحرفية عليا أن كتابة القصة القصيرة جداً ليست كتابة سهلة، وإن بدت للبعض غير ذلك.

لنر، ما تراه زهور كرام في شأن صعوبة كتابة القصة القصيرة جداً، حيث تقول: "إن طبيعة الفضاء النصي لـ (ق.ق.ج) تطرح صعوبة أمام كاتبها؛ لأنها تطرح أمامه تحدياً تقنياً وفنياً وجمالياً. كيف باستطاعته أن يختار جملة بعناية فائقة، ومركزة بدقة، وكيف يستطيع أن يعقد نوعاً من الترابط بين جمل مكثفة، ومقتصدة لغوياً، وموحية دلاليًا، وكيف يكون حرفياً في تحقيق اقتصاد السرد، دون أن يفقد خيط الحكيم بينه وبين القارئ، ودون أن يجعل القارئ ينفر من سرد، يتعمق في التكثيف، ولغة تتوغل في الاقتصاد. من هنا تأتي صعوبة كتابة هذا النوع السردية، الذي كلما اختزلت مساحته النصية، تعقد منطق ترتيب عناصره، وصياغة نظامه، وفق المرجعية الأدبية. إذاً، لا يتعلق الأمر بكتابة سهلة - كما يعتقد البعض - تعبر عن حالة تعبير حر، أو مخاض أو استنفهام، أو مجرد خواطر تخيلية، بقدر ما تعبر عن صنعة دقيقة، تختزل تاريخ تطور السرد في الثقافة الإنسانية"^(٢).

١ ينظر: مصطفى لغيتري (إعداد): تكتيك الكتابة والعدة التقنية لكاتب القصة القصيرة جداً، https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1505310156369653&id=1470793143154688

٢ زهور كرام: أسئلة الوعي بأدبيتها، كتاب القصة القصيرة جداً.. سؤال الوعي وتطور السرد، ص ١٥٩.

ما نقصده من هذه الشواهد، ليس إثبات أن القصة القصيرة كتابة معجزة، أو أنها كتابة خارقة للمألوف والعادي في التجارب الإبداعية؛ وإنما تأكيد أهمية النظر إلى القصة القصيرة جداً بصفتها نصاً يحتاج إلى تجربة عميقة في القراءة والكتابة لدى مبدعيها، وأن أمر استسهالها لا يخدم كاتبها، ولا المشهد الثقافي / الإبداعي الذي تنتمي إليه.

عندما تجد أحد القاصين يكتب أكثر من ألف قصة قصيرة جداً.. هنا لا بد أن تتساءل عن هذه الكثرة غير المستساغة... وكثيراً ما ذكر^(١) أن بإمكان أي قاص أن يكتب في اليوم الواحد مئة قصة قصيرة جداً، إن لم يكن أكثر؛ لكن السؤال المهم هنا: ما جدوى هذه القصص إن لم يكن حظ جلّها لا يتجاوز قصر حجم القصة أو طولها، على طريقة النظم التعليمي الموزون المقفى، ولا أكثر من ذلك؟!

(٤)

جذورها ومرجعياتها؟!

الجذر الأول، والمرجعية الأساسية، التي انطلقت منهما القصة القصيرة جداً هي السرديات عامة، والقصة القصيرة خاصة، وقد أسهمت التحولات الإبداعية الحديثة في سياقاتها التجريبية والمكثفة، وميلها إلى القصر والاختزال في أقل حجم إبداعي ممكن... في ولادة هذا الجنس الأدبي، الذي ما زال في طور التأسيس، ووضع المعايير المناسبة له مبنى ومعنى، قياساً إلى ما تحظى به بعض الأجناس الأدبية الأخرى، ذات التاريخ العريق الممتد إلى آلاف السنين.

وما أن نتبع النشأة الفعلية لكتابة القصة القصيرة جداً في المشهد الثقافي العربي؛ فلعلها لا تتجاوز ستينيات القرن الماضي؛ أي إلى ما قبل خمسين عاماً، عندما نشر القاص الفلسطيني محمود على السعيد قصته القصيرة جداً (بوضع هذا الاسم عليها) بعنوان

١ ينظر: حسين المناصرة: القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، ص ٣١ - ٤٢.

(الفدائي) في مجلة "الطليلة" عام ١٩٦٦، ثم نشر مجموعته القصصية القصيرة جداً الأولى بعنوان (الرصاص) في عام ١٩٧٩م، ثم توالى مجموعات القصصية الأخرى في الصدور في سنوات عديدة (المدفأة ١٩٨٠، المنقل ١٩٨٢، القصبة ١٩٨٢، المحاولة ١٩٨٣، الشكل ١٩٨٣، نصف البرتقالة ١٩٨٥، بطاقة رقم (٥) ١٩٨٥، إلى فراشة البحر ١٩٨٧، من قيس أرمينيا إلى ليلى فلسطين ١٩٩٤)^(١). وقد ذكر جمعة الفاخري أن القاص السوري عادل أبو شنب نشر قصصاً قصيرة جداً في سنة ١٩٦١م^(٢).

وهنا يوجد خلاف كبير بين الدارسين في إحالة القصة القصيرة جداً إلى مؤسس أو مؤسسين؛ فبعض الدارسين يرى أن بدايات كتابة هذه القصة في المشهد الإبداعي العربي تعود إلى زمن أسبق من هذا الزمن، حيث يشير بعض الباحثين إلى أن القاص العراقي يوثيل رسام هو أول من استخدم مصطلح القصة القصيرة جداً، ونشر قصتين قصيرتين جداً؛ إحداهما بعنوان "موت الفقير" نشرت عام ١٩٣٠م، والثانية بعنوان "اليتيم" نشرت عام ١٩٣١م^(٣).

١ ينظر عن ريادة السعيد للقصة القصيرة جداً: الشاعر الفلسطيني محمود علي السعيد يتوج رائداً للقصة القصيرة جداً عربياً، <http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/12/10/114020.html> كذلك يرى محمد مينو أن السعيد كان رائد القصة القصيرة جداً بلا منازع. محمد محيي الدين مينو: القصة القصيرة جداً ملامح وتضاريس، كتاب القصة القصيرة جداً.. سؤال النوع وتطور السرد، ص ٢٩.

٢ جمعة الفاخري: القصة القصيرة جداً.. إشكاليات الحجم والتجنيس والريادة <http://www.wata.cc/forums/showthread.php?47006>

٣ ينظر: هيثم بهنام بردي: القصة القصيرة جداً.. لمن الريادة؟!، http://www.arabienadwah.com/articles/veryshortstory-haytham_bahnam.htm

وهذه قصة اليتيم، وهي قصة قصيرة جداً، مع عدم إطلاق هذا الاسم عليها^(١):

"اليتيم

.. وعند الفجر، وقد تبدد ظلام الليل بأشعة الشروق، نهض الصبي، واقترب من أمه، وفكر في إيقاظها، ولكنه عدل واكتفى بقبلة اختطفها من جبينها، وأسرع قافزاً إلى الحقل المجاور ليلعب الطبيعة كعاداته.

وكان الوقت ربيعاً، وقد اكتست الأرض حلتها الخضراء، وقد نقشت بأنواع الأزهار ذات الأنواع الجذابة والروائح العطرية، وكان الصبي يزيد المنظر بهجة وهو يقفز هنا وهناك يلاحق الفراش المتنقل من زهرة إلى أخرى، فإذا ما ظفر بإحداها طار فرحاً، وأرسل مع النسيم قهقهة يحملها إلى حيث يشاء، ثم يجلس على الحشيش الأخضر، ويأخذ في مداعبة فراشته إلى أن تغلت منه فيقطب ويلحق غيرها. وبعد أن ارتفعت الشمس عن الأفق وجفت قطرات الندى عن الأزهار، انتبه الصبي إلى نفسه، فيقتطف بنفسجة كبيرة، وينعطف راكضاً إلى البيت ليقدمها إلى أمه التي لا بد وأن تكون قد انتهت من حلب البقرة، ولكن هيهات فهي لم تزل نائمة.

ولما وصل تقدم منها وأدنى زهرة من وجهها علّها تستيقظ باستنشاق عبيرها، ولما لم تفعل جلس في حضنها وصاح:

- انهضي يا ماما فلقد ارتفعت الشمس والبقرة لم تذهب إلى المرعى بعد.

ثم دمدم:

- إن ماما في سبات عميق.

ووضع البنفسجة في يدها وخرج بعد أن أوصد الباب أما الأم فلم تستيقظ أبداً.

أما الصبي فكان يتردد دائماً ناظراً إلى أمه من شقوق الباب، ولكن لم يجل بخاطره قط أنه أصبح يتيماً.

١ هيثم بهننام - ردى: القصة القصيرة جداً .. لمن

الريادة؟!، http://www.arabienadwah.com/articles/veryshortstory-haytham_bahnam.htm

وعلى أية حال، هناك أسماء كثيرة تتردد في زمن الريادة في هذه الكتابة، وهو زمن الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، بغض النظر عما كانت له ريادة فعلية في النشر، أو في إطلاق اسم "قصة قصيرة جداً" على نصه السرد.

أما فيما يتعلق، بالجدور التي كتبت في مجال القصة القصيرة جداً في الثقافة العربية، في خمسينيات القرن الماضي وما قبلها؛ فهي تعود إلى عدد من الذين كتبوها، بدون أن يشيروا إلى أنها قصص قصيرة جداً، وذلك في النصف الأول من القرن العشرين، ومن هؤلاء نذكر جبران خليل جبران في كتابه "المجنون" (نشره عام ١٩١٨)، الذي يضم حوالي ٤٠ قصة قصيرة، أغلبها قصص قصيرة جداً^(١)، وكذلك في كتابه "التائه"^(٢) الذي صدر بعد وفاته في عام ١٩٣٢ (توفي جبران في عام ١٩٣١).

ونذكر من قصص جبران خليل جبران هذه القصة المتكاملة العناصر السردية الخاصة بالقصة القصيرة جداً^(٣):

"القفصان"

كان في حديقة أبي قفصان: وكان في أحدهما أسد أحضره عبيد أبي من نينوى. وفي الثاني زرزور غريد لا يملّ الإنشاد. وكان الزرزور يأتي في كل فجر للأسد، فيحييه قائلاً له: عم صباحاً يا أخي السجين".

وكذلك توفيق يوسف عواد في مجموعته القصصية (العداري) التي صدرت عام

١ جبران خليل جبران: المجنون: أمثاله وأشعاره، تر أنطونيوس بشير، دار العرب للبستاني، القاهرة، ١٩٨٥. ينظر على سبيل المثال: الثعلب (٣٨ كلمة) ص ٣٢، اللذة الجديدة (٤٥ كلمة)، ص ٣٨، القفصان (٣٩ كلمة)، ص ٤٥، حفار القبور، (٦١ كلمة) ص ٤٨، على درجات الهيكل (٣٧ كلمة)، ص ٤٩... الخ.

٢ ينظر عن كتاب (التائه) بصفته قصصاً قصيرة جداً: نزار بريك هندي: جبران والقصة القصيرة جداً:

قصص التائه نموذجاً، http://www.maaber.org/issue_august06/literature5.htm

٣ المجنون، ص ٤٥.

١٩٤٤. وطه حسين في كتابه "جنة الشوك" الصادر عام ١٩٤٥، الذي يقدم لنا في معظم نصوصه قصصاً قصيرة جداً^(١)، نذكر منها هذا النص القصصي القصير جداً^(٢):

"مجون"

ما زالت امرأته تظهر له الغيرة حتى أغرتة بالإثم فتورط فيه؛ وما زال هو يلوم ابنه على العيب حتى دفعه إليه، وما زال ابنه ينهى صاحبه عن عشرة خليله السوء حتى اتخذها له زوجاً. أليس من الخير أن يتدبر الناسُ مجون أبي نواس حين قال "دع عنك لومي إنَّ اللوم إغراء". فرب مجون أدنى إلى الموعظة من الحكمة البالغة.

وبإمكاننا أن نعود إلى جذور عربية بعيدة للقصة القصيرة جداً في تراثنا، كما يرى كثير من الدارسين، منها: أخبار البخلاء واللصوص والمغفلين والحمقى، وأحاديث السمار، والنكت والأحاجي والألغاز والنوادر، والشذرات... فهذا الجنس الأدبي يمكن وصفه بأنه امتداد للمثل والنادرة، والخبر، والحكاية..!

وعلى سبيل المثال، يمكن العودة في هذا السياق إلى كتاب الأبيشي "المستطرف في كل فن مستظرف"، فهو يحوي كثيراً من الأقوال والحكايات المؤسسة للقصة القصيرة جداً، ونورد -على سبيل المثال - هذا القصة عن الحمقى:

"وحكي أن أحمقين اصطحبا في الطريق، فقال أحدهما للآخر: تعال نتمن على الله، فإنَّ الطريق تُقطعُ بالحديث.

فقال أحدهما: أنا أتمنى قطائع غنم، أنتفع بلبنها، ولحمها، وصوفها.
وقال الآخر: أنا أتمنى قطائع ذئب، أرسلها على غنمك حتى لا تترك منها شيئاً.
قال: ويحك أهذا من حق الصحبة وحرمة العشرة.
فتصايحا، وتخاصما، واشتدت الخصومة بينهما، حتى تماسكا بالأطواق، ثم تراضيا من أن أول من يطلع عليهما يكون حكماً بينهما، فطلع عليهما شيخٌ بحمار، عليه زقان من

١ طه حسين: جنة الشوك، دار المعارف، القاهرة، ط ١١، د.ت.

٢ جنة الشوك، ص ٥٣.

عسل، فحدثاه بحديثهما، فنزل بالزقين، وفتحهما حتى سال العسل على التراب، قال : صب الله دمي مثل هذا العسل إن لم تكونا أحمقين^(١).
لعل إيراد هذه النصوص السابقة، يفضي إلى أن القصة القصيرة جداً خطاب أصيل في تراثنا وثقافتنا^(٢)، وأن ظهورها مؤخراً استدعته ظروف عديدة، أهمها ميل النصوص الأدبية إلى التكثيف والاختزال في زمكانية السرعة، والتطور التكنولوجي والتواصلي في الرقمية.

(٥)

خصوصيتها أو تجنيسها؟!

أثارت القصة القصيرة جداً سؤالاً إشكالياً في مسألة تجنيسها ؛ إذ إن الآراء التي تبلورت في الحوار الثقافي، يمكن تلخيصها في موقفين، بحسب استنتاجات سعاد مسكين، علماً بأنها تستخدم النوع الأدبي على أنه الجنس الأدبي^(٣)، وهما :
١ - القصة القصيرة جداً نوع سردي منفتح على أنواع أدبية لها أصول وجذور في المنجز العربي نثراً وشعراً، قديماً وحديثاً، ويتفق معه في العديد من الخصائص البنيوية، ويختلف عنه في أخرى.

١ شهاب الدين الأبيشي، المستطرف في كل فن مستظرف، نسخة إلكترونية، <http://al-hakawati.net/arabic/civilizations/218.pdf>، ص ١٤.

٢ ينظر عن جذور القصة القصيرة جداً في التراث (الخبر، النوادر والطرائف، الأسطورة والخرافة، الأمثال والحكم والتوقعات، قصص الحيوان): جاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص ص ٥٥ - ٦٥.

٣ ينظر أيضاً المبحث الخاص بالقصة القصيرة جداً بصفتها نوعاً أدبياً: جاسم خلف الياس : شعرية القصة القصيرة جداً، ص ص ٦٧ - ٩٥.

٢ - القصة القصيرة جداً نوع سردي مستقل بذاته، له "ميكانيزماته" الضابطة لجماليته الفنية، وتكوّنه الأدبي^(١).

يعد سؤال خصوصية القصة القصيرة جداً أو تجنيسها من أهم الأسئلة النقدية؛ لأن الإجابة عنه تعني أن نضع المعايير التي تميز القصة القصيرة جداً عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وخاصة عن حاضنتها السردية المتمثلة في: الأقصوصة، والقصة القصيرة، والقصة، والرواية... فخصائصها أو سماتها أو أسسها أو أركانها هي ما يميزها عن غيرها، وما يظهرها جنساً أدبياً مستقلاً.

هناك خصائص كثيرة للقصة القصيرة جداً، بعضها خاص جداً، يختص بها وحدها من بين السرديات، وبعضها عام يمكن أن يوجد في غيرها من الأجناس، أو بعض القصص القصيرة جداً، ولا يوجد في قصص قصيرة جداً أخرى.

استند جميل حمداوي في بحثه "القصة القصيرة جداً وسؤال التجنيس" (٢) إلى تسعة وعشرين قانوناً، أثبت في ضوئها أنّ القصة القصيرة جداً جنس أدبي مستقل بذاته، وليس فرعاً من القصة القصيرة، وهي قوانين مقنعة وإشكالية في تحقّقها في القصة القصيرة جداً، من منظور مجموعة كبيرة من الخصائص التي تمتاز بها هذه القصة، وهنا نكتفي بالإشارة إلى عناوين هذه القوانين؛ للتدليل على أنّ عملية التجنيس وخصخصة أي جنس أدبي بعدد من الخصائص، هي عملية ليست سهلة، إن لم تكن معقدة. وهذه القوانين هي:

المماثلة، التواتر (التردد والتكرار)، الأهمية، القيمة
المهيمنة، الثبات، التطور، العدد، أفق
الانتظار، التمثيل، التراكم، التكامل،
المقارنة، المشابهة، التوصيف، التصنيف،

١ سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب تصورات ومقاربات، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ٢٠١١، ص ١٦.

٢٢ ينظر موقع <http://www.nouhworld.com/article.html> (وتحتاج المقالة إلى بحث).

التقسيم، المأسسة، التنظيم، التسنيـن،
الاختلاف، التفاعـل، التحـول، التغـير،
الوساطة، الجمـال، الهرمية أو التراتبية،
المفاضلة، التأويل، الممانعة.

ويخلص حمداوي في بحثه هذا إلى تأكيد خصوصية القصة القصيرة جداً في إثبات هويتها التجنيسية، وفي الوقت نفسه الإشارة إلى خصائص أخرى مشتركة بينها وبين أجناس أدبية أخرى، يقول: "تلكم -إذاً- أهم القوانين والمعايير التنظيمية التي تسعنا في عملية التجنيس والتصنيف والتمييز والتنميط. وقد تبين لنا - حسب المعايير التجنيسية التي ذكرناها سالفاً - أن القصة القصيرة جداً جنس أدبي بامتياز مثل الرواية والقصة القصيرة، يمتلك مجموعة من الأركان الثابتة التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى تخصيصاً وتفريداً واستقلالية، مثل: القصصية، والحجم القصير جداً، والتكثيف، والاقتضاب، والتركيـز، والحذف، والإضمار، والتسريع، والمفاجأة، وفعلية الجملة، والتتابع، والتراكب، والصورة الومضة، وإدهاش المتلقي..."^(١).

ومع هذا التجنيس الواسع والمهم في سياقه، قد نتفق كثيراً مع سمر روجي الفيصل، عندما ضيق إشكالية التجنيس إلى أضيق مجالاتها؛ فجعل خصوصية القصة القصيرة جداً تشكل في سمتين رئيسيتين، تستندان إلى المعيار الكمي، وهما^(٢):

١ - **القصر الشديد**: وهو المتمثل في سمة جديدة، هي: (جداً)؛ أي القصة القصيرة التي بلغت الغاية في القصر.

٢ - **التكثيف القصصي الشديد**: وهو يعني الإيجاز في الخصائص الفنية، وخاصة الحكاية، وهنا يقول: "والقصة القصيرة التي أغامر بتعريفها على أنها نص قصصي سردي

١ م.ن.

٢ سمر روجي الفيصل: القصة القصيرة جداً.. قراءة في الجنس الأدبي، كتاب القصة القصيرة جداً.. سؤال النوع وتطور السرد، ينظر ص ٣٧ - ٤٦..

متخيل قصير ومكثف لا يمكن أن تتنازل عن الحكاية ما دامت تنتمي إلى جنس القصة... ومن ثم تصبح المهمة الرئيسة للتكثيف هي تكثيف الحكاية"^(١)، وينضوي تحت التكثيف - كما يرى - في الدلالة: الإيجاز، والتركيز، والحذف، والإضمار.. إلخ.

ومع ذلك، يشير سمر الفيصل إلى الخصائص الأخرى العامة التي تميز هذه القصة، إضافة إلى تفرداها بالقصر والتكثيف، وتشارك في الوقت نفسه مع غيرها في عناصر جديدة، وقد لا يوجد بعضها أصلاً في بعض القصص القصيرة جداً، متكئاً في ذلك على ما ذكره النقاد في هذا الشأن، وهي خصائص: الانزياح، المفارقة، الإدهاش، السخرية والدعابية، الحكائية، الإيحاء، الإيقاع والتوتر، الترميز، الاستعارية، خصوبة الدلالة^(٢).

كذلك، يستعرض صالح هويدي عدداً من الكتب والدراسات بحثاً عن المشترك بينها في مسألة خصوصية القصة القصيرة جداً في أركانها أو أسسها أو عناصرها أو معاييرها أو تقنياتها أو شروطها - بحسب تسميات الباحثين - فيجدها لا تكاد تتجاوز سمتين رئيسيتين، هما:

١ - القصصية.

٢ - التكثيف.^(٣)

وقبل ذلك، يحدد أحمد جاسم الحسين أربعة أركان، يتأسس عليها بناء القصة القصيرة جداً، وهي^(٤):

١ - القصصية.

١ م.ن، ص ٤٤.

٢ م.ن، ص ٤٥.

٣ صالح هويدي: شعرية القصة القصيرة جداً وسرير بروكست، كتاب: القصة القصيرة جداً.. سؤال النوع وتطور السرد، ينظر ص ٣٠٨ - ٣٠٩. وينظر بشأن تعددية المصطلح: أركان، أسس، تقنيات، عناصر، خصائص، عوامل، شروط، سمات، معايير... ص ٣١١ - ٣١٣.

٤ أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً: مقارنة تحليلية، ص ٤٣.

- ٢ - الجرأة.
- ٣ - وحدة الفكر والموضوع.
- ٤ - التكثيف.
- ويرى يوسف حطيني أن عناصر القصة القصيرة جداً، هي خمسة عناصر^(١):
- ١ - الحكائية.
- ٢ - الوحدة.
- ٣ - التكثيف.
- ٤ - المفارقة.
- ٥ - فعلية الجملة.
- ويرى جاسم خلف إلياس عناصرها في:
- ١ - الحكائية.
- ٢ - التكثيف.
- ٣ - اللغة.
- ٤ - المفارقة.
- ٥ - التناص.
- ٦ - الاستهلال والخاتمة.

ويتحدث جمعة الفاخري عن عناصر هذه القصة أيضاً، وهو يقصد بالعناصر الخصائص التي تميزها وتجعلها مختلفة عن غيرها، وخاصة عن القصص القصيرة، ويجعل ذلك في ثماني خصائص/عناصر، بعضها فضفاض وواسع جداً، وهي^(٢):

١ يوسف حطيني: نظرية القصة القصيرة جداً، <http://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=55949>

٢ جمعة الفاخري: القصة القصيرة جداً.. إشكاليات الحجم والتجنيس والريادة، <http://www.wata.cc/forums/showthread.php?47006>

- ١ - التكتيف (الكثافة) : يجعل القصة نصاً صغير الحجم ، لكنه كبير الفعل كالرصاصه وصرخة الميلاد .
- ٢ - الإيماض : العبارة البرقية القصيرة والمعبرة دون حشو .
- ٣ - الموضوع : اختيار الموضوع المناسب .
- ٤ - المجاز : لغة المجاز لا لغة الحقيقة .
- ٥ - المفارقة: جريان حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية.
- ٦ - الحالة : هي حالة وعي في ذات المبدع الذي يملك قوة الرؤية ، ورهافة السمع ، ودقة الملاحظة ، مما يُسهّم في نقل الحالة إلى المتلقي .
- ٧ - الخاتمة : تشكل الغاية والهدف ؛ فهي قفزة من داخل النص المتحفز إلى خارجه الإدهاشي والاستفزازي.
- ٨ - الفعلية : استعمال الأفعال لمنح القصة القصيرة جداً حركة داخلية تعطيها حياة وحيوية .
- ٩ - العنوان : حبذا لو كان كلمة واحدة نكرة لتعدد الدلالات التي تتيحها النكرات.
- ١٠ - الحجم: مقياس الحجم معقد ومضلل .
أما محمد مينو فيجعل خصوصيتها في أربعة عناصر رئيسة ، هي^(١) :
١ - الموضوع: لمحة عميقة أو مشهد عابر أو ركن خفي من الحياة أو زاوية بعيدة من زوايا النفس.
- ٢ - التكتيف: غنائية صريحة ، وقصر شديد.
- ٣ - الإيماض: التأثير العميق في الذهن والنفس بالكشف والفضح والدهشة والمفارقة...
- ٤ - المجاز: لغة مجازية مشبعة بالتورية والطباق والتشبيه والاستعارة والكناية.

١ القصة القصيرة جداً ..سؤال النوع وتطور السرد ، ينظر ص ص ٢٤ - ٢٦ .

ومع ذلك، يشير مينو إلى أن هذه العناصر يمكن أن يتشارك فيها فن القصة القصيرة جداً مع أجناس أدبية أخرى؛ "فالتكثيف قد ينجح به إلى الخاطرة، والموضوع قد يوقعه في إيسار(المقالة)، واللغة الشعرية قد تقربه جداً من قصيدة النثر، ووميضه الخاطف قد يميل به إلى الومضة الشعرية، والمفارقة قد تنجح به إلى الطرفة أو النادرة"^(١).

لا شك في أن أية خاصية تجنيسية خاصة أو مشتركة، يمكنها أن تسهم في إثراء مقولة أن القصة القصيرة جداً هي جنس أدبي مستقل في منظومة الأجناس الأدبية عامة والسردية خاصة، ولكن يبقى المعول الرئيس في هذا التجنيس يعتمد على خصائص معينة أكثر من غيرها، وخاصة في مجالات: القصصية، والتكثيف، والمفارقة، وفعالية الجملة...إلخ، مما يكثر تكرره في الدراسات المعنية بهذه الإشكالية التجنيسية في السرديات.

في الجدول التالي، آراء لبعض الباحثين والباحثات، في تحديد الخصائص الرئيسة الأكثر تكراراً من غيرها، التي تجعل القصة القصيرة جداً جنساً أدبياً، وهم: أحمد جاسم الحسين، ويوسف حطيني، ومحمد مينو، وسمر الفيصل، وجميل حمداوي، وصالح هويدي، ونيل المجلي، وجمعة الفاخري:

	الحسين	حطيني	إلياس	مينو	الفيصل	حمداوي	هويدي	المجلي	الفاخري
التكثيف	*	*	*	*	*	*	*	*	*
القصصية	*	*	*	×	×	*	*	*	×
المفارقة	×	*	*	×	×	*	×	*	*
فعالية الجملة	×	*	×	×	×	*	×	*	*
الوحدة	*	*	×	×	×	×	×	*	×
الموضوع	×	×	×	*	×	*	×	×	*

١ القصة القصيرة جداً.. سؤال النوع وتطور السرد، ص ٢٦.

	الحسين	حطيني	إلياس	مينو	الفصل	همداوي	هويدي	الجللي	الفاخري
الإيماض	×	×	×	*	×	×	×	×	*
المجاز	×	×	×	*	×	×	×	×	*
الحجم	×	×	×	*	×	×	×	×	*
الاستهلال والخاتمة	×	×	*	×	×	×	×	×	*

يتضح من هذا الجدول أن العناصر الأربعة الأكثر تكراراً، بثلاث نقاط فأكثر، مرتبة بحسب تحصيلها من النقاط، هي : التكتيف، القصصية، المفارقة، فعلية الجملة. فهذه تعدّ خصائص فعلية، تحدد جماليات القصة القصيرة جداً بصفتها جنساً أدبياً مستقلاً، دون استلاب هذه الخصائص من أي جنس أدبي آخر، يتخذها خصائص جمالية لبنيتها اللغوية!!

(٦)

هل هي قصيدة نثر؟!

تبدو الصلة بين كثير من نصوص الحداثة وما بعدها على علاقة حميمة فيما بينها، في مستويات اللغة، والعناصر الفنية، والدلالات الإيحائية، وما يتبع ذلك أو ينشأ عنه في سياقات التكتيف، والإيقاع والموسيقى الداخلية، والرمزية والإيحائية، وغيرها. هذا ما نجده يحكم نصوصاً تشابهت، وهي أجناس أدبية؛ مثل : النص المفتوح، والخاطرة، وقصيدة النثر، والقصة القصيرة جداً.. وإلى حد ما قصيدة التفعيلة، والقصة القصيرة، والمقالة الأدبية، والرواية الشاعرية، والكتابة الشذرية.. أو أية كتابة تجريبية أخرى تنشأ من منظور الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية، كما جاء في مؤلفين أنجزهما إدوار الخراط في هذا المجال؛ إذ إنه يرى أنّ بنيات السرد والإيقاع والحوار... قد تتكافأ في النص، و"عندئذ، في هذا النوع النادر من التكافؤ أو التوازن تصبح الكتابة "عبر نوعية" بالمعنى الدقيق للكلمة، ولعل

هذه الكتابة تصبح عندئذ نوعاً جديداً^(١).

لا نجد - في العموم - فوارق كبيرة بين جنسي القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر؛ إذ إنهما نصان متقاطعان في جماليات كثيرة، لا نفرق أحدهما عن الآخر؛ لا في المبنى ولا في المعنى... بل إن كثيراً من القصص القصيرة جداً كتبت بالطريقة التي تكتب بها قصيدة النثر، وهي طريقة الشطر الشعري التفعيلي... وفي كثير من الأحيان لو كتبنا قصيدة النثر على طريقة القصة القصيرة جداً (السطر الكامل)، وكتبنا القصة القصيرة جداً على طريقة قصيدة النثر (الجملة الشعرية في قصيدة التفعيلة)؛ لما ميزنا أحد الجنسين عن الآخر، وبذلك - "دخل الشعر مساحة النص القصير جداً، أولاً من خلال قصيدة النثر. والمسافة هنا قصيرة جداً، إن لم تكن معدومة، بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر، بحيث يمكن القول: إن الفرق بينهما لا يتجاوز التسمية"^(٢)، بل إن بعضهم يطلق على القصة القصيرة جداً اسم "الأقصودة"^(٣) للعلاقة الوثيقة بينها وبين قصيدة النثر.

نرى أن القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر القصيرة جداً، هما من نسق الكتابة عبر النوعية، والكتابة ذات الحساسية الجديدة، والكتابة الشذرية، وقصيدة (الهايكو)، وأنهما تجنيسياً ليسا منغلقتين، بل هما منفتحتين نحو النص المفتوح، وأن الفارق الأساس بينهما يكمن في مقصدية الكتابة، فما وضع تحت اسم (قصيدة النثر) فهو قصيدة نثر، وما وضع تحت اسم (قصة قصيرة جداً) فهو قصة قصيرة جداً؛ وقد يكون للناقد دور في تصنيف هذين الجنسين ضمن بعض الرؤى والجماليات، لكن هذا التصنيف لن يكون نهائياً ما دامت بنيته الرئيسة

١ الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية وما وراء الواقع عند إدوار الخراط، حوار أجراه عمر مقداد الجميني (كاتب من تونس) مع الأديب الكبير إدوار الخراط، <http://www.htoof.com/vb/t124585.html>.

٢ ينظر رأي حسين المناصرة في: "تداخل الأجناس الأدبية... الكتابة بلا حدود" حوار علي الشريحي، جريدة المدينة، الأربعاء، ٥/٥/٢٠١٠. <http://www.al-madina.com.sa/node/245334>.

٣ ينظر: علي الراعي: الأقصودة السورية... عن الشعرية و.. معايير أخرى http://thawra.sy/_archive.asp?FileName=75692248120150727215649

تستند إلى تداخل الأجناس ، لا تباعدها أو نقائها !!
وعند الحديث عن الفضاء الذي تلتقي به القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر ، لابد أن
"تكتسي اللغة في القصة القصيرة جداً خصوصيتها الشعرية ، واقتربها من الشعر عبر أجوائها
التعبيرية الرمزية (الصور والمجازات) وعبر كثافتها الشديدة (الاقتصاد) ، وعبر هرمونيتها
الداخلية الإيقاع" ؛ لتختزل عناصر هذا الفضاء في ثلاثة عناصر رئيسة ، هي : الإيحائية ،
والكثافة ، والإيقاع ^(١).

ومع ذلك ، يرى بعضهم أنه يمكن تمييز القصة القصيرة جداً ، رغم استحالة فك
التشابك أو التعالق بينها وبين الأجناس الأخرى ، وذلك من منظور الآتي :
"أولاً : لابد أن تحتوي القصة القصيرة جداً معظم ما تحتويه بقية الأجناس الأدبية
الأخرى من معايير فنية ، من تكثيف وإيحاء وجرأة وقصصية « حكاية »..ثانياً : أن تقول ما
يُدْهش لاسيما في الخواتيم التي لابد أن تكون « صادمة » بشكل غير متوقع. ثالثاً وأخيراً : أن
يتم كل ذلك في أقل عدد من الكلمات ، وهذا شرط لازم ، لكنه غير كافٍ إذا لم يتحقق
الشرطان الأوليان" ^(٢).

لا شك في أن نصوص ما بعد الحداثة بينها تداخلات كثيرة ، وذلك بصفتها نصوصاً
خواطرية ، ذات بنيات نصية مفتوحة... ومع ذلك لا يمكن أن نخلط بين هذين النصين ؛ لأن
مقصدية التسمية هي الفصل ؛ فما يكتب عليه قصة قصيرة جداً ، فهو قصة قصيرة جداً بكل
تأكيد ؛ وما يكتب عليه غير ذلك فهو ينتمي إلى الاسم الذي كتب عليه ؛ دون أن ينفي هذا
التصور وجود علاقة حميمة بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر .

١ ينظر سعاد مسكين ، القصة القصيرة جداً في المغرب : تصورات ومقاربات ، ص ٢١-٢٣ ،
والعبارة المقتبسة ، ص ٢٢.

٢ ينظر : علي الراعي : الأقصودة السورية... عن الشعرية و.. معايير أخرى
http://thawra.sy/_archive.asp?FileName=75692248120150727215649

(٧)

عناصرها السردية؟!١

لا توجد خصوصية حديثة للقصة القصيرة جداً في مجال عناصرها السردية، التي لا تختلف فيها مع أجناس سردية وأدبية أخرى، حتى وإن كان هناك معايير محددة لهذه العناصر في سياق وجودها أو مقاربتها في القصة القصيرة جداً؛ لأن هذه العناصر موجودة في السرديات وغيرها؛ فالشخصية، والحدث، والزمان، والمكان، وأساليب العرض، والصراع، والمحتوى، والحبكة (بداية، عقدة، حل) ... إلخ، هذه عناصر موجودة في السرد والشعر والدراما ... ويمكن أن تكون لها خصوصية معينة في القصة القصيرة جداً، ولكنها لا يمكن أن تحقق لهذه القصة صفة الاستقلالية الكاملة في كونها جنساً أدبياً له خصوصيته؛ وهذا يعني ألا يخلط الدارسون أو القراء بين خصائص القصة القصيرة جداً وعناصرها، وقد سبق أن تعرضنا لخصوصيتها في السؤال السابق (الخامس).

بعض الباحثين، نظروا إلى هذه العناصر السردية بصفته منجزاً في مستوى الخصائص الجمالية التي تميز القصة القصيرة بصفته جنساً أدبياً، ومن ذلك يوسف حطيني في بحثه "في المشابهة والاختلال وسؤال الهوية: دفاعاً عن استقلالية القصة القصيرة جداً"، وذلك من منظور "أن وجود عناصر مشتركة كثيرة بين القصة القصيرة جداً، والقصة القصيرة لا يحرمها من استقلاليته؛ لأن هذه العناصر ذاتها موجودة في الرواية وفي كل أنواع النثر الحكائي"^(١) ومن ثم فقد تناول حطيني خصوصية القصة القصيرة جداً من منظور عناصرها المشتركة مع القصة القصيرة والرواية والسرديات الأخرى، فأشار إلى أن التكثيف يسهم في بناء الشخصية المناسبة للقصة القصيرة جداً، وكذلك في بناء حبكة القصة (البداية، والعقدة، والحل)^(٢).

١ يوسف حطيني: في المشابهة والاختلاف وسؤال الهوية: دفاعاً عن استقلالية القصة القصيرة جداً،

كتاب القصة القصيرة جداً.. سؤال النوع وتطور السرد، ص ١٣٦.

٢ م.ن، ينظر ص ص ١٣٧ - ١٤١.

وبعد أن تحدث أحمد جاسم الحسين عن أركان القصة القصيرة جداً الأربعة (القصصية، المرأة، وحدة الفكر والموضوع، التكثيف)، تحدث عن تسعة عناصر وتقنيات للقصة القصيرة جداً، وهي: خصوصية اللغة، والانزياح، والمفارقة، والتناص، والترميز، والأنسنة، والحيوان، والسخرية، والبداية والقفلة^(١).

وكذلك وضع جميل حمداوي إشكالية عناصر أو معايير تجنيسية عديدة، تشترك فيها القصة القصيرة جداً مع أجناس أدبية أخرى، يقول: "ثمة مجموعة من المعايير والقوانين التجنيسية التي تشترك فيها القصة القصيرة جداً مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى، مثل: الأنسنة، والتشخيص، والانزياح، والتناص، والأسلية، وانفتاح الجنس، والتلميح، والإيحاء، والفانطازيا..."^(٢).

وفي ضوء قصص أنطون تشيخوف وإرنست هيمنغواي، تشير عبيد سلامة، إلى بعض العناصر السردية التي تتحول إلى خصائص وسمات للقصة القصيرة جداً، بصفتها نصاً هجيناً، يمتلك خصائص جديدة، مثل:

❖ القصة: "سكتش"/ مشهد من الحياة لا حكاية محبوكة عمداً.

❖ الحدث: موقف بسيط ظاهرياً، تكمن في عمقه تعقيدات عاطفية.

❖ الشخصية: مزاج/ حالة أكثر من كونها شخصاً واقعياً.

❖ وجهة النظر: رؤية انطباعية للواقع"^(٣).

ويخصص جاسم خلف الياس فصلاً من كتابه "شعرية القصة القصيرة جداً لعناصر

القصة القصيرة جداً، التي يجعلها على النحو الآتي^(٤):

١ أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً: مقارنة تحليلية، ينظر ص ٥٤- ٦٦.

٢ ينظر موقع <http://www.nouhworld.com/article.html> (وتحتاج المقالة إلى بحث).

٣ عبيد سلامة: إمكانات الشكل والقصة الثالثة، كتاب القصة القصيرة جداً..سؤال النوع وتطور

السرد، ص ١١٢- ١١٣.

٤ ينظر: ص ٩٧- ١٤٩.

١ - الحكائية: وتشمل: الحدث، والشخصية، والزمن، والمكان.

٢ - التكتيف.

٣ - اللغة.

وخصص فصلاً آخر عن "تقانات القصة القصيرة جداً"^(١):

١ - المفارقة.

٢ - التناس.

٣ - الاستهلال والخاتمة.

نخلص إلى أن عناصر القصة القصيرة جداً هي معايير جمالية تضاف إلى خصائصها التجنيسية، والفرق بين العناصر والخصائص - مع ما يحدث بينهما من تداخل، واستدعاء مصطلحات أخرى كالأركان، والميزات، والتقانات.. وغيرها، هو أن الخصائص تحمل قيمة جمالية عليا في توصيف القصة القصيرة جداً بصفتها جنساً أدبياً. أما العناصر فهي قيم جمالية تشارك فيها القصة القصيرة جداً أجناساً أدبية أخرى، مع وجود خصوصية للقصة القصيرة جداً في هذا المجال أيضاً!!

(٨)

مقروئيتها؟!

نعني بالمقروئية مستوى قراءة القصة القصيرة جداً لدى المتلقين، ولما كان من الصعب أن نتعرف مستوى قراءتها لدى عموم القراء أو المتلقين؛ في ظل عدم وجود مقاييس شعرية فاعلة في هذا الجانب؛ فإن التركيز سيكون في مستوى القراءات النقدية عموماً، وبخاصة في سياق الكتب النقدية التي اختصت بدراسة هذه القصة في مستوياتها المختلفة.

وانطلاقاً من منظور أن القصة القصيرة جداً تعد من نصوص ما بعد الحداثة ؛ فإن مقروئيتها تكاد تكون محصورة ما بين تسعينيات القرن الماضي واليوم ؛ بحيث يمكن الإشارة إلى مئات الأبحاث والمقالات المنشورة ورقياً ورقمياً ، إضافة إلى عدد لا بأس به من الكتب. صدرت مجموعة من الكتب النقدية التي تختص بالقصة القصيرة جداً ، في الخمسة عشر عاماً الماضية ، تجاوزت ثلاثين كتاباً ، جلها لكتاب القصة القصيرة جداً الذين تحولوا إلى نقادها ، وهم ينحسرون في خمس دول عربية^(١) :

- تونس : عبد الدائم السلامي.
 - سوريا : أحمد جاسم الحسين ، سليم عباسي ، محمد محيي الدين مينو.
 - فلسطين : حسين المناصرة ، فراس حج محمد ، يوسف حطيني.
 - العراق : جاسم خلف الياس ، حمدي مخلف الحديثي ، زينب عبد المهدي نعمة الطائي ، نبهان حسون السعدون ، هيثم بنهام بردى.
 - المغرب : جميل حمداوي ، حميد لحداني ، حميد ركاطة ، سعاد مسكين ، سناء بلحور ، طاهر لكنيزي ، عبد العاطي الزباني ، محمد إشيوكة ، نادية الأزمي.
- يلخص عمر بوقرورة مقروئية النقد للقصة القصيرة جداً من منظور أربعة كتب في القصة القصيرة جداً^(٢) ؛ فيقول في ذلك : "الذين تناولوا القصص القصيرة جداً بالنقد والتحليل لا يكادون يخرجون عن دائرة نقدية واحدة ، بنيتها الشرط الفني والمفاهيمي العام الذي أوجده نقد ما بعد الحداثة ، ومنه البنيات المفاهيمية الآتية : القصة القصيرة جداً جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم ، والإيجاء المكثف ، والنزعة القصصية الموجزة ، والمقصدية

١ ينظر قائمة كتب القصة القصيرة جداً النقدية ، في نهاية البحث. وما يجدر ذكره أن هذه المقاربة أنجزت في بدايات ٢٠١٦ ؛ لذلك هناك إصدارات جديدة لم يشر إليها.

٢ الكتب الأربعة ، هي : شعرية القصة القصيرة جداً ، لجاسم خلف الياس ؛ والقصة القصيرة جداً بالمغرب : المسار والتطور ، لجميل حمداوي ؛ ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً لجميل حمداوي ؛ ونحو نظرية مفتوحة للقصة القصيرة جداً ، لحميد لحداني.

الرمزية المباشرة وغير المباشرة، والتلميح والاقتضاب، والتجريب، والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر، وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف، والاختزال، والإضمار، والتصوير البلاغي المكثف، والإيجاز، والاقتصاد القولوي، والتكثيف، والإيماء واقتضاب المعنى، والتوسع والعمق الدلاليان، وخفة الإيقاع وسرعته الناتجة عن حركية السرد الذي يستثمر طاقات الجمل الفعلية والقصيرة، وتفادي الإسهاب والحشو، والدهشة والمباغلة، والمفارقة، والسخرية، والإلغاز، والتشغير المتجسد من خلال ملمحي الفراغ والبياض، والتناص مع مدونات سردية وشعرية، قديمة وحديثة، عربية وغير عربية...^(١).

ويتوسع جميل حمداوي في تصنيف الكتب النقدية العربية التي أنجزت في مجال نقد القصة القصيرة جداً، في بحث له بعنوان: "مقاربات نقد القصة القصيرة جداً في الوطن العربي"^(٢)، إذ جعل هذه المقاربات النقدية في إحدى عشرة مقاربة، وفق المنهجيات النقدية المتبعة فيها؛ فكان تقسيمه لها على النحو الآتي^(٣):

- ١ - المقاربة التاريخية: مراحل القصة القصيرة جداً التاريخية (نور الدين الفيلاي).
- ٢ - المقاربة الانطباعية: الذوق الفني والجمالي بمعايير تأثرية، ومقاييس وجدانية (الكتابة الصحفية ومقدمات المجموعات).
- ٣ - المقاربة الفنية: استكشاف الخصائص الفنية والجمالية (يوسف حطيني، عبد العاطي الزباني، حميد ركاطة).

١ - عمر أحمد بوقرورة، جدل الحضور: القصة القصيرة بين ماهيتها وأسئلة النقد، كتاب القصة القصيرة جداً... سؤال النوع وتطور السرد، ص ٦٦.

٢ - جميل حمداوي: مقاربات نقد القصة القصيرة جداً في الوطن العربي، كتاب القصة القصيرة جداً.. سؤال النوع وتطور السرد، ينظر: ص ١٦٧ - ٢١٧.

٣ - م.ن، ينظر: ص ١٦٨ - ٢٠٣.

- ٤ - المقاربة التكاملية: تعدد مستويات المقاربة، وتعدد مناهجها المتضافرة والمتداخلة (أحمد جاسم الحسين).
 - ٥ - المقاربة البليوغرافية: أرشفة الإنتاج القصصي القصير جداً إبداعاً ونقداً (جميل حمداوي).
 - ٦ - المقاربة الإقليمية: دراسة القصة القصيرة جداً في إقليم عربي كالعراق (هيثم بهنام بردي).
 - ٧ - المقاربة البنيوية السردية: دراسة القصة القصيرة جداً في ضوء شعريتها أو مكوناتها البنيوية أو الإنشائية (جاسم خلف الياس، عبد الدائم السلامي، سعاد مسكين).
 - ٨ - جمالية التلقي أو التقبل: استحضار القارئ أو المتلقي في العمل الأدبي (محمد يوب).
 - ٩ - المقاربة أو النظرية المفتوحة: التعددية المنهجية وانفتاح جنس القصة القصيرة جداً على الفنون والأنواع والأنماط الأخرى (محمد إشويكة، حميد الحمداني).
 - ١٠ - المقاربة الأنطولوجية: التعريف بالقاصين ورصد ذواتهم الإبداعية (جميل حمداوي وعيسى الدودي، طاهر لكنيزي).
 - ١١ - المقاربة الميكروسردية: دراسة القصة القصيرة جداً بتمثل مكوناتها الداخلية أو مفاهيمها التوليدية الخاصة (جميل حمداوي).
- ثم طرح جميل حمداوي منهجية عربية جديدة - على حد تعبيره - لمقاربة القصة القصيرة جداً، وهي: "المقاربة الميكروسردية: تحلل القصة القصيرة جداً من داخل هذا الجنس، برصد مكوناته البنيوية وسماته الفنية والجمالية؛ أي تُعنى هذه المقاربة الجديدة باستكشاف البنى الثابتة التي سمينها أركائاً (الحجم القصير جداً، وفعلية الجملة، والتراكب، والإضمار، والمفارقة، والصورة الومضة، والتنكير، والإدهاش، والمفاجأة، والحذف، والسخرية، والتسريع...)؛ واستجلاء البنى المتغيرة في حضورها وغيابها، وقد سمينها شروطاً أو سمات (ما تشترك فيه القصة القصيرة جداً مع باقي الفنون والأجناس

الأدبية الأخرى^(١). وفي تفصيل دقيق، وضع حمداوي كيف تستند هذه المقاربة الميكروسردية إلى مجموعة من المستويات المنهجية، في ثلاث مراحل^(٢):

- ١ - المرحلة القبلية: وتضم مستويات: البليوغرافي (وضع القاص داخل خريطة بليوغرافيا القصة القصيرة جداً)، المناصي (العتبات والملحقات)، الافتراضي (طرح الأسئلة والإشكاليات الافتراضية)، البصري (الفضاء النصي، ورصد الهندسة الطبوغرافية).
- ٢ - المرحلة التحليلية: وتضم مستويات: الدلالي (استخلاص المضامين والقيمات الموضوعاتية)، الجمالي (رصد الفنيات ومقوماتها الجمالية)، المرجعي (الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية).

- ٣ - المرحلة الاستنتاجية، وتضم مستويات: الرؤيوي (رؤى فلسفية تكشف عن منظور المبدع إلى الوجود والإنسان والقيم والمعرفة)، التصنيفي (تصنيف المبدع داخل تيار فني أو جمالي أو حركة أدبية...)، التقويمي (تقويم النص إيجاباً وسلباً)، التوجيهي (إرشاد المبدع وتوجيهه للاستفادة من أخطائه وأدواته).

وأنهى حمداوي بحثه بوضع قائمتين طويلتين جداً بالمصطلحات النقدية التي استخدمها النقد والقراء في مقاربة القصة القصيرة جداً، وهي أكثر من مئتين وعشرين مصطلحاً، بدون تعريفها، وجعلها في سياق المصطلحات الأصلية الخاصة بالقصة القصيرة جداً (١٠٧ مصطلحات)، والمصطلحات المستعارة التي استعارتها القصة القصيرة جداً من مقاربة الأجناس الأدبية الأخرى (١٢٣ مصطلحاً)^(٣).

سيطول أمر الكتابة هنا لو استعرضنا مجموع الدراسات والكتب النقدية التي تناولت القصة القصيرة جداً، وبهذا نعتقد أن هناك كمّاً ونوعاً من هذه الدراسات المهمة في مجالها؛

١ جميل حمداوي: وقفة نقدية أخرى مع القصة القصيرة جداً
<http://www.adabfan.com/magazine/5831>

٢ جميل حمداوي: مقاربات نقد القصة القصيرة جداً في الوطن العربي، كتاب القصة القصيرة جداً.. سؤال النوع وتطور السرد، ينظر: ص ص ٢٠٣ - ٢٠٨.

٣ م.ن. ينظر: ص ص ٢٠٨ - ٢١١.

لكن تبدو المشكلة في أن كثيراً من الدارسين والدارسات، يكادون يكررون بعضهم بعضاً. ومن ناحية أخرى فإن الناقد المغربي جميل حمداوي يعد أهم نقاد هذا الجنس الأدبي في مستوى النقاد العرب؛ وقد ساعده على ذلك كثيراً كونه رئيس الرابطة العربية للقصة القصيرة جداً، وأنه جعل هو وعدد من زملائه النقاد المغاربة مدينة الناظور المغربية عاصمة ثقافية للقصة القصيرة جداً؛ إذ عقدوا فيها خمسة ملتقيات نقدية وإبداعية، باسم "مهرجان الناظور للقصة القصيرة جداً"^(١).

(٩)

مستقبلها؟!

لا شك في أن هامش الثقافة العربية، ما بين قديمها وحديثها، قد احتوى على كثير من النصوص القصصية القصيرة جداً، التي بإمكاننا أن نضعها في فضاء الجذر السردى للقصة القصيرة جداً.

ولا شك، أيضاً، في أن حاضراً القصة القصيرة جداً لم يكن قفزة فنية غريبة عن سياقي الواقعي والإبداعي التخيلي؛ فقد كانت ولادة القصة القصيرة جداً ولادة طبيعة ومنطقية وربما حتمية؛ لأسباب عديدة، أهمها - بحسب رأي زهور كرام - أنها جاءت نتيجة طبيعية للتجريب القائم على مبدأ الخرق والتجاوز في خطاب القصة القصيرة، والإيقاع السريع لعصر الوسائط التكنولوجية التي جعلت الإنسان كائنًا تكنولوجيًا منعزلاً، ومن ثم بروز الفرد باعتباره ذاتاً مسؤولة عن خياراتها..^(٢)

١ عقدت المهرجانات الخمسة في التواريخ الآتية على التوالي: فبراير ٢٠١٢، ومارس ٢٠١٣، ومارس ٢٠١٤، ومارس ٢٠١٥، ومارس ٢٠١٦.

٢ زهور كرام: أسئلة الوعي بأدبيتها، كتاب القصة القصيرة جداً... سؤال النوع وتطور السرد، ينظر ص ١٤٨ - ١٥١.

فإذا كان الماضي بالنسبة إلى القصة القصيرة جداً محملاً بإرهاصات كثيرة، وبدلاً حاضرها مشبعاً بفعل إبداعها وتلقيها... فإن المستقبل يبدو فضاءً متألقاً بهذه القصة؛ لعوامل عديدة، أهمها مناسبة هذا الخطاب لزمكانية المستقبل السريعة، التي نراها في مزيد من التكثيف والتسرع والوضوح!!

يقول جميل حمداوي: "أعلن، بكل ثقة وصدق وصراحة، أن القصة القصيرة جداً هي مستقبل السرديات بامتياز، ونعلم علم اليقين أن هذا الجنس ما زال في طور النمو والاستواء والاعتدال والاكتمال، وسيحقق - بلا شك - جاذبيته الخارقة في القريب العاجل"^(١). ويؤكد كلامه هذا في بحث آخر بقوله: "بيد أنني أصرح بثقة واطمئنان بأن القصة القصيرة جداً هي فن المستقبل بامتياز، تطرح أسئلة كبيرة على الرغم من حجمها القصير جداً"^(٢). وكذلك يتوقع الشاعر سامي مهدي أن تختفي القصة القصيرة أو تنقرض؛ لتحل القصة القصيرة جداً مكانها^(٣).

وهذا لا يمنع أن يكون هناك رأي مناقض، يقول عبد الرحمن الخرشني: "وأؤكد أن القصة القصيرة جداً بالصورة التي هي عليها اليوم لن تحظى بالقبول والتواصل العفوي من قارئ مهتم أو غيره مادامت دار لقمان على حالها؛ تربكها العشوائية والفوضى؛ فوضى اللغة، وفوضى التجنيس، وفوضى الانفتاح على التجريب، والشعرية المزيفة... وهي بما هي عليه لن تحقق إضافة نوعية، أو رسالة كونية أو اجتماعية، أو حياتية كما الأجناس الأدبية الأخرى..."^(٤)

١ جميل حمداوي: وقفة نقدية أخرى مع القصة القصيرة جداً
<http://www.adabfan.com/magazine/5831>

٢ جميل حمداوي: مقاربات نقد القصة القصيرة جداً في الوطن العربي، كتاب القصة القصيرة جداً.. سؤال النوع وتطور السرد، ص ٢١٣.

٣ ينظر استطلاع: عبد الجبار العتايي: وسط زمن الصورة وعصر السرعة: القصة القصيرة.. هل ستترك مكانها للقصيرة جداً؟
<http://tabooahat.com/forum/viewtopic.php?f=22&t=761>

٤ عبد الرحمن الخرشني: القصة القصيرة جداً في المغرب جهود الدكتور ميمون مسلك أنموذجاً،
<http://www.matarmatar.net/articles/32>

بكل تأكيد، لا يمكن أن يكون هذا الرأي صحيحاً؛ لأن القصة القصيرة جداً لم تكن ولن تكون مجرد "موضة"، أو "نزوة عابرة"، أو "ترفاً إبداعياً تجريبياً"؛ فهي قد حققت شعريتها/ إنشائيتها ضمن شروط تاريخية وثقافية وجمالية...، أشار أحمد جاسم الحسين إلى بعضها، فقدم عدداً من المسوغات التي جعلت حركة القصة القصيرة جداً فناً يسبح في أطر تاريخية، ومن هذه الملاحظات، أن للقصة القصيرة جداً هوية خاصة بها، وأنها تخلصت من مشكلة الصرعة / الموضة؛ لتتحول إلى النوع/الظاهرة/ الجنس، وغضّ كثير من الإلغائيين الطرف عنها، وألغى عدد كبير من التهم التي أحاطت بها وخاصة بداياتها، وتخلصها من التهم التي لحقت قصيدة النثر، والبعد المؤامراتي، وتخلصها من التجريب غير المجدي كالتنافس في كتابة أقصر قصة قصيرة جداً، ووجود أجيال جديدة منفتحة على الآخر، وإثباتها لمنجزها النصي، وأنها قادرة على التنوع والتعدد، واستفادتها من المعارف الجديدة كالنقد الثقافي، بالنظر إلى أنها ظاهرة ثقافية.. إلخ^(١).

هناك قناعات، لدى كثيرين من مبدعي القصة القصيرة جداً ومتلقيها، تنص على أن المستقبل لهذا الجنس الأدبي، بصفته بنية جمالية رقمية مستقبلية!!

(١٠)

أسألتهما؟!

الإجابة عن الأسئلة التسعة السابقة، ليست كافية ولا شافية؛ لأن ما يمكن أن يقال في الإجابة عن أي سؤال، يمكن أن يكون في كتاب أو أكثر؛ فالإشكاليات عميقة، وما كتب أو قيل في مجالها كثير جداً؛ خاصة في المواقع الرقمية؛ إذ إن القصة القصيرة جداً غدت ابنة المواقع الرقمية المختلفة، وصارت الكتابة عنها تنتقل من موقع إلى آخر، وأحياناً لا نفرق بين الناقل والمؤلف!! بل إن بعض الكتابات تكاد تكون مسلوخة بعضها من بعض؛ لأن عملية

١ أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً.. التاريخ والفن، كتاب القصة القصيرة جداً...سؤال النوع وتطور السرد، بحث، ينظر ص ص ٩ - ٢١.

النقل والتوليف لا تكاد تتجاوز القص واللصق؛ إن لم تكن حذف أسماء ووضع أسماء أخرى مكانها أحياناً، وهذا هو عيب الكتابة الرقمية على أية حال!!

كل سؤال مما سبق، يمكن أن يتشكل في ضوءه أسئلة عديدة، إضافة إلى أن هناك أسئلة أخرى لم نشر إليها، وهي كثيرة جداً، وتحتاج إلى من يخصص وقتاً كافياً للبحث عنها، وتسجيلها ونشرها؛ لأن القصة القصيرة جداً ما زالت تعد مثاراً لكثير من الأسئلة فيها وحولها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. وفي العموم، لن تنتهي أسئلة أي إبداع؛ لأن الإبداع الحقيقي سؤال كبير، وأحياناً تكون الأسئلة هي الإجابات، بالنظر إلى أنها ستبقى خالدة وعصية على الإجابة النهائية أو المطلقة.

ما يفضي إليه هذا السؤال العاشر: أسئلتها؟! هو تأكيد ثقافي إبداعي يقر بأن القصة القصيرة جداً هي جنس أدبي؛ له خصوصية، كما له تقاطعاته المعرفية والجمالية مع نصوص أخرى. ولعل أي مجال في القراءة أو البحث ستتكون فيه مجموعة من الأسئلة الحاملة لأفكار عديدة تحتاج إلى من يجلوها، ويفصح عنها، ويقدم اكتشافاته ومقروءاته في مجالها، ما يسهم في إنتاج ثقافة نقدية نظيرية وتطبيقية تخدم هذا الجنس الأدبي التجريبي، ومن ثم تخدم التحولات الإبداعية في سياق مغامرة تداخل الأجناس الأدبية والفنية وانفتاحها فيما بينها، وعلى ما حولها من ثقافات ومعارف وإبداعات!!

لعل وقفة قصيرة عند "وقائع ملتقى الشارقة العاشر للسرد العربي، الذي خصص عن" القصة القصيرة جداً..سؤال النوع وتطور السرد"^(١)، وشارك فيه أكثر من عشرين باحثاً وباحثة، يكشف لنا عن أهم الإشكاليات أو الأسئلة التي طرحت في سياق سؤال واحد من أسئلة هذه القصة، وهو "سؤال النوع وتطور السرد"، وفيه نوقشت إشكاليات وطرحت أسئلة عديدة تتعلق بهذا السؤال، منها في العموميات، لا التفاصيل الكثيرة جداً: تاريخ القصة القصيرة جداً، وفنها، وملاحمها، وتضاريسها، وجنسها الأدبي، ونوعها، وإمكانات

١ ينظر: عبد الفتاح صبري (إعداد): وقائع ملتقى الشارقة العاشر للسرد العربي: القصة القصيرة

جداً..سؤال النوع وتطور السرد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٤م. ٤٥٢ص.

شكلها، واستقلاليتها، والوعي بأدبيتها، وجمالياتها، وضرورتها، ومقارباتها، ومسارها في التلقي والتأويل، وعلاقتها بالسرديات الأخرى، وشعريتها، وشعرية واقعها، وشعرية واقعها المتخيل، وشعريتها وسرير بروكست، والقصة القصيرة جداً في الإمارات.. إلخ. وفي المحصلة، الإبداع -عموماً - يبقى سؤالاً كبيراً مفتوحاً، ومنه تتراكم أسئلة نوعية كثيرة، ومن ثم تعد القصة القصيرة جداً من جهة، وقصيدة النثر من جهة أخرى، من أكثر الأجناس الأدبية إثارة للأسئلة، ومحاولة للإجابة عنها؛ خاصة لدى مبدعي هذين الجنسين الأدبيين، لأنهم أكثر من غيرهم تأسيساً وترويجاً لإبداعهم!!

ليس كل ما يثار من أسئلة عن القصة القصيرة جداً وعن ما حولها، يمكن اختزاله في عشرة أسئلة أو حتى في مئة سؤال أو أكثر...باب الأسئلة مشرّع ومفتوح على فضاءات واسعة، لكنني رأيت أن يكون إطار هذه المقاربة في عشرة أسئلة فقط، ظننت أنها قد تشكل ثقلًا في الثقافة الإبداعية -النقدية التي شيدت في القصة القصيرة جداً وحولها، بما يعني وجود معيارية معينة في هذا السياق، وهي معيارية أكثر الأسئلة إثارة في هذا المجال الخاص بالقصة القصيرة جداً.

التركيب

استعرضنا في هذه المقاربة بعض أسئلة القصة القصيرة جداً، وكان الهدف من هذا الاستعراض أن نتعرف بعض إشكاليات هذا الجنس الأدبي بصفته من أحدث الأجناس السردية التي ولدت في زمانية ما بعد الحداثة؛ إذ إن هذه القصة - في بداياتها الفعلية - لا تتجاوز ثمانينيات القرن الماضي؛ أي في كونها غدت نصاً إشكالياً كمّاً ونوعاً، وما قبل ذلك يمكننا أن نخيلها على الإرهاصات أو البذور التي أنتجت هذه القصة، وقد ساعد على ازدهارها مؤخراً شيوع الوسائل التكنولوجية والتواصلية، كالثورتين الرقمية، والتواصلية (النت والجوال)، والميل -عموماً - إلى السرعة والتكثيف في الكتابة!!

لن أزعج بأن ما يطرح في هذه المقاربة أو غيرها من أسئلة وإجابات، يمكن أن يصل بنا إلى جدران عازلة، تكشف عن جوهر القصة القصيرة جداً بالكامل؛ وذلك لأن كثيراً من الإجابات ما زالت في سياقاتها النظرية، ولعلها تكون أوضح أو أكثر إقناعاً مما هي عليه الآن، عندما نتوسع في مقارنة القصص القصيرة جداً في ضوء الاشتغال والتطبيق على النصوص السردية نفسها؛ إذ نستطيع حينئذ أن نؤكد وجود فضاء نظيري واسع أو مقنع، بإمكانه أن يؤسس لإشكاليات عديدة في الرؤى والجماليات الخاصة بجنس القصة القصيرة جداً؛ خاصة أن جل ما يكتب عن هذا الفن السردى، لا يزال يطحن بعضه بعضاً؛ فتتكرر المقولات، وتستلب الجمليات قصاً ولصقاً!!

استفادت هذه المقاربة من كثير من المتون النقدية المعنية بالقصة القصيرة جداً، سواء أكانت متوناً نظيرية أم تطبيقية!! وحاول الباحث فيها أن يقدم خلاصات بإمكانها أن تشير إلى ما ينبغي الاتفاق عليه، ومن ثمّ يحسن تجاوزه، مثل ما يدور من خلاف حول اسم "القصة القصيرة جداً"... وأيضاً هناك ما ينبغي ألا يتفق عليه؛ لأن الخلاف فيه رحمة، ومشروعية النقاش لا يمكن أن تُحسم نهائياً، مثل ما يدور من خلاف حول الأركان أو الخصائص التي تجعل القصة القصيرة جداً جنساً أدبياً!!

فيما يلي، سأستعرض أهم القيم الجمالية والرؤيوية التي تحضر في الأسئلة التي اخترتها وإجاباتها؛ لعلنا في المحصلة نؤكد فضاء (القصة القصيرة جداً) حاضراً ومستقبلاً، في السياقين الإبداعي والثقافي!!

١ - عندما تتعدد الأسماء التي بإمكاننا أن نطلقها على القصة القصيرة جداً؛ فهذا الثراء الواسع جداً في أسمائها؛ بإمكاننا أن نستثمره بصفته خصائص وجماليات تمتاز بها هذه القصة... ومن ثمّ لا يمكن أن يقبل مشهدنا الإبداعي/الثقافي اسماً غير هذا الاسم الذي غدا معياراً دارجاً ملزماً للمبدعين والمتلقين، وهو (القصة القصيرة جداً)؛ سواء أكانت هذه القصة بحجم نملة أم بحجم فيل مجازياً!!

٢ - كذلك في سؤال الحجم ، وما يعتره من خلاف بين أن يكون فراغاً وأن يصل إلى ثلاثئة كلمة فأكثر ؛ لا بدّ أن نجيب عن هذه السؤال بمعيارية المقصدية الناتجة من وعي المبدع نفسه ، وهي أن ينصّ المبدع صراحة على أنّ ما يكتبه هو قصة قصيرة جداً ؛ سواء أنفقنا معه في تسمية نصوصه أم لم نتفق... وإن لم ينص على ذلك ، فبإمكاننا متلقين أن نعدّ أو نسمي نصوصه في ضوء ما نراه مناسباً ؛ وليس من حقه حينئذ أن يفرض علينا أو يحاورنا في شأن تسميتها بأسماء أخرى من داخل منظومة صفات القصة القصيرة جداً أو خارجها... ومع ذلك يبقى من حق التلقي أن يقرأ بعض نصوص القصة القصيرة جداً بصفتها قصصاً قصيرة إن طالت من جهة ، أو بصفتها ومضات أو شذرات غير سرديّة ، إن تقزّمت أو قصرت في بضع كلمات أو أقل.

٣ - ينبغي ألا ينزعج مشهدنا الثقافي / الإبداعي من استسهال كثيرين لتقنيات كتابة القصة القصيرة جداً ، وأنهم قد يكتبونها في أضيق معاييرها الشكلية كقصص طولها أو تقزيم حجمها مثلاً ، وأن تكون لديهم جرأة في كتابة مئات القصص القصيرة جداً في بضعة أشهر... لأنّ القصة القصيرة جداً كتابة إبداعية ليست سهلة ، بل هي صعبة جداً ، وتحتاج إلى أن يكون كاتبها ذا تجربة إبداعية أصيلة في السرديات الأخرى كالقصة القصيرة والرواية ، أو حتى في أجناس أدبية أخرى كالشعر والمسرح...وهنا لا يوجد سوط أبوي يصادر حق الآخرين في ممارسة الإبداع بأي شكل وفي أي معايير ذاتية يريدونها... لكن في الوقت نفسه ، من حق النقد أو التلقي أن يقول كلمته ، ويفصح عن توجيهاته في أي مجال إبداعي أو غير إبداعي عموماً. وفي هذه الرؤية إجابة عن سؤال : صعوبة كتابة القصة القصيرة جداً أو سهولتها؟! ولكن النقد يبقى عاجزاً عن قول الحقيقة بالكامل أو عن بعضها أحياناً!!

٤ - سؤال الجذور والمرجعيات التي احتضنت القصة القصيرة جداً أو أسست لها هو سؤال نقدي معرفي تاريخي جمالي ، يتشكل في سياق الدراسات النقدية الأكاديمية عموماً .. ولعلّ الأجناس الأدبية كلها ذات مرجعية تاريخية جمالية ، سواء أكانت تراثية أم مستحدثة نتيجة التواصل مع الآخر والتأثر به ، وخاصة العلاقة بالنصوص الغربية منذ مطلع عصر

النهضة في نهايات القرن التاسع عشر إلى ستينيات القرن العشرين (الماضي)... ونستطيع هنا أن نؤكد مسألة مهمة في هذا الجانب، وهي مسألة أن تراثنا (البعيد والقريب) هو تراث مشبع بالنصوص القصيرة جداً، التي ينبغي لها أن ترتبط بعري تأسيسية إرهابية - أو غير مقصودة واعية أو غير واعية - بالقصة القصيرة جداً... وكذلك هناك ارتباط حميمي بين هذه القصة والقصة القصيرة جداً الغربية، ولا يوجد أي عيب في هذه العلاقات، سواء أكانت قديمة أم حديثة!!

٥ - يبدو سؤال خصوصية القصة القصيرة جداً في سياق تجنيسها يعدُّ من أكثر الأسئلة إثارة لجماليات هذه القصة؛ التي خرجت من عباءة القصة القصيرة. وكان السؤال الرئيس هو: هل هذه القصة: قصة قصيرة جداً أو أنها قصة قصيرة؟ فإن أحيلت على القصة القصيرة، فهذا يعني أنها تجنيسياً تعد قصة قصيرة، ومن ثم لا توجد أية مشكلة إزاء كون القصة القصيرة جنساً أدبياً في عائلة السرديات. أما إن ظهر أنها نص جديد، يكتسب خصائصه من إضافة (جداً) إلى القصة القصيرة، فهذا يعني أنها جنس أدبي جديد؛ لذلك اجتهد المنظرون لهذا الجنس الأدبي، فتعددت السمات الخاصة والمشاركة التي تجعل القصة القصيرة جداً جنساً أدبياً مستقلاً، بدءاً من القصر، والقصصية، والتكثيف، والمفارقة... وانتهاءً بأكثر من مئتي سمة أو معيار جمالي يتصف به هذا الجنس الأدبي الجديد المنتمي إلى نصوص ما بعد الحداثة - كما أسلفنا.

٦ - في سياق تجنيس القصة القصيرة جداً، كثيراً ما تطرح إشكالية العلاقة الحميمة بين هذه القصة وقصيدة النثر، بالنظر إلى أنَّ إمكانية الفصل بينهما في بعض النصوص المتشابهة كثيراً، حتى في الشكل الشعري، تبدو صعبة وغير منطقية... ومن ثمَّ يحضر كثيراً هذا السؤال الذي يعمق القيمة التجنيسية الواحدة في النصين...!! هنا لا بدَّ أن تكون هناك مقصدية التأليف أو وعيه؛ فهل سمِّي النص قصة قصيرة أو قصيدة نثر، وحينئذ يكون التفاعل مع النصين بحسب ما يريده القاص أو الشاعر؛ وإن كانت القصة القصيرة جداً تبدو أكثر شرعية من قصيدة النثر؛ فالأولى سرد، والثانية تسريد، والقصصية ركن رئيس في

القصة القصيرة جداً، ويقابلها الشاعرية في قصيدة النثر، وفي النصين يتجسد التجريب "المابعد حدثي".

٧ - القصة القصيرة جداً ولدت من رحم القصة القصيرة، ومن ثم فإن كل ما تتمتع به القصة القصيرة من عناصر جمالية يصلح أن ينقل إلى فضاء القصة القصيرة جداً، دون أن يؤثر هذا النقل في كون القصتين جنسين أدبيين لكل منهما خصوصيته الجمالية، في عائلة السرديات. فإذا وضعنا القصة القصيرة جداً في سؤال التجنيس في إطار صفات تجنيسية جديدة، غير متوافرة في القصة القصيرة، بما يجعلها قصة وقصيرة جداً؛ فإن هذا التصنيف نفسه يعني أن تتقاطع هاتان القصتان في عناصر عديدة؛ منها: الشخصية، والحدث، واللغة، والزمانية، والحبكة، والصراع... إلخ. ويكون ذلك مع وجود فوارق بينهما في توظيف هذه العناصر، أو في مستوى تشغيلها في بنيتيها السرديتين.. إلى درجة أن يكون الحجم - في كثير من الأحيان - هو العامل الحاسم في التفريق بين القصتين في الحالات السردية المتشابهة في بقية العناصر.

٨ - حظيت القصة القصيرة جداً بثقافة نقدية جيدة كمًّا وكيفًا؛ فهي نص تجريبي يستدعي مقاربات تجريبية. وقد أسهم كتاب هذه القصة بالدور الفاعل المهم في التأسيس لكتابتهم جمالياً ورؤيويًا؛ حتى غدت القصة القصيرة جداً من بين أكثر الخطابات الأدبية إثارة للدراسات الحديثة. ونستطيع أن نؤكد بأن مقاربات القصة القصيرة جداً النظرية تكاد تكون مكتملة، وأنها قابلة للتجدد والدراسات المعمّقة تطبيقياً في متن القصص القصيرة جداً، وإشكالياتها الإبداعية المختلفة.

٩ - أما عن أفق التوقع أو سؤال المستقبل بالنسبة إلى القصة القصيرة جداً، وخاصة في ضوء المعطيات التكنولوجية الرقمية، فإن القصة القصيرة جداً تبدو أكثر حظاً من النصين السرديين الآخرين الرواية والقصة القصيرة. فالثقافة التواصلية الرقمية تعد العلامة المميزة للوعي الإبداعي حاضراً ومستقبلاً. وهنا لا يمكن العودة إلى الإسهاب والاستطراد في الكتابة؛ لأن الكتابة عموماً غدت مكثفة مختزلة سريعة، تستثمر وقت الوقوف على إشارات

المرور للقيقة أو أقل . وبذلك لا خوف تجاه اندثار هذا الجنس الأدبي أو خبؤ جذوته التي تعدنا بالكثير، إلى درجة أن يعدّ بعضُ الباحثين القصة القصيرة جداً نصَّ المستقبل بامتياز!!

١٠ - . وأخيراً، هل أسئلة القصة القصيرة جداً محصورة في هذه الأسئلة أو مئة سؤال أخرى؟ يبدو لي أن سؤال أسئلة هذه القصة يستعصي على الإجابة ؛ لأن هذه القصة هي سؤال واسع ، يضم أسئلة كثيرة جداً ، يتوالد بعضها من بعض.. وكثيراً ما نجد الدراسات النقدية المعنية بهذه المدونة تطرح أسئلة عديدة يجاب عنها، وأسئلة أخرى تبقى مفتوحة ليجاب عنها في مستقبل هذه القصّة، بالنظر إلى أنها كتابة تجريبية غير مستقرة، ولا تنضبط بمعايير حاسمة أو مؤكدة.

في ضوء ذلك، أخلص إلى ما سبق أن نشر، وأشار إليه بعض الباحثين، في شأن إشكاليات القصة القصيرة جداً في مستويي الرؤى والجماليات، فألخصه في ثلاث نقاط (١):

١ - أن جمالية المغامرة الفنية هي التي تجعل هذه القصة المتناهية في القصر بنية سردية بالضرورة.

٢ - أن هذه القصة القصيرة جداً غير قابلة للتأطير الجمالي السرد في مستوى العناصر الفنية المعيارية للسرد، كما هو حال الرواية والقصة القصيرة.

٣ - أن هذه القصة القصيرة جداً يتشكل وجودها من خلال نصوصها، وأن ما يمكن أن يظهر على هذه النصوص من جماليات، وما تكتنزه من رؤى، هو ما يكشف عن جماليات هذا الجنس الأدبي الخاصة القابلة للتجدد والحوارية!

١ حسين المناصرة : جماليات المغامرة : قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً، المجلة الثقافية - جريدة الجزيرة، العدد ١٧٦، ١٦/١١/٢٠٠٦. ثم نشر في كتابه القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، ص ٣١. وقد كتبها جاسم خلف الياس في كتابه : شعرية القصة القصيرة جداً، ص ٩٧.

المصادر والمراجع

- ١ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً: مقارنة بكرة، دار عكرمة، دمشق، ط١، ١٩٩٧.
- ٢ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً: مقارنة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠١٠.
- ٣ - جاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١٠.
- ٤ - أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، مطبعة التشفير الفني، تونس، ٢٠٠٣.
- ٥ - جبران خليل جبران: المجنون: أمثاله وأشعاره، تر: أنطونيوس بشير، دار العرب للبستاني، القاهرة، ١٩٨٥.
- ٦ - جمعة الفاخري: القصة القصيرة جداً.. إشكاليات الحجم والتجنيس والريادة، <http://www.wata.cc/forums/showthread.php?47006>
- ٧ - جميل حمداوي: عوائق القصة القصيرة جداً وهمومها ومشاكلها، http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=29569
- ٨ - جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد، http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=7191
- ٩ - جميل حمداوي: وقفة نقدية أخرى مع القصة القصيرة جداً <http://www.adabfan.com/magazine/5831>
- ١٠ - حسين المناصرة: جماليات المغامرة: قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً، المجلة الثقافية - جريدة الجزيرة، العدد ١٧٦، ١٦/١١/٢٠٠٦.
- ١١ - حسين المناصرة: القصة القصيرة جداً: رؤى وجماليات، دار عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ٢٠١٥.
- ١٢ - سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب تصورات ومقاربات، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ٢٠١١.

- ١٣ - شهاب الدين الأبيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، نسخة إلكترونية،
<http://al-hakawati.net/arabic/civilizations/218.pdf>
- ١٤ - الصادق قسومة: الأقصوصة: مقوماتها وعينات من بداياتها، الأطلسية للنشر، تونس، ٢٠٠٩.
- ١٥ - طه حسين: جنة الشوك، دار المعارف، القاهرة، ط ١١، د.ت.
- ١٦ - عبد الجبار العتايي (استطلاع): وسط زمن الصورة وعصر السرعة: القصة القصيرة.. هل ستترك مكانها للقصيرة جداً؟!
<http://taboohat.com/forum/viewtopic.php?f=22&t=76>
- ١٧ - عبد الرحمن الخرشى: القصة القصيرة جداً في المغرب جهود الدكتور ميمون مسلك أنموذجاً،
<http://www.matar-matar.net/articles/32>
- ١٨ - عبد الفتاح صبري (إعداد): القصة القصيرة جداً سؤال النوع وتطور السرد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٤.
- ١٩ - علي الراعي: الأقصوصة السورية... عن الشعرية و.. معايير أخرى
<http://thawra.sy/archive.asp?FileName=75692248120150727215649>
- ٢٠ - علي الشريحي (استطلاع): تداخل الأجناس الأدبية... الكتابة بلا حدود، جريدة المدينة، الأربعاء، ٥/٥/٢٠١٠.
<http://www.al-madina.com.sa/node/245334>
- ٢١ - عمر مقداد الجميني (حوار مع إدوار الخراط): الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية ومما وراء الواقع عن إدوار الخراط،
<http://www.htoof.com/vb/t124585.html>
- ٢٢ - مصطفى لغتيري (إعداد): تكنيك الكتابة والعدة التقنية لكاتب القصة القصيرة جداً،
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1505310156369653&id=1470793143154688
- ٢٣ - موقع (رابط): <http://www.nouhworld.com/article.html>
- ٢٤ - موقع (رابط): <http://quoteinvestigator.com/2013/01/28/baby-shoes/>

-
- ٢٥ - موقع (رابط) : [http://blogs.rediff.com/pgr/tag/augusto-monterroso-shortest-/
/short-story-the-dinosaur-latin-american-fiction-pgr-nair](http://blogs.rediff.com/pgr/tag/augusto-monterroso-shortest-/short-story-the-dinosaur-latin-american-fiction-pgr-nair)
- ٢٦ - موقع (رابط) : <http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/12/10/114020.html>
- ٢٧ - نزار بريك هنيدي : جبران والقصة القصيرة جداً : قصص التائه نموذجاً ، http://www.maaber.org/issue_august06/literature5.htm
- ٢٨ - هيثم بهنام بردي : القصة القصيرة جداً .. لمن الريادة؟! ، [http://www.arabicnadwah.com/articles/veryshortstory-
haytham_bahnam.htm](http://www.arabicnadwah.com/articles/veryshortstory-haytham_bahnam.htm)
- ٢٩ - يوسف حطيني : نظرية القصة القصيرة جداً ، [http://www.rabitat-
alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=55949](http://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=55949)

ملحق

قائمة بكتب القصة القصيرة جداً النقدية

- ١ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً: مقارنة بكر، دار عكرمة، دمشق، ط١٩٩٧، ١.
- ٢ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً: مقارنة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠١٠.
- ٣ - جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١٠.
- ٤ - جميل حمداوي: خصائص القصة القصيرة جداً عند الكاتب السعودي حسن علي البطران* (دراسات نقدية)، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- ٥ - جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً: أركانها وشروطها، منشورات المعارف الأدبية، دار المعارف، الرباط، ط١، ٢٠١٣.
- ٦ - جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً بين التنظير والتطبيق، مطبعة حراء، وجدة، ط١، ٢٠١٤.
- ٧ - جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً بالمغرب: المسار والتطور، مؤسسة التنوخي للطبع والنشر والتوزيع، آسفي، ٢٠٠٨.
- ٨ - جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً بالمغرب: قراءة في المتون، منشورات مقاربات، آسفي، ط١، ٢٠٠٩.
- ٩ - جميل حمداوي: مقومات القصة القصيرة جداً عند جمال الدين الحُضيري، دار الوطن، الرباط، ط١، ٢٠١٢.
- ١٠ - جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً: المقاربة الميكروسردية، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة - المغرب، ٢٠١١.

- ١١ - جميل حمداوي وعيسى الدودي: أنطولوجيا القصة القصيرة جداً بالمغرب، منشورات الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جداً، (رقم ١)، مطابع الأنوار، وجدة، ٢٠١١.
- ١٢ - حسين المناصرة: القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، دار عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ٢٠١٥.
- ١٣ - حمدي مخلف الحديثي: مدخل لدراسة القصة القصيرة جداً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠٠٥.
- ١٤ - حميد ركاطة: القصة القصيرة جداً: قراءة في تجارب مغربية (مجلدان)، وزارة الثقافة، ط ١، ٢٠١٣.
- ١٥ - حميد لحمداني: نحو نظرية مفتوحة للقصة القصيرة جداً: قضايا ونماذج تحليلية، مطبعة أنفو برانت، فاس، ط ١، ٢٠١٢.
- ١٦ - خالص إيشوع بربر (إعداد وتقديم) حبة الخردل: دراسات نقدية عن تجربة القاص هيثم بهنام بردى في كتابة القصة القصيرة جداً، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٥.
- ١٧ - سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب: تصورات ومقاربات، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط ١، ٢٠١١.
- ١٨ - السعدية باحدة، ومصطفى لغتيري (إعداد): أنطولوجيا غاليري للقصة القصيرة جداً: جيل جديد، منشورات غاليري الأدب، الدار البيضاء، ٢٠١٤.
- ١٩ - سليم عباسي: إضاءات نقدية في القصة القصيرة جداً، دار البشائر، دمشق، ٢٠٠٤.
- ٢٠ - سناء بلحور: الأنطولوجيا العربية للقصة القصيرة جداً بصيغة المؤنث، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٤.
- ٢١ - طاهر لكنيزي: أنطولوجيا القصة القصيرة جداً في العالم العربي (بالفرنسية)، دار إديليف، باريس، ٢٠١٢.

- ٢٢ - عبد الدائم السلامي: شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً: قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغيتيري أنموذجاً، منشورات أجراس، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٧.
- ٢٣ - عبدالعاطي الزباني: الماكروتنخيل في القصة القصيرة جداً بالمغرب، منشورات مقاربات، سلسلة بحوث المجلة، آسفي، ٢٠٠٩.
- ٢٤ - عبد الفتاح صبري(إعداد): القصة القصيرة جداً..سؤال النوع وتطور السرد، وقائع ملتقى الشارقة العاشر للسرد العربي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٤.
- ٢٥ - عبد الواحد إيجطيط: خصائص القصة القصيرة جداً عند ميمون حرش، منشورات مهرجان الناظور العربي للقصة القصيرة جداً في دورته الرابعة، الناظور - المغرب، ٢٠١٥.
- ٢٦ - فراس حج محمد: ملامح من السرد المعاصر: قراءات نقدية في القصة القصيرة جداً، دار موزاييك، عمان، ٢٠١٥.
- ٢٧ - محمد إشيويكة: المفارقة القصصية، دار سعد الورزازي للنشر، الرباط، ط ١، ٢٠٠٧.
- ٢٨ - محمد محيي الدين مينو: فن القصة القصيرة جداً، مقاربات أولى، منشورات مدرسة الإمام مالك الثانوية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٠.
- ٢٩ - محمد يوب: القصة القصيرة جداً "الخروج عن الإطار"، دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة، ٢٠١٥.
- ٣٠ - محمد يوب: مضمرة القصة القصيرة جداً، منشورات دفاتر الاختلاف، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط ١، ٢٠١٢.
- ٣١ - موسوعة الثقافية: مدخل لدراسة القصة القصيرة جداً في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، المجلد ٢٤، ٢٠٠٥.
- ٣٢ - نادية الأزمي: البرق وحلم المطر: قراءات في القصة العربية القصيرة جداً، دار سيلكي أخوين للطباعة والنشر والإعلاميات، طنجة، ٢٠١٥.

- ٣٣ - نيهان حسون السعدون : شعرية المكان في القصة القصيرة جداً: قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (١٩٨٩ - ٢٠٠٨) لهيثم بهنام بردى ، دار تُمُوز للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق ، ٢٠١٢ .
- ٣٤ - نورالدين الفيلاي : القصة القصيرة جداً بالمغرب ، شركة مطابع الأنوار المغاربية ، وجدة ، ط١ ، ٢٠١٢ .
- ٣٥ - هيثم بهنام بردى (إعداد وتقديم) : القصة القصيرة جداً في العراق ، منشورات المديرية العامة للتربية في نينوى بالعراق ، النشاط المدرسي ، شعبة الشؤون الأدبية ، ط١ ، ٢٠١٠ .
- ٣٦ - يوسف حطيني : القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق : الجذور ، الواقع ، الآفاق ، دار الأوائل للنشر والتوزيع ، دمشق ، ٢٠٠٤ .

رسائل علمية لم تنشر

- ١ - تقي الدين عبيدات : القصة القصيرة جداً في الأردن ، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة آل البيت ، الأردن ، ٢٠٠٧ .
- ٢ - زينب عبد المهدي الطائي : القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨ - ٢٠٠٠ ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
- ٣ - غرس سعد الشراري : القصة القصيرة جداً في أدب المرأة السعودية ، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية وآدابها ، الجامعة الأردنية ، الأردن ، ٢٠١٤ .
- ٤ - نادية نزهة سليمان : جماليات القصة القصيرة جداً : هيثم بهنام بردى مثلاً ، كلية التربية بنات ، جامعة تكريت ، العراق ، ٢٠١٤ .

شعرية النصوص الموازية في رواية " القاهرة الصغيرة " للروائي الجزائري عمارة لخص

زهيرة بولفسوس

جامعة الإخوة منتوري

قسنطينة ١، الجزائر

لا يتردد الباحث /القارئ المتابع لمسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة في الإقرار بتميز بعض التجارب الروائية التي حاولت التملص من أسر التبعية للتجارب الريادية الخاضعة للواقع والمرتبطة به ارتباطاً آلياً غايتها في ذلك رصد تحولاته ومحركاتها؛ حيث استطاعت بعض التجارب الجديدة اختراق هذا الطرح إلى تقديم نصوص كسرت رتابة الكتابة الكلاسيكية، وانفتحت على آفاق إبداعية غير مسبقة، جسدت من خلالها ملامح هوية تتخطى حدود "جزائرية النص" في بعده الجغرافي والفني.

ولعل تجربة الكاتب الجزائري "عمارة لخص" ^١ من بين أبرز التجارب الروائية الجديدة التي جسدت هذه التحولات من خلال رواياته الثلاث: "البق والقرصان" (١٩٩٩)، و"كيف ترضع من الذئبة دون أن تُعضك" (٢٠٠٣)، و"القاهرة الصغيرة" (٢٠١٠)، ذلك أن

١ - روائي جزائري مقيم في إيطاليا، من مواليد عام ١٩٧٠م بالجزائر العاصمة، تخرج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر واصل دراسته في حقل الأنثروبولوجيا في جامعة روما إلى غاية حصوله على درجة الدكتوراه، يكتب باللغتين العربية والإيطالية، للتوسع ينظر: عمارة لخص: القاهرة الصغيرة - رواية، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر-بيروت، ط ١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ص ٢١٣.

من أهم ما تميز به هذا الروائي ثقافته ذات المرجعيات المختلفة عن أبناء جيله؛ فقد ساهم هذا التعدد الثقافي في إنتاج نص روائي مغاير للسائد الروائي الجزائري.

يسعى هذا البحث إلى تقديم دراسة تطبيقية تقارب روايته الأخيرة "القاهرة الصغيرة" من أجل الكشف عن الأبعاد الدلالية لهذا النص وملامح الاختلاف فيه، وذلك من خلال طرائق التحليل السيميائي التي تشمل البحث في دلالات النصوص الموازية أو المصاحبات النصية (Paratexte) أي «مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به»^١، ونعني بها الغلاف وما يبسط عليه من بيانات النشر وغيرها، إضافة إلى العنوان الرئيس والعناوين الفرعية، والإهداء، والتصدير أو الاستهلال والمقدمة... نظرا للأهمية التي تحتلها هذه الأخيرة في كشف خبايا النص وأبعاده الدلالية؛ إذ تسهم مجتمعة في التعرف على الأجواء المحيطة بالمتن الروائي، ومقاصد المبدع وموجهات تلقي روايته، بحيث تصبح قراءة المتن مرتبطة بقراءة النص المحيط ومعرفة أبعاده وجمالياته؛ «فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح»^٢.

وقد حظيت "العتبات النصية" أو "النصوص الموازية" باهتمام بالغ في الدراسات الغربية على اختلاف مشاربها المعرفية (سيميائية، بلاغية، تداولية...) سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، لتنتقل هذه الجهود إلى النقد العربي مطلع التسعينيات؛ حيث اتكأ النقد العربي المعاصر على جهود فردية في مقاربتها، وفي وضع المصطلحات العربية المقابلة لها، الأمر الذي عمّق إشكالية المصطلح في الدرس النقدي العربي.

١ - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠م،

ص ٢١.

٢ - المرجع نفسه، ص ٢٣.

وهنا نشير إلى أن «عتبات النص بيانات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القراء باقتنائها»^١؛ أي أنها مرفقات تحيط بالنص لا تقل أهمية عن المتن يستعين بها المتلقي في استنطاق النص وتأويله، ويكون لها - في الغالب - الدور الحاسم في توجيه القراءة والتأثير على صاحبها؛ فلا يمكننا معرفة النص وتسميته إلا بمناصه - كما يقول (جيرار جينيت Gérard Genette)^٢؛ فالنصوص الموازية أو العتبات هي التي تمنح النص هويته وتجسد ملامح اختلافه عن غيره من النصوص، ونظرا لكل ذلك فقد احتلت دراستها والاشتغال عليها موقعا مميزا في نقدنا الحديث، والسميائي منه تحديدا.

وفي هذا السياق نشير إلى أن مجموع النصوص الموازية وفق اقتراحات "جينيت" تنقسم إلى فرعين هما^٣:

- النص المحيط (épitexte) ويشمل: العناوين، والعناوين الفرعية، المقدمة، الإهداء، الغلاف، التذييلات.
- النص الفوقي (prétexte) ويشمل: اليوميات، الحوارات، الإجابات الجماهيرية، الوسائط المتعددة، الندوات، المقابلات.

لكن الجدير بالتنبيه إليه بداية هو أن النصوص الموازية هي عبارة عن مكونات ليست في غالب الأمر من وضع المؤلف واختياره؛ ومادام الأمر على هذه الحال فلن تكون لها أي علاقة بموضوع التأليف: النص /المتن. فهي حينما مشاركة إشهارية من جانب دار النشر، وحينما آخر مجاملة من لدن صديق أو دارس يقاسم المؤلف الاهتمام نفسه أو الهم الفكري

١ - يوسف الإدريسي: عتبات النص - بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط ١ ٢٠٠٨م، ص ١٥.

٢ - ينظر: جيرار جينيت: عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٤٤.

3- Gérard Genette : Seuils, éditions du seuil, paris, 1987, p:07.

والإبداعي. وهذا ما جعل (جيرار جينيت) يحذر من الوثوق بهذه المصاحبات؛ إذ غالبا ما لا تكون من اختيار المؤلف ولا مسؤولية له فيها^١.

وفي هذا السياق نشير إلى أن ظاهرة تنصل المبدع من الإشراف على الإخراج النهائي لمنجزه النصي وإلقاء هم ذلك ومسؤوليته على الناشر ظاهرة بارزة في المشهد الإبداعي الجزائري؛ حيث إن أغلب المبدعين الجزائريين يجد أن مهمته قد انتهت فور كتابة آخر كلمة في منجزه النصي، فيلقي به إلى هيئة للنشر، حكومية كانت أو خاصة، لتخرج تلك النصوص - في الغالب - وفقا لسياسة الناشر الإشهارية لا وفقا لرؤيا المؤلف وخدمة لمضمون النص / المتن.

تشكل رواية "القاهرة الصغيرة" المختلف الإبداعي بامتياز من خلال خروجها عن هذا الحكم تحديدا؛ إذ يلاحظ القارئ المتبع لإخراجها النصي، ولهيكله عتباتها، سريان روح الكاتب في كل تفاصيلها، كما يلامس بصماته في مختلف جزئياتها؛ التي تبرز عنايته الكبيرة بعتبات الرواية المتعددة المشحونة دلاليا من جهة، وحرصه الشديد على معرفة صداها لدى المتلقي من جهة ثانية؛ إذ يكاد يكون العمل الروائي الوحيد - في الجزائر على الأقل - الذي مدّ فيه الكاتب جسورا للتواصل مع القارئ عبر سلسلة من الأسئلة، طرحها عليه في نهاية الرواية، تاركاً له كرم قراءتها والرد عليها وإرسال رده إليه عبر بريده الإلكتروني.

آثر "عمارة لخصوص" أن تكون نهاية تصميم روايته عبارة عن أسئلة وجهها إلى القراء شملت مختلف جوانب نصه، الأمر الذي يجسد حرصه على متابعة عمله حتى بعد وصوله إلى أيدي القراء في إصرار منه على فرض أبوته المطلقة على منجزه؛ حيث رتبها كالاتي^٢:

١ - ينظر: مصطفى سلوي: عتبات النص: المفهوم والواقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم

الإنسانية، جامعة محمد الأول وجدة، المغرب، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٠٦.

٢ - ينظر: عمارة لخصوص: المصدر السابق، ص ٢١٥.

- ١ - ما رأيك في عنوان الرواية؟
- ٢ - ما رأيك في الشخصيات ؟
- ٣ - ما رأيك في الحبكة ؟
- ٤ - ما رأيك في اللغة ؟
- ٥ - ما رأيك في البداية ؟
- ٦ - ما رأيك في النهاية ؟
- ٧ - ما هي الجوانب السلبية ؟
- ٨ - ما هي الجوانب الإيجابية ؟
- ٩ - ما رأيك في الرواية باختصار؟

هذا الفعل التجريبي الذي يشد انتباه أي باحث / قارئ للرواية يدفعنا إلى قراءة عتباتها والتعمق في تحليلها، وإبراز علاقتها بالمضمون، ومن ثمة الكشف عن شعريتها وأبعادها الدلالية.

اشتملت "القاهرة الصغيرة" على عدد من النصوص الموازية يتجلى من خلالها النزوع التجريبي الذي طبع تجربة "عمارة لخصوص" الروائية، وهو ما سيبدو تبعا من خلال تحليلنا للنصوص الموازية الآتية:

١ - الغلاف (couverture):

تنبع أهمية الغلاف من كونه الفضاء الأول الذي يصافح بصر المتلقي، وقد اشتغل الروائيون العرب المعاصرون على هذا الفضاء استنادا لوعيهم بهذه الأهمية؛ حيث حولوه من مجرد وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي نصوصهم^١.

١ - ينظر: محمد الصفواني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ - ٢٠٠٤م) - بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٣٣.

وتتوزع هذه العتبة على الأمام والخلف ؛ حيث يقوم الغلاف الأمامي للرواية بفتح الفضاء الورقي في حين يقوم الغلاف الخلفي بإغلاقه ، كما أنها عتبة ذات طبيعة بصرية محضة ، فهي بمثابة الوجه من الجسد ؛ وهي الفضاء الذي تتمظهر فيه الملامح البارزة والقسمات المميزة ، التي تحفظ خصوصية النوع ، وهي أيضا الباعث الأول على استحثاث الخطو والإقبال أو الإعراض ، ولذلك فإن العناية بتجويد الغلاف وإخراجه على الوجه الحسن من الإجراءات الجمالية الضرورية والملحة^١.

إن الباحث/القارئ المتأمل في غلاف المدونة - موضوع الدراسة - يلاحظ أنه ليس غلافاً غمظاً ولا جاهزاً ، بل هو فضاء إيحائي بامتياز ، وذلك من خلال جملة من المؤشرات التي توجه القراءة نحو أبعاد دلالية بعينها.



١ - ينظر: عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات - قراءة في شعر حسين نجمي" ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٤م ، ص ١٧.

أفضى بنا تأمل هذه العتبة النصية إلى تسجيل جملة من الملاحظات يمكن تلخيصها في محورين رئيسين ؛ هما :

١ - يجسد الغلاف الأمامي للرواية تناغما لونيا يوحى بالحركية الناتجة عن الضدية والاختلاف ، من خلال الجمع بين مجموعة من الألوان الصاخبة ؛ هي الأبيض ، والأسود ، والأحمر بتدرجاته التي تجمع بين القاني والفاتح.

يشكل البياض اللون المهيمن على فضاء الغلاف ؛ وهو على ما يشع به صفاء وطهر ، فإنه في حقيقته «مزيج يختزل (يختصر) الألوان جميعها ، وهو لا يمثل العدمية ، لأنه أساس الألوان ومجمعها فعلميا لو أدركنا قرصا مقسما إلى الألوان الأساسية بمساحات متساوية لظهر لدينا اللون الأبيض الذي ينتج عندما يعكس جسم ما جميع الأشعة الساقطة عليه دون أن يمتص أيًّا منها ، وهو أكثر الألوان سطوعا ، ويطغى بريق الألوان الأخرى عند اختلاطه بها ، إن خلفية المسرح البيضاء تحتل الجدل الذي يشهده النص بشخصه المتنوعة على خشبة المسرح»^١.

هذه الدلالة تتوافق بامتياز ومضمون الرواية ؛ حيث يرمز بياض الغلاف إلى التناقض والمفارقة والضدية التي يطفح بها النص ؛ فالقاهرة الصغيرة أو (Littlecairo) - كما يقول الكاتب - «هي كوميديا على الطريقة الإيطالية تتداخل فيها العديد من المتناقضات : الانفتاح والانغلاق ، الجد والهزل ، المعقول والعبي ، الأمل واليأس ، الحب والخوف»^٢.

وفي هذا السياق نشير إلى أن التشكيل البصري للغلاف في النصوص الروائية المعاصرة - والرواية موضوع الدراسة تحديدا - لم يعد عنصرا معزولا مكتفيا بمعناه في داخله ، بل أصبح عنصرا منفتحا على النص يلقي عليه بضلاله التي توجه القارئ وترشده إلى مسالك القراءة من أجل فك الشيفرة وإعادة قراءة المتن قراءة عميقة طافحة بالدلالات والأبعاد.

١ - محمد السموري : دلالات اللون الأبيض ، متاح على الشبكة الإلكترونية :

عمارة لخصوص : المصدر السابق ، الغلاف الخلفي .

٢ - www.diwanalarab.com - ٢

هذه الثنائيات الضدية تختزل في طياتها صراعا عميقا على أصعدة متعددة رسمت تفاصيله شخوص الرواية، التي حاول الكاتب من خلالها إبراز موقفه من عديد القضايا الراهنة خاصة علاقة الذات بالآخر؛ سواء أكان هذا الآخر ذاتيا أو غريبا، وبشكل أكثر اتساعا علاقة العرب بالغرب وكذلك نظرة الغرب للإسلام والمسلمين خاصة بعد أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١م، إضافة إلى موقف المجتمع العربي من المرأة، وواقع المرأة في المجتمعات الغربية، خاصة المرأة المتحجبة...

هذا اللون/المزيج تجسيد للمتحول والحركي الذي يطبع الحياة المعاصرة ويختزلها أيضا، إذ يحيل على لون الكفن الذي يختزل حياة المتوفى بكل تفاصيلها، كما يحيل على لون إحرام الحجيج فيختزل أعمال الإنسان وسيرته وتاريخه ويمزجها فتغدو لا لون لها^١. دلالة الاختزال تحيل أيضا على الصمت؛ فهو يختزل الكلام المتعدد، والمخالف، والمسكوت عنه كما تحيل أيضا على الثلج؛ الذي يغطي الأشياء جميعها ويمنعها لونا موحدا لكنه مع ذلك لا يستطيع إلغاء تعدد ألوانها المحفور في ذاكرتنا؛ فهو يختزل التعدد لكنه لا يلغيه؛ فالقارئ لـ"القاهرة الصغيرة" يلامس هذا الجنوح نحو الاختزال الذي يولد المختلف والمتعدد في آن؛ وهو ما سيتضح لاحقا من خلال تحليلنا لعبارة العنوان الرئيس والعناوين الفرعية.

تتعمق دلالات البياض الذي يلف صفحة الغلاف من خلال تقابله الضدي مع السواد؛ حيث تحيل هذه الثنائية الضدية على ثنائية أكثر عمقا وتأثيرا على المتلقي هي ثنائية (الثابت/المتحول) فإذا كان هذا المزيج الحركي المتعدد يمثل التحول فإنه يحوي في طياته أيضا جملة من الثوابت لا يمكن تغييرها يجسدها اللون الأسود؛ حيث ارتبط وجوده على صفحة الغلاف باسم الكاتب (عمارة لخصوص)، وجنس العمل (رواية)، إضافة إلى داري النشر اللتين تجسدان الشراكة اللبنانية/الجزائرية (الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات اختلاف).

فالمتمثل في توزيع السواد على بياض الغلاف يستشف معنى التسلط والهيمنة على اعتبار ارتباط وجوده بالهيئة التي أصدرت الكتاب، والذات التي أبدعت، وبالجنس الأدبي الذي يحدد هوية هذا الإبداع وطبيعته.

يوحي تجلي اللون الأسود بالسيادة والسلطة والجراة والدهاء أيضا، كما يستدعي صورا تكشف عن قداسته، فكساء الكعبة أسود، والحجر الأسود يقبله المتعبدون، وآلهة الخصوبة في المعتقدات القديمة تتشح بالسواد، وهو لون الأرض الخصبة، والغيوم المثقلة بالغيث النافع^١.

تتجلى دلالة السلطة من خلال اعتلاء داري النشر اللبنانية والجزائرية صفحة الغلاف من جهة واعتلاء اسم الكاتب على عنوان العمل من جهة أخرى، ولعل سلطة الكاتب هي الأبرز، وهي مؤشر على السلطة الأبوية المطلقة التي تصرح بشرعية النسب واستمراريتها أيضا؛ فكأننا بالكاتب يقدم للقارئ رؤيته الذاتية الخاصة حول جملة من القضايا تشمل المرأة، وصراع الحضارات، وعلاقة الشرق بالغرب... وغيرها.

تؤكد هذه القراءة من خلال تأمل الصورة الخلفية لغلاف الرواية، التي أخذت طابعا إشهاريا من خلال النص المقتطع للتعريف بمضمون الرواية وأيضا من خلال صورة الكاتب والتعريف الموجز الذي ركز على سمة مميزة لعمارة لخصوص عن أبناء جيله، وهي إتقانه للغة الآخر، وتحديد الإيطالية وتميزه بالكتابة له وعنه، حتى إنه يعرف بين المبدعين الجزائريين باسم الطلياني (أي الإيطالي باللهجة الجزائرية).



١ - ينظر: نادية شقرون: سيمياء اللون في "رياح وأجراس" لفهد الخليوي، مجلة دليل الكتاب، متاح

والملاحظ أن الغلاف الخلفي قد صمم بطريقة عكسية عن الغلاف الأمامي وكأننا ننتقل من اسم المؤلف لنعود إليه في الأخير، في تسلسل دائري يؤكد ولايته المطلقة على عمله، كما أن القارئ المتأمل في الصورة الشخصية لعمارة لخص لا يتردد في ربطها بالنص المقتطع؛ حيث يبحث في صورة الكاتب عن ملامح كريستيان الإيطالي الذي يندس «بين المهاجرين العرب والمسلمين في حي ماركوني بروما لكشف عملية إرهابية مرتقبة وصلت أخبارها إلى الاستخبارات الإيطالية. وقع الاختيار عليه لكفاءته وقدرته على التحدث باللهجة التونسية بطلاقة»^١، فصورة "عمارة لخص" الشخصية أقرب إلى شخص "كريستيان" الشاب المثقف خريج الجامعة منها إلى شخص "عيسى التونسي" صاحب الشارب البارز، وهو شخص بائس محدود الثقافة، يعاني القهر والفقر والغربة، يعمل غسالا للصحن ويقيم في بيت جماعي لا يملك فيه سوى الفراش الذي ينام فيه.

يعد اسم المؤلف من الإشارات المهمة المشكلة لعبئة الغلاف الأمامي، كما أن اختيار الموقع المناسب للذات المبدعة يأخذ بعدا إيحائيا وتنسيقيا جماليا؛ حيث يكشف حضور اسم الكاتب في أعلى الصفحة عن سلطته الأبوية المطلقة على النص من جهة، وعن حضوره في ثناياه من جهة ثانية. فالكاتب قد صاغ رؤيته الذاتية لعدد القضايا الراهنة في عمل تداخل فيه السرد بالسير - ذاتي والواقعي بالمتخيل، عبّر عنه من خلال العبئة التعريفية التي تجسد طبيعة هذا العمل، والمتمثلة في كلمة (رواية) المعبرة عن الرؤيا الإبداعية للروائي والمجسدة لها في آن؛ فليس اعتباطا أن تشكل روما فضاء الرواية، وهي مكان الإقامة الحالية للمبدع، وليس اعتباطا أيضا أن يكون البطل (كريستيان ميزازي/ عيسى التونسي) يتقن اللغتين العربية والإيطالية، وعلى دراية كبيرة بعدد اللهجات العربية إضافة إلى معرفته العميقة بالعادات والتقاليد في مجتمعاتنا العربية، وفي المجتمع الإيطالي أيضا.

وعليه يمكن الإقرار بأن هندسة غلاف الرواية فعل تجريبي نابع عن رؤيا إبداعية تؤمن بتداخل الشكل والمضمون وتكاملهما في عملية إنتاج المعنى.

١ - ينظر: المصدر السابق، الغلاف الخلفي.

٢ - تجسد اللوحة التجريدية الموجودة على صفحة الغلاف الأمامي إدراك الذات المبدعة لأهمية العتبات وحرصها على أن تكون خادمة للمتن وموجهة إلى قراءته ؛ حيث يلاحظ القارئ أنها منتقاة بدقة متناهية على اعتبار التناسق بين ألوانها والألوان الموجودة على الصفحة ، إذ تجمع هي أيضا بين الأبيض والأسود والأحمر القاني والفاتح إضافة إلى الشحوب الذي يجسده اللون الأصفر.

وفي هذا السياق نشير إلى أن الصورة التجريدية تدخل ضمن الفضاء البصري الذي يلجأ إليه الكاتب في تصميمه لغلاف عمله الإبداعي ، فعن طريق فك رموزها يتسنى للقارئ معرفة أبعاد الموضوع ، كما أنها تمارس فعل الإغراء الذي يدفعه إلى اقتناء الرواية وقراءتها. ينبع الإغراء في تلك اللوحة من المفارقة الظاهرة بين عنوان الرواية الذي يحيل على واحدة من أعرق المدن العربية المعروفة بطابعها العمراني المجسد للهوية العربية المتأصلة في التاريخ ونقصد بذلك القاهرة وبين اللوحة التي تعبر عن حي بنايات ذات طابع غربي ؛ ولعله حي "ماركوني" الإيطالي الذي دارت فيه أغلب أحداث الرواية ، بناياته القرميدية العتيقة ، المتداخلة والمتشابهة.

ولعل تداخل بنايات وتشابهها يكاد يشكل القرينة الوحيدة الجامعة بين مدينة القاهرة والحي الإيطالي.

وكأننا بالروائي ييوح للقارئ مند البداية بأن قاهرته متصلة من مرجعياتها التاريخية والواقعية ، إنها القاهرة جديدة تحوي العديد من الأبعاد والدلالات ، وهو ما سيتضح من خلال تحليلنا لعتبة العنوان .

٢ - العنوان (le titre) :

يعد العنوان أحد أهم مصاحبات النص ، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي ؛ فهو حارسه ، وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أو التراجع عن ذلك ، فمن خلاله ينبجس العشق وتقع لذة القراءة أو يستبد الجفاء على مشهدية العلاقة بين النص وقارئه ، فهو « الذي يتيح (أولا) الولوج إلى

عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه، لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها^١، ولهذا لا يكتفي العنوان بتعريف النص وتسميته وتحديد تخومه، بل يسعى أيضا إلى اقتناص قارئ له، ليدق من ثمّ نواقيس القراءة فتشرع عوالم النص بالتكشف والتقوض في فعل القراءة^٢.

أدرك (ليو هوك) (Léo-H-Hoek) الأهمية التي يحظى بها العنوان ضمن نسيج النص الإبداعي ولهذا أعطاه الأولوية المطلقة ضمن سلسلة الخطوات الإجرائية المتبعة في تحليل هذا النص دون بقية العناصر الأخرى^٣؛ حيث عرفه بقوله إنه «مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»^٤، فهو لذلك يحقق أكثر من وظيفة وغاية، إذ يلخص محتوى النص ويوضحه كما يدل عليه كسلعة معروضة أمام القارئ يتم تعيينها بعلامة ليست منها، جعلت خصيصا لتمييزها وجذب الأنظار إليها^٥.

وفي هذا السياق لا بد أن نؤكد أن للعنوان في النص الإبداعي جملة من الدلالات والوظائف الأخرى؛ إذ يتجلى فيه واحد من مظاهر الظهور والإفشاء والإعلان الذي يختلف عن الإخفاء كما يحمل أيضا دلالة التعريض التي تناسب وضعها من الأوضاع التي لا يستطيع فيها المؤلف التصريح والبوح بكل ما يضطرم في أعماقه، فيجد فيه متنفسا يقدم من خلاله مقاصده. إضافة إلى كل ذلك يؤدي العنوان مفهوم الأثر والوسم^٦؛ فهو علامة وإعلان

١ - خالد حسين حسين: في نظرية العنوان - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٠٦.

٢ - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- Léo .H.Hoek:La marque du Texte ,monton ,Paris,1981,P:01.

4- Ibid ,P: 17 .

٥ - محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٨م، ص ١٥.

٦ - مصطفى سلوي: عتبات النص: المفهوم والواقعية والوظائف، ص ١٦٠.

يضعهما المؤلف من أجل تعليم كتابه ووسمه بسمه أو سمات تدل على جنسه وتحدد موضوعه ووجهته، وهذا يعني أن ثمة علاقة وطيدة بين العنوان من جهة وكيانين آخرين مرتبطين به ابتداء هما: المؤلف والمتن، بالإضافة إلى كيان ثالث سيدخل دائرته بعد الاكتمال والاستواء هو القارئ^١.

تكشف علاقة العنوان بالمؤلف والنص عن تنازع جملة من المشاعر تجمع بين التآزر والتعاون والمساندة من جهة، والتسلط والهيمنة من جهة ثانية؛ حيث تتجلى من خلالها الصلة العميقة بين اللغوي المتعدد (النص) والنفسي (المؤلف) واللغوي الموصوف بالافتقار (العنوان)، لأن ثمة اتفاقا مسبقا بين المؤلف والنص يقضي بفرض سلطتهما عليه، يتضح ذلك عبر فعل اختياره وتسميته^٢.

ولعل هذا ما أشار إليه "جيرار جينيت" في سياق حديثه عن تابعة النصوص الموازية جميعها للنص الأصل بقوله: «النص الموازي يشتى أصنافه، يكون على نحو أساسي عنصرا تابعا، إضافيا وخطابا مكرسا لخدمة شيء آخر، لهذا الشيء الذي يشرع حقه في الوجود، أي النص. ومهما كانت الحجج جمالية أو إيديولوجية (عنوان أخاذ، مقدمة - بيان)، وكذلك العبثيات والإبدالات المتناقضة ظاهريا تلك التي يقحمها المؤلف في النص الموازي. فالموازي يكون على الدوام خاضعا لـ "نصه"، وهذه الوظيفة تحدد أساسيات مظاهره ووجوده»^٣.

وهنا لا بد أن نشير إلى أن هذه التبعية تحتاج إلى توضيح، ذلك أن الراسخ لدى الجميع أن النصوص الموازية ليست هي الأساس أو أنها البديل الفعلي للنص، لكنها في الوقت ذاته ليست تابعة أو مكملة فهي التي تهب النص إشارة المرور إلى العام، فيما تهبه هويته واختلافه في الآن ذاته، فلا يمكن أن نتخيل، في عصرنا هذا تحديدا بما أتاحته الطباعة

١ - ينظر: المرجع نفسه، ص ١٦٠.

٢ - ينظر: المرجع نفسه، ص ١٦٥ - ١٦٦.

٣ - جيرار جينيت عن، خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص ٣٩.

من إمكانات المحدودة، نصا بدون عنوان أو بيانات نشر أو علامة انتماء إلى المؤلف وغيرها من النصوص الموازية.

ولعل هذا ما أوضحه الباحث "مصطفى سلوي" في سياق تحديده للعنوان بأنه « كلمة أو جملة أو حرف أو بضعة حروف متفرقة ؛ فهو من هذه الجهة اللفظية يعكس افتقارا لغويا شديدا ، ولهذا قلنا إنه دائما في حاجة إلى من يغني افتقاره ويشد أزره ؛ والغني هكذا والأصح : المُغني] هنا هو النص^١ .

ومن هذا الجانب تحديدا يتدخل المتلقي / القارئ المهتم بهذا المنجز الإبداعي ، ليحول - عن طريق قراءة المتن - هذا الفقر الذي يعيشه العنوان إلى غنى دلالي ؛ فهو لذلك مطالب بملء الفراغات التي يُصِرُّ العنوان أن يطل بها دائما على قرائه^٢ ، خاصة في الأعمال الروائية المعاصرة ، التي بات يجمع فيها بين الشاعرية والقدرة الفائقة على ممارسة الإيهام والتضليل بأساليب شتى ، الأمر الذي ساهم في تشكيل أفق رؤيا وانتظار للقارئ والقراءة .

في ضوء هذه المداخل النظرية نأتي لنقارب شعرية العنوان (Titrologie) في نص "القاهرة الصغيرة" ونكشف عن أبعادها الدلالية.

٢-١- العنوان الرئيس:

يقف الباحث / القارئ المتأمل في عنوان الرواية -موضوع الدراسة - على جملة من الملاحظات يمكن تلخيصها في النقاط الآتية :

١ -اللافت للانتباه بداية أن الكاتب قد اشتغل على النبر البصري ، كما مارس لعبة التدرج اللوني من خلال تلوينه للعنوان باللون الأحمر ، وقد تعمد المزج بين مستويين مختلفين من هذا اللون ؛ حيث لوّن الكلمة الأولى "القاهرة" باللون الأحمر القاني ، في حين جاءت الكلمة الثانية فاتحة اللون.

١ - مصطفى سلوي: المرجع السابق، ص ١٦٣ .

٢ - ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

يعد اللون الأحمر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة ؛ «فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة وهو من أطول الموجات الضوئية»^١.

إن القارئ المتأمل في لون العنوان ليلا مس وجود صراع جدلي يكشف عن دلالتين مختلفتين حد الضدية والتناقض ؛ فالكلمة الأولى جاءت قائمة لأنها مشحونة بمحولة زائدة من اللون تمنح إحساسا بالريبة والخوف ناتجا عن حدة اللون الأحمر التي تتدرج به نحو السواد، مما يعطيها دلالات سلبية تحيل على لون الدم الفاسد، لون الجريمة والثأر، الحرب، الموت...، أما الكلمة الثانية فجاءت فاتحة تمنح إحساسا بالدفء والارتياح ؛ أي أننا أمام سلسلة من الثنائيات التي تحتل الصراع بين (الانتقام) و(التضحية)، وبين (الحرب) و(الحب)، وبين (الموت) و(الحياة)، وبين (العنف) و(السلام).

٢ - يتكون العنوان من كلمتين معرفتين، والتعريف يحصر الدلالة ويحددها، فالقاهرة خارج النص هي المدينة العريقة وعاصمة الدولة الفاطمية، وقد سميت بالقاهرة لأنها تقهر الأعداء ويصعب اختراقها لكن صفة "الصغيرة" التي ارتبطت بها أسقطت عنها تلك المرجعيات التاريخية والجغرافية جميعها لتلبسها دلالات أخرى جديدة مختلفة، فالقاهرة خارج النص رمز للقوة والحصانة والمنعة والقهر، في حين ألبسها "عمارة لخصوص" لباس الصغر والمحدودية والضعف، الأمر الذي أعطاها أبعادا جديدة مختلفة.

فالملاحظ أن الروائي قد مارس عملية تشفير تموه الحقيقة أمام القارئ ؛ وهو ما يشد انتباهه إليها ويربكه ويستفز معارفه، ويحفزه على اقتحام حصون الرواية من أجل الفوز بالدلالات الجديدة المخبوءة، والمسكوت عنها.

٣ - وردت عبارة "القاهرة الصغيرة" داخل النص بدلتين مختلفتين أيضا، ارتبطت الدلالة الأولى منهما باسم محل للاتصالات الهاتفية بـ "حي ماركوني" بروما يقصده المهاجرون، خصوصا المسلمون يديره رجل مصري في الخمسين من عمره، ثخين البدن،

١ - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٢٠١.

عريض الكتفين، قصير القامة، اسمه "حنفي" وقد وردت تسمية المحل بالإنجليزية (little cairo) أي القاهرة الصغيرة^١.

شكلت "القاهرة الصغيرة"/المكان بؤرة الحدث ومسرحه في الرواية؛ فهي خلية اتصال وتواصل تتلاقى فيها الشخصيات؛ حيث التقى "عيسى/كريستيان ميزاري" بـ "صوفيا/صفية"، ونشأ بينهما الحب والارتياح، وفيها أيضا تمتد جسور التواصل مع الوطن؛ حيث يرتبط العرب بأوطانهم عن طريق الهاتف من جهة، وعن طريق أخبار "قناة الجزيرة" في التلفاز المعلق على جدار المحل من جهة ثانية.

أما الدلالة الثانية فقد ارتبطت بعملية "استخباراتية" هدفها القضاء على جماعة إرهابية تتردد على محل "القاهرة الصغيرة"، جند من أجلها "كريستيان ميزاري" أو "عيسى التونسي" خدمة للوطن (إيطاليا) وحماية له، وللانتقام لضحايا العمليات الإرهابية التي نفذت في الغرب، في واشنطن، وفي مدريد وغيرها من المدن الغربية؛ فالقاهرة الصغيرة استنادا إلى هذا الطرح خلية للإرهاب تدبر فيها أبشع العمليات التي تمس استقرار إيطاليا وأمن مواطنيها.

يتبين في الأخير أنها عملية وهمية غرضها تجنيد "كريستيان" للدخول في جهاز المخابرات؛ وهذا ما يؤكد الكاتب عبر الوثيقة التي سلمها مسؤول المخابرات "جودا" إلى "كريستيان"؛ والتي جاء فيها قوله: «إن عملية القاهرة الصغيرة Littlecairo تدريب جيد. كانت الغاية هي اكتشاف خلية إرهابية وهمية في منطقة ماركوني. لقد أثبت كريستيان مقدرة معتبرة للتأقلم وتحمل مشقات كبيرة كالعيش مع أحد عشر شخصا في شقة صغيرة والعمل في مطعم كغاسل صحون ومساعد طاهي بيتزا، كما أنه أفلح في التحكم في حياته المزدوجة. وبناء على ما ورد أعلاه فالمعني بالأمر نجح في الاختبار كما يمكن اعتبار الفترة الاختبارية تدريباً عملياً على القيام بالمهام الخطيرة مستقبلاً في إيطاليا أو في الخارج»^٢.

١ - ينظر: عمارة لخص: المصدر السابق، ص ١١.

٢ - المصدر السابق، ص ٢٠٧.

اشتغل الكاتب على كسر أفق انتظار القارئ، وإحداث صدمة جميلة أفسدت كل توقعاته؛ إذ يجد نفسه في النهاية شريكا في لعبة سردية مفتعلة أو وهمية.

وعليه يتكشف الصراع الجدلي بين الحقيقة والوهم الذي تحمله صيغة العنوان؛ حيث تسقط الأقنعة وتتكشف الحقائق، وكأننا بالروائي يرفع راية "قف" ويضع نقطة نظام من أجل المراجعة، وإعادة هيكلة حياتنا، وتغيير العديد من القنوات الخاطئة، في مفهومنا للذات وفي علاقتنا بالآخر، وكذلك الكشف عن النظرة الخاطئة التي يحملها الغربيون عن الإسلام والمسلمين، والعرب منهم تحديدا.

وعليه فإن لون العنوان لا يخلو من دلالة التنبيه والخطر، وقد استطاع الروائي بذكاء كبير صياغة عنوان مضلل وحمال أوجه لا يكتسب معناه الشمولي إلا بعد الخلوص من قراءة الرواية برمتها، وهو ما يضمن للرواية حداثتها وقابليتها لتعدد القراءة والاحتمالية التأويل.

٤ - هناك مسألة على جانب كبير من الأهمية ترتبط بصيغة العنوان، ذلك أن الروائي قد أعاد كتابة روايته "القاهرة الصغيرة" باللغة الإيطالية، مانحا إيّاها عنوانا مغايرا؛ حيث وسمها بـ "طلاق على الطريقة الإسلامية في حي ماركوني".^١

والملاحظ أن الصيغة الجديدة للعنوان مختلفة تماما في دلالتها وأبعادها عن الصيغة الأولى، تحيل على مشاكل المسلمين في إيطاليا، والمشاكل الاجتماعية منها تحديدا، ونقصد بذلك معاناة "صوفيا/صفية" مع زوجها "سعيد/فيليشي"، وقد وردت الصيغة الجديدة للعنوان في الرواية مرات على لسان صفية، وهي تسخر من واقعها وغباء حياتها مع سعيد، وكأننا بالروائي يقدم للقارئ نصا جديدا يختلف في طرحه ورؤيته عن النص الأول، وهو ما يؤكد ما أوردناه سابقا عن دور العنوان وأهميته في توجيه مسار القراءة.

٢-٢ - العناوين الداخلية (Intertitres):

ينطوي تحت العنوان الرئيس عنوانان داخلان يهيكلان مسار الحكاية في الرواية؛

١ - المصدر نفسه، ص ٢١٣.

حيث يتناوب كل من "عيسى" و"صوفيا" على فعل السرد، ليجد القارئ نفسه أمام قصتين متوازيتين سرعان ما تتقاطعان عند بؤرة سردية واحدة هي "القاهرة الصغيرة".

يكشف تأمل صيغة العنوانين الداخليين في تناوبهما الآلي وعلاقتهما بعنوان الرواية عن ملاحظتين بارزتين نلخصهما في النقطتين الآتيتين:

- ١ - تخطى فعل الترميز العنوان الرئيس إلى العنوانين الفرعيين؛ حيث تعامل الكاتب مع الأسماء المستعارة للشخصيتين الرئيسيتين دون اسميهما الحقيقيين، الأمر الذي عمق حالة الصراع الجدلي بين الحقيقة والوهم التي كشفت عن بعض دلالاتها صيغة العنوان.
- ٢ - يلاحظ القارئ أن الازدواجية هي السمة المميزة لشخصيات الرواية؛ حيث يقدم وجهين مختلفين لشخصية واحدة؛ فشخصية "عيسى التونسي" تختلف عن شخصية "كريستيان ميزاري"، وكذلك شخصية "صوفيا" تختلف عن شخصية "صفية".

ولعل الجدير بالإشارة إليه في هذا المقام أن هذه الازدواجية ليست حالة مرضية؛ فهي أبعد ما تكون عما يعرف بالانفصام (Schizophrenia)، لأنها عملية مقصودة، صممها الكاتب بهدف الخروج على السائد من جهة وفتح نصه على المتعدد القرائي من جهة ثانية. فـ "كريستيان ميزاري" شاب صقلي يمتلك مؤهلات عديدة حصرها الكاتب في قوله: «أولاً لديه ملامح متوسطة، ثانياً، يتحدث العربية كأنه عربي الأب والأم. ثالثاً، ذكي جداً. رابعاً، يتمتع بذاكرة قوية»^١، إضافة إلى أنه خريج كلية اللغات الشرقية، مطلع على عادات المجتمعات العربية لأنه دائم السفر والترحال، خاصة إلى تونس مسقط رأس جده "ليوناردو".

هذا ما جعله قادراً على انتحال شخصية "عيسى التونسي"، الشاب المهاجر إلى إيطاليا بحثاً عن عمل يحسن من وضعه الاجتماعي ويضمن له حياة كريمة، وهو ما أكدته "كريستيان" بقوله: «صدمني مشهد الشارب الذي صار يحتل مساحة فوق شفتي العلوية. لا أذكر أنني تركت يوماً لحيتي وشاربي ينموان كما يحلو لهما، تعودت منذ المراهقة على

قمعهما ونفي وجودهما بموسى الخلاقة. أما الآن فأنا أشبه شخصا يكبرني بخمس سنوات على الأقل^١، وقد استرسل في إبراز ملامح الشخصية الجديدة وصفاتها في قوله: « بهذه المناسبة أيضا حلقت شعري على الطريقة العسكرية، الأكيد أنني سأوفر بعض المال بعد التقليل من الشامبو والاستغناء كلياً عن الجال! كما أنني ارتديت ملابس رثة، سروالا وقميصا من إنتاج صيني، متخليا عن هندامه الأنيق المعتاد. في المحصلة صرت شخصا آخر^٢. هذه الازدواجية طبعت أيضا شخصية "صفية / صوفيا"، بل وتعدتها أيضا إلى الشخصيات الثانوية خاصة شخصية "سعيد / فيليشي" زوج صفية.

"صفية" شابة مصرية مثقفة، سميت بهذا الاسم تأثرا بأُم المصريين السيدة "صفية" زوجة "سعد زغلول"، درست اللغتين الفرنسية والإنجليزية في الجامعة، كان حلمها أن تصبح مصففة شعر مشهورة (كوافيرة)، ولن يتسنى لها ذلك إلا في غير البلاد العربية، وهو من بين أهم الأسباب التي جعلتها تقبل الزواج من سعيد الذي يعمل طاهيا للبيتزا في إيطاليا. "صوفيا" هي الوجه الإيطالي لشخصية صفية، الذي استطاعت من خلاله ممارسة هوايتها والانفتاح أكثر على المجتمع الإيطالي، والتحرر أخيرا من سلطة سعيد، وفي الثنائية الضدية بين صفية / صوفيا يتجلى أمام القارئ عمق الصراع الجدلي بين الخضوع والطموح. والملاحظ أيضا أن الازدواجية التي طبعت شخصيات "القاهرة الصغيرة" قد خلقت نوعا من التشويش يربك القارئ فيما يخرج من رتابة الروايات الكلاسيكية ونمطية شخصياتها؛ حيث استطاع الكاتب إضفاء الحيوية على شخصيات روايته، مما منحها صفتي النماء والتحول، ومنح عمله الإبداعي صفة الانفتاح على المتعدد القرائي بامتياز.

٣- الإهداء (Le Dédicace):

تقوم هذه العتبة بتحديد خصوصية المرسل إليه ونوعيته متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية المبدع؛ حيث يتجلى من خلالها نوع العلاقة التي تجمع

١ - المصدر نفسه، ص ٩٠.

٢ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المهدي والمهدى إليه^١.

وقد قسم الإهداء وفق الطرح النقدي العربي المعاصر إلى نوعين هما^٢:

• الإهداء الغيري، ونميز فيه بين:

- أ - المهدي إليه الخاص: وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام، وعادة ما يهدى إليه العمل "باسم علاقة شخصية"، ودية، عائلية، أو شيء آخر.
- ب - المهدي إليه العام: وهو شخصية تكون معروفة غالباً لدى الجمهور، وعادة ما يرفع إليه العمل، كله أو جزء منه فقط "باسم علاقة من طبيعة عامة": فكرية أو فنية أو سياسية أو غيرها...

ت - نوع آخر قد يشمل كيانات جماعية (جمعيات، أحزاباً...) أو هويات دينية أو أجناساً أدبية أو فنية: (الموسيقى، الشعر...) مثلما قد يتمثل في كائنات خرافية.

• الإهداء الذاتي: وهو نوع نادر من الإهداء يعبر عن انحراف ولعب، ويتحقق عندما يرفع المؤلف أو المترجم الكتاب إلى نفسه، تعبيراً عن الاستحقاق أو المجد، أو السخرية.

يندرج إهداء "عمارة لخص" في روايته - موضوع الدراسة - ضمن النوع الأول باعتباره (صديقاً عزيزاً) وضمن النوع الثاني (باعتباره شاعراً كبيراً) من الإهداء الغيري الذي يكون المهدي إليه خاصاً؛ فقد جاء إهداؤه كآلاتي: «إلى فيتور فيلو Vito Riviello (١٩٣٣ - ٢٠٠٩) شاعر كبير وصديق عزيز»^٣.

ينطوي الإهداء على قصصية لا تخرج عن فضاء العنوان، بل تسهم معه في الكشف عن المفاتيح القرائية للمتن؛ حيث يستوقفنا في نص الإهداء تصريحه باسم المهدي إليه وكتابة اسمه بالحروف العربية واللاتينية، إضافة إلى تحديد الإطار الزمني الذي يرسم حياته،

١ - محمد الصفراني: المرجع السابق، ص ١٤٤

٢ - ينظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ص ٥ - ٥٥.

٣ - عمارة لخص: المصدر السابق، ص ٥٥.

تاريخ ولادته ووفاته، وجنسيته ووظيفته، ومكانته عنده، وقد اعتمد الكاتب في ذلك التدرج المنطقي الذي يقنع القارئ ويمنحه الشعور بالارتياح.

"فيتوريلو" شاعر إيطالي معاصر، ترك العديد من الأعمال الإبداعية التي ضمنت له التميز والاختلاف، وقد أكد الكاتب ذلك من خلال إقراره بأنه شاعر كبير، وهذه المكانة قد بلغها نتاج غزارة إبداعه من جهة، وجودته من جهة ثانية.

والكاتب لا يتردد في البوح للقارئ بالصلة الحميمة التي تربطه بالمهدي إليه؛ فهو صديقه العزيز، وكأننا به يقر بتأثره الكبير بكتابات "فيلو" وبشخصيته أيضا، على اعتبار أن الصداقة تتضمن فعل التفاعل والتأثر المتبادل بين الصديقين.

وهو إذ يبوح بصداقته العميقة مع الشاعر "فيتوريلو" يصرح ضمنا بثقافته المتعددة وبثقافته الفاعلة مع الآخر؛ ولعل هذا ما سيبرز أكثر من خلال عتبة التصدير.

٤ - التصدير (l'épigraphe):

تندرج هذه العتبة النصية ضمن خطاب الاستشهاد، وتوضع «على رأس كل عمل نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل» لأجل توضيح بعض جوانبه. وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل (النص) ويكون محاذيا لحافته، أي في موقع قريب جدا منه، بعد الإهداء^١، أي أن التصدير هو أقرب العتبات النصية إلى المتن الروائي، وفي هذا مكمّن أهميته، لأنه ينهض بوظيفة تهيئة القارئ وتصعيد حساسيته وانفعاله لتلقي نص المتن.

لا بد في هذا السياق أن نُميّز بين نوعين متخلفين من التصدير؛ هما التصدير الاستهلاكي (l'épigraphe liminaire) والتصدير الختامي (l'épigraphe terminale).

استهل "عمارة لُصوص" روايته بنصين؛ الأول منهما لـ "نيكولو ميكيافيلي" Niccolò Machiavelli (١٤٦٩ - ١٥٢٧) جاء فيه: «لما كان الحب والخوف لا يتعايشان إلا بصعوبة إذا كنا لنخير بينهما، فمن الأسلم أن نكون من المهابين لا من

١ - نبيل منصر: المرجع السابق، ص ٥٨.

المحبوبين". "إذا كنا لنخبر بينهما"^١. أما النص الثاني فهو لـ "إنيو فلايانو" Ennio Flaiano (١٩١٠ - ١٩٧٣)، وقد جاء فيه: «أعتقد أن ميلي إلى التهكم أو بالأحرى إلى السخرية يحررني من كل ما ينغص علي حياتي ويضغط علي ويهينني ويخرجني في المجتمع»^٢. أفضى بنا تأمل بنية التصدير الاستهلاكي إلى تسجيل جملة من الملاحظات يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- ١ - لا يتردد "عمارة لخصوص" في تأكيد ثقافته الغربية، وتأثره بالأدب الإيطالي؛ حيث ينتقي نصين لأدبيين ومفكرين إيطاليين، وقد تعمد تقديم صيغة النص بلغته الأصل (الإيطالية) أولاً، ثم الترجمة العربية، ليؤكد للقارئ إتقانه الكبير لهذه اللغة، وتفقهه فيها.
- ٢ - احتكم النص الأول إلى قناعة "ميكافيلية" مفادها أن الحب ضعف، وعليه فإذا خیرنا بین الهیبة والحب فیجب أن نختار الهیبة وزرع الخوف فی قلب الآخر علی کسب مودته وحبه.

هذه القناعة مؤشر قرائي على غاية كبيرة من الدقة والعمق؛ إذ يتقاطع بامتياز مع دلالات عتبة العنوان، سابقة الذكر، كما يجتزل أيضاً مسار أحداث الرواية خاصة علاقة الذات بالآخر من خلال مصير علاقة "صوفيا" و"عيسى التونسي"؛ حيث لم يستطع "كريستيان ميزاري" أن يتجرد من شخصيته الحقيقية ليكون "عيسى التونسي" الشاب العربي المسلم للأبد والزواج من صوفيا، وعليه فقد انتصر في الأخير الخوف والرغبة على الحب والرغبة.

- ٣ - طرح النص الثاني رؤيا على قدر كبير من التفاؤلية، تكمن في مقاومة الواقع بالسخرية، وهذه الرؤيا تعكس قوة الذات وصلابتها؛ وقدرتها على قهر الظروف الصعبة عن طريق التهكم والسخرية. ولعل الموقف الذي وضع فيه "كريستيان ميزاري" - وكذلك قارئ الرواية - من طرف الكاتب في النهاية خير مثال على ذلك، فقد خرق أفق الانتظار

١ - المصدر السابق، ص ٧٠.

٢ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والتوقع ؛ إذ يتبين أنها مجرد وهم غايته اختبار قدرة الإنسان الغربي على تحمل ظروف العرب المهاجرين القاسية ، وإثبات تفوق الغرب وقدرتهم على الصبر وعلى التأقلم مع كل الظروف.

فكأننا بالروائي قد مارس عملية تهيئة نفسية للقارئ من خلال تمريره لرسائل مشفرة عبر نص الاستهلال ، يبرر من خلالها ما سيأتي في نص المتن ، وهو ما يؤكد عمق إدراكه لأهمية هذه العتبة ولدورها في عملية إعادة إنتاج النص.

أما التصدير الختامي فقد اشتمل على توقيع يمثل الإطار الزمني والمكاني الذي كتبت فيه الرواية فهي قد كتبت على مراحل امتدت زمانيا بين ٢٠٠٦ و ٢٠١٠ ، كما انسحبت مكانيا على بيئات متعددة شملت "روما" و"برلين" و"الجزائر العاصمة" ، وفي هذا تأكيد على ما قلناه سابقا بأن تجربة "عمارة لخصوص" الروائية قد تخطت حدود "جزائرية النص" في بعده الجغرافي والفني.

كما اشتملت هذه العتبة على كلمة شكر رفعها الكاتب إلى عدد كبير من الأشخاص الذين ساعدوه في إنجاز هذه الرواية ، والملاحظ هو كثرتهم من جهة واختلاف جنسياتهم وتعدد اهتماماتهم من جهة ثانية ، الأمر الذي يؤكد شعبية الكاتب وعمق روابطه الاجتماعية وانفتاحه الكبير على الآخر.

اشتمل التصدير الختامي أيضا على سيرة ذاتية مختصرة للكاتب إضافة إلى أسئلة وجهها إلى القراء مع تقديمه لإمكانية التواصل معه عن طريق تدوينه لبريده الإلكتروني ولموقعه الخاص على فضاء الانترنت.

ولعل ما يميّز هذه العتبة هو الحضور الطاغي للذات المبدعة ، فكأننا بالكاتب قد اقتطع من فضاء الرواية مساحة يتحدث فيها عن نفسه ، وعن تجربته ، وعن علاقاته ، كما يمد عبرها جسور التواصل مع القارئ في سابقة نستشف من خلالها حرص المبدع على عمله واهتمامه به حتى بعد وصوله إلى القارئ رافضا الخضوع إلى مقولة "موت المؤلف".

و بناء على ما تقدم يمكن الركون إلى جملة من النتائج، نلخصها في النقاط الآتية:

- ١ - تعد رواية "القاهرة الصغيرة" نصا حداثيا بامتياز، وقد تجلّى اختلافه عن السائد الروائي العربي - والجزائري تحديدا - من خلال اشتغاله المتميّز على العتبات؛ فهي على تعددها قد أسهمت مجتمعة في تجسيد رؤيا المبدع، التي تعمقت أبعادها عبر المتن، كما أسهمت أيضا في إعطائه سمة الانفتاح التي ضمنت له إمكانية التجدد مع كل قراءة.
 - ٢ - تفاوتت فاعلية العتبات في النص المدروس؛ حيث طغى العنوان بشعريته وأبعاده الدلالية على العتبات الأخرى، ولعل هذا ما أبرزته المقاربة التطبيقية؛ حيث أجاد الروائي توظيف هذه العتبة التي فتحت نضه على المتعدد القرائي بامتياز.
 - ٣ - تواسجت عتبات الرواية وتناسلت بعضها من بعض؛ حيث جسدت مجتمعة رؤيا المؤلف الرامية إلى إعادة النظر في علاقة الأنا بالآخر، وتجاوز الأحكام المسبقة بالغوص في أعماق التجربة بحثا عن الحقيقة.
 - ٤ - أظهر الروائي "عمارة لخصوص" وعيا كبيرا بأهمية العتبات وفعاليتها في إثراء النص بوصفها ميثاقا قرائيا يعقد بين المؤلف والقارئ؛ الأمر الذي دفعه إلى وضع مفاتيح التأويل أمام قارئ الرواية وإغراءه للغوص في متنها بحثا عن الدلالات والأبعاد.
- ويبقى في الأخير التأكيد على أهمية المقاربات التطبيقية التي تشتغل على النصوص الموازية في إبراز جماليات المتون الإبداعية المعاصرة؛ والروائية منها تحديدا؛ التي تجنح صوب الاختلاف والتميّز؛ حيث إن شعرية تلك النصوص امتداد طبيعي لشعرية متونها.

قائمة المصادر والمراجع

١ - المصادر:

- لخص (عمارة): القاهرة الصغيرة - رواية، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر-بيروت، ط ١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.

٢ - المراجع:

٢-١ - المراجع العربية:

- الإدريسي (يوسف): عتبات النص - بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، ط ١، ٢٠٠٨م.
- بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠م.
- الجزائر (محمد فكري): العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٨م.
- حسين (خالد حسين): في نظرية العنوان - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط ١، ٢٠٠٧م.
- سلوي (مصطفى): عتبات النص: المفهوم والواقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول وجدة، المغرب، ط ١، ٢٠٠٣م.
- الصفرائي (محمد): التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ - ٢٠٠٤م) - بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨م.
- عمر (أحمد مختار): اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧م.
- الغزالي (عبد القادر): الصورة الشعرية وأسئلة الذات - قراءة في شعر حسين نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠٤م.

- منصر(نبيل): الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٧م.

٢-٢- المراجع المترجمة:

- جينيت(جيرار): عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨م.

٢-٣- المراجع الأجنبية:

- Genette(Gérard):Seuils, éditions du Seuil,paris,1987.

- H.Hoek (Léo):La marque du Texte ,monton ,Paris,1981

٢-٤- المواقع الإلكترونية:

- www. Dalilmag.net

- www.diwanalarab.com

مقاربة زمن الخطاب السردى في دراسات سعيد يقطين

سحنين علي

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة مصطفى اسطمبولي - معسكر - الجزائر

١- تمهيد

إنَّ المتصفحَ للمدونة النقدية الروائية المغاربية المهتمة بالسرديات وإجراءاتها المنهجية والتحليلية يسجل احتفاءً كبيراً من طرف النقاد المغاربة بمقولة الزمن السردى على خلاف مقولتي الصيغة والصوت السرديين بوصفهما مكونين آخرين من مكونات دراسة الخكي في السرديات الغربية وتحديدًا في سرديات جيرار جينات. وقد تجلّى ذلك بوضوح في إقبالهم على نموذج "جينات" الزمانيّ إقبالاً شديداً قلّ نظيره، استثماراً واستلهاماً وتطبيقاً، نظراً لما يتوفّر عليه هذا النموذج من إمكانات علمية هائلة، ونجاعة في تحليل النصوص السردية والروائية، وفي استكشاف بنائها الزمنية وإبراز مختلف تقنياتها الجمالية.

من هذا المنطلق كان المسعى الذي تصبو هذه المداخلة إلى تحقيقه هو محاولة رصد مظهر من مظاهر دراسة الزمن في ميدان السرديات المغاربية، والعمل على استكشاف آليات اشتغاله ومستويات تطبيقه ودرجات تمثله لدى علم من أعلام السرديات في النقد المغاربي، وهو الناقد المغربي سعيد يقطين الذي تعدّ تطبيقاته المحتفية بالزمن السردى من أبرز الاجتهادات المتمثلة لهذا المكوّن البنويّ في السرديات المغاربية؛ إذ أبدى الناقد اطلاعاً واسعاً وتفوّقاً كبيراً في مطاوعة زمن خطاب الرواية العربية وأبان عن إمكانات هائلة وقدرات كبيرة على التحليل الزمانيّ خاصّة في كتابه: "تحليل الخطاب الروائيّ" و"انفتاح النص الروائيّ".

ومن أجل استكشاف طرائق دراسة الزمن وآليات اشتغاله عند الناقد تحاول هذه الدراسة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما طبيعة الزمن الذي حاول "سعيد يقطين" مقارنته في خطاب الرواية العربية؟
- كيف كان تمثله لنموذج جيران جينات الزمني منهجياً ومصطلحياً؟
- وكيف كانت تطبيقاته وإجراءاته لمختلف أدواته وتقنياته في خطاب المحكي العربي؟
- وإلى أي مدى استطاع الباحث إنجاز نمذجة زمنية شاملة خاصة بتحليل خطاب الرواية العربية؟

٢- تقسيم سعيد يقطين الثلاثي للزمن وآليات تحليل الخطاب الروائي العربي:

تعدّ تطبيقات "سعيد يقطين" المحتفية بالزمن السردّي من أبرز الاجتهادات المتمثلة لهذا المكوّن البنويّ في السردّيات المغاربيّة؛ إذ أبدى الناقد اطلاعاً واسعاً وتفوّقاً كبيراً في مطاوعة زمن خطاب الرواية العربيّة^١، وأبان عن إمكانات هائلة وقدرات كبيرة على التحليل الزمنيّ خاصّةً في كتابه: "تحليل الخطاب الروائيّ"، و"انفتاح النصّ الروائيّ". "فهو وإن كان يسير على النهج الذي رسمه جيران جينات ومدرسته، إلا أنه كان يقظاً في التعامل معه، فهو يطور ويعدل ويستحضر آراء أخرى قد تكون أحياناً متناقضة مع طرحه، بشيء من التركيب يضطلع بمفهومه الخاص"^٢. ذلك ما اضطلع به الناقد حينما عمد إلى تقسيم الزمن إلى ثلاثة

١ - بنى الباحث تحليله على جملة من الروايات العربية هي كالاتي:

- الغيطاني (جمال)، الزيني بركات، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٥. واعتمد على الطبعة الثالثة لدار المستقبل سنة ١٩٨٥.

- بركات (حليم)، عودة الطائر إلى البحر، دار النهار، ط ١، ١٩٦٩.

- سبول (تيسير)، أنت منذ اليوم، ابن رشد (الأعمال الكاملة)، سنة ١٩٨٠.

- حبيبي (إميل)، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار الفارابي، ط ٢، ١٩٧٤.

- حيدر (حيدر)، الزمن الموحش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩.

٢ - منصور (مصطفى)، زمنية جيران جينات في النقد العربي، السرديات، مجلة محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ع ٠١، جانفي ٢٠٠٤، ص ١٨٦.

أقسام (زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص) منطلقاً من فرضية مفادها أن زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي. فهو في ذلك يستحضر تقسيمات "تودروف" و"جينات" للزمن مطعمة بآراء "فاينريتش" المتعلقة بزمن النص، وباراء "تمام حسان" في حديثه عن الزمن التحوي.

لئن كان الباحث قد صرح في "تحليل الخطاب الروائي" بانطلاقه من تقسيم الزمن إلى ثلاثة أقسام إلا أنه في هذا الكتاب قد اكتفى بالاشتغال على زمن القصة وزمن الخطاب مرجعاً الحديث عن زمن النص إلى الكتاب الثاني (انفتاح النص الروائي). ولعل ما يلفت الانتباه في هذا التقسيم الثلاثي الذي تبناه الباحث هو تفريقه غير المقنع ولا المبرر بين زمن الخطاب وزمن النص أو بالأحرى بين الخطاب والنص، فالحوجز التي أقامها الباحث بين المفهومين لا مبرر لها ولا أسباب، لذلك فهي تعدّ ضرباً من الاجتهاد والإثراء والتطوير الذي طرأ على منهجية "جينات"؛ ذلك لأن أغلب المهتمين بالسرديات البنيوية الذين أفاد منهم الباحث، وخاصة "تودوروف" و"جينات" لا يفرّقون بين الخطاب والنص كما تمّ الوقوف على ذلك سابقاً. فما الذي خوّل للباحث إذن: تمييز مفهوم النص عن الخطاب، وصرفه عن مظاهره وبيئته الأصلية؟ وهل غاب على "جينات" هذا التمييز وهو العارف والخبير بحقل السرديات؟ إن ما لفت الانتباه وكان باعثاً على الاستغراب والحيرة في ما ذهب إليه الناقد في انفتاح النص الروائي هو جعله النص بنية دلالية، من مكوناتها الأساسية الكاتب والقارئ. ولعل ما يمكن ملاحظته هنا أيضاً هو أن النص تشكيل لغوي لساني سابق عن إحياءاته المضمونية والدلالية باتفاق جميع اللسانيين والبنيويين، بل وحتى علماء النص أنفسهم، وهؤلاء أمثال هيلميسليف Louis Hjelmslev وزليغ هاريس Zellig Harris وكريستيفا Julia Kristeva وفان ديك Teun A. van Dijk وشميت S.J. Schmidt وديبوغراند Robert Alain de Beaugrande^١. فكيف أغفل الباحث هذا الجانب؟. كما أن المكونات التي خص بها

١: ينظر، كريستيفا (جوليا)، علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٢١. وفان ديك (تون)، علم النص، مدخل متداخل =

الباحث النصّ وجعلها منطلقاً لإنتاج الدلالة هيّ مكونات لا تتلاءم مع التّحديدات البنيويّة والشكليّة التي لا تلتفت إلى مرجعيّات النصّ الخارجيّة. وقد بدا هذا الانحراف عن الأصل بجلاء حينما عدّ "يقطين" قصديّة الكاتب مكوّناً سرديّاً وبنويّاً فأقصى بذلك الصّوت السّرديّ من مكوّنات الخطاب^١، وهي قضيّة يمكن مناقشتها عند الباحث في القسم الذي خصّصه للصّوت السّرديّ في كتابه تحليل الخطاب الرّوائي.

إذا كان الدّارس من هذه الوجهة لا يتفق مع "يقطين" في انحرافه وعدوله عن المنطلقات الأصليّة المحدّدة لمستويات دراسة الخطاب أو النصّ؛ فإنّ ذلك لا يعني إطلاقاً القول "بعزل الخطاب عن قائله، وعمّا في قوله من أعمال قصديّة"^٢. وإنّما مبنّى هذا الخلاف يرجع أساساً إلى الخلط والالتباس الذي أتاه الباحث "من قبل جعله قصديّة الكاتب مكوّناً سرديّاً، ومن جهة جعل النصّ مجالاً للدلالة الاجتماعيّة الآتية من ناحية الكاتب والقارئ. والحال أنّ هذين العنصرين ليس لهما من وجود مباشر في الأثر الأدبيّ. وقد نوّبت عنهما كائنات نصيّة ليست إلا أقنعة لهما. وهو ما غفل عنه سعيد يقطين حين جعل النصّ وحدة دلاليّة لا وحدة شكل في كتابه الثاني مواصلاً ما بدأه في الكتاب الأوّل"^٣ الذي يشكّل قاعدة أساسيّة بنى عليها تصوّراته النظريّة والتّطبيقية في انفتاح النصّ الرّوائيّ وفي دراساته اللاحقة. إذا كان هذا التّمييز الذي أتاه الباحث بين الخطاب والنصّ بدعوى التّوسيع والانفتاح

= الاختصاصات، تر، سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، مصر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص. ١٤. وينظر، أبو غزالة (إلهام)، و خليل حمد (علي)، مدخل إلى علم لغة النص، مركز نابلس للكمبيوتر، مطبعة دار الكتاب، ط١، ١٩٩٢، ص. ٠٩. واورزنيك (رتسيسلاف)، مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، تر، سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص. ٥٣ وما بعدها.

١ - الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط١، ٢٠٠٣، ص. ٥١.

٢ - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

٣ - المرجع نفسه، ص. ٥٢.

على الدلالة قد أفضى به إلى صرف دلالة مصطلح نصّ عن منطلقاته ومحاضنه الأصلية؛ فإنّ التمييز الذي انجرّ عن ذلك بين زمن الخطاب وزمن النصّ لم يكن بمنأى عن ذلك، مما كان مثاراً -أيضا- لطرح العديد من التساؤلات، لا سيّما فيما يخصّ تناول الباحث لزمن النصّ وتحديدده. فإذا كان اشتغال الناقد على زمن القصّة وزمن الخطاب في تحليل الخطاب الروائيّ له ما يبرّره عند البنيويّين؛ فإنّ انفتاحه على زمن النصّ في انفتاح النصّ الروائيّ قد انجرّ عنه تبعات منهجية كثيرة لعلّ أهمّها عدم وضوح المرجعيّات التقديّة التي انطلق منها الباحث في تحديد زمن النصّ ومستويات اشتغاله، فالباحث ينطلق في الغالب من اجتهادات خاصّة وآراء فردية. وقد اتّضح ذلك بجلاء حينما أقرّ بأنّ المحاولات التوسيعيّة السّابقة لا تنسجم وتصوّراته في هذا الإطار وأنّ أغلبها لا تعدو أن تكون تأملات عامّة لا تسعفه بالشّكل المطلوب^١ في بلورة مقترح تحليليّ لخطاب الرواية العربيّة.

مما يثار هنا -أيضا- هو أنّ استعراض الباحث بعض هذه المحاولات وإفادته منها كان من قبيل تأويل آراء أصحابها وأفكارهم وسعيه إلى توجيهها بما يتلاءم وتصوّراته. ذلك ما أقدم عليه "يقطين" لدى استقراءه آراء "تودوروف" المتعلّقة بزمن الكتابة وزمن القراءة؛ حيث جاء تعامله مع هذين الزّمنين بوصفهما تجسيدا لزمن النصّ وبعدين من أبعاده الدلاليّة في إشارة إلى زمن الكاتب وزمن القارئ^٢. في الوقت الذي يعدّهما "تودوروف" زمنيّن للتلفّظ (الكتابة)، والإدراك (القراءة)^٣، وليسا مكوّنين من مكوّنات زمن النصّ. فليس زمن النصّ عنده إلّا زمن الخطاب، كما أنّ الاهتمام بهذين الزّمنين ليس من صميم اهتمامات

١ - ينظر، يقطين (سعيد)، انفتاح النصّ الروائيّ: النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٦، ص. ٤١.

٢ - ينظر، المصدر نفسه، ص. ٤٢.

٣ - ينظر، ترفتان (تودوروف)، مقولات السرد الأدبي، تر، الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٢، ص. ٥٧.

السرديات^١ البنيوية. هكذا يتضح بأنّ الجهد الذي أنفقه "سعيد يقطين" في تحديد زمن النصّ هو جهد يتأسس بشكل كبير على الاجتهاد والتأويل. فإذا كان هذا الجهد المبذول ينمّ عن وعي كبير لدى الباحث بحتمة انفتاح النصّ على جوانب الدلالة، وثقة زائدة في تطويع المفاهيم وتعديل المصطلحات بصرفها عن وجهاتها الأصلية، فإنّ عملاً ينبغي على الاجتهاد كثيراً ما يكون عرضة للالتباس والغموض والخلط في استعمال المفاهيم والمصطلحات، وهو حال الناقد "سعيد يقطين" في كثير من مواقفه المنهجية والنقدية. وبهذا فالدارس لا ينتقد "يقطين" على رأيه القائل بانفتاح النصّ على الدلالة، وإنما الذي يرى أمام هذا الوضع هو "أن الانفتاح ينبغي أن يكون مقيداً بمنطق

خطابي دقيق، ومبرراً به. كما ينبغي أن يدرج في سياق منهجي واضح"^٢ ومحدد المنطلقات والمرجعيات.

كانت هذه وقفة مع رؤية "يقطين" المحددة لمفهوم الخطاب والنصّ، التي كان لها تأثير عميق في توجيه دراسة الباحث للزمن في الروايات العربية التماذج. وقد كانت هذه الوقفة عوناً في تحديد المرجعيات التي يصدر عنها الباحث، وفي فهم دلالة المصطلحات الموظفة. وسيكون المسعى فيما يلي محاولة استكشاف آليات دراسة "يقطين" للزمن في النماذج الروائية المدروسة، وتحديدًا في كتابه "تحليل الخطاب الروائي".

١ - ولئن أقصت السرديات البنيوية زماني الكتابة والقراءة من دائرة اهتماماتها، وانصرفت إلى دراسة الخطاب أو النص في بنيته الداخلية؛ فإن هذه الحدود الفاصلة بين المكتوب والكاتب من جهة وبين المكتوب والقارئ من جهة أخرى سرعان ما بدأت تتلاشى مع الدعوات القائلة بانفتاح البنى الشكلية للنصوص على المرجعيات الخارجية التاريخية والاجتماعية والثقافية...إلخ. وكذلك مع التوسع الذي بدأت تشهده مباحث السرديات من خلال انفتاحها على منجزات التداولية (السرديات التداولية) التي تنظر إلى النص بوصفه خطاباً تواصلياً بين الكاتب والقارئ ومختلف العوامل والظروف المحيطة بعملية إنتاجه.

٢ - الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص. ٥٢.

٣-مقاربة خطاب الزمن في تحليل الخطاب الروائي:

ينطلق "سعيد يقطين" في تحليل الخطاب الروائي من الاشتغال على التمهيدات أو الوحدات الزمنية الكبرى كما يجسدها زمن الخطاب في علاقته بزمن القصة في رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، قبل أن يعمم ذلك على باقي الروايات الأخرى. لكنّه قبل شروعه في تحليل الزمن في الرواية يعلن بأنّه سيستقل ظاهرياً وجزئياً عن التمهيد النظري الذي صدر به هذا التحليل، معلناً انخيازه التام إلى التقسيم الثلاثي للزمن. لذلك فمن حقّ القارئ أن يتساءل أمام هذا الوضع عن جدوى هذا التمهيد، ومدى أهميته مادام أنّ أغلب الآراء التي تمّ استعراضها قد استغنى عنها الباحث في التحليل.

قاد "يقطين" اشتغاله على التمهيدات الزمنية الكبرى^١، ومقارنته بين زمن القصة والخطاب إلى اكتشاف نظام الترتيب الزمني للأحداث على الصعيدين (القصة والخطاب)، ورصد مختلف المفارقات الزمنية من استباقات واسترجاعات في خطاب الرواية. وكلّ ذلك سيتم حسب "يقطين" من خلال تحديد لحظة الحاضر أو درجة الصفر التي تعلن عن انطلاق الحدث الأوّل في القصة. ولئن كان الباحث قد وجد سهولة في تحديد زمن القصة الذي يمتدّ من سنة ٩١٢هـ إلى سنة ٩٢٣هـ أي ما يعادل اثنتي عشرة سنة (١٢) في الواقع؛ فإنّه في مقابل ذلك بذل جهداً مضنياً في متابعة زمن الخطاب في الرواية؛ ذلك لأنّ السارد في الزيني بركات لم يحافظ على ترتيب الأحداث والسنوات كما وردت في القصة، وإنّما أضفى عليها رؤيته الخاصة، يجعلها تتخذ مساراً زمنياً مغايراً يبتدئ من سنة ٩٢٢هـ ثم يعود إلى سنة ٩١٢هـ ثم يتواصل حتى سنة ٩٢٣هـ. وهو ما سمّاه "يقطين" بتخطيب زمن القصة.

١ - إذا كان يقطين ينطلق من دراسة التمهيدات الزمنية الكبرى وصولاً إلى التمهيدات الزمنية الصغرى؛

فإنّ جينات قبله وعلى العكس من ذلك قد صرح بأنه سيمر في تناوله للبنية الزمنية لرواية البحث عن

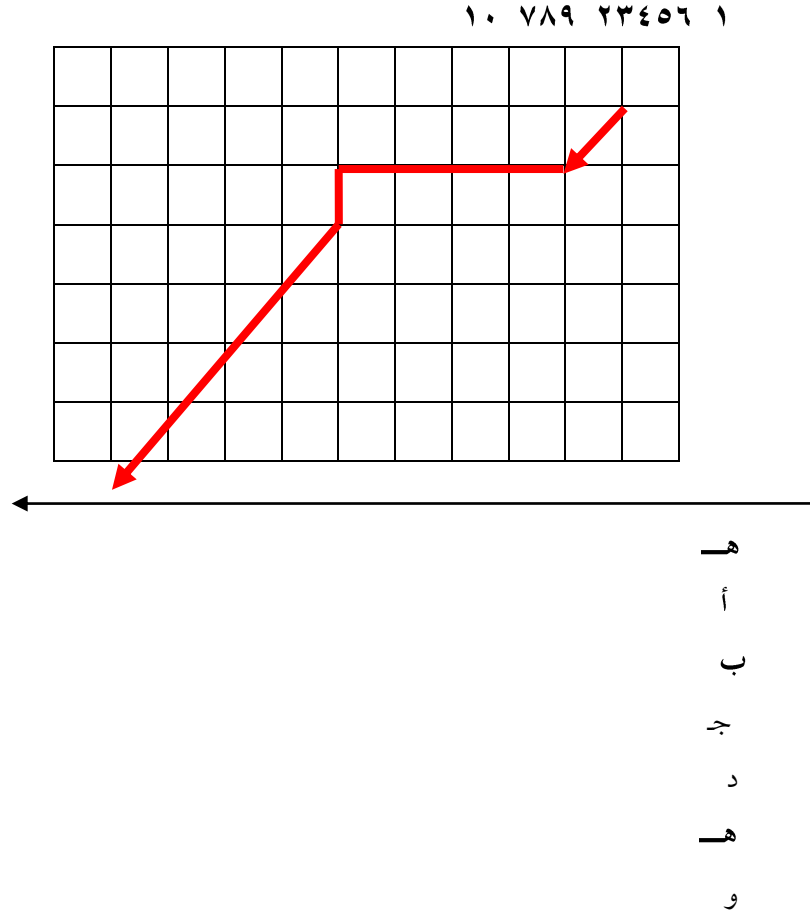
الزمن الضائع من البنيات الصغرى إلى البنيات الكبرى.

(Voir, (Genette) Gérard, Figures III, éd, Seuil, Paris, 1972, Cérèséditions, Tunis, 1996, Figures III, p.122.

من أجل معاينة ذلك عمل الباحث على تتبع نظام ترتيب الأحداث على صعيد الخطاب فوجد أن زمن الخطاب لم يسجل إلا ست سنوات فقط من مجموع اثنتي عشرة سنة، كما لاحظ أيضا بأن هذه السنوات المسجلة لا تتوزع بشكل متكافئ على مستوى الصفحات والإشارات الزمنية السفلى. وهو ما وقف عليه الناقد من خلال تمثيل هذه السنوات الست بما يقابلها بالصفحات والشهور والأيام، فمثلا سنة ٩١٢هـ مسجلة زمنيا من خلال ثلاثة أشهر وخمسة أيام، ويغطي سردها اثنتين وثمانين صفحة. لينتهي إلى التوكيد على أن هذه الإشارات الزمنية التاريخية المعلنة على مستوى الخطاب لا تتوزع بشكل اعتباطي؛ لأن ذلك دلالة عميقة على المستوى الزمني، وهو الأمر الذي دأب "يقطين" على إثباته حينما عمد إلى تقسيم خطاب الرواية إلى عشر وحدات سردية في مقابل ستة مواقع زمنية. ولعل ما يشير الانتباه هنا أن القارئ لا يمتلك إلا أن يتساءل عن السر الذي يقف وراء هذا التقسيم لأن الباحث لم يقدم مبررات بشأنه، ولم يكلف نفسه عناء ذكر الأسباب التي دفعته إلى ذلك، ثم إنه انطلق من ترتيب الأحداث في الخطاب، دون أن يستعرض تسلسلها في واقع القصة، كي يتسنى له بعد ذلك المقارنة بين الترتيبين.

لكنه في مقابل ذلك لم يتوان في توكيد العلاقة بين هذه الوحدات السردية والمواقع الزمنية التي تقابلها. ذلكما قام به "يقطين" لما سجل الوحدات السردية بالأرقام والمواقع الزمنية بالحروف، ساعيا إلى ربط كل حرف بالرقم الذي يقابله: (١هـ - ١٢أ - ١٣أ - ١٤أ - ١٥أ - ١٦أ - ١٦ب - ١٧ج - ١٨د - ١٩هـ - ١٠و). وهو الأمر الذي عمل على تجسيده في الجدول البياني الآتي:^١

١ - ينظر، يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط٤، ٢٠٠٥، ص. ٩٥.



ما يمكن ملاحظته على هذا الجدول أنّ الباحث رغم تصريحه بمقابلة الوحدات السردية بالمقاطع الزمنية، إلا أنه قد استعاض عنهما بالأرقام والحروف، ولو تسنى له وضع هذه الوحدات والمقاطع (السنوات) إلى جانب الأرقام والحروف لكان هذا الجدول أكثر دقة ووضوحاً. ولعل ذلك ما يمنح إمكانية إدخال بعض التعديلات عليه كالآتي:

◀ ترتيب الوحدات السردية كما وردت في الخطاب.

— ۹۲۲

۹۱۲

۹۱۳ ب

٩١٤ ج

292.

— ۹۲۲

۹۲۳ و

ترتيب المقاطع الزمنية حسب ورودها في الخطاب.^١

- انطلاقاً من هذا التعديل الذي أدخل على الجدول السابق يستطيع القارئ

١ - ينظر، كامل سماحة (فريال)، في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط ١، ٢٠١٣، ص. ١٥٢.

وبشكل واضح - معاينة طريقة تخطيط السارد لزمن القصة في خطاب الرواية الذي يأخذ أبعاداً كثيرة ومتنوعة. بمعنى أنّ هذا البناء الجديد لشكل الجدول سيمكّنه من أن يدرك - عن قرب - وبكل سهولة - هذا التقابل الذي أجراه الباحث بين الوحدات السردية ممثلة بالأرقام والمقاطع الزمنية ممثلة بالحروف، كما سيقوده أيضاً إلى اكتشاف ما ترتّب عن هذا التقابل من نتائج توصّل إليها الباحث كهيمنة بعض المقاطع الزمنية على حساب أخرى. من ذلك ما حصل مع الموقع الزمنيّ (أ) الممثل بسنة ٩١٢ هـ الذي يضمّ خمس وحدات سردية، والموقع الزمنيّ (هـ) الذي يشكّل محطةً تلتقي عندها الوحدات السرديتان (١) و(٢)؛ أي بداية الهزيمة والحرب سنة ٩٢٢. فهو بذلك يحتلّ موقعين رئيسيين؛ إذ يأتي في الأوّل استباقاً افتتاحياً في الخطاب، وفي الثاني يأخذ ترتيبه الطبيعيّ في القصة (الأحداث). أي إنّنا "نبندئ به لننتهي إليه". لذلك عدّه "يقطين" بؤرة الزمن المركزية؛ أي حاضر الخطاب الذي يتحدّد من خلاله ما هو قبل وما هو بعد، فهو مؤطّر الترتيب التتابعي، وهو الذي يغلق الدائرة ويفتحها^٢ من جديد.

في هذا الإطار يؤاخذ "يقطين" "جينات" على عدم اهتمامه بالترتيب التتابعيّ أو التسلسل الزمنيّ للأحداث في الخطاب. في مقابل إسرافه الشديد في تناول المفارقات الزمنية (الاستباقات والاسترجاعات). لكنّ الذي يشدّ الانتباه أكثر في دراسة الباحث للترتيب التتابعيّ هو خلطه غير المبرّر بين ما يدرس في هذا المستوى (الترتيب) وبين ما يدرس في مستوى آخر من مستويات دراسة الزمنّ التي أعلن عنها "جينات". من ذلك ما طرحه بخصوص الحذف الذي رأى إمكانية تناوله ضمن عنصر الترتيب على خلاف ما ورد عند "جينات" الذي درسه في قسم المدة. هذا فضلاً عن تناوله للتكرار ضمن الترتيب أيضاً، وهو الأمر الذي خصّص له "جينات" فصلاً خاصاً في إطار تناوله لتقنيّة التواتر. لعلّ مثل هذا الصنيع الذي جنح إليه الباحث بتناوله لبعض القضايا وطرحها في غير

١ - يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص. ٩٤.

٢ - ينظر، المصدر نفسه، ص. ٩٦.

مواطنها الأصلية، يعدّ عدولاً عن الأصل وانحرافاً من شأنه أن يشوش على القارئ ويقود إلى الالتباس والغموض، لا سيما وأنّ الدارسين مطالبون بالتبسيط والتوضيح في تعاملهم مع مثل هذه الإجراءات التحليلية الوافدة.

بعد انتهائه من دراسة التّمفصلات الزمنية الكبرى انتقل "يقطين" إلى دراسة التّمفصلات الزمنية الصغرى، التي سعى في تحليلها إلى تقسيم كلّ وحدة من الوحدات السردية العشر السابقة إلى مقاطع سردية ومواقع زمنية على شاكلة تقسيمه التّمفصلات الكبرى. وقد انطلق في هذا التقسيم من التركيز على البعد الزمنيّ، مراعيّاً في ذلك الرّبط بين المقطع السرديّ والموقع الزمنيّ بهدف معاينة مختلف التّغيرات الزمنية، وطرق اشتغالها في مجرى الخطاب^١. والظاهر أنّ الباحث في هذه المرحلة من التحليل قد أنفق جهداً كبيراً مقارنةً بما أجراه في المرحلة السابقة لدى تحليله للتّمفصلات الكبرى، فقد بالغ في استعراض التفاصيل، وأمعن كثيراً في تتبّع الدقائق والجزئيات، كما أسرف أيضاً في إجراء التصنيفات والأشكال والتقطيعات إلى حدّ يصعب على القارئ فهمها ومتابعتها نتيجة شعوره بالملل وغرابة مثل هذه الأشكال والتصنيفات. بدا ذلك واضحاً من خلال تحليلاته التجزيئية والتفصيلية لكلّ وحدة من الوحدات العشر، التي عالجها تقريباً بطريقة واحدة ركّز فيها على تعيين حاضر إنجازها بوصفه مؤطراً لها، ومعينا على اكتشاف مختلف المفارقات الزمنية، وتقسيم هذه الوحدات إلى مقاطع سردية ومواقع زمنية^٢. ثمّ تمثيل ذلك وفق معادلات وأشكال رياضية وعمليات إحصائية رصد من خلالها مختلف التبدلات الزمنية، وضبط وفقها العلاقات التركيبية القائمة بين المقاطع السردية بحسب الترابط والتّضمنين.

١ - ينظر، يقطين (سعيد)، المصدر السابق، ص. ٩٨، ٩٩.

٢ - فمثلاً الوحدة الأولى التي يقسمها إلى ثلاثة عشر مقطعاً سردياً وأحد عشر موقعاً زمنياً، والوحدة الثانية التي يقسمها إلى أربعة مقاطع سردية وموقعين زمنيّين، كما أنّ كل مقطع من هذه المقاطع الأربعة يمكن أن يحتل تقسيمه إلى مقطوعات. ذلك ما قام به الناقد عند تقسيمه للمقطع الرابع من الوحدة الثانية الذي قسمه إلى تسع مقطوعات.

ينضاف إلى ذلك ما توصّل إليه النّاقِد من نتائج على صعيد مستويات دراسة الزّمن الثلاثة: (الترتيب، المدة، والتّواتر). فمثلاً في تحليله للوحدات الزّمنية الستّ الأولى يسجّل على صعيد التّرتيب هيمنة لفارقات الاسترجاعات في مقابل الاستباقات التي تؤدّي دور الإعلان أو الإنباء. وعلى صعيد المدة يسجّل هيمنة للمشاهد في مقابل مكوّنات المدة الأخرى (الحذف، الوقفة، التّليخيص)؛ ذلك لأنّ الإشارات الزّمنية المسجّلة تأتي لترهين الحدث في الحاضر. وأخيراً على صعيد التّواتر يجد أنّ المحكي الإفراديّ يتعلّق بالوحدات: (٢) : الاعتقال - ٣: التّعيين - ٤: الخطبة - ٦: الفوانيس / زكريا نائباً بوصفها أحداثاً، في مقابل هيمنة المحكيّ التّكراريّ والمحكيّ المؤلّف الأوّل نتيجة بروز الحدث الواحد مرّات عديدة، والثّاني من خلال بروز عدّة أحداث مرّة واحدة^١. ولعلّ أبرز ملاحظة يمكن تسجيلها على تحليلات النّاقِد للتمفصلات الزّمنية الصّغرى هي "أن يقطين لم يدرس العناصر المكونة لمقولة الزمن منفصلةً عن بعضها بعضاً مثلما فعل جينات، بل عمد إلى التعامل مع ما يسميه "مكون الزمن" انطلاقاً من تقسيم النصّ إلى وحدات كبرى، ثم إلى مقاطع سردية، فيألي مقطوعات صغرى وفق تحديد مواقع زمنية بعينها، ليقوم بعد ذلك بتحديد ما في مركز في مقطع على عنصر المدة، ويهتم في مقطع آخر بعنصر التّواتر أو بعنصر التّرتيب، وقد يصادف أن يجمع في التحليل بين عنصرين أو أكثر في مقطع واحد"^٢. وهو الأمر الذي لا يمتلك الدّارس معه إلاّ أن يتساءل عن الأسباب التي دفعت النّاقِد إلى مثل هذا التداخل والخلط في تعامله مع تقنيّات الزّمن لدى "جيرار جينات". فهو لم يقدّم بخصوص ذلك أدنى مبرّر، ولا حتّى كلّف نفسه عناء توضيح مذهبه، وإنّما راح يتصرّف بكلّ حرّية، وثقة زائدة في إجراء تطبيقاته لمقولة الزّمن على رواية الزّيني بركات، فتناول ما بدا له مناسباً، وأقصى ما لا يتناسب مع أفكاره وطروحاته، حسب استجابة هذه الوحدات والمقاطع التي قسّمت إليها الرواية، ودون أن

١ - ينظر، يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص. ١٢١.

٢ - لوكام (سليمة)، تلقي السرديات في النقد المغاربي، تقديم، القاضي (محمد)، دار سحر للنشر، تونس، دط، ديسمبر ٢٠٠٩، ص. ٢٧٥.

يراعي ذلك الفصل والتجانس الذي بنى عليه "جينات" مستويات دراسة الزمن في رواية البحث عن الزمن الضائع.

إذا كان الاتفاق الحاصل مع الناقد يخص طريقة تناوله لتقنيات دراسة الزمن واكتشافها حسب استجابة خطاب الرواية لهذه التقنية أو تلك دون الوقوع في الإسقاطات المنهجية التي قد تنتاب هذا النوع من التطبيقات؛ فإن الأمر الذي أقيمت عليه الانتقادات السابقة يكمن في الطريقة التي تصدى بها الناقد لخطاب الزيني بركات وأجرى عليها تطبيقاته للزمن، وهي طريقة قد تلحق اللبس والغموض بمثل هذه الدراسات التطبيقية، وتشتت ذهن القارئ المتابع لها، الذي يفترض أنه قد اطلع على تطبيقات الزمن لدى "جينات" في نسخها الأصلية قبل أن تصادفه هذه التعديلات والتحريفات التي جاءت بها النسخة العربية.

بدراسته للتمفصلات الزمنية الكبرى والصغرى يكون "يقطين" قد انتهى من تحليل بنية الزمن في الزيني بركات، لينتقل بعد ذلك إلى استخلاص أهم الخصوصيات التي تميز الزمن في خطاب الرواية، التي يجسدها أولاً الترابط والتضمن والترابط التضميني الحاصل نتيجة الاشتغال المتميز على القصة Histoire. وترى الباحثة الجزائرية "سليمة لوكام" في هذه الخصوصية التي استنتجها "يقطين" أنه قد بدا متمحلاً فيما انتهى إليه، كونه سار على نهج "جينات" الذي انتهى في اختتامه لفصل الزمن في خطاب المحكي إلى خصوصية مميزة في رواية البحث عن الزمن الضائع وهي الإقحام والتحريف والتكثيف^١. أما خصوصية الزمن الأخرى التي توصل إليها "يقطين" فتندرج في إطار مختلف أنواع العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتتمثل في البطء والسرعة والتسريع؛ إذ يظهر البطء بصفة خاصة في الرواية ابتداءً من الوحدة الأولى إلى الوحدة السابعة، حيث يتسع حجم الصفحات، وتكثر التفاصيل والمؤشرات الزمنية. أما السرعة فتوجد في الوحدة الثامنة (اللقاء) ٨د، التي يكتفي فيها الخطاب بتسجيل سنة واحدة هي سنة (٩٢٠ هـ) وشهر واحد هو (ذو القعدة) من مجموع

١ - لوكام (سليمة)، المرجع السابق، ص. ٢٧٧.

Voir, (Genette) Gérard, p.276.

ست سنوات، وينضاف إلى ذلك أن ما وسع هذه السنوات من صفحات هو ٦٣ صفحة فقط. وأخيراً التسريع الذي يتجلى خصوصاً في الوحدة التاسعة (الحرب / الهزيمة) ٩هـ، التي تسجل فيها سنة ٩٢٢هـ من خلال شهرين هما (جمادى الأولى وشعبان) اللذين يسجلان أيضاً من خلال يوم واحد مرتين. وبفعل العلاقات التركيبية الموجودة بين الوحدات، تجد هذه الوحدة تغطي تقريباً سنتين ابتداءً من نهاية سنة ٩٢٠هـ ووصولاً إلى سنة ٩٢٢هـ وعلى امتداد ٥١ صفحة في النصّ الروائيّ.

مما يسجل بصدد تقسيم "يقطين" لهذه الحركات الزمنية فصله بين السرعة والتسريع رغم أن "جينات" تناولهما ضمن المدة، محدداً الحركات الزمنية التي تؤدي إلى تسريع وتيرة السرد في الحذف الذي تبلغ معه مداها، وفي التلخيص الذي تكون فيه أقل سرعة^١، ثم إن تمثيل الناقد لكل حركة من هذه الحركات بالتقنية التي تتناسب معها كآلاتي: (البطء: المشهد / السرعة: المشهد التلخيصي/ التسريع: المشهد التلخيصي التكراري) جعل استعماله لمصطلح المشهد بهذه الصيغ المتعددة محلّ التباس وإبهام رغم أنه يقصد به التلخيص في الحالة الثانية والثالثة؛ لأنّ مصطلح المشهد عند "جينات" يطلق على المقطع الحواريّ الذي يتخلل السرد.

بعقد الباحث لمقارنة بين زمن الخطاب التاريخي الكلاسيكي ممثلاً بنص من كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لمحمد بن أبياس، وبين زمن الخطاب الروائي كما في الزيني بركات يكون قد ابتعد نوعاً ما عن التحليل البنيوي^٢ وإن كان هدفه هنا توضيح خصوصيات زمن الخطاب الروائي الذي يتميز بكونه يزاوج بين التقريري والحكائي، ويشهد مختلف المفارقات الزمنية، كما يكون منفتحاً على الزمان باختلاف أبعاده، في مقابل زمن الخطاب التاريخي الذي يتميز بكونه حكائياً محضاً، ويكون خاضعاً لهيمنة مفارقة الاسترجاعات التي يوظفها الرجوع إلى الزمن الماضي، كما يخضع أيضاً للتسلسل المنطقي الكرونولوجي

١ - Ibid, p.191, 192. Voir,-

٢ - ينظر، كامل سماحة (فريال)، المرجع السابق، ص. ١٥٤.

للأحداث^١. هذا فضلاً عن توصله إلى بعض الاستنتاجات التي أخرجته عن دائرة التحليل إلى التأويل المضموني مثل تأويله لدلالة الشتاء والصيف وربطهما باللّباس الأسود والأبيض للسلطان^٢. كما أنّ هذه التأويلات المضمونيّة تتنافى مع ضوابط التحليل البنيوي.

بعد انتهاء يقطين من التحليل المفصّل للزّمن في خطاب الزّيني بركات ينتقل إلى معاينة طرائق اشتغال الزّمن في الروايات الأخرى المنتخبة للتحليل الزّمنيّ، مكتفياً في ذلك بتحليل التّمفصلات الزّمنيّة الكبرى، ومعمّماً ما توصل إليه في الزّيني بركات. ليتوصّل في الأخير إلى استخلاص خصوصيّات الزّمن في هذه الروايات الأربع ككثرة المفارقات الزّمنيّة والمشاهد، وكثرة التقطيع الزّمنيّ الذي استدلّ على أشكال حضوره في الروايات المدروسة بعلاقات (التّضمن والتّناوب والتّأطير) بوصفها مظاهر لخلخلة نظام التّرتيب الزّمنيّ للأحداث وتكسيه.

إنّ الملاحظ هنا أنّ هذه العلاقات قد أشار إليها "تودوروف" في مقولات المحكيّ الأدبيّ، وعمل "يقطين" على استحضارها، دون أن يشير إلى ذلك، ودون أن يحيل إلى مرجع "تودوروف" المذكور^٣. كما أنّه في تناوله لهذه العلاقات تجده "يقحمها ثم يردفها بتعريفات موجزة لها، ولكن دون إقامة الدليل على وجودها في هذه النصوص، إلا ما كان من الإشارة إلى وجود ما سماه التّأطير في رواية الزمن الموحش"^٤. وباستنتاجه لخصوصيّة التّداعي الحرّ التي اتّسم بها زمن هذه الروايات يكون النّاقّد قد خرج عن إطار الدّراسة البنيويّة إلى استنتاجات لها علاقة بالتحليل النّفسيّ، ولو أنّ مثل هذه التّدايعات الحرّة أو الأحلام قد تسهم بنسبة كبيرة في تشكّل الأحداث والأزمنة المتخيّلة أو الاستذكاريّة في الخطاب السّرديّ.

١ - ينظر، يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص. ١٤٦، ١٤٧.

٢ - ينظر، كامل سماحة (فريال)، المرجع السابق، والصفحة السابقة.

٣ - Voir, (tzvetan) todorov, les catégories du récit littéraire, in: communications n° 8, Seuil, Paris, 1966, p. 146.

٤ - لوكام (سليمة)، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص. ٢٧٨.

مهما يكن فقد جاء تناول الناقد للزمن في هذه الروايات عامًّا وإجمالًا على عكس تناوله للزمن في الزيني بركات الذي أغرق في تتبع التفاصيل والجزئيات المتعلقة بمختلف التقنيات الزمنية. ولعل ذلك يرجع إلى كون هذه الرواية هي حقيقة رواية زمن بامتياز مقارنة بالنصوص الروائية الأخرى المدروسة. فهذه الرواية (الزيني بركات) قد أسعفته منهجيًّا ومكنته من تطبيق تقنيات الزمن بكل مرونة رغم ما يظهر من ملاحظات في هذا المجال. وهو ما يفسر تناوله السريع للروايات الأربع، كما أن استئثار رواية واحدة هي رواية الزيني بركات بالتحليل ثم تعميم النتائج المتوصل إليها على باقي الخطابات الروائية الأخرى^١ جاء بالدرجة الأولى من أجل إثبات صحة هذه النتائج، وإلا لم تناولها الناقد بالطريقة نفسها؟. هذا من جهة. ومن جهة أخرى أن تحليلًا مثل الذي نهض به "يقتين" يبنّي على دراسة عمل روائي واحد بشكل أساسي، ويستهدف الوصول إلى تحقيق مشروع أو نمذجة لتحليل خطاب الرواية العربية - على حد تعبير "عبد الله إبراهيم" - الذي يرى "أن النمذجة التي توصل إليها المؤلف من خلال تحليل رواية "الزيني بركات" وتعميمها بوصفها نموذجًا يصلح للتعميم تنقصها بعض الأركان الأساسية، فهي ليست نمذجة تستوعب مشكلات الخطابات العربية المعاصرة جميعها، لأنها اقتصرّت على تحليل جوانب معينة، وأهملت أخرى"^٢ أصبحت

١ - إن طريقة التعميم التي انتهجها الباحث في تحليل الخطاب الروائي لا ترتبط فقط بتناول الباحث لمقولة الزمن وإنما هي ملاحظة عامة تختص بتحليله لمقولاتي الصيغة والرؤية السرديتين اللتين أقام تحليلاته لهما على رواية الزيني بركات كما فعل مع الزمن قبل أن يعمم نتائجه على باقي الخطابات الروائية الأخرى.

٢ - إبراهيم (عبد الله)، المتخيّل السردّي، مقاربات نقدية في النّاص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٩٠، ص. ١٨١.

❖ يرى عبد الله إبراهيم أن البحث في مكونات الخطاب الروائي وخصائصه لا يتوقف عند حدود أساليبه ومستوياته البنيوية (الزمن، الصيغة، والصوت)، وإنما كي تكتمل عملية التحليل، والإحاطة بجميع مكوناته، لا بد من الوقوف إلى جانب ذلك على عناصر القصة فيه ومستويات بنائها وعناصرها مثل: الأحداث والشخصيات، والمكان، ويتبع ذلك التفصيل في أنساق بناء الأحداث =

-فيما بعد - من صميم اهتمامات السرديات في مرحلة من مراحل انفتاحها وتطورها، ومن اهتمامات "يقطين" نفسه في دراساته المتتابة.

أخيراً يمكن القول بأن الاشتغال على خطاب روائي واحد، ثم تعميمه على خطابات روائية متعددة بالصورة التي قدمها "سعيد يقطين" في تحليل الزمن، عملية لا يمكنها أن تقود في جميع الحالات إلى تحقيق نتائج دقيقة ومتماثلة، ولا إلى تصورات متكاملة لبنيات هذه الخطابات الروائية ومكوناتها، خاصة وأن من أبرز هموم الباحث وطموحاته في بحثه هو "تقديم تحليل وتحديد دقيقين للخطاب الروائي العربي ولمكوناته".^١ فلا بد والحالة هذه -كما يرى "عبد الله إبراهيم" - من إجراء استقراء شامل يتم فيه تحديد أبرز الثوابت والمتغيرات، ثم الانتقال إلى مرحلة تثبيت المكونات التركيبية والدلالية الأساسية التي يمكن أن تتحقق مع عملية الإحاطة بجميع مستويات تحليل النصوص الروائية المدروسة، وهو ما يفضي في الأخير إلى الانتهاء إلى نتائج معينة انطلاقاً من هذه المكونات.^٢ إن هذا التصور العميق الذي ينشده "عبد الله إبراهيم" لتحليل خطاب الرواية العربية من خلال انتقاداته لتصورات "سعيد يقطين" في هذا المجال يعد مهمة شاقة وعسيرة لا يمكن أن ينهض بها الاشتغال على رواية واحدة كما سجل، بل "إن عملاً جباراً مثل هذا لا بد أن ينهض على توصيف عدد كبير من الروايات وصولاً إلى تقرير نتائج تتطابق والمعدل العام للثوابت والمتغيرات التي تتكون منها تلك الروايات".^٣ وهو ما يؤكد أيضاً أن تحليل "يقطين" للرواية العربية جاء بهدف البرهنة على صحة الفرضيات النظرية والمنهجية التي أقرها سابقاً، لا سيما مقترحات التحليل البنيوي التي اكتشفها "جيرار جينات".

= كالتتابع والتداخل والتوازي والتكرار، وأركان الشخصيات الأساسية كالملامح الخارجية والملامح الفكرية والأفعال، ومستويات دراسة المكان الظاهرية والدلالية. ينظر، إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السرد، ص. ١٨٠.

١ - يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص. ٥١.

٢ - ينظر، إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السرد، ص. ١٧٩.

٣ - ينظر، المرجع نفسه، ص. ١٨٠.

٤- المصطلح الزمني المترجم في تحليل الخطاب الروائي:

إنّ العناية باستعراض الجهاز المصطلحيّ الذي نخته "سعيد يقطين" في تعامله مع الزمن السردّي في النصّ الروائيّ العربيّ يقتضي التركيز على دراسته الأولى (تحليل الخطاب الروائيّ) بشكل أساسي، كونها تتضمن أغلب المصطلحات التي تنبني عليها دراسة الزمن السردّي. فإذا كانت هذه الدراسة قد وقفت -ابتداءً - على بعض الجوانب المتعلقة بتوظيفه لبعض المصطلحات وكيفية اشتغالها منهجيّاً في دراسته لبعض النصوص الروائية؛ فإنّ الاشتغال -ههنا - سيتوقف على جوانب أخرى من ذلك متعلّقة أساساً بأشكال ترجمة مصطلحات الزمن السردّي عنده، وبأسس اختياره لبعض المقابلات العربيّة ووضعها، أو تتعلّق باجتراحه لبعضها الآخر ونحته انطلاقاً من وقوفه على زمن النصوص العربيّة التي درسها.

ينطلق "يقطين" في ترجمته لمصطلحات الزمن السردّي ووضعها من اجتهاد خاصّ أخذ منحنيين اثنين: الأول سعى من خلاله الناقد إلى تخيير الترجمات والمقابلات العربيّة التي تبدو له ملائمة ومناسبة للمصطلح الأجنبيّ، دون أن يعلّل اختياره لهذا المصطلح أو ذاك، ودون أن يلفت أيضاً انتباه القارئ المتابع لمصطلحاته إلى بعض الترجمات المتداولة والشائعة التي خصّت بها المصطلحات التي أقبل على ترجمتها، بل إنّه في كثير من الأحيان لا يلتزم بتحديد مفاهيم هذه المصطلحات المترجمة ودلالاتها^١. فلئن جاءت ترجمته لبعض هذه المصطلحات وفق ما هو متداول وشائع في الوسط التقديّ السردّي العربيّ من قبيل ترجمته لمصطلحات: Ordre بالترتيب وDurée بالمدة أو الدّيمومة وPseudotemps بالزمن الزائف وFréquence بالتواتر^٢ وProlepses بالاستباق وSommaire بالتلخيص وPause بالوقف وEllipse بالحذف وScène بالمشهد وAnachronies بالمفارقات السردية،

١ - ينظر، لوكام (سليمة)، تلقي السرديات في النقد المغربي، ص. ٢٧٨.

٢ - يترجم ناجي (مصطفى)، مصطلح Fréquence بالتردد في ترجمته لكتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير، منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٩، ص. ١٢٨.

وEnchainement بالتسلسل، وEnchassement بالتضمين وL'alternance بالتناوب^١. فإن ترجمته لبعضها الآخر حفّه الكثير من الخلط والغموض والالتباس مثل ترجمته لمصطلح Analepses الذي يضع له مقابلين هما: الإرجاع والاسترجاع^٢، وإن كان يتحيز للمقابل الأول، فيمكن إثارة المقابل الثاني لشيوعه وانتشاره، ومراعاة لتوحيد المصطلح السردّي، ولتجنّب الوقوع في الخلط والتشويش على القارئ. ويندرج أيضا في هذا الاتجاه تناوله لأنواع التواتر التي يقتصر في ترجمتها على الصفات دون ترجمته لمصطلح Récit^٣. فهو يترجم

- ١ - ينظر، يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص. ٧٦، ٧٧، ٧٨، ١٢٢، ١٦٣.
- ٢ - استعمل يقطين مصطلح إرجاع كمقابل لـ: Analepses في تحليل الخطاب الروائي ص. ٧٧، إلا أنه يتراجع عن هذه الترجمة مستعينا عنها بمصطلح الاسترجاع ابتداء من الصفحة ١٥٠ من الكتاب نفسه.
- ٣ - يترجم سعيد يقطين مصطلح Récit بحكي، وهي ترجمة ملتبسة؛ ذلك لأن المصدر من حكي في اللغة العربية هو حكاية وليس حكي (ينظر، ابن منظور، لسان العرب، تح، عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، القاهرة، د ط، د ت، مع ٢، باب الحاء، مادة (حكيم) الجذر حكي). ولعل مما زاد في اضطراب هذه الترجمة عدم استقرار الناقد عليها والتباس استعمالها لها. وقد بدا ذلك واضحا في أكثر من موضع في كتابه تحليل الخطاب الروائي؛ إذ يضع حكي مقابل لـ: Narrative ويستعمله مقابلاً لمصطلح Histoire الذي يترجمه بقصة، ويعني به الحدث أو فعل السرد، وفي استعمال آخر يلتبس مع مصطلح محكي الذي يجعله مرة مقابلاً لـ: Diègèsis أو Diègèsis ومرة أخرى مقابلاً لـ: Narrated على ما بين هذه المصطلحات والاستعمالات من اختلافات. (ينظر، تحليل الخطاب الروائي، ص. ١٩، ٢٧، ٣١، ٣٤، ٣٧، ٣٩، ٤١، ٤٦، ٤٨). فإذا كان "يقطين" يفضل ترجمة Récit بحكي، فإن الإشكال الحقيقي لا تطرحه هذه الترجمة (حكي) في حد ذاتها، لأنه يمكن إلحاقها بالصيغ السماعية، حتى وإن لم يكن لها أصل في العربية، وإنما الإشكال المطروح الذي يهدّد دلالة المصطلح Récit هو تشتت مفهومه وتداخله مع استعمالات اصطلاحية أخرى من ثقافات مغايرة ولغات مختلفة من مثل ارتباطه بالمصطلح الإغريقي Diègèsis وبالمصطلح الإنجليزي Narrated، وإن كانت اللغة الإنجليزية لا تمتلك مصطلح Récit ضمن معجمها اللغوي؛ لذلك تكون الدراسات النقدية العربية التي اعتمدت اللغة الإنجليزية مصدراً ومرجعية =

مصطلح Récit singulatif بالانفرادي و Récit répétitif بالتكراري و Récit itératif بالتكراري المتشابه.

فإذا كانت الترجمة التي خصّ بها النوع الثاني مقبولة ؛ فإنّ الترجمة التي تخيّرنا للنوع الأول (الانفرادي) لا تعبّر عن المعنى المراد من مصطلح Singulatif ؛ ذلك لأنّ من معاني الانفراد في العربيّة الانعزال والوحدة على حدّ تعبير "محمد الخبو"^١. لذلك يمكن ترجمة المصطلح بالمحكي المفرد بدل الانفرادي^٢، وترجمة Récit itératif بالمحكي المؤلّف بدل مصطلح التكراري المتشابه ، لأنّ القارئ يجد نفسه أمام ترجمتين لمصطلح واحد ، فبأيهما يأخذ؟. وأمّا نزوعه إلى ترجمة مصطلح Hétérodiégétique ببرّاني الحكي و Homodiégétique بجوّاني الحكي إشارة إلى قسمي الاسترجاعات الدّاخلية ، وإن كان يبدو اشتقاقاً غريباً وغير

= نقدية لها مبرراتها في ترجمة Récit بقصة أو سرد بخلاف الدراسات العربية التي تعتمد المرجعية الفرنسية. (ينظر، منصوري (مصطفى)، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط ١، ٢٠١٥، ص. ٣٨٥). لا شك أنّ "يقطين" على دراية فائقة ووعي كبير بهذه الاستعمالات الاصطلاحية، فهو العارف والخبير بشؤون المصطلح وبمفاهيمه ومدلولاته في محاضنها الأصلية ؛ إذ يمكن أن يكون تعدّد استعمالاته لمصطلح Récit من قبيل التداخل والوشائج التي تربط المصطلح في الأصل بباقي المكونات الأخرى ، وهو الأمر الذي يعثر عليه الدارس عند "جينات" نفسه الذي لا يفصل بين المحكي Récit والخطاب Discours وكثيراً ما تتداخل استعمالاته لهما، فربما يكون ذلك قد حمل "يقطين" على إثارة مثل هذه الاستعمالات في مقابل Récit، وهو ما أكّده الباحث "منصوري مصطفى" لدى تناوله لظاهرة الالتباس التي تميّز مصطلحات (حكي، محكي، قصة، خطاب) عند "يقطين"، وإن كان يرى صلاحية مصطلح المحكي بدل (حكي) لحمله المفهوم الذي أراده جينات لمصطلحه Récit ؛ ولأنّ صيغته تتطابق - حسب رأيه - مع المعايير العربية، فهو اسم مفعول. من هذا المنطلق جاء اعتماد هذه الدّراسة على مصطلح المحكي بصفته مقابلًا مناسباً لمصطلح Récit. (ينظر، منصوري (مصطفى)، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي، ص. ٣٨٦، ٣٨٧).

١ - ينظر، الخبو (محمد)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص. ٢١٠ (الهامش).

٢ - ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج ٥، باب الفاء، مادة (فرد).

مستساغ خاصة اختياره للفظتي برّاني وجوّاني اللّتين لم يقدّم مبرّرات بشأنها، في الوقت الذي يوجد من عدّهما من الاستعمالات أو التراكيب التي استعارها "يقطين" من اللغة العامية^١، وهو الخبير والعارف بالعربية ويقضايها المصطلح وطرائق ترجمته، إلّا أنّه وبمجرد الرجوع إلى معجم تهذيب اللغة للأزهري ينكشف الغموض ويزول الالتباس؛ إذ تبين أنّ اللّفظتين تستعملان للدلالة على الخارجي والداخليّ، ومّا أورده الأزهريّ للدلالة على ذلك "ما روي عن سلمان أنّه قال: لكل امرئ جوّاني وبرّانيّ، فمن أصلح جوّانيّه أصلح الله برّانيّه، ومن أفسد جوّانيّه أفسد الله برّانيّه. وأضاف الأزهريّ، قال: شمر، قال بعضهم: عنى بجوّانيّه سرّه، وبرّانيّه علانيّه. وقال أيضا: وجوّ كلّ شيء بطنه وداخله، وهو الجوّة"^٢. بمعنى أنّ الجوّاني إشارة إلى الشّيء الداخليّ والبرّاني ما يدلّ على الشّيء الخارجيّ، وبذلك تستقيم ترجمة يقطين للمصطلحين السّابقين لوجود مسوّغ لاستعمالها ومستند في المعجم اللّغويّ العربيّ.

في السّياق نفسه، التّبست ترجمته لمصطلح Portée بالسّعة ومصطلح Amplitude بالمدى^٣. ولئن عثر على ترجمة صحيحة لمصطلح Ampleur بالاتساع؛ إلّا أنّ المفاجأة الحاصلة كانت مع عودة الباحث إلى الخلط الوارد في ترجمته للمصطلحين السّابقين حينما عاد إلى مصطلح Amplitude إشارة منه إلى مدى الاسترجاع الداخليّ الذي سجّله في الوحدة الثّالثة من دراسته لرواية الزّيني بركات^٤. وأمّا المنحى الثّاني الذي شهدته مصطلحات الزّمن عند

١ - ينظر، لوكام (سليمة)، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص. ٢٧٩.

٢ - الأزهريّ (أبو منصور محمد بن أحمد)، تهذيب اللّغة، ج ١١، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، مراجعة علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، القاهرة، دط، دت، باب اللّيف من حرف الجيم، مادة (جو - الجواء).

٣ - ينظر، يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص. ٧٧.

٤ - ينظر، المصدر نفسه، ص. ٧٥.

٥ - ينظر، المصدر نفسه، ص. ١٢٤.

"يقطين" إقباله على وضع المصطلحات دون أن يرفق هذه المصطلحات بمقابلاتها الأجنبية، كما فعل مع المصطلحات السابقة، ومن هذه المصطلحات: زمن القصة Temps de l'histoire وزمن الخطاب Temps du discours وزمن السرد Temps de la narration وزمن النص Temps du texte وزمن الكتابة Temps de l'écriture وزمن القراءة Temps de la lecture وزمن الكاتب Temps de l'écrivain وزمن القارئ Temps du lecteur والزمن التاريخي Le temps historique. وهنا يكون من الضروري إرداف المصطلح المترجم بالمصطلح المترجم عنه، حتى يتسنى للقارئ الوقوف على المصطلح الأصلي والترجمات التي تقابله عربياً.

ينطبق ذلك أيضاً على وضعه لمصطلحات الحكي الأول الذي يقابل Récit premier أو Récit primaire عند "جينات". ولئن وضع له الباحث مقابلاً آخر هو الحدث الأول في القصة^١، إلا أنه يكون تفضيل مصطلح المحكي الأول عليه لعدم دقة مصطلح حكي والتباسه. وكذلك مصطلح التبدلات الزمنية^٢ الذي وإن كان يستعمله إلى جانب مصطلح المفارقات الزمنية Les anachronies، إلا أنه كان من الدقة المحافظة على الترجمة الثانية لشيوعها وتداولها، وتأديتها للمعنى المطلوب، وهو حصول المفارقة مع زمن القصة، وقريب من هذا المعنى ما تجلّيه معاجم اللغة، ومنها: "فارق الشيء مفارقةً وفراقاً: باينه، وتفارق القوم فارق بعضهم بعضاً. وفارق فلان امرأته مفارقةً وفراقاً: باينها"^٣. فالمعنى الحاصل هنا هو حصول المفارقة والتباين وعدم التوافق. هذا ناهيك عن انحراف مصطلح التبدلات عن الأصل الذي وضعه "جينات"، واستيعابه لدلالات أخرى منها التغير والاختلاف.

في المنحى نفسه دائماً يُقدم يقطين على نحت العديد من المصطلحات، منطلقاً من رؤيته الخاصة واجتهاده الفردي. فهو كثيراً ما يتصرّف دون قيود في وضع المصطلحات وفي

١ - ينظر، المصدر نفسه، ص. ٩١.

٢ - ينظر، يقطين (سعيد)، المصدر السابق، ص. ١٢٠.

٣ - لسان العرب، مج ٥، باب الفاء، مادة (فارق).

اجتراعها، كما أنه لم يبق أسير مصطلحات "جينات" و"تودوروف"، بل راح يطاوع النصوص الروائية العربية، التي يبدو أنها أسعفته في اصطناع جهازه الاصطلاحي المتعلق بالزمن السردى.

لذلك يمثل بوضعه لمصطلحات من قبيل الإرجاع التلخيصي، والإرجاع الاستباقي، والاستباق الإرجاعي، والمشهد التلخيصي، والتلخيص التكراري، والمشاهد التلخيصية التكرارية، والتكرارات المفارقة، والفواصل الزمنية، واللعب الزمني... إلخ^١. فقد يجد القارئ صعوبات جمّة في استيعاب هذه المصطلحات وإدراكها خاصة في المستوى التطبيقي بفعل طبيعتها التركيبية التي توحى بتداخل تقنيات الزمن التي تحيل إليها وتجانسها، وهو ما تمّ الوقوف عليه من خلال تطبيقات "يقطين" لهذه التقنيات، التي قد يحصل أن يجمع فيها بين أكثر من عنصر أو تقنية، ويضرب لذلك مثالا بتناوله للوحدة الرابعة من تقسيمه للزمني بركات وبالتحديد في المقطع الخامس عشر الذي يدمج فيه كثيراً من التقنيات مع بعضها بعضاً، فمثلاً وهو يتحدث عن المحكي المؤلف Récit itératif الذي سمّاه التكراري المشابه في هذا المقطع يتناول ضمنه الاستباقات والاسترجاعات والاستباقات التكرارية والمشاهد التلخيصية^٢، فيكون بذلك جمع بين هذه التقنيات جميعاً في مقطع واحد، في حين أن "جينات" تناول كل عنصر وكل تقنية من تقنيات دراسة الزمن السردى على حدة^٣. وهو المسلك التحليلي الذي أراده جينات لتقنياته على الرغم من العلاقات الوثيقة التي تجمعها وتربط بينها.

إذا كانت هذه التشكيلة المصطلحية التي اصطنعها "يقطين" تنم عن مقدرته الكبيرة على تشكيل المصطلحات ونحتها بما يتلاءم وخصوصيات النص الروائي العربي؛ فإنّ مثل

١ - ينظر، يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ص. ١٢٨، ١٣٠، ١٣١، ١٣٣، ١٣٧، ١٣٩، ١٦٠.

٢ - ينظر، المصدر نفسه، ص. ١٢٩، ١٣٠، ١٣١.

٣ - Voir, Genette (Gérard), Figures III, p. 197, 206, 211, 216. ١٩٣109, 130, 154, 180.

هذه الطريقة في التعامل مع مصطلحات الزمن السردية، سواء بتحويلها عن وجهتها الأصلية وتخريفها، أو بالجمع والمزاوجة بينها عند توظيفها، قد تؤدي إلى إرباك القارئ وتشيت ذهنه، وتناهى به في الأخير عن ضبط المفاهيم التي تحيل إليها هذه المصطلحات بشكل دقيق. بمعاينته للزمن في الروايات المدروسة يكون "يقطين" قد انتهى إلى بلورة رؤية خاصة به للزمن تنطلق من خصوصية النص الروائي العربي المدروس. فرغم أنه كان حريصاً - على الصعيد النظري - على التزام الدقة والوضوح في تحديد منطلقاته وفي بسط رؤيته المتعلقة بالزمن، إلا أنه "في مقابل ذلك لم يقدم أدوات واضحة حين إخضاعها للممارسة التطبيقية. فقد فقدت تلك الأدوات بريقها ونصاعتها بعد أن تحولت إلى استكشاف النصوص الروائية وقد يعود ذلك إلى مجموعة من الأسباب مرتبطة أساساً بوضع النقد العربي الحديث الذي لم يجد السبل الكفيلة لملاءمة ما هو نظري بما هو تطبيقي نتيجة التطبيق الآلي لأدوات استوحيات من خصوصية نصية لا تتطابق دائماً مع خصوصية النص العربي"^١. هذا فضلاً عن اعتماد الباحث على مرجعيات معينة وتجاوزها في الوقت نفسه^٢. لكنه ومن أجل إنصاف الناقد يمكن القول بأن الجهد الذي أنفقه "سعيد يقطين" في معاينة الزمن في الروايات العربية التي اشتغل عليها على الرغم من تعثره في بعض الجوانب المنهجية والمصطلحية التي أفضت في كثير من الأحيان إلى التباس خطابه النقدي وغموضه، خاصة ذلك الخلط الذي أتاها الباحث لدى تحديده لزمان النص، وارتكازه بشكل كبير على تحليل نص واحد هو نص "الزيني بركات"، ثم تعميم نتائجه على باقي النصوص الروائية الأخرى، إثباتاً وتوكيداً لفرضياته السابقة وللتائج المتوصل إليها جرّاء مقارنة الزمن في هذا النص الروائي، إلا أنه يبقى إنجازاً متفرداً

١ - مصطفى (منصوري)، سوسيولوجيا النص الروائي في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة محكمة تعنى بالدراسات النقدية واللغوية والاجتماعية باللغة العربية واللغات الأجنبية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ع٦، ٢٠٠٧، ص١١١.

٢ - ينظر، المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

ومحاولةً رائدةً بالنظر إلى ندرة مثل هذه المقاربات في الدرس السردّي والنقديّ المغاربيّ، وبالنظر أيضاً إلى الجرأة الكبيرة التي يتحلّى بها "يقطين" في اصطناع الأدوات والمفاهيم وفي سعيه الحثيث إلى تعديلها وتحويرها بما يتفق مع منطلقاته وتصوراته التحليليّة.

خصائص الترجمة الأدبية في كتاب (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) لابن خاقان

فهد إبراهيم سعد البكر

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والفنون - جامعة حائل

المقدمة

المتأمل في كتب التراجم عمومًا، يلحظ تلونها بين مذاهب مختلفة في التأليف والكتابة، وتنوعها بين مجالات عديدة، سواء في القديم، أو في الحديث، ومن المعلوم أن التراجم تختلف أنواعها وفروعها بحسب اختلاف العلوم والمعارف والغايات، فهناك تراجم للفقهاء، وتراجم للمحدثين، وتراجم للأدباء، وتراجم للنحاة واللغويين، وتراجم للأطباء، وتراجم للرجال، وتراجم للنساء، وتراجم للصحابة، والتابعين، والأخيار، وتراجم للملوك، والأمراء، والوزراء، وتراجم للشعراء والكتّاب، وهكذا، وأمثلة تلك التراجم أكثر من أن تعد وتحصى.

وتأتي بعض هذه التراجم على شكل طبقات، ويرد بعضها على شكل وفيات، وقد تكون على شكل معاجم، وربما عنونت ب (الأعلام أو أعلام كذا) على أنها في ذلك كله تفصح عن عنوانها الذي هو واجهتها، وهو عنوان قد يكون مسجوعًا، أو غير مسجوع، أو مشبعًا بالأوصاف والتشبيهات الجميلة، التي قد تتناسب مع مضمون التراجم الداخلية، أو تعبر عن طبيعتها التاريخية، أو الجغرافية، أو العلمية، وهي سنة ملحوظة في التراجم المشرقية والمغربية على حد سواء، وقد لوحظت هذه الطريقة منذ القديم، واستمرت قرونًا طويلة، ولسنا هنا بحاجة إلى استعراض النماذج على هذه التراجم؛ إذ هي كثيرة جدًا.

وقد تميز كتاب (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) لابن خاقان الأندلسي بأنه أحد كتب التراجم الأندلسية التي كتبها مؤلفها مترجماً لأعلام عصره، وقد تميز بأسلوبه الجذاب الذي جعلنا نُقدم على دراسة خصائص الشعرية التي يعج بها؛ لذلك سنقوم بتمهيد يعرف بالكتاب ومؤلفه، ثم محور أول نتناول فيه الإطار الخارجي لشعرية التراجم في هذا الكتاب، وذلك من جانبين: أولهما - يعالج شعرية العنوان بوصفه العتبة الأولى، وما يخلج فيها من طاقة شعرية، وثانيهما - يبحث في شعرية التبويب الذي بُنيت عليه التراجم، ثم نتناول الدراسة في محورها الثاني الإطار الداخلي للتراجم، وذلك من خلال جوانب ثلاثة وهي: المقدمات، والمتون، والخواتيم، ثم تعرج الدراسة على المحور الثالث وهو: شعرية التراجم والتفاعل الأجناسي، وذلك من خلال ثلاثة جوانب أيضاً، وهي: التفاعل مع الشعر، ثم التفاعل مع الرسائل، ثم التفاعل مع المقامات، ثم خاتمة الدراسة، وقائمة بمصادرها ومراجعتها.

وتتطلع الدراسة إلى الإجابة على الأسئلة الآتية:

- ١ - من هو ابن خاقان؟
- ٢ - لماذا نسلط الضوء على التراجم الأندلسية؟ ولماذا نخصّ (قلائد العقيان) بالذكر؟
- ٣ - ما الإطار الخارجي والداخلي الذي يمكن أن تصب أشكاله في خدمة شعرية التراجم؟
- ٤ - ما الأثر الأجناسي الذي أدى إلى كشف بعض معالم الشعرية التي تميزت بها التراجم؟

التمهيد

الكتاب ومؤلفه:

يعد كتاب (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) من أهم التراجم الأندلسية، ليس من حيث الأقدمية وحسب (٥٢١هـ) بل لأنه اشتمل على انتقاء أعلام كثيرة، وذات قيمة علمية، متنوعة في اتجاهاتها المعرفية، فلم يكن مقتصرًا على طبقة بعينها، وإنما كان متسعًا في ذلك "فقد اجتمع للفتح في قلائده تراجم كثيرة لطوائف متباينة من الأندلسيين خاصة، وتكلم على ترجمة كل واحد منهم بأحسن عبارة، وألطف إشارة، وجعل الكتاب أقسامًا أربعة، اتسع لنحو ست وستين ترجمة على تفاوت في الحجم بين الأقسام".^١

وقد خالف هذا الكتاب في منهجه وطريقته أقرب كتاب أندلسي له في التراجم، وهو (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني (٥٤٢هـ) فلم يحدّد حذوه في التقسيم والتحديد، بل أقام التصنيف على أساس المنصب، والتميز، فخالف بذلك تقسيم ابن بسام الذي كان يتخذ من الأساس الجغرافي ميزانًا له في التقسيم، وإن اقتصر ابن خاقان في ترجمته على الأفق الأندلسي، على خلاف ما نجده عند صاحب الذخيرة الذي رصد تطور الحركة الأدبية النقدية المشرقية، وذلك في حديثه عن السرقات الأدبية، ورد الأشعار إلى أصولها الموروثة، ومع ذلك فإن للقلائد قيمة أدبية؛ لاحتوائها على تراجم غير موجودة في (الذخيرة) ولا في غيره.^٢

ولعل العجيب في هذا الكتاب، واللافت للانتباه فيه، هو أسلوب مؤلفه وبلاغته، وهو الأمر الذي تنبه له أكثر من ترجموا له، حيث أشير إلى تفردّه في البلاغة، وقد ترجم له لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) صاحب كتاب (الإحاطة في أخبار غرناطة) حيث يقول:

١ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، تحقيق وتعليق: د.

حسين يوسف خريوش، ط ١/، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص:

ز.

٢ - ينظر: السابق، ص: ر، ز، س، ش.

"الفتح بن علي بن أحمد بن عبيد الله، الكاتب المشهور، من قرية تعرف ب(صخرة الواد) من قرى قلعة (يحصب) يكنى أبا نصر، ويعرف بابن خاقان، كان آية من آيات البلاغة، لا يشق غباره، ولا يدرك شأوه، عذب الألفاظ ناصعها، أصيل المعاني وثيقها، لعوب بأطراف الكلام، معجز في باب الحلّى والصفات".^١

وقد أثبت كتابه (قلائد العقيان) من عتبه الأولى (العنوان) حرص صاحبه على الأخذ بأفانين الكلام، والتأنق في الوصف والصياغة، فصار كتابه فناً كتابياً، وليس ترجمة لأعلام وشخصيات فحسب، ومن هنا انعكس حرصه البلاغي، واهتمامه الأدبي على كتابه؛ فظهرت الترجمة في ثوب قل أن نجد مثله، هذا إلى جانب التعالي النصي الذي تزخر به؛ نظراً إلى تنوع الأعلام المترجم لهم، ومن هنا فقد تميز أسلوب ابن خاقان في هذا الكتاب بأنه قطع أدبية جميلة، لا تشعر بك بأن النص ترجمة، بل يكاد يخيل إليك أنه مقامة أو رسالة. ومن هنا فقد "عرف القدماء لابن خاقان هذه القدرة البلاغية الأسلوبية حين رأوا كلامه في تواليفه كالسحر الخلال، والماء الزلال، والواقع أن أسلوبه يجمع الموسيقى الشعرية، والبلاغة النثرية، إذ إن سمات الشعر والنثر متوافرة في هذا الأسلوب، ولو أنه قيده بالقوافي والأوزان لكان شعراً؛ إذ أثر أن يستحدث أشكالاً من القول الموزون، لأن نفسه كانت تحتلج بشاعرية واضحة، فإنه كان يروم الشكل السجعي الذي يضاهي القصيدة، بل ويحاول أن يتفوق على بلاغتها، مما جعل الأسلوب الشعري وما يجري مجراه من مصقول السجع المزدوج في المقامة الأدبية، السمة البارزة في كتابة التراجم عنده".^٢

على أن ابن خاقان لم يكن محموداً في بعض الصفات التي تروى عن سيرته، حتى ذكر لسان الدين بن الخطيب في كتابه (الإحاطة) أنه كان مجازفاً، ومقدوراً عليه، وأنه لا ميل

١ - الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، مراجعة وتقديم وتعليق: بوزياني الدراجي، دط، دار الأمل للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠٠٩م، ٥/٢١٠.

٢ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، مصدر سابق، ص: ع.

من المعاقرة إلى أن هان قدره، وابتذلت نفسه، وساء ذكره^١ كما ألمح ابن سعيد المغربي (ت ٦٨٥هـ) في كتابه (المغرب) إلى أنه إنما عُرف بابن خاقان لاتهامه في الخلوة، وأن ذلك وما اشتهر به من الوقوع في الأعراض صده عن أن يكون علما من أعلام كتّاب الدولة المرابطية^٢. ولا حاجة لنا في الوقوف على شخصية المؤلف وبعض صفاته، فنحن نتناول عملاً نخضعه إلى قوانين الأدبية وكفى، غير أنه لفت نظري أن بعض تلك الخلل التي لم تحمد له كانت سبباً في ظهور بعض السلوك الخاطئ في منهجية التأليف لديه؛ ذلك أنه كان متحاملاً ومتعصباً في بعض تراجمه، وفي كتاب (الإحاطة) خبر يدل على ذلك الانجراف وراء الهوى، فقد كان ينوي إسقاط اسم القاضي أبي الفضل عياض؛ لأنه أقام عليه الحد، عندما علم بأنه دخل على مجلسه محمراً، وكان بعض الحاضرين قد تنسّم رائحته، فأعلم القاضي بذلك^٣.

كما أشار المقرئ التلمساني (ت ١٠٤١هـ) صاحب (نفح الطيب) إلى قصة حقد ابن خاقان على ابن باجة أبي بكر محمد بن يحيى التجيبي (ت ٥٢٩هـ) حيث حدّث بعض الشيوخ - كما يقول المقرئ - أن سبب حقه عليه ما كان من إزرائه به، وتكذيبه إياه في مجلس إقرائه^٤ ومع ذلك فقد ترجم له في آخر كتابه (قلائد العقيان) غير أنه هاجمه هجوماً عنيفاً من أول الترجمة، حيث قال فيه: "هو رَمْدُ جَفْنِ الدِّينِ، وَكَمَدُ نَفُوسِ الْمُهْتَدِينَ، اشتهر سُخْفاً وجنوناً، وهجر مفروضاً ومسنوناً..."^٥ ولعل هذا مما يكشف اختلالاً في منهجه التألفي الذي

١ - ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، السابق، ص ٢١٠.

٢ - ينظر: المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد المغربي، حققه وعلق عليه: شوقي ضيف، ط ٤، دار المعارف، مصر، د.ت، ص ٢٦٠.

٣ - ينظر هذا الخبر في: الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، السابق، ص ٢١١.

٤ - ينظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الشيخ أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، تحقيق: د. إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت ١٣٨٨/١٩٦٨ م، ٣٠/٧.

٥ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص: ٩٣١.

يفتقر أحياناً للأمانة والإنصاف، ونبذ الهوى والتعصب.

وقد ذكر المقرئ أن من تواليف ابن خاقان - إضافة إلى قلائد العقيان - كتاب (مطمح الأنفس) و (المطمح) أيضاً، وله رسائل مدونة، وشعره في مرتبة وسطى، وكتابه فائقة، وله نثر شهير في السلطانيات وغيرها، وقد توفي مقتولاً بمراكش ليلة الأحد لثمان بقين من محرم سنة تسعة وعشرين وخمسمائة^١.

المحور الأول - الإطار الخارجي لشعرية التراجم في (قلائد العقيان)

الجانب الأول - شعرية العنوان:

العنوان هو العتبة الأولى، والواجهة الأهم في كل شيء، ومن ذلك عناوين الكتب، حيث تشكل عناوينها طريقاً إلى ولوج عوالم النص، وقد يكون هذا الطريق صعباً شاقاً، وقد يكون سهلاً مذكلاً، وهنا تبرز قيمة العنوان في كونه يفرش الطريق للقارئ يبسر وسهولة، وجمال وانجذاب، وربما حدث العكس، فجاء العنوان منفراً وطارداً لتقبل القارئ، وانسياقه إليه.

وقد كان من سنة الكتاب قديماً الحرص كل الحرص على اختيار العنوان الموافق لمحتويات الكتاب ومضامينه، وكان الحرص أكثر مع كتب التراجم؛ إذ عكف المؤلفون على التفتن في توشيح كتبهم عناوين براقة تأسر المتلقي، وتسرق اهتمامه، فينبهر ويقدم على تلقف الكتاب، ولذلك كانوا يعمدون إلى التحسين ودلالاته، من قبيل (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) للثعالبي، ومثله (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لابن بسام، و (الغصون البانعة في محاسن شعراء المائة السابعة) لابن سعيد المغربي، و (دوحة الناشر في محاسن من كان بالمغرب من مشاهير القرن العاشر) لمحمد بن علي بن عسكر الحسني الشفشاوني (ت ٩٨٦هـ) و (البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع) لمحمد بن علي

١ - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الشيخ أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، السابق، ٣٠/٧.

الشوكانى (ت ١٢٥٠هـ) وغيرها. ويلحظ اللجوء إلى (التحسين) واعتماده تزييناً وتجميلاً للعنوان، وهو ما ينبئ عن حرص الكاتب على أن يجعل عنوانه محسّناً بضروب الوصف، وأن لا ينأى عن ذكر المحاسن، وهذا عادة عند المشاركة والمغاربة، والأوائل والمتأخرين، كما يبدو من بعض هذه النماذج، هذا إضافة إلى ما يحويه العنوان من نعوت وتشبيهات من قبيل (يتيمة الدهر - الذخيرة - الغصون الياضعة - دوحة الناشر - البدر الطالع ...) ونحوها، فهذه الأوصاف إنما تفصح عن اهتمام المؤلف بأن يكون عنوان كتابه ملفتاً للنظر، وجاذباً للقارئ.

ولعل كتاب (قلائد العقيان) من ضمن تلك المؤلفات التي حرصت على أن يكون عنوانها متوشحاً بثوب شعري، حيث عمد مؤلفه إلى ذكر (المحاسن) كما لم ينأ عن استعمال ضروب الوصف البديع، والتشبيه البليغ، فالقلائد جمع قلادة وهي التي توضع في العنق^١ وتضعها المرأة لتتزين بها، وأما العقيان فهو من الذهب، وهو تحديداً "ما ينبت نباتاً في معدنه، وليس مما يحصل من الحجارة"^٢ ويكفي أن نتخيل القلائد المرصعة بالعقيان، وكأن الكاتب يرمي إلى أن من اختارهم من الأعيان هم صفوة الصفوة، وهم من يمثلون (المحاسن) من الشخصيات المهمة.

وقد نص ابن خاقان على ذلك - كما في بعض النسخ المخطوطة^٣ للكتاب بأن عنوانه هو (قلائد العقيان في محاسن الرؤساء والقضاة والكتّاب والأدباء والأعيان) ومن هنا يتبين لنا أن المؤلف سعى إلى توضيح مضمون هذا الكتاب، فمن يقرأ العنوان كاملاً دون اجتزاء يشعر مباشرة بأن مضمون الكتاب لن يخرج عن التراجم، ولعل مثل هذا التحديد في

١ - ينظر: معجم الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، اعتناء: خليل مأمون شيحا، ط ١/، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م، ص ٨٧٩، مادة (قلد).

٢ - السابق، ص ٧٢٢، مادة (عقا).

٣ - كما في الورقة الأولى من النسخة (م) التي أشار إليها محقق الكتاب د. حسين يوسف خريوش، ووضع صورتها. ينظر: السابق، ص: ٢٧.

العنوان تنبه له الإنشائيون مؤخراً، كما عند (جيرار جينيت - لوي هويك - شارل غريفيل - ه. ميتيرون) ورأوا أن محددات العنوان تتجلى في: تسمية الكتاب، وتعيين مضمونه، ووضعه في القيمة أو الاعتبار^١.

إن العنوان المسجوع (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) وكذلك المزاوجة بين الجمل (قلائد + محاسن) (العقيان + الأعيان) يلفت الانتباه، ويحقق جذبا إلى العنوان، وبخاصة في جرسه، وتناغم أصواته، واتحاد صيغه، وهو ما دعا إليه (جيرار جينيت) في حديثه عن وظيفة (إغراء الجمهور) وهي الوظيفة التي يطلق عليها (ه. ميتيرون): الوظيفة الإغرائية، أو التحريضية^٢.

وإذا عدنا إلى عنوان المخطوطة، وهو (قلائد العقيان في محاسن الرؤساء والقضاة والكتاب والأدباء والأعيان) تبين لنا أن هذا العنوان لا يعطي انطبعا عن الفئة المستهدفة فحسب، وهم (الرؤساء - القضاة - الكتاب ...) بل إنه يدلنا بوضوح على الجنس الأدبي الذي سوف يطرق المؤلف بابه، وهو الترجمة الأدبية، أو السيرة الغيرية، ومع ذلك فإن "العنوان فضلاً عن تعيينه للجنس الأدبي، فهو يعين أيضا مضمون المؤلف، باعتباره نواة ومركزاً لمجموع الأفكار؛ وعليه فالعنوان مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي، تعكس الأفكار والخلجات المتخلقة"^٣.

وتبدو شعرية العنوان أكثر وضوحاً في هذا الكتاب (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان) لأنه يحقق الوظيفة الوصفية؛ "فالعنوان هو قبل كل شيء وصف" وقد اصطفى ابن خاقان

١ - ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين،

ط ١/، منشورات الاختلاف بالتعاون مع الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، ص ٧٤.

٢ - ينظر: السابق، ص ٧٤.

٣ - هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، ط ١/، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع،

دمشق ٢٠١٣م، ص ١٦.

٤ - السابق، ص ٣٨.

للقلائد أجملها، وللأعيان أحسنها، فانتقى لعنوان كتابه معنى فريداً، ووصفاً بديعاً، ومن المعلوم أن النعوت والصفات هي إحدى أهم الركائز والأنماط التي يتركب منها العنوان الشعري^١.

الجانب الثاني - شعرية التبويب:

أقام الفتح ابن خاقان كتابه على أساس من التنظيم والترتيب، وهو ما يوحي بأن القدماء كانوا يعيرون قضية (التبويب) المنهجية اهتمامهم، ويظن أكثر المتأخرين والمعاصرين أن هذه المسألة هي من ابتداعهم، على حين أن هذا الملمح المنهجي نجده كثيراً في مؤلفات القدماء حاضراً بقوة وتميزاً^٢ ويأتي كتاب (قلائد العقيان) واحداً من تلك المؤلفات التي أقيمت على تبويب سليم ينم عن منهجية الكاتب أولاً، ومؤلفات عصره ثانياً، هذا على الرغم من أنه كتاب في التراجم التي عادة لا تخضع لمعيار منهجي منظم، وإنما تقوم على أساس حصر الأعلام، وترتيب ذكرها، ومع ذلك فقد كان المؤلف بارعاً في تبويب كتابه وترتيبه، على الرغم من تدافع الشخصيات وكثرتها في سياق ترجمته.

أما من حيث التقسيم الهيكلي العام، فقد بنى ابن خاقان كتابه على مقدمة، وجزأين، وأربعة أقسام، وخاتمة، غير أن الخاتمة كانت من صنع الناسخ محمد بن محمد الخفاجي الحنبلي عام ستّة وألف من الهجرة، وهذه عادة أيضاً عند كثير من المتقدمين في مؤلفاتهم؛ إذ لم يكن أكثرهم يحرص على تخصيص خاتمة ينهي بها كتابه، وإن كان بعضهم يختم كتابه ببضعة أسطر يدعو الله فيها بالتوفيق، ويشكره على إتمام الكتاب، وهذا على عكس المقدمة التي كانوا ينتخبون لها أجود الكلام، بل كانوا يطلقون عليها (فاتحة الكتاب

١ - من تلك الركائز والأنماط أيضاً: الجمل الأسمية، والظروف، والأنماط التعجيبية، والزمانية، والمكانية، والحديثة، وغيرها. ينظر: نفسه، ص ٢٨ - ٣٢.

٢ - كتبنا في هذا الصدد مقالاً يمكن الرجوع إليه وفق هذا التوصيف: الخطط البحثية قديماً، د. فهد البكر، الجزيرة الثقافية، العدد ١٦١٠٩، السبت ٥ صفر ١٤٣٨هـ / ٥ - ١١ - ٢٠١٦م.

- خطبة الكتاب - خطبة المصنف ...) ونحو ذلك، فابن خاقان في كتابه هذا لم يضع خاتمة له، وربما وضع ختماً وسقط سهواً من أيدي النساخ، لكنه في الحقيقة بوب كتابه بشكل أكثر احتواءً وترتيباً؛ فجاءت فكرة تقسيمه سبباً في تخفيفه من جهة، وتحديدده وتخصيصه من جهة أخرى.

"وعلى ذلك، فقد اشتمل الكتاب على تراجم كثيرة لطوائف متباينة من أهل الأندلس، ولم يفسح للطارئ على الأندلس، أو الوافد إليها كما فعل ابن بسام في القسم الرابع من كتابه، فكان الكتاب جزأين في أربعة أقسام، اتسع لنحو ثمان وسبعين ترجمة، على تفاوت في الحجم بين هذه الأقسام والتراجم أيضاً (...). وهكذا يستقيم هذا المنهج لكتاب (القلائد) على النهج (الخصائصي) لكل ترجمة، فاستطاع أن يستظهر خصائص هذه التراجم في الإطار الكلي الذي يشمل كل قسم من أقسام الكتاب الأربعة، فالنفس (الخاقانية) الحساسة الشاعرة التي تطرب لجليل الوصف ودقيقه، قصرت هذا السفر على الأفق الأندلسي، من خلال هذه الاستجابات الفنية الشاعرة".^١

وتتجلى شعرية التبويب في (قلائد العقيان) في أنه لم يكن كأكثر كتب التراجم - سواء المشرقية أو المغربية - في رصفها للتراجم وسردها، إذ إننا قليلاً ما نشاهد كتب التراجم تلجأ إلى تبويب الكتاب أو ترتيبه بحسب المكان، أو الزمان، أو اعتبارات أخرى، ولا شك أن عدم تميز التراجم بهذه المنهجية هو من الطبيعي بكان؛ إذ إن اسم الشخصية غالباً ما يقوم مقام العنوان الفرعي (الداخلي) في التراجم المعروضة؛ ولهذا تنأى مؤلفات هذا النمط عن التقسيم والتجزئ.

ومن هنا جاء كتاب (قلائد العقيان) مغايراً في تبويبه، وظهرت شعرية ذلك التبويب واضحة في مظاهر متميزة، لعل من أوضحها (مقامات الترجمة) وذلك بترتيبها حسب أهمية المقام، ومكانة المترجم له، وفي هذا ملمح تداولي؛ قل طرق الباحثين له، فليس التبويب تحديداً وتأطيراً فحسب، بل هو فن يكشف عن شاعرية مؤلف التراجم في تعامله مع الأعلام

١ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص: ١٢.

المختلفة في أقدارها، ومقاماتها. فقد بدأ ابن خاقان في (الجزء الأول) من كتابه بذكر الطبقة الأعلى من محاسن الأعيان، وهم (الرؤساء) ثم الذين يلونهم، ممن هم أقل منزلة من الناحية السياسية والرسومية، وهم (القضاة) ثم تدرّج بعد ذلك إلى (الكتّاب) ثم (الأدباء) إلى أن وصل إلى عامة (الأعيان) وقد عنون ابن خاقان الجزء الأول وفق هذا التسلسل الذي راعى فيه مقامات التراجم، فجاء على هذا النحو: (الجزء الأول من كتاب قلائد العقيان في محاسن الرؤساء والقضاة والكتّاب والأدباء والأعيان).

ثم بدأ بالمقام الأول، وهو طبقة (الرؤساء) فجعل القسم الأول من الكتاب في (محاسن الرؤساء وأبنائهم، ودرج أئودجات من مستغرب أنبائهم) وفي هذا القسم نجد ترجمات للملوك والأمراء من قبيل: (المعتمد بن عباد، والمعتصم بالله ابن صمادح، وأبو عبد الرحمن محمد ابن طاهر، وغيرهم).

ثم انتقل بعد ذلك إلى الطبقة الأقل من طبقة الملوك والأمراء وأصحاب الرياسة، وهي طبقة (الوزراء) وقد عنون هذا القسم ب (القسم الثاني من قلائد العقيان، ومحاسن الأعيان، في غرر عليّة الوزراء، وفقر الكتّاب والبلغاء) وقد ذكر من بينهم على سبيل المثال: ذا الوزارتين أبا الوليد أحمد بن عبد الله بن زيدون، والوزير أبا عامر محمد بن عبد الله بن مسلمة، والوزير أبا بكر محمد بن عمار، وغيرهم.

ولأن ابن خاقان كان دقيقاً في تبويبه؛ فقد خصص جزءاً ثانياً لتراجمه؛ ليس لأنها طالت عليه، وكثرت أمامه الطبقات، لكن يبدو أن لجوءه إلى مثل هذا الفصل كان من باب التوزيع والتنويع، بدليل أن الجزء الثاني من كتابه جاء متصلاً؛ إذ استكمل فيه تراجمه للوزراء، وأدرج معهم طبقات أخرى من (القضاة والكتّاب والأدباء) وعنون هذا الجزء ب (الجزء الثاني من كتاب قلائد العقيان، في محاسن الوزراء، والقضاة، والكتّاب، والأدباء، والأعيان) وفي هذا الجزء تزرخ الترجمة بتنوعها، وكثرتها، ولعل ابن خاقان كان ذكياً في ضمه بعض القضاة والكتّاب والأدباء - في هذا الجزء - إلى الوزراء؛ ذلك أن كثيراً ممن ترجم لهم في هذا الجزء تنوعت اتجاهاتهم؛ فكان منهم الوزير الفقيه، كأبي محمد بن

عبدون، وأبي محمد عبد الرحيم بن عبد الرزاق، وغيرهما، كما كان منهم الوزير الكاتب، كأبي محمد بن عبد الغفور، وأبي القاسم ابن السقاط، وغيرهما.

ثم عنون القسم الثالث من كتابه ب (القسم الثالث من قلائد العقيان، ومحاسن الأعيان، في لمع أعيان القضاة والفقهاء، ولمح أعلام العلماء) ويتضح من هذا العنوان حرص ابن خاقان على تسلسله المقامي، وعدم الحيدة عنه، أو الابتعاد عنه، فنراه يجعل التبويب متصلاً ومرتباً على ما سبق من الحديث عن القضاة وبعض الفقهاء، وهو ما جعله يركز في هذا القسم تركيزاً آخر على القضاة والفقهاء، ومن هم مساوون في الرتبة المقامية، كالعلماء الذين ناسب أن يضعهم في قسم (القضاة والفقهاء) لصدورهم من معين متشابه، وهو العلم والفضل، وقد ذكر من هؤلاء مثلاً: الوزير الفقيه أبا عبيد البكري، والفقيه الإمام أبا بكر غالب بن عطية المحاربي، والوزير الفقيه القاضي أبا عبد الله اللوشي، وغيرهم.

ثم جعل ابن خاقان القسم الرابع والأخير من كتابه تحت عنوان (القسم الرابع من قلائد العقيان، ومحاسن الأعيان، في بدائع نبهاء الأدباء، وروائع فحول الشعراء) فكان بذلك متمكناً في التسلسل الهرمي لطبقات التراجم، وجعل الختم بالأدباء، ومن بعدهم الشعراء الذين هم آخر من يستحقون الترجمة من حيث مراعاة المقام، وأقدار المترجم لهم، وقد ذكر في هذا القسم بعض الأدباء والشعراء من مشاهير الأندلس ومغربيها، من أمثال: ابن خفاجة، وابن وهبون المرسى، وابن عيشون، وابن باجة، وغيرهم.

وإذا كان موضوع الشعرية - كما يقول تزفيتان تودوروف - هو "هذا الخطاب الذي يفترض، ويحدّد، ويقتطع، وينظم موضوعه الواضح" فإننا رأينا في عمل ابن خاقان وصفاً، وتفسيراً، ومنطقية، وترتيباً على نحو يلفت الانتباه، ليس في مراعاته لمقام الترجمة، وتحديد لطبقاتها، بل أيضاً في تناول صيغها، وأدل شيء على ذلك هو اعتماد الأسلوب المسجع، والبديعي الذي لم يستعمله في واجهة كتابه فحسب (قلائد العقيان) بل حتى في

١ - ينظر: الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، ط ١/، مركز الإنماء

الحضاري، حلب - سورية ١٩٩٦م، ص ٦.

تبويبه وتقسيمه الذي يمكن التنبيه له في مثل هذه العبارات (في محاسن الرؤساء وأنبيائهم، ودرج أنموذجات من مستغرب أنبيائهم) (في غرر عليّة الوزراء، وفقر الكتاب والبلغاء) (في لمع أعيان القضاة والفقهاء، و لمع أعلام العلماء) (يلائع نيهاء الأدباء، وروائع فحول الشعراء) ويؤكد هذا التأنق في الأسلوب حرص المؤلف على الاهتمام بالوظيفة الوصفية التي هي كما يرى (جيرار جينيت) "الوظيفة الرئيسية التي تتخذها العناوين الداخلية"^١.

لقد كان ابن خاقان متميزاً في تراجمه؛ حيث كان واعياً بالترتيب (الطبيقي) الذي ينطلق منه، حسب أهمية من يترجم لهم ومكانتهم، وهذا مما يحسب له، فلم يعتمد على تسلسل أبجدي، أو زمني، أو مكاني، وإنما اعتمد على تسلسل (مقامي) مع تميز في أسلوب التبويب، وصياغة العناوين.

الجزء الثاني - الإطار الداخلي لشعرية التراجم في (قلائد العقيان)

الجزء الأول - شعرية المقدمة (الاستهلال):

يرى بعض الباحثين أن نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية تتجلى في التعريف الأفلاطوني للجمال الذي تبدو به الأشياء جميلة^٢ ومن هنا انطلق الإنشائيون من تحديد البؤرة الضيقة لمفهوم الشعرية كما في وصف (تودوروف) لها بقوله: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"^٣ ولعل أسلوب ابن خاقان في كتابه (القلائد) أحد أشكال الشعرية ومظاهرها التي ينبغي الوقوف عندها.

١ - عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، السابق، ص ١٢٦.

٢ - ينظر: الشعرية والحدثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، د. بشير تاويريريت، د. ط، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا ٢٠١٠م، ص ١٢.

٣ - الشعرية، تزيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط ٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب ١٩٩٠م، ص ٢٣.

وتأتي مقدمات تراجم ابن خاقان من أوضح الصور التي نلمس فيها شعرية الترجمة، فنظروا إلى ما يتمتع به المؤلف من بلاغة عالية، فقد توشحت تراجمه بوشاح أدبي أسر، بلغ فيه درجة من التصنع الكلامي، والزخرف البديعي، والتأنق في استخدام الألفاظ والمعاني، والمتعاليات النصية، ومواءمتها مع الشخصية المتناولة، ويتضح اعتماد ابن خاقان على أسلوب (السجع) بشكل مستمر، وهو أظهر أشكال شعرية الترجمة لديه، حيث استعمله في معظم تراجمه، وكان حضوره في المقدمات طاغيا.

وإذا طالعنا كثيرا من مقدمات هذه التراجم ألفيناها لا تبعد عن هذا الأسلوب؛ ففي ترجمته للمعتمد بن عباد أول أعلام هذا الكتاب وأشهرهم يقول: "مَلِكٌ قَمَعَ الْعَدَا، وَجَمَعَ الْبَاسَ وَالنَّدَى، وَطَلَعَ عَلَى الدُّنْيَا بَدْرَ هَدًى، لَمْ تَعْتَظْ يَوْمًا كُفَّهُ وَلَا بَنَانُهُ، آوْنَةُ يَرَاغُهُ، وَآوْنَةُ سَنَانُهُ..."^١ وقد طالت هذه المقدمة، حتى انثالت في ثلاث صفحات ونصف، وختمها بهذا النص: "وذكرتُ أثناءه من مآثره المخترعة ومفاخره، ومشاهده المستبدعة ومحاضره، ما يُهَوِّنُ الدُّنْيَا وَزُخْرُفَهَا، وَيُبَيِّنُ تَقْلَبَهَا وَتَصَرُّفَهَا"^٢.

إن ابن خاقان في هذه المقدمة الطويلة التي تشبه خطبة الكتاب، لم يكن ليلجأ إليها استعراضا لمهارته الأدبية العالية التي تجمع بين براعة الوصف والرصف، لكنه في الحقيقة كان مراعيًا للمقام الترجماني الذي ينطلق منه؛ فابن عباد من أشهر ملوك الأندلس، وقد ناسب أن يجمع في وصفه المحاسن؛ فكانت مقدمته فيه مسجوعة من جهة، ومراعية للمقام من جهة أخرى، وهنا تتجلى شعرية المقدمات في تراجم ابن خاقان.

وقد جاءت مقدماته مع ذوي الرياسة - عدا ابن عباد - أخف من حيث الكم، لكنه كان مراعيًا لمقام الترجمة العالية؛ ولهذا كان يعلي من شأن المترجم لهم ضمن هذا المقام على نحو تظهر فيه المبالغة أحياناً، كما في استهلاله ترجمة المتوكل على الله أبي محمد عمر بن المظفر، حيث يقول: "مَلِكٌ جَنَدَ الْكَتَائِبِ وَالْجُنُودِ، وَعَقَدَ الْأُلُويَةَ وَالْبَنُودِ، وَأَمَرَ الْأَيَّامَ

١ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ٥١.

٢ - نفسه، ص ٥٤.

فائتمرت، وطافت بكعبته الآمالُ واعتَمَرَتْ...^١ ففي هذا النص نجده يلهج بمبالغات ليست من صنع البشر، مما لا يستطيعون إليه سبيلا (أمر الأيام) ومع ذلك لا يلبث أن يتخفف - بل يتحول - من تلك المبالغات إلى حيث الحقيقة والمآل؛ فقد ذكر في هذه المقدمة تبدل حال هذا الملك وابنيه إلى وبال.

ويقل حجم المقدمة بحسب ما يقتضيه سياقها ومقامها؛ فعندما يترجم المؤلف مثلاً للوزراء الذين هم أقل طبقة من الملوك والأمراء يكون حجم المقدمة أقل، لكن ابن خاقان لا ينفك عن أسلوبه المسجع حتى وإن قلّت المقدمة، ففي ترجمته للوزير أبي عامر محمد بن عبد الله بن مسلمة جاءت مقدمته في حدود ثلاثة أسطر، يقول فيها: "بَيْتُهُ شَرَفٌ بَاذِخٌ، وَمَفْخَرٌ عَلَى ذَوَائِبِ الْجُوزَاءِ شَامِخٌ، وَزَرَوْا لِلْخُلَفَاءِ، وَصَارُوا لَهُمْ كَالْخُلَفَاءِ، وَانْتَجَعْتَهُمُ الْعُلَمَاءُ، وَاتَّبَعْتُمُ الْعِظَمَاءُ، وَانْبَجَسَتْ بِهِمُ النِّعَمَاءُ، وَتَنَفَّسَتْ عَنْ نُورِ مَهْجَتِهِمُ الظُّلَمَاءُ"^٢.

وقد برع ابن خاقان في تنويع مطالع بداياته، وهذا ينبئ عن مقدرة اللغوية والبلاغية العالية، وبخاصة إذا أدركنا أن بداية النص الأدبي دائماً ما تمثل "عقبة وكداء تعترض سبيل الإنسان حال شروعه في إنجاز عمل ما؛ ذلك أنها مرحلة الانتقال من المجرّد إلى المادي، ومن التغيّر إلى الثبات"^٣ ومن هنا كان ابن خاقان ممسكاً بزمام التنويع والتطوير في مقدماته، فبينما هو يفتتحها بجمل اسمية، وفعلية، ونعوت (ملكٌ قمع العدا .. - ملكٌ جَدَّ الكتائب .. - بيته شرفٌ باذخ..). نجده في تراجم أخرى يستهلها بأسماء موصولة كما في ترجمته لوزير الكاتب أبي محمد بن سفيان، حيث يقول فيه: "مَنْ بَلَغَتْ هِمَّتُهُ السَّمَاءَ، وَجَلَّتْ أَسْرُتُهُ الظُّلَمَاءَ، لَهُ الرُّتْبُ الْمَكِينَةُ، وَعَلَيْهِ الْوَقَارُ وَالسَّكِينَةُ..."^٤.

١ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ١٢٠.

٢ - نفسه، ص ٢٤٩.

٣ - بداية النص الروائي، مقارنة لآليات تشكّل الدلالة، د. أحمد العدواني، ط ١، النادي الأدبي بالرياض بالتعاون مع المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب ٢٠١١م، ص ١٤.

٤ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ٣٩١.

وربما استهلّ ترجمته بتعدادٍ من النعوت والصفات على نحو ما فعل في ترجمته للحكيم الأديب أبي الفضل بن شرف، حيث يقول فيه: "الناظم النائر، الكثير المعالي والمآثر، الذي لا يُدرَكُ باعُه، ولا يُتركُ اقتفاؤه واتباعه...".^١

كما قد يسرد المؤلف جملة من الأفعال حتى لتغدو الترجمة أشبه بقطعة قصصية، يقول مثلاً في ترجمته للوزير الكاتب أبي الفضل ابن حسداي: "سابقَ فبرّز، وأحرز من البلاعة ما أحرز، وجرى في ميدانها إلى أبعد أمدٍ، وبني أغراضها بالصُّفاح والعمد، فعبّر وجوه سوابقها، وظهر أمام وجهها ولاحقها...".^٢

وقد يستعمل في مفتتح تراجمه ضمائر منفصلة، كما في ترجمته للوزراء بني القبطرنة، حيث يقول فيهم: "هم للمجد كالأثافي، وما منهم إلا موفور القوادم والخوافي، إنْ ظهروا زهروا، وإنْ تجمّعوا تَضَوَّعوا، وإنْ نطقوا صدقوا...".^٣

كما قد يلجأ ابن خاقان إلى الاستفتاح بالحروف، وذلك إذا كان كارهاً للمترجم له، أو متردداً في التعريف به، وهذا - في تصوري - لون من ألوان تعصبه، وعدم دقته العلمية، وأمانته المنهجية في تراجمه؛ حيث كان الهوى يميل به أحياناً إلى حيث مالت الأطماع، لكن ذلك يمكن أن يكشف عن شعرية في الاستعمال اللغوي أيضاً، يقول مثلاً في ترجمته للوزير الكاتب أبي محمد بن عبد الغفور: "قد كنتُ نويتُ ألا أثبتَ له ذكراً، ولا أُعمل فيه فكراً...".^٤

ولأن مقدمات ابن خاقان في كتابه (قلائد العقيان) امتازت بنمطها الأسلوبية المسجع، والقائم على الوصف البديع، والحرص على الزخرفة الفنية؛ فإنه بإمكاننا أن ننسب مقدماته تلك إلى نوع من أنواع الاستهلال نطلق عليه (الاستهلال المسجع أو

١ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ٧٩١.

٢ - نفسه، ص ٥٤٥.

٣ - نفسه، ص ٤٢٩.

٤ - نفسه، ص ٤٦٦.

المسجوع) كما يمكن لنا تجاوزاً أن نضع المقدمات التي تعتمد على الصور الفنية (البيانية، أو البديعية) تحت مسمى (الاستهلال البلاغي) ولا شك فقد أشار الإنشائيون إلى مثل هذه التسميات في العصر الحديث، كما نجد عند (جيرار جينيت) على سبيل المثال، حيث ذكر ألواناً من تلك الاستهلالات من قبيل: الاستهلال الواقعي، والاستهلال التخيلي، والاستهلال المزيف، ونحو ذلك^١.

ويعد حضور الأثر التناسي في مستهل التراجم شكلاً من أهم الأشكال التي تنبئ عن شعرية (المقدمة) وقد لمسنا ذلك - مثلاً - في التعريف بالراضي بالله أبي خالد يزيد بن محمد، حيث قال فيه ابن خاقان في مستهل الترجمة: "ملكٌ تفرّع من دوحة سناء، أصلها ثابت وفرعها في السماء" ...^٢.

الجانب الثاني - شعرية المتن:

نعني بالمتن هنا ذلك النص الذي يتخلص من خلاله المترجم من مقدمته، ثم يدلف مباشرة إلى موضوع الترجمة وصلبها، فيتحدث عن الأعلام من خلال استعراض إنتاجها الشعري، أو النثري، أو الحديث عن مكانتها السياسية، أو العلمية، أو الاجتماعية، على أن الغالب على تراجم ابن خاقان بعد مقدمته، الانتقال إلى ما يتميز به المترجم له؛ ولذلك شهدنا متون التراجم مهتمة بذكر الجانب الأبرز لما تتحلى به الأعلام من صفات وسمات غلبت بها شهرته.

فعند ترجمته للوزير الفقيه أبي أيوب ابن أبي أمية، وبعد أن قدّم له مقدمة ضافية وافية، انتقل إلى ذكر ما برع فيه وأبدع، فقال: "وأما تحبيره وإنشاؤه، ففيهما للسامع تحبيره وانتشاؤه، وقد أثبت له بدعاً، يثني الإحسان إليها ليتاً وأحدعاً، فمن ذلك قوله في منزل حله متزهاً...^٣.

١ - ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص ١١٦.

٢ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ١١٠.

٣ - نفسه، ص ٤٦٣.

وفي ترجمته للوزير أبي القاسم بن أبي بكر بن عبد العزيز قال بعد مقدمة قصيرة: "وله شعر بديع السرد، مفوّف البُرد، وقد أثبت له منه ما ألفيت، وفي الدلالة عليه اكتفيت، فمن ذلك قوله: ...^١".

ويعد من تميز المتن في تراجم ابن خاقان، تركيزه على الجنس الأدبي الذي يمتاز به المترجم لهم، فأحيانا يذكر أن لهذه الشخصية شعرا فقط، أو نثرا فقط، وأحيانا يذكر إن كانت الشخصية جامعة لهما معا، كما في قوله مثلا في ترجمة الوزير المشرف أبي محمد بن مالك: "وقد أثبت من فائق كلامه، ورائق نشره ونظامه ...^٢" وأمثلة ذلك أكثر من أن تحصى.

ويلحظ على ابن خاقان في متون تراجمه تسلسل الأسلوب المسجوع، وتكلفه به تكلفا شديدا كما رأينا، غير أنه كان عميقا أحيانا في وصف ما تتميز به شخصياته التي يترجم لها، على الرغم من سيطرة أسلوب السجع عليه، فمن ذلك أنه يذكر ما يتميز به أدب الأعلام في شعرها أو نثرها، فيذكر مثلا الأغراض والموضوعات التي تهتم بها تلك الأعلام، كما في قوله مترجما لرفيع الدولة أبي زكرياء بن صمادح: "وله أدب كالروض إذا أزهى، والصبح إذا أسفر، وقفه - إلا اليسير - على النسيب، وصرفه إلى المحبوبة والحبيب، فمن ذلك قوله: ...^٣".

وقد يكون المتن معربا عن الشكل الذي يتميز به الإنتاج الأدبي، كما في ترجمته للوزير الفقيه صاحب الأحكام أبي محمد بن سيماك، حيث يقول: "وقد أثبت من نشره المستبدع، ونظمه الذي يوضع في النفوس ويودع، ما تستحليه، وتقلده الأوان وتُحلّيه، فمن ذلك قوله يصف الروض: ...^٤".

١ - فلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ٤٨٤.

٢ - نفسه، ص ٥٠١.

٣ - نفسه، ص ٥٦٧.

٤ - نفسه، ص ٦٤٢.

وتتفاوت متون الترجمة طويلاً وقصراً بحسب مقتضياتها وسياقاتها؛ إذ إن اعتبارات كثيرة تجعلها طويلة أو قصيرة، لعل منها مثلاً، علاقة المترجم بالمترجم له، ومكانته، وشهرته، وغيرها من الاعتبارات الأخرى، وليس بنا حاجة إلى الاستشهاد بنماذج ذلك؛ ففي الإشارة ما يكفي، وهذا الطول والقصر لون من ألوان شعرية الخطاب، وهو معروف في مباحث علم البلاغة تحت ما يعرف بالإيجاز والمساواة والإطناب^١.

على أن ابن خاقان قد عكس التصور النقدي المعلوم في مسألة الطول والقصر، أو ما يعرف بالإيجاز والإسهاب، ولعل هذه المفارقة أو (المخالفة) شكل من أشكال شعرية الترجمة عنده عموماً، وشعرية المتون خصوصاً، فهو وإن كان في كتابه لا يخاطب مخصوصاً، غير أنه يسهب حين يكون مقام الترجمة متناولاً أهل المكانة الرفيعة كالمملوك والأمراء، وبعض الوزراء، وهنا يحتاج المقام طويلاً، على خلاف مخاطبتهم التي تتطلب الإيجاز، كما أشار إلى ذلك أكثر البلاغيين عند مخاطبة أهل الرتب العالية، والهمم السامية^٢.

ومما تتجلى به شعرية المتن في تراجم (قلائد العقيان) أن ابن خاقان يصدر فيها - أحياناً - من علاقات آنية، حيث يقف شاهداً على التجربة التي أمامه، وحينئذ تكون ترجمته واقعية، ومن أرض الحدث؛ لذلك نجده يستعرض بعض تجاربه مع الشخصية التي يترجم لها، وحينئذ يكتسب المتن وضوحاً أكثر، ومصداقية أدق، فلا يصبح استعراضاً كلامياً وحسب، وقد رأينا هذا المظهر في غير ترجمة، كما في ترجمته للوزير الكاتب أبي محمد بن الجبير، حيث يقول: "نزلتُ عنده في إحدى سفراي، نزولاً أجاني أزهراً مسرّاتي،

١ - ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، ط/١، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص ١٧٥.

٢ - ينظر: إحكام صناعة الكلام في فنون الشر ومذاهبه في المشرق والأندلس، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق: د. محمد رضوان الدايدة، ط/٢، عالم الكتب، بيروت ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص ٩٨.

وأولاني كل مُستحسنٍ سهلٍ (...) فلما أردت الانصراف أنشدني...^١.

وحين تنبع الترجمة من واقع معيش ومشاهد؛ فإن المؤلف يلفها - أحيانا - بثوب حكاوي، فينثال متن الترجمة على جانب من المشاهد والأحداث التي تجعل من المتن أشبه بقطعة قصصية، يقول مثلاً في متن ترجمته للوزير الفقيه الكاتب أبي محمد بن عبدون: "فأنزلي واليها بقصرها، ومكنني من جنى الأمانى وهصرها، فأقمت ليلى، أجرُّ على الجرة ذيلي، وتتطارد في ميدان السرور خيلي، فلما كان من الغد، باكرني الوزير أبو محمد مُسلماً، ومن تنكبي عنه مُتألماً، ثم عطف على القائد عاتبا عليه، في كوني لديه، ثم انصرف وقد أخذني من يديه...^٢".

ففي هذا النص نجد مناخاً سردياً وصفيّاً واضحاً، بما أدته بعض الأساليب السردية من دور حكاوي، كما كان حضور المؤلف شخصياً بارزاً، وذلك أنه يسرد ويقص، ويستعيد ويصف، وكأنه يكتب مذكراته أو يومياته.

ويكشف ابن خاقان في متون تراجمه عن العلاقات الرسائية التي تربطه ببعض الأعلام، ويعد ذلك الشكل من العلاقة وقوداً يمدّ الترجمة بالعديد من المتعاليات: النصية والأجناسية، نلاحظ ذلك جيداً في ترجمته للوزير المشرف أبي محمد بن مالك، حيث يقول: "وكتبُ إليه يوماً مودّعاً، فجوابني جواباً مستبدّعاً، وأخبرني رسولي أنه لما قرأ الكتاب وضعه وسوّى، وكتب وما فكّر ولا روى...^٣".

وقد رأينا ابن خاقان في متون تراجمه متشبهاً بأسلوبه المسجوع، لا ينفك عنه، واستطاع على الرغم من سيطرة السجع عليه أن يوائم بين موضوع المتن وشكله، وإن كان في الحقيقة متكلفاً في أكثر المواضع، حتى أن السجع كان يقيده عن الاسترسال في بعض التراجم، وذكر التفاصيل الدقيقة، ولكن يظهر أن ابن خاقان كان حريصاً على أن تظهر

١ - فلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ٤٤٧.

٢ - نفسه، ص ٤١٨.

٣ - نفسه، ص ٥٠٣.

متون ترجمته مسجوعة على حساب ثرائها الواقعي.

إن متون الترجمة في كتاب (قلائد العقيان) تعد من أبرز خصائص الترجمة في هذا الكتاب، فقد شهدت حضوراً شعرياً كثيفاً، ليس في مستوى لغتها وبلاغتها فحسب، بل أيضاً في بنية حكايتها أحياناً، وبخاصة إذا استحال المتن قصة يرويها المترجم عن نفسه، ويحكيها لغيره، وهنا أيضاً نجد حضور (الأنا) واضحاً كما في بعض عبارات النصوص السابقة، من قبيل: (نزلتُ عنده في إحدى سفرائي - فأقمتُ ليلي، أجرُّ على الحجرِ ذيلي - وأخبرني رسولي أنه لما قرأ الكتاب وضعه وسوى ...) ونحو ذلك.

الجانب الثالث - شعرية الخاتمة

نهاية النص وخاتمته من أهم الأركان التي تشكّل بنية النص، وهي كذلك ذات قيمة فنية مهمة؛ إذ تقوم بدور التلخيص، وذكر الأشياء المهمة التي يرغب المؤلف في أن تكون موحية بالنهاية "ومع أن دراسة النهايات في الأعمال الإبداعية قد استحضرت في دراسات تطبيقية قليلة، إلا أن الجانب التنظيري قد أهمل تماماً في فضاءات النقد العربي، ولم تحضر النهايات في إطار التنظير النقدي الجاد".^١

وقد تنوّعت خاتمة الترجمة في (قلائد) ابن خاقان على صور كثيرة ومختلفة؛ فأحياناً يصرّح بما يشير إلى انتهاء ترجمته، وذلك في استخدامه لعبارات توحى بختم الترجمة وإتمامها، كما نلاحظه في هذه النصوص من التراجم: "تمت أخبار المتوكل، رحمة الله عليه"^٢ "تمت أخبار ابن صُمّادح، رحمة الله عليه"^٣ "تمت أخبار ذي الرياستين بن رزين، رحمة الله

١ - جماليات النهايات الإبداعية، مدخل نظري، د. معجب العدوان، جريدة الرياض، السنة السادسة والأربعون، العدد ١٤٨٠٨، الخميس ١١ محرم ١٤٣٠هـ.

٢ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ١٤٥.

٣ - نفسه، ص ١٥٦.

عليه^١. ونجد في كثير من تراجم ابن خاقان إشارات إلى الختم، عبر دلالات متنوعة، فمن ذلك مثلاً ختمه بالسلام، غير أن ذلك عادة ما يكون مقروناً بنص رسائلي للمترجم، أو المترجم له، فمن ذلك مثلاً: "وعليك السلام ما لاح شهاب"، ووكف سحاب^٢ ومثله قوله: "إنه لا يضيع أجر من أحسن عملاً، والسلام"^٣ ومثله أيضاً: "والسلام الجزيل الموصول عليه، ورحمة الله وبركاته"^٤.

ويعد ختم الترجمة بالرسالة شكلاً من أشكال الخواتم المفتوحة، وهو ملحوظ بكثرة في تراجم (قلائد العقيان) ولو رمنا إحصاءاً للتراجم التي ختمها ابن خاقان بالرسائل لوجدنا ذلك كثيراً، ويبدو أن هذا الصنيع كان مقصوداً من قبل المترجم؛ لأنه يسعى حثيثاً في معرض تراجمه إلى تجميلها وتحسينها، والختم بالرسائل لون من ألوان التأنيق والزخرفة الفنية، وجد من خلاله ابن خاقان فرصة لاستكمال استعراض بلاغته، ومقدرته اللغوية، بل لقد طفحت أكثر تراجمه بختامها (الشاعري) ونعني بالشاعري هنا (القصائد) التي هي من إبداع المترجم لهم، وهذا لا شك يمنح الخاتمة طابعاً شعرياً.

إن ختم الترجمة بالرسالة أو القصيدة لا يمكن أن يمر هكذا اعتباطاً، وإنما يظهر أن ابن خاقان كان يهدف من خلال هذا الختم إلى عدم التخلي عن شعرية الترجمة؛ فهو لم يكن مكترثاً بما سارت عليه أكثر التراجم والمعاجم في نظام تأليفها الذي يبدأ بذكر نسب الأعلام، ثم استعراض إبداعها وإنتاجها، ثم الختم بوفاتها - وإن حرص في متونه على ذكر إبداع الأعلام، وحظها من الشعر والنثر - وإنما كان مهتماً بأن يظهر براعته من جهة، وتألّق ترجمته من جهة أخرى.

١ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشيلي، ١٦٩.

٢ - نفسه، ٤٢٨.

٣ - نفسه، ٤٦١.

٤ - نفسه، ص ٤٨٣.

لذلك فإن ابن خاقان يدرك جيداً وهو يصوغ تراجمه أن خاتمه ينبغي أن تكون ضمن جملة المقاصد الشعرية التي يرومها، هذا إذا أدركنا أن الخاتمة إذا ما أُجيدت نهايتها كانت فناً جميلاً بديعاً، ومن هنا - في نظري - وضع بعض البلاغيين (الخاتمة) وفق هذا التصور ضمن فن البديع، كما فعل يحيى بن حمزة بن علي الحسيني العلوي (ت ٧٤٩هـ) في كتابه (الطراز) حينما قال: "وإن الاختتام لفن من البديع بمكان، وإنه لحقيق من بينها بالإحراز والإتقان، وهو آخر الكلام في أصناف البديع المتعلقة بالفصاحة المعنوية، والفصاحة اللفظية"^١.

ومما اتسمت به الخاتمة في تراجم ابن خاقان وضوح طابعها الشعري من خلال التعالق النصي، فقد جمع ابن خاقان في بعض خواتمه - إضافة إلى نمط الأسلوب المسجع - كثيراً من المتناصات، وقد تجلّى ذلك في إفادته من الأسلوب القرآني الحكيم، وفي هذا تناسب لطيف؛ ذلك أن إنهاء الحديث بأي الذكر العظيم، أو الحديث النبوي الشريف، أو التحوير منهما، من أجل ما يمكن الختم به، إذ يمنح ذلك الخاتمة شعرية أكثر، وقد لحظنا ذلك كثيراً في تراجم ابن خاقان، فمن ذلك ختمه لترجمة (الراضي بالله أبي خالد يزيد بن محمد) حيث يقول: "وإذا أراد الله إنفاذ أمر سبق في علمه، فلا رادّ لأمره، ولا معقب لحكمه، لا إله إلا هو، تمت أخبار الراضي، والحمد لله كثيراً"^٢.

وإن الختم بهذا التعالي النصي مع التراث الديني يشعر بالانتهاء، ويمهد الطريق للقارئ للوصول إلى الغاية، والإحساس بالختام، ولذلك كان يحرص البلاغيون على أن تكون الخاتمة مضمنة من المعاني التامة التي تؤذن السامع ببلوغ المقصد والنهاية^٣.

١ - الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، إشراف وضبط وتدقيق: جماعة من العلماء، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ١٨٨/٣.

٢ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ١١٩.

٣ - ينظر: الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، السابق، ١٨٨/٣.

ولوحظت بعض الخواتم المقطوعة في تراجم ابن خاقان، ولا نعني بالمقطوعة هنا: الناقصة، وإنما هي المكتفية، والمنتھية عند حدٍّ معيّن، وهذه في الحقيقة لا تكاد - لقلتها تذكر - فمن ذلك ختامه لترجمة الفقيه القاضي أبي الفضل بن الأعلم، حيث كان مسترسلاً في بعض النماذج التي يستشهد بها، وتوقف بعد ذلك عند هذا الحد، ثم بدأ بترجمة أخرى جديدة، يقول مثلاً: "وله في وصف لجامٍ متناسب الأشلاء، صحيح الانتماء، إلى ثريا السماء، نكله نكال، وسائرهم جمال"^١. وانتهى عند ذلك المقدار من الترجمة. على أنه يمكن القول: إن الخاتمة في تراجم ابن خاقان تميزت بكونها مفتوحة، وأحياناً مقطوعة، ولم ترد على نحو تناسي، أو منظم إلا قليلاً، ولا يعد ذلك في التراجم عيباً، بل يمكن أن يكشف عن جمالية وشعرية، وبخاصة إذا أدركنا أن الترجمة ليست رسالة في حد ذاتها تتطلب ديباجة في مقدماتها، ومتونها، وخواتيمها، ومع هذا فقد رأينا في خواتيم الترجمة لدى ابن خاقان ما يعطي انطباعاً جيداً عن اكتمال أركان الترجمة، ومحركاتها الرسالة - على سبيل المثال - في هيكل بنائها العام.

إن مما تميزت به الخاتمة في تراجم ابن خاقان ما يمكن أن نطلق عليه (الومضة الأخيرة) حيث يعتمد الكاتب إلى أن يتناسب ختام ترجمته مع أسلوب النهاية، وليس ذلك بالدعاء، أو السلام، وإعلان الختام فقط، ولكن أحياناً يكون ختامه من خلال الموضوع، كأن يشير إلى الحديث عن موت المترجم له، أو مصيره، أو عاقبته ومآله، ولعل ما يميز ذلك أن يزاوج المترجم بين موضوع الترجمة إن كان مدحاً، أو قدحاً، وهذا مما لوحظ على خواتيمه، وكان سمة بارزة أسهمت في شعرية الخاتمة.

١ - فلانيد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ٨٤٩.

الخوَر الثالث - شعرية التراجم والتفاعل الأجناسي

الجانِب الأول - التفاعل مع الشعر:

لئن كانت الشعرية علما موضوعه النصية المتعالية^١ فلقد تميزت ترجمة ابن خاقان في كتابه (قلائد العقيان) بتفاعلها الأجناسي، ذلك الذي يبوّئها منزلة في مجال (النصية المتعالية) فلقد عجّت تراجمه بالقصائد، والرسائل، والأمثال، والمقامات، والأخبار، ونحوها، وكان لزاماً علينا ونحن بصدد الحديث عن شعرية الترجمة لديه أن نشير إلى تنوع الأجناس الأدبية وتفاعلها في سياق الترجمة، وهذا مما يكشف عن شعرية جامعة للنص برمتيه؛ ولذلك قال (جيرار جينيت): "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة، أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية، ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحدًا قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبي"^٢.

ومن هنا فقد أعطت الترجمة تصورا واضحا عن شعرية النص الجامع، وذلك من خلال تلففها للأجناس الأدبية، وتفاعلها معها، ولعل من أكثر ما لمسناه في هذا الشأن حضور الشعر بشكل لافت للأذهان؛ فقد نضحت الترجمة بالقصائد العديدة والمتنوعة في أغراضها، وموضوعاتها، وأشكالها، فكانت بذلك إسهاما يعلو من قيمة الترجمة، ليس في استعراض القصائد، والاستشهاد بها، ولكن بما تمنحه من تميز لنص الترجمة ومتمنها، وبخاصة حين تكون الترجمة لشاعر مشهور، أو ذي مكانة عالية، كما في ترجمة المعتمد بن عباد، حيث امتلأت بالقصائد، إلى درجة إيراد المعارضات على القصائد كما في قصيدتي ابن

١ - ينظر: الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، د. فتحي خليف، ط ١، الدار التونسية للكتاب، تونس ٢٠١٢، ص ١٣٩.

٢ - مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، د. ط، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، بالتعاون مع دار توبقال المغربية، د. ت، ص ٥.

عباد وابن زيدون اللتين أوردتهما ابن خاقان في معرض ترجمته لابن عباد^١.

وقد تكون المعارضة طويلة، فتأخذ حيزاً كبيراً من الترجمة، وقد رأينا ذلك في غير موضع، كما في ترجمة ذي الوزارتين المشرف أبي بكر محمد بن أحمد بن رُحيم، حيث أورد قصيدة له ردّاً على قصيدة الوزير الفقيه أبي بكر الطائي حين عاتبه بالزيارة، فكتب إليه قصيدة طويلة في أكثر من أربعين بيتاً، مطلعها:

سلامٌ كما حيّيتك عاطرةً النَّشْرِ وإلا كما هبَّ النسيمُ مع الفجرِ^٢

ويزاحم الشعر أحياناً الترجمة، حتى لنرى الترجمة تقوم بتأثير طفيف لا يكاد أن يتعدى شرح الأبيات، أو ذكر مناسبتها، ونماذج هذا الشكل أكثر من أن تحصى، ففي ترجمة ابن عباد أورد قصيدة جاوزت الخمسين بيتاً^٣ وفي ترجمة المتوكل على الله أبي محمد عمر بن المظفر أورد قصيدة قاربت السبعين بيتاً^٤.

إن هذا العدد من الأبيات يذكّرنا بقصائد المعلقات في طولها، ولذلك سرّه، وبخاصة من الناحية الأسلوبية الإحصائية؛ ولو أردنا أن نطبق معادلة الألماني (بوزيمان) التي تستخدم لقياس الخصائص الأدبية، وتشخيصها كمياً^٥ لظفرنا بنتائج مهمة تحدم الغايات الشعرية التي نتطلع إليها.

على أن القصّر أيضاً سمة من سمات حضور الشعر في ترجمة ابن خاقان، ويتراوح

١ - ينظر: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشيلي، السابق، ص ٥٥.

٢ - نفسه، ص ٣٤٥.

٣ - ينظر: نفسه، ص ٧٧ - ٨٠.

٤ - ينظر: نفسه، ص ١٢٣ - ١٣١.

٥ - ينظر: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، ط ٣، عالم الكتب، القاهرة ١٤٢٣هـ، ص ٧٣.

ما بين القصائد القصيرة، والمقطوعات ذات البيتين والثلاثة، وربما خرجت الترجمة بيت واحد، كما في ترجمة المعتصم بالله أبي يحيى محمد بن معن بن محمد بن صمادح، حيث ورد فيها هذا النص: "وقال وهو يتنفس الصعداء من حرّ الغليل:
ترقّق بدمعك لا تُفْنِه فبينَ يديكَ بكاءً طويل

وبقي ابنه عز الدولة مُحتبل التلفت، مرتقبا للتفلّت...".^١

وتتجلى شعرية الترجمة في تفاعلها مع الشعر، في استخدام الترجمة للختم بالقصائد، وهذا اللون من الختم كثير جدا، بحيث يشمل نماذج عديدة من التراجم، وليست المفارقة في ختم الترجمة بالشعر وحسب، بل إن الشعرية تظهر حين يوائم المترجم بين نهاية المترجم له، وانتهاء الترجمة به، وهو ما يجعل النص أكثر شعرية في كونه ستارا يسدل على الشخصية، ولعل من أمثلة ذلك ختمه ترجمة ابن عباد بقصيدته التي رثى نفسها به، يقول ابن خاقان: "وعندما حضرته الوفاة، أبْنَ نفسه بهذه الأبيات، وعَهِدَ بأن تكتب على قبره، فَوُفِّ بِمَا عِنْدَ عَهْدِهِ وَأَمْرِهِ، وهي:

قَبْرَ الْغَرِيبِ سَقَاكَ الرَّائِحُ الْغَادِي حَقَا ظَفِرَتْ بِأَسْلَاءِ ابْنِ عَبَّادٍ
بِالْحِلْمِ بِالْعِلْمِ بِالتُّعْمَى إِذَا احْتَفَلْتُ بِالْخِصْبِ إِنْ أَجْدَبُوا بِالرِّيِّ لِلصَّادِ

فتأبين المترجم له نفسه هنا، وطلبه بأنه توضع هذه الأبيات على قبره، هو من ألطف ما تشير إليه النهايات، وكذا قيام المترجم بإنهاء ترجمته عنه بهذه الأبيات الرثائية هو أيضا ختم متناسب مع هذه النهاية، وكأن ابن خاقان في ترجمته أصبح (مخرجا سينماتيا) حرص على التقاط أدق الصور المعبرة عن نهاية ابن عباد، لا سيما بعد ذلك العزّ والجاه.

١ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ١٤٨.

٢ - نفسه، ص ١٠٨.

ولقد تنوعت القصائد في تراجم ابن خاقان تنوعاً فريداً، ليس في شكلها ومضمونها فحسب، بل في اختيارها، وطريقة عرضه وتقديمه لها، ويعد تفاعل الترجمة مع الشعر أكثر الأجناس الأدبية حضوراً وتدفقاً، وإن لم تقل الرسائل والمكاتبات عنه حضوراً وأهمية، غير أن الشعر استطاع أن يحظى بتفاعل أكثر؛ ذلك أنه قادر على استيعاب أجناس أخرى معه، وليس أدل على ذلك من ورود كثير من المراسلات شعرية، أي رسالة مكتوبة على هيئة قصيدة^١، ولعل من ذلك هذا النص الوارد في ترجمة ابن عباد، حيث يقول فيه ابن خاقان:

حسد القصر فيكم الزهراء ولعمري وعمركم ما أساء
قد طلعت بها شمساً صباحاً فاطلعوا عندنا بدوراً مساءً^٢

ولعل هذا الشكل من التمازج الشعري الرسائلي يعرب عما تقوم به الترجمة من تعزيز مظاهر التفاعل الأجناسي، ورفعها درجاتها إلى مستويات أعلى، وهو ما يؤول إلى شعرية تكتنز بها الترجمة على صعد مختلفة، ليست على الصعيد الفني فحسب، بل حتى على الصعيد الأجناسي، وهذا ما دعا إليه الناقد الروسي (ميخائيل باختين) في التأليف بين الأجناس الأدبية وحواريتها (حوارية الأجناس = حوارية أجناسية) حيث أطلق على بعض الأجناس المتداخلة فيما بينها (الأجناس المتخللة)^٣ إذ يمكن أن نعد ذلك أحد ملامح الشعرية بشكل عام، وشعرية التراجم على وجه الخصوص.

الجانب الثاني - التفاعل مع الرسالة:

كشفت ترجمة ابن خاقان عن مخزون كبير من أدب الرسائل الأندلسية، في القرن الخامس الهجري، ويظهر أن جملة هذه الرسائل التي استعرضها ابن خاقان في تراجمه كانت

١ - ينظر: نفسه، ص ١١٦ - ١١٨.

٢ - نفسه، ص ٦٦.

٣ - ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، ط ١/، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧م، ص ٢٨، ٣٩.

متأثرة بأدب الرسائل المشرقية، هذا إذا لم نقل: بأنها ردّ فعل أدبي على رسائل الكتّاب في المشرق العربي، ومعلوم أننا لو عدنا قرنا واحدا من الزمن، ويمينا نحو المشرق؛ لوجدنا أننا أمام عصرٍ تطورت فيه الكتابة الفنية، وبلغت معه الرسائل الأدبية أوج تطورها مع أعلام الكتابة الكبار، من أمثال: ابن العميد، والصاحب بن عباد، وعبد العزيز بن يوسف، وأبي بكر الخوارزمي، وبديع الزمان الهمذاني، وغيرهم.

وقد نوع ابن خاقان في استلهامه أدب الرسائل في عرض التراجم؛ فرأينا الرسائل والمكاتبات السلطانية أو الديوانية، كما شهدنا حضورا مميزا للرسائل الوجدانية الإخوانية، وربما كانت هي الأكثر والأغزر؛ حيث تعددت نصوصها، وتنوعت أشكالها وموضوعاتها. فأما الرسائل السلطانية، فقد وجدناها في أكثر من ترجمة، فمن ذلك مثلا ترجمته للرئيس أبي عبد الرحمن بن محمد بن طاهر، حيث يقول فيها: "وكتب إلى الحاجب نظام الدولة: أطل الله بقاء الحاجب نظام الدولة، سيدي المعظم، وسندي المفدى المقدم الميمم في اعتلاء المجد، ومضاء الحد...".^١

ومثل ذلك ما أورده في ترجمة الوزير الفقيه الكاتب أبي القاسم بن الجدد، حيث جاء فيها: "وكتب عن أمير المسلمين إلى أهل إشبيلية: كتابنا - أبقاكم الله، وعصمكم بتقواه، ويسركم - من الاتفاق والائتلاف - لما يرضاه، وجتّبكم من أسباب الشقاق والخلاف ما يسخطه وينعاه...".^٢

ويلحظ في الرسائل التي ترد في سياق الترجمة تأنيها فني، ويبدو أن ابن خاقان - لفرط ولعه بالسجع - كان يتعمد اختيار الرسائل ذات الزخرف اللغوي، والصنعة الكلامية، يدل على ذلك بعض الألفاظ التي تشير إلى علامات التأنيق والزخرفة، ونماذج ذلك أكثر من أن تعد وتحصى، فمن ذلك مثلا ما ذكره ابن خاقان من رسائل في ترجمته للمتوكل على الله أبي محمد عمر بن المظفر، حيث يقول: "ومن كلامه الحرّ، ونشره المزري

١ - فلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، السابق، ص ١٨٩.

٢ - نفسه، ص ٣٢٣ - ٣٢٤.

بالدرّ، ما كتب به إلى المعتمد بن عباد شافعا، وهو: ما يسفر لي - أيديك الله - وجهه مطالعتك، ويعنّ لي سبب مراسلتك، إلا وأجدُ الزمان قد أقبل بعد إعراضه، وأمدّ جبل انتقاضه...^١.

وأما الرسائل الوجدانية الإخوانية فهي أكثر من أن تذكر، فمن ذلك مثلاً رسالة تهنئة ذكرها في ترجمته للرئيس أبي عبد الرحمن محمد بن طاهر^٢ ومثل ذلك رسالة في عرض ترجمته يصف فيها العدو العاث في جزيرة الأندلس^٣.

وقد يتبارى ابن خاقان في سياق تراجمه مع من يترجم له، ويشير ذلك إلى رغبته في هذا الجنس الأدبي، وميله له أحيانا؛ ولذلك فإن اهتمام المؤلف بإيراد الرسائل، وتركيزه عليها، وإتيانه بتجاربه مع الأعلام، لا يدل على توثيق نصوص العصر فحسب، بل هو ينبىء عن محاولة ابن خاقان إثبات قدرته البلاغية العالية في هذا الباب، ففي ترجمته مثلاً للوزير الكاتب أبي محمد بن القاسم ذكر ما نصه: "وقد أثبت من نشره المنتخب، ونظمه المستحلى المستعذب، ما تعاطيه مدامه، ولا يدانيه قدامه، فمن ذلك ما راجعني به عن رقعة كتبتها إليه مودّعا، ووصفتُ فيها النجوم: عذيري من ساحر بيان، وناثر جمان، ومُظَاهِر إبداع وإحسان، ما كفاه أن اعتام الجواهر اعتياما، وجلاها في أهبج مطالعها نشرًا ونظامًا...^٤". ومثله أيضا ما أورده في ترجمة الوزير المشرف أبي محمد بن مالك، حيث يقول: "وكتبتُ إليه يوما مودّعا، فجوابني جوابا مستبدعا، وأخبرني رسولي أنه لما قرأ الكتاب، وضعه وسوى، وكتب وما فكّر ولا روى: يا سيدي الأعلى، جرّت الأقدار بجمع افتراقك، وكان الله جارك في انطلاقك، فغيرك من رُوع بالظعن، وأوقد للوداع جاحم الشجن، فإنك

١ - فلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، ص ١٤١ - ١٤٢.

٢ - نفسه، ص ١٧٧.

٣ - نفسه، ص ١٧٣.

٤ - نفسه، ص ٣٧٨.

من أبناء هذا الزمن ...^١. ويرى ابن خاقان - أحيانا - في الرسالة ما يتناسب مع الختم؛ لذا وجدناه في بعض التراجم يختم ترجمته باختيار من الرسائل اللطيفة التي تحمل معنى شعريا، وأوصافا جمالية، كما في ختمه ترجمة الوزير أبي جعفر بن أحمد، حيث ختمها برسالة يقول: "وكتبَ وقد أهدي إليه مضمومٌ ورد: زارنا الوردُ بأنفاسك، وسقانا مُدامة الأُنس من كأسك (...). فليتصور شكري في رؤاه، وليتخيله في نفحته وريّاه، إن شاء الله عز وجل"^٢.

ولفرط اهتمام ابن خاقان بأدب الرسائل؛ فإننا نجد للرسائل في بعض التراجم حضوراً طاعياً على نحو ما قامت عليه ترجمته لذي الوزارتين الكاتب أبي عبد الله بن أبي الخصال؛ إذ اشتملت الترجمة على نماذج كثيرة من المراسلات، بل إن ابن خاقان قد كتب له في بعضها، كما في قوله: "وكتبْتُ إليه عندما وصل أمير المسلمين إشبيلية (...). فكتبْتُ إليه مستدعياً من كلامه ما أثبتُّه في الديوان، وأثبتُّه في زهر بستان (...). فكتب إليّ مراجعاً..."^٣. وقد طفحت ترجمته هذه بكثير من الرسائل المتنوعة الأغراض والموضوعات، ولا شك فإن تركيز ابن خاقان على بث الرسائل هنا سببه عائد إلى أن الشخصية المتناولة في الترجمة (ابن أبي الخصال) من أشهر الشخصيات الترسلية في الأندلس في ذلك الزمن، وله ديوان رسائل مشهور^٤.

الجانب الثالث - التفاعل مع أجناس وأشكال أدبية أخرى:

بات الشعر والرسائل جنسين أدبيين تعج بهما تراجم ابن خاقان بشكل ملفت للانتباه، غير أننا لا نعدم حضور بعض الأجناس أو الأشكال الأدبية الأخرى التي تتفاعل

١ - فلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، ص ٥٠٣.

٢ - نفسه، ص ٤٩٠.

٣ - نفسه، ص ٥٢١ - ٥٢٢.

٤ - ينظر: رسائل ابن أبي الخصال، تحقيق: د. محمد رضوان الدايدة، ط ١، دار الفكر،

دمشق ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

مع التراجم، ولكنها تأتي في مرتبة أقل من حيث الحضور والتفاعل، وربما كان حضورها أحياناً بشكل غير مقصود من قبل المترجم، لكنها - لا شك - تفصح عن لون من ألوان التعالق أو التفاعل الأجناسي مع نص الترجمة.

ويمكن أن نشير إلى أهم تلك الأجناس والأشكال الأدبية المتفاعلة على هذا النحو:

١ - المقامة:

معلوم أن المقامة جنس أدبي ظهر في المشرق العربي في القرن الرابع الهجري على يد أبي الفضل بديع الزمان الهمداني (٣٩٥هـ) وتطورت على يد أبي محمد محمد بن القاسم الحريري (٥١٦هـ) في القرن السادس الهجري، وهو العصر الذي عاش فيه ابن خاقان؛ لذلك من الطبيعي أن يكون متأثراً بهذا التقليد الأدبي الجديد، وبخاصة أن المقامة تلامس رغبة ابن خاقان في اعتمادها على الأسلوب المسجوع.

وقد عارض الأندلسيون المقامات المشرقية، وانتشرت مقامات بديع الزمان الهمداني بوجه خاص أيام ملوك الطوائف، حيث قام بعض أدباء ذلك العصر بمعارضتها وتقليدها^١ ولذلك وجدناها تحضر في ترجمة ابن خاقان؛ نظراً إلى تأثر الأندلسيين بالمشاركة، وقرب الفارق الزمني والفني بينهما، ففي ترجمة ابن خاقان للوزير الكاتب أبي عامر بن أرقم، ورد فيها هذا النص: "ومن كلامه في مقامة أنشأها في الأمير تميم بن يوسف - أيده الله تعالى - ووصلها بالقرطبية، أولها: "قال فلان بن فلان: ولما اجتليت ما نصّه، واستوفيت ما قصّه، قلت: أحقّ منزل ببرك، فعجت الرواحل، لأطوي المراحل، أمّا كعبة الآمال، وقبلّة الأُمّال، فبينما أنا أسير، وقد لظي المهجير، ولا قعيد ولا ناطح، ولا سانح ولا بارح، إلا الآل والبارح، إذ رُفِع لي شخص، يقربه ذميل ونص، وإذا فتى عليه بزّة، تشهد له بالعزّة..."^٢.

١ - ينظر: الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، د.ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،

بيروت، د.ت، ص ٤٧٩.

٢ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، مصدر سابق،

ص ٣٧٢.

٢ - الخبر:

ومما يلحظ في تراجم ابن خاقان توافر الخبر في كثير منها، ويأتي الخبر - الذي هو في أعمّ معانيه القول المروي^١ - خادماً لأغراض الترجمة ومطالبتها، ولكثرته لا نستطيع عدّه، ولكن يمكن الإشارة إليه من خلال بضعة نصوص وردت في (قلائد العقيان) من هذا القبيل: "وأخبرني الوزير الفقيه أبو الحسين بن سراج أنه حضر مع الوزراء والكتاب بالزهراء...^٢" ومثله: "أخبرني أحد قاتليه أنه رغب في تقديم ولديه بين يديه؛ ليحتسبهما عند ربه، ويكتسب بهما حسنة تمحو بعض ذنبه...^٣".

ومن وجوه التفاعل بين الترجمة والخبر ورود بصيغ أخرى من قبيل: "وقال لي من أثق به: لما ثار ابنه حيث ثار، وأثار من حقد أمير المسلمين ما أثار...^٤". ويلحظ أن هذا اللون من التعالق الخبري مع الترجمة يمنحها بعداً توثيقياً من جهة، ويطبّعها بطابع شعري في تعالقها وتفاعلها من جهة أخرى.

٣ - الرحلة:

ولا يعني ذلك بالضرورة حضور الأدب الرحلي في تراجم ابن خاقان، غير أننا قد نلمس بعضاً من آثار الوصف والحديث عن الترحال، من قبيل قوله في ترجمة ذي الوزارتين أبي الحسن بن الحاج: "ووافيتُ بلنسية صادراً عن سرقسطة، فكتب إليّ مستدعياً؛ فسرتُ إلى مجلسٍ مُنصّد بالآس، مشيّد بالإيناس، معزّز الجلاس، معطر الأنفاس، فبتنا ندير الأنس

١ - ينظر: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، د. محمد القاضي، ط١/، منشورات كلية

الآداب بمنوبة بالتعاون مع دار الغرب الإسلامي، تونس، لبنان ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص ٨٠.

٢ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، مصدر سابق، ص ٦٥.

٣ - نفسه، ص ١٢٢.

٤ - نفسه، ص ٩٩.

ونتعاطاه، وقد وسّد السرور حدود أبردي أرطاه، فلما كان من الغد كتب إلي: "...^١. وفي هذا النص نجد التفاعل يصل ذروته، حيث نرى فيه ترجمة، ولملمحاً رحلياً، ونفساً سردياً، ونصاً رسائلياً، فهو نص متفاعل أجناسياً بامتياز، وهذا ما يمدّ النص بشعرية بالغة من وجهة نظري.

على أن وصف المكان الذي يعبر عن الأثر الرحلي هنا، نلمس فيه أيضاً حديثاً عن النفس، ووصفاً لما تقوم به الشخصية من أعمال ذات بعد سيرذاتي، فما يقوم به المترجم هنا من أحداث صادرة منه، ويرويها بهذا الشكل يشبه ذلك - إلى حد ما - ما يقوم به الكاتب حين يؤلف سيرته الذاتية، وكأن ابن خاقان وهو يترجم لغيره يترجم لنفسه أيضاً؛ ليمزج بذلك بين سيرتين: ذاتية، وغيرية، وهما نوعا السيرة اللذين لا يفصل بينهما - كما يرى أكثر الباحثين - سوى الحديث بضمير المتكلم، أو ضمير الغائب^٢.

الخاتمة

سار ابن خاقان في كتابه (قلائد العقيان) على طريق مختلف ومغاير في الترجمة، هذا إذا قورن بكتاب التراجم في عصره، أو مصره، ولعل اكتناز كتابه بالمادة الأدبية الثرة جعله أكثر اختلافاً وتميزاً، فقد شهدنا فيه تلوناً ما بين الأجناس الشعرية والنثرية، وتألقاً في استعمال البلاغة في ضروبها الثلاثة، وإن كان في أكثر ذلك متكلفاً في أسجاعه حتى لقد باتت الترجمة لديه في أكثر ملامحها مضارعة للمقامات في تأليفها من الناحية اللغوية.

لكن ذلك لم يمنع من تميز تراجمه بشعرية رأيها، متنوعة ما بين مقدمات الترجمة، ومتونها، وخواتيمها، وينمّ ذلك عن حرص بالغ من الكاتب في أن تكون تراجمه شعرية، وبخاصة أنه ليس الأول في هذا الباب، وإنما جاء بعد من خاضوا هذا المسلك

١ - نفسه، ص ٤١٢.

٢ - ينظر: السيرة الذاتية في الأدب السعودي، د. عبد الله الحيدري، تقديم: الشيخ حمد الجاسر، ط/٢، الرياض: دار طويق للنشر والتوزيع، ١٤٢٤/٢٠٠٣م، ص ٦١.

التألفي قبله، سواء من المشاركة (الثعالبى مثلاً) أو المغاربة (ابن بسام مثلاً) لذلك ظهر لنا جلياً مدى اهتمام ابن خاقان بأن يأتي بمجديد، وأن يكون إضافة أخرى في باب التراجم عموماً، والتراجم الأندلسية على وجه الخصوص.

ولا ننكر أن ابن خاقان كان في بعض تراجمه متعصباً وميلاً إلى من كان يكتب عنهم، وهذه خصلة ذميمة في مناهج التأليف العلمية؛ ومن هنا فلا غرو أن نجده مزهواً بنفسه، معجباً بها، يتحدث عن نفسه كثيراً، ويورد نصوصاً من مكاتباته، حتى ليخيل إليك أنه يتبارى مع من يترجم لهم، وينافسهم، فيضع نصين أمام القارئ، وكأنه يغمز إليه ليقارن بين ما يكتبه هو، وما يكتبه غيره، وهذا ما هياً لتفاعل السيرتين: الذاتية، والغيرية.

ولقد وجدنا في تراجم ابن خاقان ما يمكن تناوله بحثياً على مجالات أرحب، بحيث تتعدى حدود الأدب إلى التاريخ، والجغرافيا، واللغة، والحضارة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، ونحوها، بل وجدنا فيها من جهة الأدب والنقد باباً يؤدي إلى دراستها من جوانب مختلفة، فعلى سبيل النقد الحديث، يمكن مقاربتها من ناحية تداولية، أو سيميائية، أو موضوعاتية، أو نحوها.

ولقد توخينا في هذه الدراسة المتواضعة مقارنة الترجمة في كتاب (قلائد العقيان) إنشائياً، فحرصنا على إظهار الوجوه الشعرية المتمثلة في أولى مراتب الكتاب، وهي عتبة العنوان، ثم حاولنا البحث في شعرية التبويب، والمنهج الذي سار عليه المؤلف في كتابه هذا، ثم ولجنا في الإطار الداخلي لهذا الكتاب، فسعيناً إلى مقارنته شعرياً في مقدمات التراجم، ومتونها، وخواتيمها، إلى أن جليتنا ظاهرة التفاعل الأجناسي الذي حظيت به تراجم ابن خاقان، فكان جهدنا في تناول إطارها الشعري، من خلال التنويه على التفاعل بين الترجمة والأجناس والأشكال الأدبية المتنوعة، كالشعر، والرسالة، والمقامة، والخبر، والرحلة، ونحوها.

وفي النهاية، فهذه الدراسة إنما هي مجرد محاولة في حقل الشعرية الخصب، تحاول الحومان في فضائه الرحيب، فأرجو أن تكون مفيدة في بابها، وأن تكون إسهاماً يجرّض على

بذل المزيد للباحث، ولغيره، من أجل التنقيب في عالم الشعرية الواسع والممتد، فما كان من زلل فمن نفسي والشيطان، وما كان من صواب فمن الله، وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت، وإليه أنيب، وصلى الله على نبينا محمد.

المصادر والمراجع

أولاً - المصادر:

- ١ - الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، مراجعة وتقديم وتعليق: بوزياني الدراجي، د.ط، دار الأمل للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠٠٩م، ٢١٠/٥.
- ٢ - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، تحقيق وتعليق: د. حسين يوسف خريوش، ط/١، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
- ٣ - المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد المغربي، حققه وعلق عليه: شوقي ضيف، ط/٤، دار المعارف، مصر، د.ت، ص ٢٦٠.
- ٤ - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الشيخ أحمد بن محمد المقرئ التلمساني، تحقيق: د. إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م، ٣٠/٧.

ثانياً - المراجع:

- ١ - إحكام صناعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، ط/٢، عالم الكتب، بيروت ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
- ٢ - الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، د.ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- ٣ - الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، ط/١، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية ١٩٩٦م.
- ٤ - الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، ط/٣، عالم الكتب، القاهرة ١٤٢٣هـ.

- ٥ - الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، ط/١، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- ٦ - بداية النص الروائي، مقارنة لآليات تشكل الدلالة، د. أحمد العدواني، ط/١، النادي الأدبي بالرياض بالتعاون مع المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب ٢٠١١م.
- ٧ - الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، د. محمد القاضي، ط/١، منشورات كلية الآداب بمنوبة بالتعاون مع دار الغرب الإسلامي، تونس، لبنان ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
- ٨ - الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، ط/١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧م.
- ٩ - رسائل ابن أبي الخصال، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، ط/١، دار الفكر، دمشق ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
- ١٠ - السيرة الذاتية في الأدب السعودي، د. عبد الله الحيدري، تقديم: الشيخ حمد الجاسر، ط/٢، الرياض: دار طويق للنشر والتوزيع، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
- ١١ - الشعرية، تزيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط/٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب ١٩٩٠م.
- ١٢ - الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، د. فتحي خليفي، ط/١، الدار التونسية للكتاب، تونس ٢٠١٢م.
- ١٣ - الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، د. بشير تارويت، د.ط، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا ٢٠١٠م.
- ١٤ - الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، إشراف وضبط وتدقيق: جماعة من العلماء، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

- ١٥ - عتبات جيار جينيت من النص إلى المناس، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، ط/١، منشورات الاختلاف بالتعاون مع الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.
- ١٦ - مدخل لجامع النص، جيار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، بالتعاون مع دار توبقال المغربية، د.ت.
- ١٧ - معجم الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، اعتناء: خليل مأمون شيحا، ط/١، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.
- ١٨ - هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، ط/١، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ٢٠١٣م.

ثالثاً - المقالات:

- ١ - جماليات النهايات الإبداعية، مدخل نظري، د. معجب العدواني، جريدة الرياض، السنة السادسة والأربعون، العدد ١٤٨٠٨، الخميس ١١ محرم ١٤٣٠هـ.
- ٢ - الخطط البحثية قديماً، د. فهد البكر، الجزيرة الثقافية، العدد ١٦١٠٩، السبت ٥ صفر ١٤٣٨هـ/ ٥ - ١١ - ٢٠١٦م.

شعرية المستلزم والمضمر في القول قصة "الحمامة والشعلب ومالك الحزين" لابن المقفع - نموذجاً

نعيمية سعدية

جامعة بسكرة - الجزائر

تمهيد:

خطاب "كليلة ودمنة لابن المقفع" محاكاة للواقع، فالدافع الذي دفع صاحبه لتأليف الكتاب دافع جاء وليد الظروف الراهنة في عصره، قام "ابن المقفع" بترجمته ونقله إلى العربية، وقد صرح بذلك في عرض الكتاب في قوله: "هذا كتاب كليلة ودمنة، وهو مما وضعته علماء الهند من الأمثال والأحاديث التي ألهموا بها أن يُدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول في النحو الذي أرادوا".^١

وكتاب "كليلة ودمنة" كتاب مكتنز بدلالات مضمرة، تشابك وتنشعب دروبها عن طريق البحث عمّا وراء اللغة، التي تركز على مواضع مضمرة، تصعب مهمة البحث

* هوروزية بن دازويه فارسي الأصل، ولد في البصرة (٧٢٤ / ٨٥٩م) ونشأ مستعرباً بين آل الأهمم الذين اشتهروا بالفصاحة والعلم، وقد أتقن اللغتين وآداهما: الفارسية، لغة قومه، والعربية، لغة الدولة والبلاد التي عاش فيها، ولما مات والده (المقفع) أخذ يتكسب بصناعة الكتابة، فكتب في خدمة آل هبيرة، عمال الدولة الأموية، وكان يومذاك في العشرين من عمره، وقد ألف كتابه "كليلة ودمنة" نتيجة الجور الذي مارسه الخليفة المنصور على الرعية في العصر العباسي، الذي يشبه الوضع السائد أيام حكم الملك دبشليم لبلاد الهند. ينظر: بيدبا الفيلسوف الهندي، كليلة ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع، اعتنى به سالم شمس الدين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠٢م ص ٧ و ٨.

١ - ابن المقفع، نفسه، ص ٣٧.

عنه لارتباطها بفرضيات إنجازها، ومحتواها الدلالي الذي يحمل معنى حرفيا وآخر مستلزما، توزع على الأقوال المجازية والرموز والمرجعيات السياقية المضمرة في البنية الحوارية التفاعلية.

١- شعرية الخطاب:

يقول جمال الدين بن الشيخ: "الشعرية مشروع خلاق في الخطاب، والمشروع الخلاق هو المكان الذي تشابك فيه، وأحياني تتعارض الضرورة الداخلية للأثر الذي يتطلب المتابعة والإصلاح والإكمال، والمقتضيات الاجتماعية التي توجهه من الخارج"^١، إذ تسعى الشعرية إلى دراسة القوانين المتحركة في إنتاج الخطاب الذي استمتع صاحبه فيه لعبا بأدوات اللغة والكلام وإخضاعها لقواعد الجنس الأدبي، الذي يكتب له.

إذ ينطلق التفكير بالخطاب (Discours) من مبدأ قوامه أن اللغة ليست نظاما مغلقا: لا يمكن أن تنفصم عن أوجه استخدامها، كما لا يمكننا الفكك من أحداث الواقع فدراسة الخطاب ليست دراسة الفونيم، ولا الكلمة، ولا حتى الجملة، وإنما هي وحدات أكثر امتدادا أيضا، يمكن أن تبلغ النص وحالة تلفظه الفعلية (..) يفترض كل تفكير في الخطاب نظرية للوظائف الأساسية للغة^٢؛ إذ تشكل اللغة جسر التواصل بين المبدع والقارئ في هذا الخطاب ولذلك تحظى بعناية كبيرة من قبله ليخلق منها عالما من لؤلؤ الكلمة ومرجان البيان.

"ولما كانت الشعرية هي التفرد في عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر، فإن هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلالته"^٣؛ إنها في الخطاب غاية منشودة، والخطاب جزء من كلية لغوية منتظمة، واللسانيات التداولية فرع لساني معاصر يبحث

١ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية (تقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، ترجمة مبارك حنون

ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توفيق للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٦، ص٤٣.

٢ - ينظر: بول آرون جاك آلان قبالا، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، مجد المؤسسة

الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٢، ص٤٧٨ و٤٧٩.

٣ - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار

البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص١٩.

بمختلف السبل في كيفية بحث معنى المعنى في القول، بكل ما يحمل من كمون معرفي وثقافي ونفسي، لبيان ما أضمر ويجب أن يؤول، وما صرّح به ويجب أن يستلزم.

شعرية خطاب "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، في كتاب كليله ودمنه، تقترح قارئها الذي تمنحه مفاتيح نصها، كما تمنحه القوانين الخاصة لهذا النص، "لتعامل مع ما تشير إليه اللغة، وكيف تشير إليه، مع ما تريده وتخفيه، فتتركه حراً في فضائها مرهوناً بقدرة القارئ على الاكتشاف"^١، لأن الشعرية تكمن في التلاؤم الداخلي بين الوحدات اللسانية، والاستخدام الخاص للغة. كما أنّ دراسة أي خطاب في ذاته، "واختزاله إلى موضوع معرفة يؤدي إلى تخصيصه بعزله، ثمّ يعود لاحقاً إلى تناوله، بوصفه كلا يفسر ذاته بذاته"^٢، كما تكمن في بيان الخيال والمحاكاة والنظم والتصوير والفحولة، وهي في حدّة التعبير وقوة التصوير، وجمال الخيال ولذة السجال وغيرها من الأمور التي تجعل من النص سحراً أسطورياً رمزياً، قد تكون الشعرية في تداخل الأجناس والأنساق والشعرية قد تكون قد تكون في المضمّر من القول وسبل التحول من الظاهر إلى المضمّر، كما هي في رمزية الحيوان داخل حكايا بيدبا الفيلسوف الحكيم ورمز المثقف في كل عصر.

٢ - المقاربة اللسانية التداولية:

ترتبط الشعرية بمجمل نظرية الأدلة، إنها جزء من اللسانيات، تدرس اللغة في كل تنوع وظائفها"^٣، لأنها لا تقف عند حدود الظاهر من بناء الخطاب الأدبي، وإنما تتجاوز ذلك إلى ما وراء النص، إلى المضمّر والضمني، المتحقق باللغة الرمزية الإيحائية. وعليه، نشير بداية، إلى أنّ التحليل اللساني عند العديد من الباحثين المعاصرين، يقوم على "ركائز أهمها:

١ - سحر سامي، شعرية النص الصوفي (في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي) الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٦٠.

٢ - جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق، ص ٤٦.

٣ - رومان جاكسون، مرجع سابق، ص ١٩.

- ١ - علم النفس النسقي (psychosystématique) : موضوعه الوصف التام لنسق اللغة على اعتبار أنّ كل لغة تستعمل نموذجاً خاصاً لتمثيل العالم، أي أنه يدرس الآليات المحددة والمبنية التي يتوفر عليها الفكر ليتمكن من ذاته.
- ٢ - علم النفس الآلي (Psychomécanique) : وموضوعه الرئيس وصف الآليات النفسية التي يحددها علم النفس النسقي، وتنظيم تلك الآليات هو ما يضيفي الخصوصية على نسق لغوي وغط لغوي ما، وتبقى هذه الآليات مضمرة في كل صياغة فعلية.
- ٣ - علم النفس السيميائي (psychosémiologie) : وهدفه وصف الاستعمال المكوّن من الدلائل، ومن وجهة نظر الكلام المنطوق من المتغيرات التي يفرضها هذا الكلام على الدوال^١.

وفي الدرس اللساني المعاصر، شكلت التداولية مستفيدة من هذه الركائز، رؤية جديدة في التفكير، وهي حسب فرانسيس جاك (Francis Jacques)، تتطرق إلى اللغة كونها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية^(٢)، لتبحث في العديد من القضايا التي يجملها "صلاح إسماعيل" في التعريف الآتي: « علم الاستعمال إذن دراسة لغوية تركز على المستعملين للغة، وسياق استعمالها في عملية التفسير اللغوي، بجوانبها المتنوعة وينقسم هذا العلم إلى عدة فروع يبحث الفرع الأول: كيف يحدد السياق المعنى القضوي الواحد بالنسبة لجملة في مناسبة معينة لاستعمال هذه الجملة، ونظرية أفعال الكلام هي الفرع الثاني من علم

١ - ماري آن بافو وجورج إليا سرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى (من النحو المقارن إلى الذرائعية)، ترجمة محمد الراضي، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط ١، مارس ٢٠١٢، ص ١٦٦ - ١٦٧.

نشير إلى الاختلاف الحاد بين مصطلح التداولية (Pragmatics)، ومصطلح النفعية (Pragmatisme)؛ حيث إن النفعية توصف عادة في أوروبا بكونها فلسفة في العمل.

٢ - فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، المغرب، ط ١ ١٩٨٧ م، ص ١٣.

الاستعمال والفرع الثالث من علم الاستعمال هو نظرية التخاطب (Theory of conversation أو نظرية الاقتضاء** (Theory of implication) «^١.

هذا وتبحث التداولية في العديد من المكونات التي حاول هانسون (Hanson) تقسيمها إلى ثلاث درجات تتمثل في الآتي :

١ - تداولية الدرجة الأولى : تدرس الرموز الإشارية ضمن سياق استعمالها ، أي المخاطبين ومحددات الزمان والمكان ؛ فالاستعمال مرتبط بالسياق والقصد. والكلام يتم ضمن سياق خاص تراعى فيه جملة من العوامل من بينها : المناظر والسامع وكل ما يتعلق بالظروف المقامية والمقالية^٢.

٢ - تداولية الدرجة الثانية : تتضمن دراسة الأسلوب أو الطريقة التي يتم بها التعبير عن القضايا المتحدث عنها ، كما تدرس كيفية الانتقال بالدلالة من المحتوى الصريح إلى المستوى الضمني. والعمل على «دراسة الكلمات والعبارات والجمل كما نستعملها ونفهمها ونقصدها ، في ظروف ومواقف معينة»^٣.

٣ - تداولية الدرجة الثالثة : وهي دراسة أفعال اللغة ، والتي مفادها أن الأقوال المتلفظ بها ضمن وضعيات محددة لا تصف الحالة الراهنة للأشياء ، بل إنها تنجز أفعالا سواء

** الاقتضاء : هو علاقة منطقية تربط قضية أو جملة بعدة جمل بمسار استدلال استنتاجي انطلاقا من مقدمات للوصول إلى نتائج ، وينسب كمفهوم إلى فريجة (١٩٧١ / ١٨٨٢). ينظر في ذلك : آن روبول وجاك موشلار ، القاموس الموسوعي للتداولية ، إشراف وترجمة عز الدين المجذوب وآخرون ، دار سيناترا ، تونس ، دط ، ٢٠١٠ ص ٥٧١.

١ - صلاح إسماعيل عبدالحق ، نظرية المعنى في فلسفة بول غرايس ، الدار المصرية السعودية ، القاهرة ، دط ، ٢٠٠٥ ص ٧٨ و ٧٧.

٢ - ينظر : حسن الباهي ، الحوار ومنهجية التفكير النقدي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، ٢٠٠٤ م ، ص ٥٢ و ٥٣.

٣ - بهاء الدين محمد مزيد ، تبسيط التداولية ، شمس للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠١٠ م ، ص ١٨.

صريحة أم ضمنية^١. والتداوليتان الأخيرتان، كانتا لهما الصدى في عديد الأبحاث المعاصرة، لتحاول هذه الدراسة، الاعتماد على تداولية الدرجة الثانية، بمجمل قضاياها، من أجل استنطاق القصة - قيد الدراسة.

٣ - في مفهوم الاستلزام :

مصطلح (Implication)، وهو اقتراح الشيء بشكل غير مباشر، من غير التصريح به، بمعنى التعبير بطريقة غامضة وخفية، بمعنى تضمّن، وأضمر، فمعظم عبارات اللغة تحمل بالإضافة إلى معناها الحرفي المباشر معنى آخرًا مضمرا، تتحدد دلالاته داخل السياق الذي يرد فيه.

ويرجع البحث في الاستلزام التخاطبي إلى المحاضرات التي ألقاها الفيلسوف بول غرايس Paul.Grice في جامعة "هارفارد" سنة ١٩٥٧م تحت عنوان "المنطق والتخاطب" ومحاضرات ١٩٧١م بعنوان "الافتراض المسبق والاقتضاء التخاطبي"^٢؛ فقد جاءت أعماله منبثقة من دراسته للمعنى، الذي يصنّفه إلى معنى طبيعي (Natura Meaning) ومعنى غير طبيعي (non-Natura Meaning)، .. في صلة قائمة بين محتويات يريد القائلون إبلاغها والجمل التي استعملوها لإبلاغها؛ إذ نقول إن القائل قصد شيئا ما من خلال جملة معينة فلذلك يعني أن هذا القائل كان ينوي وهو يتلفظ بهذا الجملة إيقاع التأثير في مخاطبه بفضل فهم هذا المخاطب لنيّته... فالتواصل اللغوي يقوم على نوايا القائل وعلى فهم المخاطب لهذه النوايا^٣. إن "الدلالة غير الطبيعية، في ارتباطها بمقاصد المتكلم، تشكل محور الفهم الذي يهدف المتلقي للوصول إليه، والإفهام الذي يقع على عاتق المتكلم « فاللغة لا تمثل الواقع فقط، بل تقيم علاقات بين المتكلمين، وبين الأقوال التي ينتجونها، والقول ليس مجرد حامل للخبر، بل يدخل

١ - ينظر: أرمينغو، مرجع سابق، ص ٣٣.

٢ - ينظر: صلاح إسماعيل، مرجع سابق، ص ١٣.

٣ - ينظر: آن روبول وجاك موشلار، مرجع سابق، ص ٥٣.

ضمن نسق اللغة^١. وعليه، يطلق على الاستلزامات الخطائية المرتبطة بعبارة لغوية استلزاماً وضعياً، أما الاستلزامات المحادثية فتولد نتيجة قولها في سياق ما، ذلك أن القول هو حاصل التلفظ بجملته، وهو يتغير بتغير الملابس والقائلين، إنه إنجاز فعلي يحقق للجملته، التي هي في الأصل سلسلة من الكلمات أو متتالية لفظية يمكن للمتكلم التلفظ بها في ملابس مختلفة، وقد لا تتغير بتغير هذه الملابس، وتنقسم الاستلزامات الخطائية إلى قسمين^٢:

- **الاستلزامات الخطائية المحادثية المعممة (Generali zed):** يكون المرجع في حصولها إلى الوحدات اللغوية وحدها فهي مستقلة عن السياق، وبهذا الاعتبار فإن شدة ارتباطها بشكل العبارة ومحتواها جعلتها عرضة إلى الالتباس بالاستلزامات الخطائية الوضعية.
- **الاستلزامات الخطائية المحادثية المخصصة (Particulari zed):** وترتبط هذه الاستلزامات بالسياق، إذ تفترض التمكن من جملة من المعلومات الخلفية التي تكون المعارف المشتركة؛ ويمكن التمييز بين الاستلزامات الخطائية المحادثية المخصصة والاستلزامات الخطائية المحادثية المعممة في الجدول الآتي^٣:

الاستلزامات الخطائية المحادثية المخصصة	الاستلزامات الخطائية المحادثية المعممة/الوضعية
قابلة للاحتساب	غير قابلة للاحتساب
قابلة للإلغاء	غير قابلة للإلغاء
غير قابلة للانفصال	قابلة للانفصال
غير وضعية	وضعية
رهينة إلقاء القول	مستقلة عن إلقاء القول
غير محددة	محددة

١ - صلاح إسماعيل، مرجع سابق، ص ٢٠.

٢ - ينظر: آن روبول و جاك موشلار، القاموس الموسوعي للتداولية، ص ٢١٣. وينظر من نفس الكتاب، ص ٢٦٧.

٣ - ينظر: آن روبول و جاك موشلار، القاموس الموسوعي للتداولية، ص ٢٦٩.

وكلاهما يستلزمان حكم المحادثة ليضمنان النجاح، والمتعلقة ب: ١ - حكم الكم، والتي تفترض ألا يقدم المتكلم أكثر مما يتطلبه التواصل. ٢ - حكم النوع، والتي تفترض على المتكلم دائماً ألا يخبر بما يعتقد أنه كاذب. ٣ - حكم العلاقة، تدعو المتكلم إلى أن تكون مساهمته مناسبة. ٤ - حكم الكيف، والتي تدعو المتكلم إلى أن يكون واضحاً، ومنظماً يبتعد عن اللبس في قوله، ولكن في الخطاب الأدبي - كما هو الحال في القصة قيد الدراسة - يتطلب من المتكلم خرق هذه الحكم والقواعد في سبيل تواصل أمثل ولتحقيق غايات أبلغ.

ما يمكن توضيح تصنيف المعاني المكونة للحمولة الدلالية إلى معنى العبارة اللغوية يتضمن معنا صريحاً ومعنا ضمناً، الأول يتشكل من المحتوى القضوي والقوة الإنجازية الحرفية، أما الثاني فينقسم إلى عرقي ممثلاً في الاقتضاء والاستلزام المنطقي وحواري خاص وآخر معمم^١.

كما أن "طه عبد الرحمن" قد اقترح مبدءاً مكملاً لمبدأ التعاون الذي اقترحه "غرايس" والمتمثل في "مبدأ التصديق" واعتبار الصدق والإخلاص يجمع فيه بين الجانب التبليغي والتهذيبي بمراعاة أخلاقيات التعاون؛ ويقوم هذا المبدأ على عنصرين اثنين هما^٢:

- "نقل القول": ويتعلق بالجانب التبليغي.

- "تطبيق القول": الذي يتعلق بالجانب التهذيبي.

ويهتم "مبدأ التصديق" بالجانب التبليغي والجانب التهذيبي؛ وتتمثل المبادئ المتفرعة عن مبدأ التصديق في جانبه التبليغي في:

- النفع والضّرر و صيغتها: ليكن كلامك جلب نفع أو لدفع ضرر.

- الحاجة و صيغتها: ليكن كلامك على قدر الحاجة.

١ - أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط ٢، ٢٠١٠،

ص ٢٩.

٢ - ينظر: نفسه، ص ٢٤٩ - ٢٥١.

- الأسلوب و صيغته : لتختار أسلوبا ملائما للمتكلم.
- وتتمثل المبادئ المتفرعة عن مبدأ التصديق في جانبه التهذيبي في :
 - قاعدة القصد : لتتفقد قصدك في كل قول تلقي به إلى الغير.
 - قاعدة الصدق : لتكون صادقا فيما تنقله إلى غيرك.
 - قاعدة الإخلاص : لتكون في توددك للغير متجردا من أغراضك.
- ويرى "طه عبد الرحمن" إن لهذه الأصناف من الصدق أفضليات هي :
 - أن يفعل المتكلم ما لم يقل أفضل له من أن يقول ما لم يفعل.
 - أن يسبق فعل المتكلم قوله وفعله.
 - أن يكون المتكلم أعمل بما يقول أفضل له من أن يكون غيره أعمل به.
- مما سبق نستنتج أن "طه عبد الرحمن" قد بنى "مبدأ التصديق" انطلاقا من إطلاعه على التراث العربي، يقول: "إن العقل في اللغة العربية وبالتالي في الفكر العربي يرتبط أساسا بالسلوك والأخلاق"^١.

كما أخذ القصد وسياقاته لدى التداوليين حظا وافرا من الاهتمام ؛ حيث إنه يرتبط بالمتكلم وبما يدور في ذهنه باستمرار أثناء إصداره للمفوضاته ، فكل كلام يقتضي وجود قصد وهذا ما يؤكد "طه عبد الرحمن" في قوله : «الأصل في الكلام القصد»^٢ ؛ إذ تحدث "طه عبد الرحمن" في كتابه "اللسان والميزان" عن إضمارات التداولية ضمن اقتضاءات الأقوال عند الأصوليين ؛ حيث ذهب الباحث إلى التمييز بين الإضمار بالحذف الذي يخرج القول إلى المجاز ، والإضمار الذي لا ينصرف القول فيه عن مدلوله الأصلي^٣ ، بمعنى أنه شيء يعنيه

١ - طه عبد الرحمن ، تجديد المنهج في تقويم التراث ، تجديد المنهج في تقويم التراث ، المركز الثقافي الغربي للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ٢ ، ٢٠٠٥ ، ص ٣٥.

٢ - طه عبد الرحمن ، اللسان والميزان ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ١٠٣.

٣ - ينظر : طه عبد الرحمن ، اللسان والميزان ، ص ١١٢. وينظر : صلاح إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ٧٨.

المتكلم ويوحي به ويقترحه ولا يكون جزءاً مما تعنيه الجملة بصورة حرفية، فالمستلزم هو المعنى الثاني الذي لا يصرح به المتكلم، ولكنه يضمه في البنية العميقة للجملة، لتتوزع المقولات الاستلزامية، أو مقولات معنى المعنى على الشكل الآتي:

٤- شعرية المضمير في خطاب القصة:

إن الشعرية في الخطاب مبدأ أساس، كون الخطاب جزءاً من كلية لغوية منتظمة، واللسانيات التداولية فرع لساني معاصر يحاول مواكبة التطور اللساني بسبل شبه دقيقة، فيحاول اللغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية، لتجعل المضمير غاية يجب أن تدرك، بعدّه حمولة معرفية ونفسية وثقافية، سيستدل عليها في الخطاب وحده، ومن حدوده وافتراضاته المسبقة والمستقبلية، وما اضم فيه ويجب أن يؤول، وما صرح به فيه من معان، ويجب أن تستلزم، ليكون الجمع بين الشعرية والتداولية أفقا يسهم إلى حد كبير وبعيد لإدراك المتعة الجمالية، والاستيعاب المعرفي وربطهما بالدلالة لبحث التداخل بين المتعة والوظيفة والجمال في الخطاب.

أ. شعرية البنيات اللغوية: جدل الظاهر والمضمير:

"البنية مبدأ فعال وغير متوقع للكشف والظهور"^١، هي غير قابلة للإدراك إلا حيث يرسم توافقا أو علاقة أو خطة جذب أو محسن طاغ أو نسيج من النصوص أو الأصدا، أو شبكة من الاتفاقات، وهي ترابطات يعمل كل فنان على إعادة إبداعها بحسب حاجاته في عالم نصي ذهني فريد من نوعه.

ومن منطلق أنّ الشعرية "هي مجرد مكوّن من بنية مركبة، إلا أنها مكوّن يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى، ويحدد معها سلوك المجموع"^٢، وعليه تسعى جاهدة إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، إذ تبحث عنها داخل العمل ذاته، لا تبحث في

١ - جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق، ص ٥٧.

٢ - رومان جاكسون، مرجع سابق، ص ١٩.

هذا الممكن فحسب وإنما في الممكنات الأخرى له ؛ فإنها تكمن في التلاؤم الداخلي بين الوحدات اللسانية، وفي الاستخدام الخاص للبنيات اللسانية، من حيث النظم والوقع الجمالي، لتحقيق الفهم، لأنها كامنة في الشكل والطريقة واللغة والدلالة، أي أن الشعرية هي مجمل القواعد والقوانين المتحركة في الإبداع : تراكيبه -أبنيته اللغوية - نظمه - أنساقه..الخ ؛ إذ "يجب أن تكون الحالة الدائمة للساني هي البحث المتواصل من الملاحظة العامة إلى الفهم الشامل".^١

ومن خلال تتبع المسار السردى لخطاب "القصة" نجد أن المؤلف قد منح للغة فضاء واسعاً شكلت مقولة المضمير المجازي مسالكه الخفية التي غالباً ما تختفي وراء انفعالات الشخصيات التي اختارها "بيدبا" لتبليغ رسالته، ويتجلى هذا في أول مقطع من القصة - حيث قسمت في هذه الدراسة إلى ثلاثة مقاطع كتقطيع أول، والبداية الفعلية للقصة المثل قوله :

"زعموا أنّ حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة طويلة ذاهبة في السماء، فكانت الحمامة تشرع في نقل العش إلى رأس تلك النخلة، فلا يمكنها ما تنقل من العش وتجعله تحت البيض، إلا بعد شدة وتعب ومشقة لطول النخلة وسحقها، وكانت إذا فرغت من النقل باضت ثم حضنت بيضها، فإذا انقاض وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعهد ذلك منها لوقت قد علمه ريثما ينهض فراخها، فوقف بأصل النخلة فصاح بها وتوعدها أن يرقى إليها أو تلقى إليه فراخها فتلقاها إليه".

"بينما هي ذات يوم وقد أدرك لها فرخان، إذ أقبل مالك الحزين فوقع على النخلة، فلما رأى الحمامة كثية حزينة شديدة الهم قال لها : يا حمامة؟ مالي أراك كاسفة البال سيئة الحال؟".^٢

١ - ماري آن بافو وجورج إليا سرفاتي، مرجع سابق، ص ١٦٦.

٢ - ابن المقفع، مرجع سابق، ص ٢٠٤.

فقلت له: يا مالك الحزين إن ثعلبا دهيت به كلما كان لي فرخان جاءني يتهددني ويصيح في أصل النخلة فأفرق منه فأطرح إليه فرخي".

...قال لها مالك الحزين إذا أتاكَ ليفعل ما تقولين فقول لي له: لا ألقى إليك فرخي فارق إلي وغرّ بنفسك. فإذا فعلت ذلك وأكلت فرخي طرت عنك ونجوت بنفسك".

فلما علمها مالك الحزين هذه الحيلة طار فوق علف شاطئ نهر وأقبل الثعلب في الوقت الذي عرف، فوقف تحت النخلة ثم صاح كما كان يفعل، فأجابته الحمامة بما علمها مالك الحزين، فقال لها: أخبريني من علمك هذا؟ قالت: علمني مالك الحزين".

يجد القارئ - في هذا المقطع السردى الذى عقب طلب الملك من الفيلسوف قص قصة، فكان الامتثال الفورى - نبرة التهديد والتشديد والوعيد الأكيد المستمرة مع الفعلين المضارعين (أفرق) و(يتهددني)، وهو ما يؤكد سيبويه في كتابه «أن زمن الحاضر زمن هو كائن لم ينقطع»^١؛ فالتهديد/ والتخويف فعل حاضر لا ينقطع تقريرى يشترط أن يستحضر المتكلم الشواهد المبرهنة على صدق ما يقرره، وهذا ما نجده في هذه الفقرة التي تحفل بالأفعال وهذا ما يجعلها تنبض بالحركة والنشاط فيتحقق الهدف التواصلى والمطلب التداولى. كما غلب الفعل الماضى على الفقرة لما يتطلبه السرد القصصى من مقولات أو وظائف من نحو ضروب التعقيد، وحلولها مما يحدد سرد حدث القصة، إذ شرط المحتوى القضوى مراعاة العلاقات الإسنادية التي تضبط محتواه مع مراعاة ظروف المخاطب واستعداداته وكفاءاته اللغوية والتواصلية الاجتماعية مع توفر شرط القصد في ذلك، لتحمل معاني الإنجاز كشكل من أشكال السلوك^٢.

١ - سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط٣، ١٤٠٨هـ/

١٩٨٨م. ج٣، ص ١٢.

٢ - عبد السلام اسماعيلي علوي، السيميو لسانيات وفلسفة اللغة (بحث في التداوليات المعنى والتجاوز الدلالي)، دار كنوز للمعرفة، الأردن، ط١، ٢٠١٧، ص ١٨٤.

وجملة (فارق إليّ وغرر بنفسك) يعبر محتواها القضوي وقوتها الإنجازية الحرفية على الأمر، ويخرج الأمر إلى قوة إنجازية مستلزمة غرضها التحدي، موجه هذا الفعل الإيقاعي لإحداث سلوك ما لدى الحماسة أو تعديله، ودعوتها إلى المشاركة معه في القضية لما تعانيه من ظلم وقهر، يوقعه عليها الثعلب، "فهو تعبير عن قصد للقيام بشيء ما" تأكيداً على ما يحمله الطلب من قوة تعبيرية تستجيب لشرط الصدق، في تفعيل الخطاب وتتابعه المتضمن للإخبار والتقرير، فالمضمّر في هذا القول، أن الضعيف هو من يصنع الفرعون ليتحكم به ويسيطر عليه، متسلحاً بجبن هذا الضعيف وانهزاميته، فتتناسب ملائمة القول - في هذا المقام - مباشرة مع عدد التبعات التداولية التواصلية التي يمد المستمع بها، ولكنها تتناسب عكسياً مع غنى المعلومات التي ينطوي عليها^٢.

وجاء القول: "ما لي أراك كاسفة البال سيئة الحال؟".

حملت الجملة قوة إنجازية حرفية وهي السؤال بـ (مالي)، تعدتها إلى قوة إنجازية مستلزمة غرضها التعجب والإنكار، وليس الاستفهام فحسب، ولما كانت "مالي" تدل على التعجب الإنكاري، ركبت معها دلالة إضافية، وهي دخول (يا) التي تفيد النداء والتنبه؛ فأداة النداء التي استعملت، وردت مقترنة بأداة التعجب، فخرجت مالي من قوة إنجازية حرفية غرضها الاستفهام إلى قوة إنجازية مستلزمة غرضها الإنكار وأكدت استحالة تحقق هذا الاستفهام الراغب في الجواب الجملة (سيئة الحال) فهو يرى حالها فما لي سؤال صريح أضمر حالات التعجب والحسرة، بما يحمل من قوة الفعل الإنجازي (أراك)؛ إذ تحمل هذه العبارة «صيغة فعل المضارع للمتكلم المفرد..ضابط قد يستخدم في وصف كيفية السلوك الذي به أتصرف»^٣.

١ - جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة سعيد الغنمي، الدار العربية للعلوم، ط ١ ١٤٢٧ هـ / ٢٠٠٦ م، ص ٢١٨.

٢ - أركيوني، نفسه، ص ٣٥٢.

٣ - جون لانشو أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلمات، كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة عبد القادر قيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (ط ٢)، ص ٨٦.

ومن هنا يثبت أنّ البنية اللغوية ليست بنية محايدة عن الفرضية الإنجازية، فالقوى الإنجازية للعبارة اللغوية تتجه إلى وظيفة عاطفية أعلى في شدتها ودرجتها، فتكشف عن حركة التغيير في الواقع الاجتماعي بعده غاية وهدفا لا يمكن تحقيقهما ليقيا مجرد حلم في الذات؛ فإذا كان من مصلحة شخصين أن يتجاذبا أطراف الحديث، فسيعود ذلك على كليهما بالمنفعة إن هما نجحا في إنجازهما، إلا أنهما سيخسران إن أخفقا في التوصل إلى بلوغ مرادهما، وبالتالي لا مناص من مشاركة الآخر في الربح والخسارة، ولنا كامل الحق في القول بأن تبادل الكلام الفردي بينهما هو نشاط ينجز في المجتمع^١.

وجمل هذه الفقرة مليئة بمشاعر تختلج في النفس إذ إن ما لاحظته مالك الحزين على حال الحمامة من كآبة وحزن جعله يتساءل ويشفق لحالها.

وردّت الحمامة على سؤال الطائر "مالك الحزين" مرحبة بسؤاله شارحة حالها الذي يحزن القلب ويجعل الطائر مالك يشفق على حالها، فيعلمها ما يدفع عنها الغبن، وهذا فعل يستحق الشكر، ثم نلاحظ التهديد الذي يلحق به من قبل الثعلب، حيث يفشل هو معلم الحمامة الحيلة من درء الهلاك الذي ينتظره لأنه لم يدرك خطورة محاوره في الخطاب، فالغرض الإنجازي هنا التعبير عن الحالة النفسية لشخصيات القصة، التي تؤول إلى إنجاح الفعل وتحقيق قوته في مثل:

"يا حمامة مالي أراك كاسفة البال سيئة الحال؟" - "إن ثعلبا دهيت به - جاءني - يتهددني"

وغياب اتجاه المطابقة كون البوحيات تصرّحا وتعبيرا ذاتيا خالصا، وهذا ما يظهر لنا بصورة منتظمة في هذه القصة، حيث توفر لنا شرط الإخلاص فكل التعابير فيها صادقة تبين حال الشخصيات بطبيعتها دون تحايل خيالي يبعد الصورة عن حقيقتها.

ثم يرد السؤال الثاني من الثعلب للحمامة، والمراد هنا الاستفسار، ومعرفة من لقن الحمامة ما ينجيها من حيلته، ولقد جاءت الإجابة مباشرة وصريحة على السؤال.

١ - أركيوني، نفسه، ص ٣٩٤.

وقد استخدم في هذه الفقرة لتحقيق الغرض الإخباري أسلوب الحوار، بمعنى أن يحكي المتكلم مراجعة في القول، والمحاورة بينه، وبين غيره بوساطة عبارة موجزة، يسعى بحث شعرية المضمير إلى معرفة القوانين العامة التي تنظمها.

وفي تمة هذه القصة نقف عند قوله: "فتوجه الثعلب حتى أتى مالكا الحزين على شاطئ النهر فوجده واقفا، فقال له الثعلب: يا مالك الحزين، إذا أتتك الريح عن يمينك فأين تجعل رأسك؟ قال: عن شمالي، قال: فإذا أتتك عن شمالك أين تجعل رأسك؟ قال: أجعله عن يميني أو خلفي، قال: فإذا أتتك الريح من كل مكان وكل ناحية أين تجعله؟ قال: أجعله تحت جناحي، قال: وكيف تستطيع أن تجعله تحت جناحيك؟ ما أراه يتهيا لك. قال: بلى، قال: فأرني كيف تصنع فلعمري يا معشر الطير لقد فضلكم الله علينا، إنكن تدرين في ساعة واحدة مثل ما ندرى في سنة، وتبلغن ما لا تبلغ وتدخلن رؤوسكن تحت أجنحتكن من البرد والريح، فهنيئا لكن، فأرني كيف تصنع؟ فأدخل الطائر رأسه تحت جناحيه، فوثب عليه الثعلب مكانه فأخذه فهمزه همزة دق بها عنقه. ثم قال: يا عدو نفسه ترى الرأي للحمامة، وتعلمها الحيلة لنفسها، وتعجز عن ذلك لنفسك حتى يتمكن منك عدوك، ثم قتله وأكله. ألهمنا الله أن نكون من المؤثرين لما يأملون والمتصحين بما ينصحون".

يصطدم "مالك الحزين" بسوء نية شريكه في الخطاب "الثعلب" الذي كان يطيب له الاحتيال على الحمامة، ونصب أفخاخ لها أكثر مكرًا، فجاءت الجمل الخبرية المعبرة عن ذلك، حاملة لقوة إنجازية حرفية؛ بأن الثعلب ضربه، وفي هذا الضرب تعاقب أكدته التهمة "همزة"، وانتهاء الغاية من إيراد جملة الشرط في قوله. وحرف العطف لا يؤدي وظيفة الربط بقدر ما يساهم في إبراز مقصدية الراوي الفيلسوف بيدبا في إشراكه للمتلقى ودعوته للاختيار بين أن يكون فاعلا أم مفعولا به في زمن غاب فيه التفكير السليم.

ناهيك عن مكر الثعلب الذي يدرك أنه ما إن يمدح مالكا بقوله: "فلعمري يا معشر الطير لقد فضلكم الله علينا"، سيعيب له عقله تغيبا بهذا القول، فينسى هذا المسكين، أن من يخاطبه، يملك من المكر والدهاء والحيلة وعدم الصدق، ما لا يترك مجالا لأحد أن يشق

به، ولكنه انتشى بهذا الإطراء الكاذب، فكان هلاكه، وهي رسالة للقارئ، أنه متى غفل الإنسان عن إدراك خطورة محاوره، وسمح للتلاعب اللفظي الكاذب بأن يسكن روحه وفكره ويغيب له عقله، فستكون تلك النهاية، والعبرة لمن يعتبر.

وما يظهر في استعمال أسلوب الشرط المتكرر، في جمل مثل: "إذا أتتك الريح عن يمينك، فأين تجعل رأسك؟" فالريح تضم الحركة، والرأس عبارة تضمز المهمة والتفكير، ولكن كلا المعنيين ارتبطا بالشرط، فإذا الشرطية ارتبطت بفعل الشرط "أتى" الذي استلزم فعل جواب الشرط "أين تجعل"، حيث انسجم أسلوب الشرط مع الواقع، ففي حال مجيء التغيير أين يمكن للإنسان أن يصب فكره، هل يتجاوب مع الحركة التغييرية أم أنه يدرك رأسه في الأرض كالنعام، ولا يهتمه ويبقى إنساناً يعيش اللحظة بروح الماضي، وفي ذلك وصف الحال للعبرة.

وتنوع الأفعال في نص هذه الفقرة له دلالة على التغير، لأن الفعل يدل على حدث وتجدد، فهو متضمن لمعنى الحدث المرتبط بمفهوم الفعل الإنجازي، ومقتضى المفهوم الأساس في تعريف معنى الحدث هو التغير، ويجوز أن ينظر إلى هذا التغير كعلاقة بينية، أو عملية جارية حول العوالم الممكنة في أي حالة أو شأن من الشؤون.^١

وفي تكرار أسئلة الثعلب لمالك الحزين، غاية تداولية لا بد من ذكرها فكلما زاد التردد كان أمكن في القلب وأرسخ في الفهم، وأثبت للذكر، وأبعد عن النسيان^٢، كما أنّ في هذا التكرار تحايلاً على مالك الحزين للوصول إلى مبتغاه فقط لا بداعي الحصول على إجابة أو معرفة لأمر يجهله، فشرط الإخلاص يتحقق حين يكون المتكلم مخلصاً في أداء الفعل ولا يقوم بغير ما يعتقد، ولا يزعم أنه قادر على فعل ما لا يستطيع^٣، وهو ما غاب في قول

١ - فان ديك، النص والسياق، ص ٢٨٩.

٢ - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص ١٦٦.

٣ - محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة، الجامعية الإسكندرية، دط ٢٠٠٢، ص ٤٨. وينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية"، في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٥ ص ٧٧.

الثعلب لمكره، وشأن هذه الفقرة هو وصف حال مالك الحزين وتعامل الثعلب معه وكيف فتك به.

أما على مستوى جمل هذه الفقرة فقد غلبت الجمل التقريرية الخبرية، والخبر كما تصوره القدماء هو الكلام التام المفيد، أو الخطاب التواصلية الذي يقبل الصدق والكذب، يقول الجرجاني: "أن حدك الخبر ما احتمل الصدق والكذب"^١، والغرض الإنجازي من أفعال هذه القصة هو إخبار فكرة المثل بين مالك الحزين والثعلب للمتلقي.

والجملة الاستفهامية في طبقات معينة لها قوة إنجازية غير السؤال كالأثبات والعرض والالتماس^٢، وكذلك الإنكار والتهديد والوعيد والتسلط، ليكون الغرض التداولي من الاستفهام في هذه القصة، هو إثبات وعرض حالات الشخصية، ولا يقصد به حقيقة السؤال، كما نجد جمل النداء، إذ طبيعة هذه القصة تستدعي هذا النوع من الجمل فالنداء، لنداء البعيد حقيقة وحكما، وقد ينادي بها القريب توكيدا^٣

أما شرط الإخلاص، فتمثل في أسلوب سرد هذا المثل بطريقة تقرب الصورة بوضوح للمتلقي على الرغم من طبيعة الشخصيات، كونها المضمرة التشخيصية.

وتنجز لنا هذه الفقرة مضمرات تداولية مفاده توضيح صورة الحماقة وتبيين وضع الناصح لها مالك الحزين، لتنجو من الماكر المخادع الثعلب، ويقع هو، من خلال المصير (قتله)، الذي يحمل قوة الإنجاز الفعلي المتضمن في الفعل (قتل)، وما تمثله دلالة المحتوى القضوي من إضافة في المعنى، حيث حملت هذه العبارة اللغوية قوة إنجازية حرفية متمثلة في الفعل خرجت إلى قوة مستلزمة غرضها الإنكار وتوبيخ المخاطب لجهله المعنى المقصود.

١ - عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص ٢٦٧.

٢ - أحمد المتوكل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص ١٧٣.

٣ - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٢٧، ٢٠٠٦، ص

وغرض المتكلم هو الذي يحدد الطريقة التي يتكلم بها؛ إذ إن من الحقائق الجوهرية في الاستعمال اللغوي ارتباط الصيغة بالقصد، ومن المسلم به في كل تفاعل لغوي أن الكيفية التي يقال بها الشيء تعد جزءاً مما يقال، لأن "المقتضى يمثل شرطاً دلالياً للمعطى"، ومادام كذلك، فإن تقديره أو استحضاره يبقى ضرورياً لتحقيق سلامة الخطاب وملاءمته، إذ لا يمكن إلغاؤه أو عدم أخذه بعين الاعتبار، وإذا حدث أن كان هذا الإلغاء، فإن فائدة الخطاب ستععدم بالضرورة.

لقد عمد "ابن المقفع" إلى توظيف الإستراتيجية التلميحية؛ لأنها تضمن له الحرية في التعبير عن مقاصده، التي جاءت كنتيجة حتمية للظروف السياسية والاجتماعية السائدة في عصره، أين حاول محاكاة الواقع الراهن زمن أبي جعفر المنصور بواقع الفيلسوف "بيدبا"، الذي وقف في وجه السياسة الحاكمة المتمثلة في الملك دبشليم، لهذا جاء خطاب "ابن المقفع" خطاباً تلميحياً أكثر منه تصريحياً، ولهذا وظيفة تداولية تتمثل في تفعيل الخطاب ودفع آليته بسرعة وتتابع: زعموا - كانت تفرخ - ذاهبة في السماء - إذا شرعت - حضنت - ينهض - وقف - صاح.. الخ، ليحكي بيدبا الفيلسوف عن حماسة ضحية مهددة بالخطر من ثعلب مكار ومخادع متظاهر بالحب، لا ييأس أبداً للإطاحة بفريسته، وطائر ينصح ولا يستنصح، ليتحدد اتجاه المطابقة من الكلمات إلى العالم، لأن هذا الصدق يتضمن غرضاً إنجازياً يتصل مع بداية القصة: "قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف: قد سمعت هذا المثل فاضرب لي مثلاً في شأن الرجل الذي يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه، قال الفيلسوف: إن مثل ذلك، مثل الحمامة والثعلب ومالك الحزين، قال الملك: وما مثلهن؟".

ويتحقق القصد الإنجازي من خلال الاسترسال في عملية الوصف في قوله: "يا عدو نفسه" تحمل هذه العبارة اللغوية حمولة إنجازية غرضها (التهمك)، وتؤكد هذه الدلالة قوة التصور المجازي التمثيلي (تري الرأي لغيرك ولا تراه لنفسك) فالمطابقة بين العدو والنفس مطابقة مجازية لا تستلزم صدق اعتقاد المتكلم، كما تفيد زيادة المعنى وتأكيده، وفي هذا

إثبات لصفة الحمق وعد الانتفاع بالمعرفة، ويظهر جليا المضمهر القولي، فبيدبا يصرح بعداوة الحيوان للحيوان، ويضمهر عداوة الإنسان لأخيه الإنسان وتخويفه بسلطته عليه وقوته أمام ضعف الآخر، خوفا من قول الفكرة صراحة.

وما يعيننا في هذا المقام هو بيان مفهوم القوة الإنجازية الحرفية والقوة الإنجازية المستلزمة، ذلك أن القوة الإنجازية التي يمكن أن تحملها جمل اللغات الطبيعية قوتان قوة إنجازية حرفية مدلول عليها بطريقة مباشرة بصيغة العبارة «كالاستفهام، والأمر والنهي، أو من خلال ألفاظ معينة»^١ من زمرة الأفعال الإنجازية كالأفعال "سأل"، "قال" و"عد" و"اضرب"، بنى لغوية فعلية تقرر مدلولها أو محتواها القضوي، بتمثل الحكاية الإطار، الظاهر منها حكاية للعبارة، والمضمهر معنى مبطنا، هو النصح للحاضر والغائب مكانيا وزمانيا.

في حين "أن القوة الإنجازية المستلزمة تتولد عن الأولى طبقا لمقتضيات مقامية معينة، وقد يستعمل نمط الجملة الواحدة للدلالة على قوة إنجازية مضافة إلى القوة التي تلازمه"^٢؛ فسؤال الملك هو طلب وجب التنفيذ وقول الفيلسوف ردّ على هذا السؤال، وتعهّد الثعلب، هو عادة اكتسبها لضعفها وضعف حيلتها، فهذا خطاب حوارى تفاعلي، وما يدعم هذه الفكرة هو تنامي الحوار وتصاعده في كل مرة من خلال دعوة الملك "دبشليم" لمخاطبه الفيلسوف "بيدبا" للتفاعل معه، في مثل توظيف عبارة من نحو «سألني»، «اضرب لي مثالا»، وهي عبارة عن «صيغ نظامية يقتضيها سياق الكلام في الأغراض والموضوعات المتنوعة، وتورد في مستهلها أو عقبها مقصودا بها التأثير والاستدلال والإقناع»^٣؛ فالمستمع

١ - ينظر: أحمد المتوكل، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، دار الهلال العربية، المغرب، (ط١)، ١٩٩٣م، ص ٢١.

٢ - علي محمود الصراف، الأفعال الإنجازية، ص ٩٩. وينظر: أحمد المتوكل، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ص ٢١ - ٢٦.

٣ - عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٥٤١.

متلق قد يتحول إلى متكلم، كما المرسل قد يتحول إلى متلق، وهذا وفق ما يقتضيه مقام الخطاب، ويشعر "بيدبا" في عرض بعض الحكم ويختتم خطابه الحكمي بجملة تجعل المتلقي ينتظر في شغف المثل الذي يجسد هذا الفعل السردى من قبيل: «إن مثل ذلك»، فيسأل "دبشليم": «وما مثلهن؟» وهذا السؤال يدل على رغبة "دبشليم" في الاستماع، وفي معرفة ما حدث بين شخوص الحكاية وبمجرد أن تظهر الرغبة في السرد تبدأ الحكاية: «زعموا أن...».

لقد استخدم "بيدبا" في نقل رسالته صيغة "الأمر" المتمثلة في الفعل (افهم) المقترن ب: (الفاء) لإفادة النصيح، كما أنه استخدم النداء بواسطة الأداة (يا) وفي هذه الجملة ينزل المتكلم منزلة البعيد لشدة قربه وحضوره فيه، فتخرج جملة النداء من قوة إنجازية حرفية متمثلة في النداء إلى قوة إنجازية مستلزمة غرضها التنبيه؛ لأن المخاطب غافل عما يجب أن يتحلى به من شيم وأخلاق تجاه رعيته، وما يؤكد هذه الفكرة هو استخدام (التهي) بواسطة الأداة (لا) والفعل المضارع المقترن بنون التوكيد، فالقوة الإنجازية الحرفية متمثلة في (التهي)، أمّا القوة الإنجازية المستلزمة فتتمثل في (النصح والإشفاق) على حال الملك، وقد أخذت الأفعال الماضية - في هذه الفقرة - بعدا تداوليا تقريريا، بقوة متضمنة في القول، لتحقيق مقولات السرد القصصي من نحو ضروب التعقيد، وحلولها، فأداة النهي مؤشر للقوة الإنجازية في الفعل كما مثلته أداة الاستفهام في جملة: ما لي أراك؟ وأين تجعل رأسك؟، في حين يمثل التركيب الإسنادي محتوى قضويا، في المثالين وأكثر؛ ذلك أنه "يمكن للمحتوى القضوي الواحد أن يظهر مع تحقيق أفعال إنجازية مختلفة"^١ كما في شرح بيدبا الفيلسوف.

وإذا ما عدنا إلى نية الثعلب، لا يمكن تصديق كلامه، وعليه «فالنّية فعل نفسي به تخرج ذواتنا ومقاصدنا إلى الاتصال بالعالم الخارجي من خلال أفعال كلام»^٢، ويظهر أثر النية من خلال ما يواكب العبارة اللغوية من قوة إنجازية، ما يبرز في الكلام الماكر من الثعلب

١ - عبد السلام علوي، مرجع سابق، ص ١٨٠.

٢ - جون لانكشو أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة (كيف ننجز الأشياء بالكلام)، ص ١١.

إلى مالك الحزين، قبل قتله وأكله، وهي قصيدة تداولية مضمرة تحتاج إلى تفعيل العمليات الاستدلالية التي تمنحنا القدرة على التأويل.

ونجد أن الوظيفة التداولية لهذه الجمل هي تحديد الوضع التخاطبي للمكونات الواردة في مقام تواصل معين، ويتضمن المقام التواصل معارف المتكلم والمخاطب ومعتقداتهما وافترضاتهما أثناء قيامهما بإنتاج الكلام أو فهمه^١؛ كما أنّ عبارات هذه الفقرة تنسم بنظام لغوي محكم، تؤثر في العالم وتغير سلوكه من خلال مواقف مقنعة وواضحة من شخصيات القصة والمواقف المقنعة لهدف تربوي.

ومن هنا فقد أفرغ "بيدبا/ ابن المقفع" شحناته الكامنة في قالب انتقاء بعناية فهو يركز على «خطاب النقد على سلطة الحجة العلمية، تحقيقاً لمقصدية معينة لإقناع المتلقي (...) والإقناع عملية تفاعلية، يحصل بموجبها تغيير المعتقد النقدي، بالذي يجب أن يكون عند المتلقي»^٢؛ فلا يخلو الأمر من تقنية تداولية تساعد على ربط الأحداث وفهمها، إذ هناك عناصر لغوية مرتبطة بالمحتوى القضوي تعبر عن التفاعل التلغظي بين المتكلم والمتلقي، فالمتكلم لم يرد نقل خبر الضحك بقدر ما قصد من تلفظه الإشارة إلى فعل لغوي غير مباشر يعبر عن اللامبالاة والاستهزاء بالغير، وتبطين القول بمعان غير بريئة.

ب. المجاز اللغوي:

يتشكل الخطاب الأدبي من عناصر وقوانين خاصة/داخلية، تميزه عن غيره من الخطابات، وتمثل الصورة العنصر الأساس مضمراً لم يصرح به، لأن الانتقال من الحقيقة إلى المجاز ينتج لنا صورة تنتقل من معنى الجملة الذي قصده المتكلم إلى معانٍ عدّة، يصل إليها متلقي الخطاب من خلال القرائن المساعدة، وقدرتها الاستدلالية التي تمكنه من الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المستلزم من حيثيات القول، ومن الظاهر الصريح إلى المضمّر الخفي؛

١ - ينظر، مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٢٧،

٢٠٠٦، ص ٥١٨.

٢ - عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص ٢٤٣.

ذلك "أن وظيفة المجاز تكون ممكنة وواضحة وفعالة عندما ندرك أن المجاز لا يكون إلا جملة لا لفظاً مفرداً"^١؛ فالمجاز اللغوي مكوّن أساس في بناء المعنى، وتحقيق شعرية القصة، بواسطة الاستعارة والمجاز والكناية، أبداع يبدأ في توظيفها من أجل بيان مضمرات صعب التصريح بها، فالمعنى المضمّر لا يتم في مستوى بنية الفعل الإنجازي بل في مستوى البنية الدلالية للمحتوى القضوي، ومن ثمة تكون وظيفة العبارات البيانية المختلفة إنجازاً أفعال غير مباشرة^٢، فما الذي يحول دون الكلام بشكل مباشر؟

تقول ك - أوريكيوني C.K.Orecchioni: "من اليسير أن نشق هذه القاعدة قاعدة دونية تقضي بوجوب أن يتحدث المرء قدر المستطاع" بلا موارد"، أي أن يتجنب إعطاء المعلومة على نحو مضمّر[...]. في حال عدم توفر أي سبب وجيه يحول دون إعطائها على نحو بين^٣.

وقراءة قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" أثبتت أن المعنى المجازي يشكل جزءاً كبيراً من معمار القصة -عباراتها وألفاظها -، وإن كنا سنكتفي بالتمثيل لبعض النماذج التطبيقية للعبارة اللغوية في القصة، والتي لا تفهم دوماً على حقيقتها؛ ذلك أن المعنى الصريح الذي يدل عليه ظاهر العبارة، ليس هو المعنى المقصود الذي يتغيه المتكلم، وهو ما يتم التوصل إليه وإدراكه عن طريق الاستدلال القائم على "اعتماد المحاور في بناء النص، الصور الاستدلالية مجمعة إلى مضامينها أوثق اجتماع، وكأن يطوي الكثير من المقدمات والنتائج ويفهم منقوله أمورا غير تلك التي ينطق بها، وكأن يذكر دليلاً صحيحاً على قوله

١ - حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي - نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب -، كنوز المعرفة، الأردن، ط ١، ٢٠١٤، ص ٢٤٢.

٢ - ينظر: الصرّاف علي محمود حجي، في البراغمية الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط ١، ٢٠١٠، ص ٩.

٣ - كاترين كيبررات - أوريكيوني، المضمّر، ترجمة: ريتا خاطر، مراجعة جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط ١، كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٨، ص ٤٩٣.

من غير أن يقصد التدليل به ، وأن يسوق الدليل على قضية بديهية أو مشهورة هي في غنى عن دليل للتسليم بها ، كل ذلك لأنه يأخذ بمقتضيات الحال من معارف مشتركة ومعتقدات موجهة ومطالب إخبارية وأغراض عملية^١ ؛ هذا النوع من المعنى الذي يتوصل إليه من خلال إعمال الذهن هو ما يمكن أن نسميه المعنى المضمّر.

وتمثل "الاستعارة" الوعاء الذي صبّ فيه "بيدبا" العديد من الدلالات ، وحدّ الاستعارة " أن يكون للفظ اللغوي أصل ثمّ ينقل عن ذلك الأصل على الشرط المتقدم...ويجب أن تفيد حكما زائدا على المراد بالتمثيل ..إنها دلالة على حكم ثبت للفظ وهو نقله عن الأصل اللغوي وإجراؤه على ما لم يوضع له"^٢ ، بوصفها فعلا لغويا غير مباشر هذا ما يؤكدّه "سيرل" John Searle في قوله: « هناك أنواع أخرى من الحالات ، حيث معنى الجملة نسقيا يختلف عن المعنى الذي يقصده المتكلم ، وتشتمل الاستعارة والكناية ، والسخرية ، والتهمك والتهويل»^٣.

وذاث الفكرة يؤكدّها "لايكوف وجونسون" G.LAKOFF&Jonson أنه لا يوجد صدق موضوعي مطلق وإنما الصدق دائما يبنى بالنظر إلى نسق تصوري ثم تحديد جزء منه من خلال الاستعارة^٤ ، وهي تمثل عملية نقل المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي الذي يحتاج استنادا إلى قدرة المتكلم في التأويل لاكتشاف المعنى المقصود ، فهي فعل كلامي غير مباشر قصد منه "بيدبا" استعارة دلالات جاءت على ألسنة الحيوانات تشبه دلالات وعوالم خاصة

١ - طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٦.

٢ - عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق : محمد الاسكندراني ود.م. بمسعود ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م ، ص ١٨٧.

٣ - جورج سيرل ، مرجع سابق ، ص ٢٢١.

٤ - ينظر : جورج لايكوف ، ومارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة عبد المجيد جحفة ، دار توبقال ، ط ٢ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٦٣.

بعالم البشر ضمن ما يسمى التشخيص (Personnalisation).

وفي الانتقال من المعنى إلى عالم الحس حركة عاطفية وفكرية لها أثرها في تنشيط الذاكرة وحملها على أخذ العبرة، وهو فعل لغوي غير مباشر استخدمه الراوي وذلك من خلال استدعاء قصة المثل، من أجل إثارة الذاكرة الجماعية على تذكر عاقبة الذي يعطي النصيحة ولا ينتفع بها لنفسه وما أكثر هذه الفئة في المجتمع الإنساني؛ لأن الإبداع "فعل يشكل شيئاً ما في الكائن بدل أن يكون مشكلاً بالأشياء"^١؛ فالنص موضع بشكله، وفكر ظاهر بدلالته، لأن المبدع هو من وضع ومن نسق وفق موضع في تبعية إيديولوجية إنسية.

ناهيك عن اسم مالك الحزين المشتق من مادة (م - ل - ك)، وتعني القوة والشدة والقدرة، فجعله القاص يملك كل هذا في كناية، حملت مقاصد عديدة أمام تحقق قولها، فقد أكسبه الراوي ملك الحكمة والنصيحة، ولكن أخذ منه امتلاك الذات والثقة بالنفس، ما تفسره صفة حزين، بما تحمل من معان.

والبداية من عبارة «دهيت به» أمام معنيين: معنى أصلي وضعت له كلمة (دهيت) وعرفت به وهي دلالة (الدهاء) على الذكاء لكن المقصود يستحيل أن يكون هذا لوجود قرينة تصرف الذهن عن المعنى الأول الأصلي وهي (به)، فلا يعقل أن يدهى به، ومعنى ثان مجازي (مستلزم ومضمّر) انتقلت إليه الكلمة بواسطة تفاعل المعنى الأول للمستعار معنى المستعار له وسياق الاستعمال بما فيه القرينة (دهيت) فكان الحاصل خرق الكلمة لدلالاتها التي تلازمها في عرف الاستعمال إلى دلالة استلزامية جديدة تولدت في السياق الاستعمالي الجديد فكان معنى (دهيت به) ابتليت وأصبت من المصيبة، وفي هذه الاستعارة تجسيد لمقصدية الراوي الفيلسوف بيدبا في التعبير عن حال ذلك العصر الذي انهارت فيه جسور القيم، واختمرت الجراثيم في النفوس الضعيفة وبقي المكر صورة عالقة في ذاكرة الأمة، ليجعل منها جسراً يعبر به عن حال الإنسان في العصر الحالي، الذي يحيا مصائب تسلط عليه من أخيه الإنسان، وأحياناً يكون أقرب إليه ممن يتخيل؛ إذ بنقل العبارة عن معناها الأصلي

١ - جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق، ص ٤٨.

في اللغة يصبح "مدار الفائدة في الحقيقة على الإثبات والنفي، ألا ترى أنّ الخبر أول معاني الكلام وأقدمها، تستند سائر المعاني إليه، وتترتب عليه، وهو ينقسم إلى هذين الحكمين"^١. كما تحمل العبارة اللغوية (نحلة ذاهية في السماء) استعارة غير صادقة فإثبات صدق قضية ما يستلزم بالضرورة مطابقة بين الشيء المحسوس والمعنوي، فالتلفظ لهذا القول يضيفي مبالغة في تشبيه طول النحلة، وفهمنا لهذا الواقع مرتبط بتفاعلنا معه، فأبي توافق بين ما نتلفظ به ووضع الأشياء في العالم يمرّ دائماً بمدى فهمنا لهذا الإثبات المرتبط بالنسق التصوري، فلا يمكن أن نجعل إثباتاتنا صادقة مطلقاً؛ ذلك أنّ الاستعارة تمثل عملية نقل المعنى من الظاهر إلى المعنى الخفي الذي يحتاج إلى قدرة المتكلم في التّأويل باعتبارها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة التّقلّل للإنابة، أو لأجل المبالغة في التشبيه^٢. كما بلغت الاستعارة الذروة في المستوى الحجاجي الأمر الذي منحها سلبية حجاجية تستخدم في إقناع المتلقي وحمله على تصديق فحوى الخطاب المضمّر الذي أراد الراوي، أن يبلّغه للقارئ، في العبارة اللغوية مثل: "فهزمه همزة دقّ بها عنقه"، "انتهى المنطق" و"ملكك الأقاليم" و"عشت ألف سنة"....

ونجد هنا أن الأفعال المستنطق في هذه الفقرة أفعال تصرّحية يتطابق محتواها القضوي -عبر دلالات قضايا المتتالية الجمليّة - مع العالم الخارجي، واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم ومن العالم إلى الكلمات، حيث "يلجأ المتكلم إلى الصيغ المضمرة لتذليل عقبة وجود بعض المحرمات في مجتمع معين، وذلك بغية إحباط بعض الرقابات ذات الطابع الأخلاقي أو السياسي أو القانوني"^٣، إذ هناك أمور لا يجب ذكرها بشكل مباشر، وتعود حمولتها إلى محتواها، "ذلك أن فهم أي محتوى قضوي يتوقف على هذا الإدراك

١ - عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص ٢٧٦ - ٢٧٧.

٢ - ينظر: أبو بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م، ص 384.

٣ - أركيوني، نفسه، ص ٤٩٣.

المحصل من الواقع.. ثم إنّ فهم قضية ما يتوقف كذلك على إدراك شكلها المنطقي باعتبار مكوناتها القسوية، كونها عناصر مرتبطة منطقياً بمفهوم الحمل بالطريقة التي تسمح بتمثيل ما للأشياء"^١.

كما تمثل هذه الحمولة الإنجازية التي تواكب العبارة اللغوية قوة إنجازية حرفية غرضها تقرير الخبر فانتقلت إلى قوة إنجازية مستلزمة مقامياً غرضها التهكم والسخرية، ويؤكد صدق هذه الفرضية الإنجازية، يقول سورل: «... إن السخرية والأقوال غير المباشرة، يوفران لنا أمثلة أخرى تبين الصّدق الواقع بين معنى قول المتكلم ومعنى الجملة الحرفي»^٢.

فقد استثمر ابن المقفع مجموعة من الآليات التي تتحكم في إنجازها المعطيات السياسية، والثقافية والدينية، واستثمار الأسطوري وفق عملية تحيين القيم وذلك باستحضار شخصيات تكتسي الصبغة الرمزية للتعبير عن الانفعالات العاطفية التي تحمل تلك التشبيهات والاستعارات، التي توحى إلى إمكانية التعبير عن المعاني، التي تحمل هدفاً مقصوداً؛ فاللغة المصورة أدق تعبيراً عن الواقع، مما يجعل لغة القصة "لغة مفتوحة تتجدد بكل قراءة، ويصبح النص مهرجاناً من المجازات والاستعارات والانزياحات"^٣، وهذا ما يمكن أن نتبينه من خلال هذه المرجعيات الخيالية والثقافية.

ومما سبق ذكره، نستنتج أن توظيف الصورة المجازية هو دليل على أن الخطاب ينتهك بنيته الصريحة بواسطة مختلف الصور -استعارة ومجاز وكنية، فلا يعدّ التواصل الحرفي نوعياً أرقى بل حالة من حالات التواصل؛ لأنّ في هذا الانتهاك مشاركة للسامع في إنتاج الخطاب؛ حيث يعتمد المتكلم على تأويله للبنية، وعلى العمليات الاستدلالية التي يقوم بها المخاطب للوصول إلى فهم سليم لقصد المتكلم، والدلالة الكاملة التي تتجاوز البنية التركيبية؛ لأنها

١ - عبد السلام اسماعيلي علوي، مرجع سابق، ص ١٠٤.

٢ - فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص ٧٢.

٣ - آمنة بلعلی، التخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (ط٢)، ٢٠١١م، ص ١٧٨.

مرهونة بما هو موجود في ذهن المتكلم وقصده، وتأويل السامع واستدلالاته، وظروف التواصل وملايساته ما ظهر منها وما بطن.

ب. الرمز في القصة:

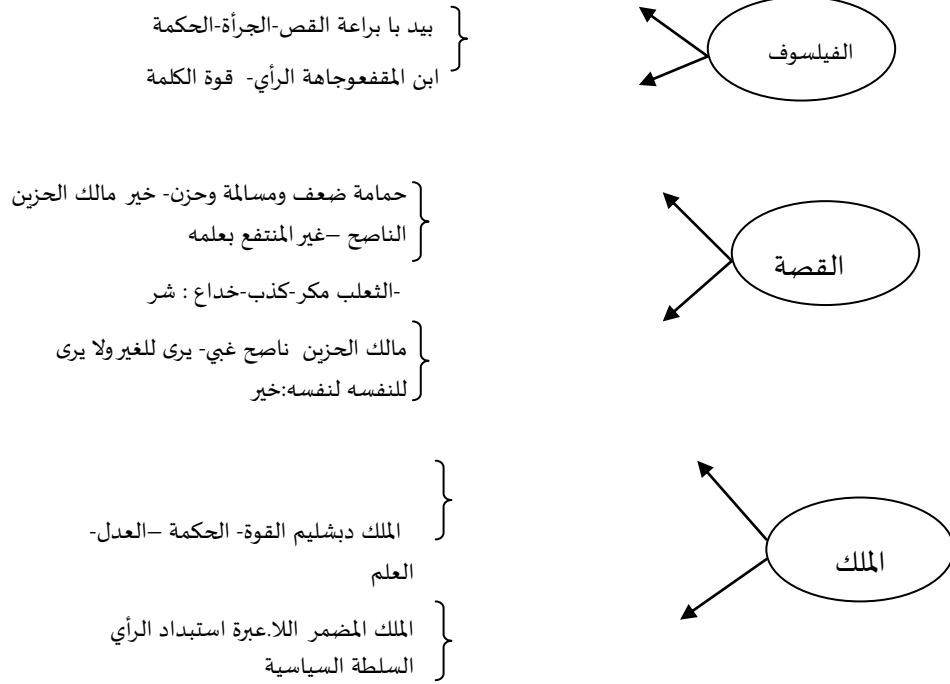
من خصائص اللغة أنها تكون من نفسها ميتا - لغتها، ويعني ذلك أنه يمكن للناس أن يستعمل اللغة - باعتماد القواعد الإعرابية والمعجمية والدلالية - نفسها في الآن نفسه، بعدها وصفا للعالم^١؛ ويعدّ الرمز من أدوات المعرفة والتواصل والتضامن الاجتماعي؛ من حيث إنه، أولا، بنية تعطي للعالم بنيته (معرفة العالم وبنائه وتركيبه)، وثانيا، هو بنية تخضع للتحليل البنيوي والشعري والتداولي (أي وسيلة للتواصل: لغة - ثقافة - خطاب - سلوك)، وثالثا، أنه أداة للسيادة والسلطة، تقسم العمل إلى طبقات^٢ (مسالم - مخادع - بليد - ناصح - مستنصح)؛ وتكاد تكون هي الرؤية ذاتها المعتمد عليها عند "بيدبا" في جعل الرمز وسيلة للولوج إلى عالم المعنى، بل بناء العالم وصناعته؛ ذلك أنّه يمنحه فضاء واسعا للتعبير عن مقاصده وغاياته، الهادفة إلى نقل الواقع، كما تفرضه القيم الاجتماعية، وذلك من خلال إفراغ كامل طاقته في الشخصيات التي اختارها ويمثل هذا فعلا لغويا غير مباشر؛ حين ترك المجال لصوت الحيوان ليعبر عن الواقع الذي يعيشه ويحاول إصلاح حال الناس بدءا بالسلطة الحاكمة التي تفرض عليه انتداب الرمز لترجمة رسالته، وهذا ما يجعل المتلقي يفترض ويتساءل ويسخر المرجعيات السياقية التي نشأ الخطاب بفعلها، ولما أراد المؤلف أن يحاكي محاكاة ساخرة نظام السلطة، فوظف الرمز بكونه متضمنا ومستلزما لأثر مناسب أكثر منه مجرد فعل.. وهو إظهار الانفعال^٣.

١ - آن رويول وموشلار، القاموس الموسوعي للتداولية، ١٠٦.

٢ - ينظر: بيار بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ٣، ٢٠٠٧، ص ٥٣.

٣ - ينظر: جون لانشو أوستين، مرجع سابق، ١٣٥ و ١٣٦.

وقد شكل الرَّمز البوتقة التي صبَّ فيها "ابن المقفع" الشحنة الدلالية المعبرة عن موقفه تجاه السياسة الحاكمة للبلاد، ويتجلى هذا الموقف في اختياره لاستراتيجية التخفي خلف شخصية "بيدبا"؛ لأنها تخدم مسعاه الأخلاقي، وتساعد المتلقي على فهم النص، وكما قلنا سابقاً أن تكرار أسلوب النداء ليس بسبب البعد إنما تأكيداً وتوجيهاً ودعوة إلى المخاطب وتنبهها للإصغاء، وفي أسلوب هذه القصة نوع من الجذب ودفع للإصغاء بشكل متناسب؛ وفي هذه القصة مدار الحديث شخصيات محورية لا تبتعد عن هذا الترميز:



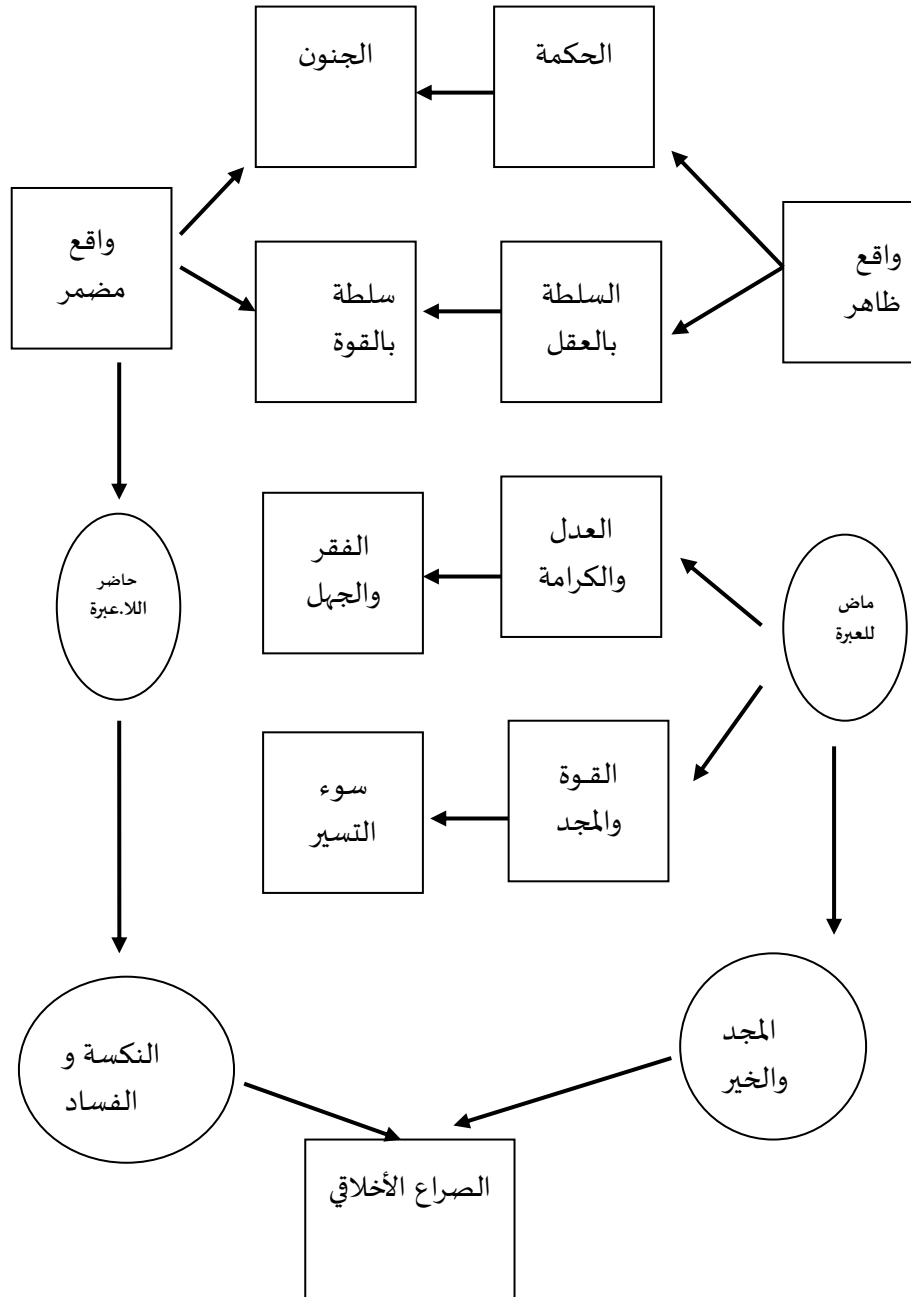
١ - ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت،

يجد القارئ بين القصة الإطار التي يشغل حيزها دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف، وبين حكاية المثل أو قصة العبرة، شخوصا تبادلت الوظائف والأدوار لبيان الغاية، ولتحقق المراد، وليأخذ المنصوح بالنصيحة.

فما يلاحظ في القصة كذلك هو الإيجاز في تبليغ الهدف، والرسالة التداولية من هذه الفقرة أن يكون المعنى زائدا على اللفظ، أي بلفظ موجز يدل على معنى، على وجه الإشارة والتلميح، حيث كان الأسلوب بسيطا في سبيل التوجيه وإعطاء الأولوية للحديث، أما السياق فهو مفتاح للملاحظة المطروحة بين الباحث والقارئ؛ إذ نلاحظ عناية "بيدبا" بالقارئ أو المتلقي، الذي يجب عليه التمعن جيدا لفهم غايات القصة والمقصود من كلامه، والوقوف على كل صغيرة وكبيرة في القصة خاصة والكتاب عامة، يقول: " فأول ما ينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له والرموز التي رُمِزت فيه، وإلى أي غاية جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم، وأضافه إلى غير مفصح وغير ذلك من الأوضاع التي جعلها أمثالا".^١

ومنه، نجد رغبة "بيدبا" في الوصول بالمتعلم إلى المقاصد الحقيقية من "المماثلة بين الأمور" التي يصور من خلالها هوان الدنيا وحقارتها، واتجاه المطابقة من العالم إلى الكلمات وقصد الفيلسوف سرد خدعة الثعلب ضد مالك الحزين، وكيف طبق خطته بدهاء دون أن يشعر به مالك الحزين، فكان فريسة نتيجة قلة حيلته وعدم الانتفاع بعلمه. والهدف التداولي منها هو تبيان حال من لا يأخذ بالنصيحة وينصح غيره، من جهة، وعدم إفادة الإنسان من علمه، فمالك الحزين يعلم بأمر الثعلب ومكره، ومع ذلك لم ينتفع بعلمه، ولم يستعمل في الأمر ما يجب، فما فائدة أن نعلم بأمر شخص، ولا نستفيد من هذه المعرفة أثناء التعامل معه:

١ - ينظر: بيدبا/ ابن المقفع، مرجع سابق، ص ٣٧- ٣٨.



لقد جسّدت قصة ابن المقفع واقعا إيديولوجيا مشحونا بصراعات السياسيين في تلك الفترة، وفق عملية تحيين القيم التي يشترك فيها بيدبا مع المتلقي بأسلوب ساخر محاولا فضح كل ممارسات الفساد، هذا ما يمكن رصده من خلال المقولات المرجعية التي تضمّر القوة الإنجازية للفعل القصصي.

وعليه، بُني خطاب القصة على الإستراتيجية التلميحية، التي توصف بأنّها الإستراتيجية التي يُعبّر بها المرسل عن القصد بما يغيّر معنى الخطاب الحرفي، لينجز فيها أكثر مما يقوله؛ إذ يتجاوز قصده مجرد المعنى الحرفي لخطابه، فيعبر عنه بغير ما يقف عنده اللفظ مستثمرا في ذلك السّياق^١، وهو ما نسعى للبحث عنه من خلال المقولات المرجعية للقصة.

ج. مضمرات السياق:

المسلمات في الخطاب مسألة ذات أهمية من حيث ارتباطها بالإيديولوجية، ويميز فاركلوف بين ثلاثة أنماط من المسلمات:

- مسلمات وجودية: وموضوعها ما هو موجود: تبرز في علاقة الفيلسوف والملك دبشليم.

- مسلمات خبرية: وموضوعها ما الحال عليه، أو ما يمكن أن يكون أو ما سيكون: تمثلها قصة الشاهد أو القصة المثل - الحماسة ومالك الحزين والثعلب.

- مسلمات قيمية: موضوعها المطلوب / أو الهدف، ويمثلها القيم المستوحاة من كل شخص في القصتين - القصة الإطار والقصة المثل - ويحوي كل نمط من هذه المسلمات سمات لسانية يحتوي عليها النص^٢، ومؤشرات سياقية تجعل النص بسياقه المحدّد، يبعث من جديد في سياق يتجدد ليشكل نصا جديدا في سياق جديد، مع كل ملك يمارس ذات الأفعال ويقول ذات الأقوال.

١ - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص ١٧٠.

٢ - ينظر: نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب - التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٢٠٠٩، ١، ص ١٢٥.

إذ استدعى بيدبا الفيلسوف رَمَز الحيوان للتعبير عن الهوية الفاصلة بين المادة والجوهر، والجسد والروح، حيث تصبح "اللغة لا تحيل على كون موضوعي خارج الأثر، وفهمها ليس له قيمة إلا داخل الأثر، وهي تجد نفسها مرتبطة بهذا الأخير"^١، حيث يتجلى الرمز بصفة استراتيجية في سياق خاص، يكون نظاما داخل النص الذي يشتغل فيه وإذا خرج عن النص يصبح مفتوحاً على تأويلات لا يمكننا التحكم فيها، "بالرغم من كونه ضمناً أو ظاهرياً يبقى مفتوحاً على سلسلة لا تنتهي من القراءات الممكنة وكل قراءة تعيد إحياء الأثر"^٢، يدعو للتفاعل مع القارئ، فيصبح حجة تحمل المتلقي على تصديق فحوى الخطاب.

لذلك ليس من الصعب العثور في قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" وعلى كل التجاوزات الممكنة بالمقارنة مع كل القواعد المحددة لضبط العملية التواصلية، فالمتلقي لنص القصة سيكون لديه ميل للبحث في تفسير كل اختراق ممكن بوصفه تضميناً مقصوداً أو توافقاً تعاونياً عميقاً.

تبرز خصوصية التعدد اللغوي الجنسي (إنسان - حيوان) بشكل أكثر وضوحاً وتمييزاً على المستوى السياسي، إذ تبرز لغة الحيوان استجابة كبيرة للقصدية التداولية عبر إضمار علاقة المثقف والسياسي، فتشكل مع لغة الإنسان (الملك - والفيلسوف الحكيم) مزيجاً لا متجانس، مما يخلق صدمة لدى المتلقي تحمله على التأويل، فيصبح المعطى السياسي جزءاً بسيطاً من موضوع اللغة، عندما نقف على المعاني الضمنية والمفترضة (Implicites et présupposés)، التي تمكننا من معرفة المضمرة الكامنة في اللغة؛ إذ يقوم التقرير الإخباري في قصة "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، بتحويل التسلسل المنطقي والزمني للأحداث المترابطة إلى معان مضمرة في القصة، إذ تعد شكلاً من أشكال الضبط الاجتماعي والثقافي.

١ - أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، سورية (ط ٢)،

٢٠٠١، ص ١٢٣.

٢ - أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص ٤٠.

وتتواصل فاعلية المضمرات القولية التي اقترحها الفيلسوف "بيدبا" عبر سلسلة من التضمينات، التي تخرق اللغة وتضيف إلى فهمنا دلالات جديدة تجعلنا نتوغل في عمق اللغة، لكشف الأفعال الإنجازية القابعة تحت مظلة المحتوى القضوي للعبارة اللغوية المجسدة لمقصدية خطابه، والرامية إلى فضح سياسة الحكم المستبدة، على سبيل المقولات المجازية، فيخرج المعنى عن مقاصد المتكلم أثناء تلفظه للخطاب بسياق المقام الحكائي، ولا يستلزم صدق اعتقاد المتكلم، فالجور لا يمكن الحاكم من تحقيق السلطة في البلاد، والظفر بولاء الشعب فمن الواجب عليه أن يحيد عن هذا السلوك، ويتحرى العدل لإنصاف شعبه واستمرار حكمه.

إن الخرق الحاصل في الواقع لا ينتج عن عدم مراعاة "بيدبا" لسياق الكلام الذي يتوجه به إلى الملك "دبشليم"، بل هو ناتج عن مراعاة مقام الأخلاق من خلال جعل الكلام مناسباً للمقام، الذي يرد فيه بتقديم نتائج يستفيد منها المتلقي والمتمثلة فيما يسوقه من خبرة بالحياة، لسامعه في قالب من الحكمة التي تلخص تجربة ثرية، تثير انتباه المخاطب.

مع تفعيل مبدأ تجديد السياق، أي دخول الخطاب بسياقه الماضي في سياق جديد ليشكل ممارسة خطابية اجتماعية ثقافية جديدة.، فالخطاب قد يكون تمثيلاً لخطاب آخر، أي أن التمثيل الأول تأويل للتمثيل الثاني، كونه استعمل استعمالاً تأويلياً؛ عن طريق تجديد السياق وما يجده القارئ في مضامين القصة المضمرة، هو محاكاة لواقعه المعاصر، فما أكثر وجود الناصح غير المستنصح، الذي يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه فيهلك، وما أكثر الماكر المخادع في زماننا، من أجل أن يتغلب على كل ساذج بليد يقابله، إنه فعل الاستبداد بكل حيثياته، وما أكثرها غفلة في نفوس الكثيرين، "فكل حاضر محكوم بما هو غائب، ومرتبطة به في علاقة مشابهة أو مخالفة على نحو لا سبيل معه إلى تصور البنية ومن ثم فهمها، دون رد الحاضر على الغائب، أو العكس، وفهم العناصر الموجودة (الحاضرة)، في ارتباطها بعلاقات العناصر غير الموجودة (الغياب) والعكس"، فالقيمة الشعرية كامنة في الخطاب، ولكنها لا

تبرز إلا في اللحظة التي يستنطقه فيها قارئ ما في زمن ما، الشعرية تتحقق في جدل الحضور والغياب والإضمار والإظهار، شعرية الاختلاف في الأدوار، وشعرية التنوع والتحول من الظاهر إلى المضمّر، إلى الباطن، من النسبي إلى المطلق، من الأحادية إلى التعددية.

ولمعرفة القصد الكلامي*** من هذا الحوار لا بد من أن نفترض صحة مدارك المتلقي المتمثل في شخصية الحكيم المثقف، بأنه يقدم هنا جواباً على السؤال المطروح على الرغم من غياب أي روابط لغوية بين الجملتين، وحتى نصل إلى القصد من هذا التفاعل بين المتكلم والمتلقي علينا أن نبحث عن العلاقة بين "الأفعال التي تنجز بالتلفظ بتلك الأقوال"^١، ففي هذا الحوار حرق لقاعدة الجهة، وما يؤكد قصد المتكلم في بناء الفعل التواصل هو القوى الإنجازية التي يمثلها هذا الحوار، حيث يخرج الاستفهام إلى استلزام مقامي غرضه الإنكار للخبر، والنداء المقيّد للتعجب الذي يقصد من خلاله المتكلم تنبيه المتلقي على سوء فعله من أجل إثارته، فيتأكد قصد الإثارة، في قوله:

"فلما انتهى المنطق بالفيلسوف إلى هذا الموضع سكّت الملك، فقال له الفيلسوف: أيها الملك عشت ألف سنة وملكك الأقاليم وأعطيت من كل شيء حظاً وبلغت ما أملت من خير الدنيا والآخرة في سرور منك، وقرّة عين من رعيتك بك، ومساعدة القضاء والقدر لك. فإنه قد كمل فيك الحلم والعلم، وحسن منك العقل والنية، وتمّ فيك البأس والجود، واتفق منك القول والعمل، فلا يوجد في رأيك نقص، ولا في قولك سقط ولا عيب، وقد جمعت النجدة واللين، فلا توجد جباناً عند اللقاء ولا ضيق الصدر عندما ينوبك من الأشياء".

وقد جمعت لك في هذا الكتاب شمل بيان الأمور وشرحت لك جواب ما سألتني عنه منها تزلّفاً إلى رضاك وابتغاء لطاعتك، فأبلغتك في ذلك غاية نصحي واجتهدت فيه

***القصد الكلامي : وهو أن المخاطب يدرك الهدف من القول داخل فعل التلفظ ويتعرف على مضامينه من خلال هذا الفعل في السياق.

١ - جورج براون وجورج يول، تحليل الخطاب، ص ٢٧١.

برأيي ونظري ومبلغ فطنتي، والله تعالى يقضي حقي بحسن النية منك في إعمال فكرك وعقلك، فيما وضعت لك من النصيحة والموعظة، مع أنه ليس المنصوح بأولى بالنصيحة من الناصح، ولا الأمر بالخير بأسعد من المطيع له فيه، ولا المتعلم بأبعد من العلم ممن يعلمه... فافهم ذلك أيها الملك، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم^١

إنّ اتباع أسلوب اللباقة في الكلام امتداد لمبدأ التعاون الذي يفترض مرسلًا متسلطًا ومتلقياً خاضعًا، ورسالة شفافة لا إبهام فيها ولا غموض ومتلقيا يعلم الظاهر وما يخفى^٢، وفي امتداد الاستهواء يوجد العنف السيكولوجي والرمزي: أي نشاط الوجدان بشكل انفعالي، نقف عند قيمته التعبيرية، فالملك بما يملك يمكن أن تجمع صفاته في الجهات الآتية: أضمر بيدبا خلف كل معنى معاني يساءل فيها الحاكم ويدفع الرعية إلى التفكير الصائب إن هي أرادت حياة كريمة وعادلة؛ لأنّ العلاقات السلطوية تدعّمها بشدة معان تعدّ معطيات على نحو أوسع" السعي وراء الهيمنة هو سعي لجعل معان خاصة عالمية في سبيل تحقيق السيطرة وصيانتها، وما هذا إلا عمل إيديولوجي"^٣؛ فالقدرة على ممارسة السلطة الاجتماعية، والسيطرة والهيمنة، تتضمن القدرة على تشكيل طبيعة الأرضية المشتركة، ومضمونها إلى درجة ذات شأن.

وهو ما يبرز في الآلية الاستراتيجية "ردّ العجز إلى الصدر"، عندما قال الفيلسوف للملك: "فافهم ذلك أيها الملك"^٤، ويقصد الملك الظاهر دبشليم والملك المضمّر، وهو كل من يسمع الحكايا ويجد نفسه ممثلاً، إذ الإبداع بوصفه طريقة داخلية لا يستطيع تخطي مادة ما، إلا أنّه يستطيع أن يتماثل معها، فليس المبدع من يبتكر شكلاً، ولكنه ذلك الذي يعرف

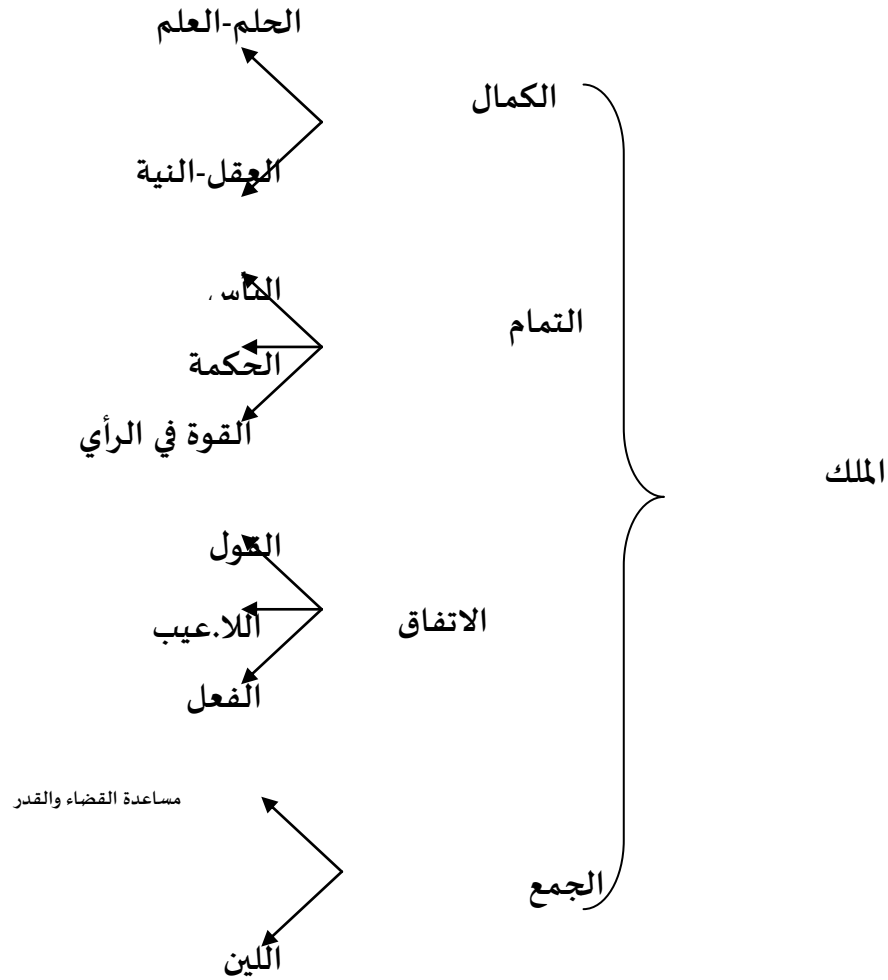
١ - ابن المقفع، مرجع سابق، ص ٢٠٥ - ٢٠٦.

٢ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط٣)، ١٩٩٢م، ص ١٦٥.

٣ - نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب، ص ١٢٥.

٤ - ابن المقفع، كيلة ودمنة، ص ٢٠٦.

كيف يجيبه وكيف يستخلص منه دلالة^١؛ وهي معان يردّها الراوي إلى صدر الحكاية، حين قال: "قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف"، إذ يفهم من القول قوة وقدرة الملك، المضمرة في تأخر صفة الملك عن الاسم، فلو تقدمت لكانت صفة له لا أكثر، كما في تأخر صفة الفيلسوف بعد الاسم "بيدبا".



١ - جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق، ص ٤٩ - ٥٠.

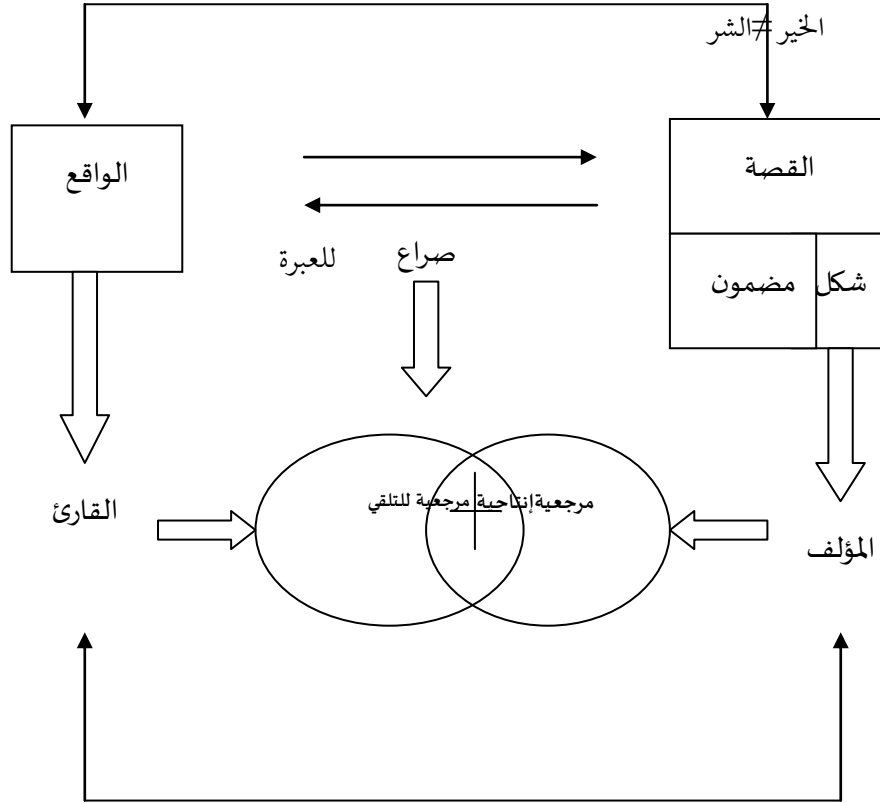
وقد جاء في مقدمة الكتاب - من باب ردّ العجز إلى الصدر: "وجدت الأمور التي يختص بها الإنسان ..أربعة أشياء، وهي جماع ما في العالم، وهي: الحكمة والعفة والعقل والعدل"^١:

- ١ - الحكمة باب يتضمن العلم - والأدب والروية.
 - ٢ - العقل: باب يتضمن الحلم - والصبر - والوقار.
 - ٣ - العفة: باب يتضمن الحياء - والكرم - والصيانة - والأنفة (الترفع عن الدنيا).
 - ٤ - العدل: باب يتضمن: الصدق - والإحسان - والمراقبة - وحسن الخلق.
- والملك إذا اجتمعت فيه هذه الخصائص أهل لأن يهاب، مع أنه من باب التقوى أن ينظر الإنسان إلى أفعاله ويراجعها، لأن المنفرد - في الحكم - برأيه حيث كان ضائعاً لا ناصر له، والملك الذي يحكم بجهل سيحقق انهياراً أخلاقياً وسياسياً وثقافياً واجتماعياً وحتى اقتصادياً، وحيث يوجد الفقر يوجد الجهل، وخوفاً من ذلك سار الملك ديشليم على النهج الذي خطّه بيدبا بحكمته وعقله، من حسن السيرة والعدل وردّ المظالم للرعية، فللملوك سكرة كسكرة الشراب لا تفيق منها إلا بمواعظ العلماء.

فما يميز القصة أسلوبها الموجز والرفيع، في مجمل فقراتها، زيادة على إحكامه الدقيق والممزوج بأسلوب تربوي، عن طريق أقوال مثل: إعمال فكرك وعقلك - المؤتمرين لما يأتمرون - شرحت لك جواب ما سألتني - اجتهدت فيه...، هي أقوال منجزة في سياقات مختلفة بهدف تربوي لما يحدث وما قد يحدث تجاه واقع اجتماعي بمختلف أوضاعه، وما تضمن من وعي أخلاقي، وبنية دالة معبرة عن ذلك في تماسك خيالي حققه فيلسوف حكيم وسيحققه باستمرار قارئ حذق، الأمر الذي يمنح الخطاب قابلية للتشكيل وفقاً لفلسفة القائل ورؤاه وفلسفة القارئ وتطلعاته، انطلاقاً من فلسفة الكلمة في حدّ ذاتها - ظاهراً ومضمراً؛ الأمر الذي حقق معنى تداولياً، يجد القارئ به هدفين: الأول: تبين الحكمة أو المثل في القصة مع أنها تحمل في جوهرها أكثر من مثل؛ فنحن نتعلم من كل شخصية في

١ - ابن المقفع، كلیلة ودمنة، ص ١٧.

القصة حكمة معينة فمن الحمامة هجاء الجبن ورفض السذاجة، ومن مالك الحزين حب الخير للغير وتقديم النصيحة ومحاولة تغيير السلبيات ورفض الانقياد خلف المظاهر الخداعة والحذر من المعروفين بالمكر والخداع، أما الثعلب فهو يجسد المكر والخداع الذي يعدّ بالنسبة له سبباً من أسباب الانتصار الدنيوي، أما الهدف الثاني: فهو إبراز ما تحمله القصة في النهاية وفق صيغة مضبوطة لإيصال الغرض التفاعلي، فيمنح جواز سفر عبر العصور مادامت هذه المعاني الطقيلية وهذه القيم البشرية تتوالد، ما سنوضحه في المخطط التالي:



يظهر الشكل أعلاه الواقع ممثلاً في حكاية الفيلسوف والمملك، والخيال في القصة المثال، التي جمعت الحمامة والثعلب ومالك الحزين، للتعبير عن القصة العبرة، لرجل يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه، حاضراً ومستقبلاً، بين افتراضات مسبقة في ذهن يبدأ الفيلسوف لما يملك من حكمة وفراصة وبين افتراضات المتلقي ومرجعياته المعرفية، التي ستلقى الخطاب بوساطتها، في منتهى التفاعل؛ ذلك أن التفاعل الحواري ظاهرة تواصلية يتضمن عناصر مهمة في إجرائه ومن العناصر التي يتضمنها الحوار التفاعل، ويكون هذا التفاعل بين المشاركين فيما بينهم من جهة، وبين المشاركين والمتبعين من جهة ثانية^١، ونستنتج أن الحوار وما يصنعه من علاقة بين الأطراف المتحاور، كان من أهم العوامل التي ساعدت على بناء الفعل الحكائي، الذي نجده يتأرجح بين التصريح والتلميح وهذا تبعاً للغايات التي يتوخاها المخاطب وكذا اهتمامه بحال سامعه ومقام الخطاب؛ ففي هذه الدورة التواصلية، رموز منها ما دلّ على الماضي ويرمي بشعاعه إلى المستقبل وقد سبق ذكرها؛ إذ جاءت بداية القصة محملة بالحديث عن توجه الماكر للثعلب في عالم الحيوان، وعالم الإنسان سواء، عبر سؤال الملك المستنصح الناصح، ثم لجأ الفيلسوف إلى التفصيل والإيضاح للأحداث، من أجل كسر حاجز عدم فهم حيل الثعلب وتوضيح المثل أكثر بالتفصيل في الموضوع، كون السلطة الرمزية سلطة تابعة تخضع للتحويل والتحوير وإعادة الإنتاج، لتبني واقع التضامن الاجتماعي، على عدّ التضامن المنطقي شرطاً للتضامن الأخلاقي^٢.

ومن هنا يمكن القول إن الخطاب أصبح يشمل فضاء واسعاً؛ لأنه لم يعد ينحصر في البنية اللغوية المجردة، بل أصبح يهتم بكل الأطراف الفاعلة في العملية التخاطبية وكذا المقامات التي تنجز فيها عبارات اللغة بما تحمله من معانٍ حرفية، ومعانٍ مستلزمة، يفرضها التواصل الإنساني الذي "يقضي بأن يشارك المرسل إليه المرسل، معارفه وتفكيره..ذلك أنه

١ - ينظر : محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصل، دراسات تطبيقية في اللسانيات التداولية،

إفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، دط، ٢٠١٠م، ص ١٠.

٢ - بيار بورديو، مرجع سابق، ص ٥٠.

على قدر ما يكون في الخطاب من انغلاق بالحذف والاختصار وغيرهما، يكون في المشترك من المعارف والمسلمات ما يساعد على فك العتمة لتحسين المفقود في الخطاب، وإدراك ما ضيَّعه فعل الكلام"^١.

وتعود مرجعية هذا الخطاب إلى قدرة الفيلسوف على اللعب بالكلمات المشحونة بالعاطفة الدينية لشحن الهمم من أجل المشاركة في عملية التغيير فأتخذ أسلوب المشافهة، آلية خطابية، والسَّجَّع أسلوباً فنياً، ممَّا يعطي الخطاب مرونة وموسيقى تجعل السامع يستمتع بموسيقاه ويستجيب لدعواه ويتوسل الراوي في تجسيد مقصديته باستخدام أسلوب تكرار لفظ الجلالة (والله تعالى يقضي حقي بحسن النية منك في إعمال فكرك وعقلك) تركيز للعمق الدلالي الذي قصده المتكلم لتقوية قوة المنطوق الإنجازية؛ أما شرط الإخلاص فهو نقل بأسلوب تربوي يهدف إلى تقريب الحقائق الفكرية لمثل القصة بأمثلة محسوسة مستقاة من بيئة المخاطبين (شخصيات القصة)، تضمن لكل خطاب إفادة تبليغ غاية في الوضوح، وتتفاوت المعاني المتداولة في الخطاب بين التصريح والتلميح، وذلك تبعاً لمقاصد الكاتب والقارئ، واستجابة لدواعٍ سياقية متنوعة، فالمعنى "يملكه الخطاب باعتباره جزءاً من الفعال في الأحداث الاجتماعية ومعنى مصدره تمثيل العالم في الخطاب ومعنى مصدره التشييد الخطابي لهويات الناس المحددة للهوية"^٢.

صفوة القول، وما يستقر في الفهم أنَّ البنية اللغوية لمقولات قصة بيدبا الفيلسوف، لا تكتفي بالدلالات اللغوية الجاهزة بل إنها لا تفصل عن الفرضية الإنجازية التي تحمل في داخلها قوة إنجازية حرفية وقوة إنجازية مستلزمة؛ حيث إن الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المستلزم، ومن القول الظاهر إلى المعنى المضمّر، أمر متعلق بمقاصد الحوار والقدرات الاستدلالية للمخاطب بعدّه المحرك الأساس للخطاب، لأن التعبير عندما يكون في حال الذكر يكون سياقاً غامضاً وغير شفاف (oblique) يحوّر شروط صحة الاستدلالات وعليه

١ - عبد السلام علوي مرجع سابق، ص ١٠٤.

٢ - نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب، ص ٣٩٣.

يكون الاستدلال صحيحا، لأن الفرضيات المقدمة له صحيحة، وعلى العكس، ليتحقق - بذلك الاستعمال الوصفي والاستعمال التأويلي^١؛ فمن الدَّواعي التي تفرض توظيف "المضمرة القولية"، الخوف و الشعور بعدم الأمان من عاقبة المواعظ والانتقادات التي يوجهها المثقف للحاكم في لغة رمزية تساعد على إخفاء الدلالة والمقاصد، التي تبقى خاصة بالفيلسوف المثقف وحده، ليجهد القارئ في استنطاقها وفق معايير محددة، فجاء الخطاب خطاب نصح غير مباشر؛ فعرف أسلوب هذه القصة نوع من المتعة والجمالية والشعرية.

فقد استعمل "ابن المقفع" هذا النوع من الأسلوب في التواصل، من أجل التعبير عن طاقة كامنة ومقاصد سياسية واجتماعية وفكرية وثقافية معينة، تحققت بوساطة عدّة أدوات لغوية: (العبارات اللغوية الإنشائية - والمجاز اللغوي بمختلف أشكاله - والرمز وغيرها)، ما أدى إلى إحداث التفاعل داخل النص والانتقال بالمعنى فيه، من المعنى الحرفي إلى المعنى المستلزم، ويتطلب الكشف عنها فهما سليما لمقاصد المخاطب وذلك بتوظيف القدرات الذهنية والاستدلالية لتأويل المعنى وفهمه انطلاقا من الخلفية المعرفية للمتكلم. ناهيك عن أن وجود المستتر والمضمرة خاصة منتشرة في النصوص، وهي ذات أهمية اجتماعية كبيرة،..ولا يمكن تصور أي شكل من أشكال التواصل أو التفاعل الاجتماعي من دون هذا النوع من الأرضية المشتركة^٢؛ وهذا ما يبرز في قصص قليلة ودمنة، إذ يتميز هذا الكتاب بأنه من الكتب التي لا تتقيد ببيئة أو عصر، بل بالمؤشرات السياقية المتجددة تجدد الإنسان ذاته، لأن ظاهره سياسة العامة وتأديبها على طاعة الملك، وباطنه ومضمرة أخلاق الملوك، ومشاكل السياسة، و حياة الرعية وتعقيد العلاقات فيها.

مكتبة البحث:

- ١ - عبد السلام اسماعيلي علوي، السيميو - لسانيات وفلسفة اللغة (بحث في التداوليات المعنى والتجاوز الدلالي)، دار كنوز للمعرفة، الأردن، ط ١، ٢٠١٧.

١ - ينظر: رويول وموشلار، القاموس الموسوعي للتداولية، ص ١٠٦.

٢ - نورمان فاركلوف، مرجع سابق، ص ١٢٠.

- ٢ - بيدبا الفيلسوف الهندي، كليلة ودمنة ترجمة عبد الله بن المقفع، اعتنى به سالم شمس الدين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠٢م.
- ٣ - ماري آن بافو وجورج إليا سرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى (من النحو المقارن إلى الذرائعية)، ترجمة محمد الراضي، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، مارس ٢٠١٢.
- ٤ - فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، المغرب، ط١ ١٩٨٧م.
- ٥ - كاترين كيربرات - أوريكيوني، المضمرة، ترجمة: ريتا خاطر، مراجعة جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٨،
- ٦ - جون لانشو أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلمات، كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (ط٢).
- ٧ - أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، سورية (ط٢)، ٢٠٠١.
- ٨ - آمنة بلعل، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، (ط٢)، ٢٠١١م.
- ٩ - بيار بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ٢٠٠٧.
- ١٠ - نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب - التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٩.
- ١١ - آن روبول وجاك موشلار، القاموس الموسوعي للتداولية، إشراف وترجمة عز الدين المجدوب وآخرون، دار سيناترا، تونس، دط، ٢٠١٠.

- ١٢ - عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد الاسكندراني ود.م. بمسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.
- ١٣ - صلاح إسماعيل عبدالحق، نظرية المعنى في فلسفة بول غرايس، الدار المصرية السعودية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٥.
- ١٤ - حسن الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، ٢٠٠٤م، ص ٥٢ و ٥٣.
- ١٥ - الصرّاف علي محمود حجي، في البراغمية الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط ١، ٢٠١٠.
- ١٦ - سحر سامي، شعرية النص الصوفي (في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.
- ١٧ - أبو بكر محمد ابن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط ١)، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣م.
- ١٨ - سيويو، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط ٣، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
- جورج سيرل، العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة سعيد الغنمي، الدار العربية للعلوم، ط ١ ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م.
- ١٩ - عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٤.
- ٢٠ - مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية"، في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٥.
- ٢١ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية (تقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٩٦.

- ٢٢ - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨
- ٢٣ - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٨
- ٢٤ - طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، دط، ٢٠٠٠
- ٢٥ - طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٥
- ٢٦ - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٧، ٢٠٠٦
- ٢٧ - جورج لاكوف، ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٩
- ٢٨ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط٣)، ١٩٩٢م
- ٢٩ - بهاء الدين محمد مزيد، تبسيط التداولية، شمس للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م
- ٣٠ - أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط٢، ٢٠١٠
- ٣١ - أحمد المتوكل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، دار الثقافة، الدار البيضاء
- ٣٢ - أحمد المتوكل، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، دار الهلال العربية، المغرب، (ط١)، ١٩٩٣م

- ٣٣ - حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي - نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب -، كنوز المعرفة، الأردن، ط ١، ٢٠١٤.
- ٣٤ - أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ٢٠٠٠م.
- ٣٥ - محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة، الجامعة الإسكندرية، دط ٢٠٠٢،
- ٣٦ - محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصل، دراسات تطبيقية في اللسانيات التداولية، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، دط، ٢٠١٠م.
- ٣٨ - بول آرون جاك آلان قبالا، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٢.



الباحثون والباحثات

- ♦ حسين المناصرة
- ♦ زهيرة بولفوس
- ♦ سحنين علي
- ♦ عبدالفتاح يوسف
- ♦ عبدالقادر سلامي
- ♦ و أمينة بلهاشمي
- ♦ عبدالكريم بنعطيفة
- ♦ عبد الله قنيوي
- ♦ فهد البكر
- ♦ محرز راشدي
- ♦ نعيمة سعدية
- ♦ ولد متالي لمرايط