

# محاضرات أبحاث الشعر يات وندواتها

إعداد وتحرير  
وحدة أبحاث الشعر







# محاضرات أبحاث الشعرية وندواتها

إعداد وتحرير

وحدة أبحاث الشعرية

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الملك سعود

١٤٣٩ هـ - ٢٠١٨ م



ح) جامعة الملك سعود ، كلية الآداب ، ١٤٣٨ هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

وحدة أبحاث الشعر

محاضرات أبحاث الشعر وندواتها. - الرياض، ١٤٣٨ هـ

٢٧٩ ص، ١٧×٢٤ سم

ردمك: ٠-٧٩-٨١٩٧-٦٠٣-٩٧٨

١- الأدب العربي - مقالات ومحاضرات ٢- الشعر العربي - ندوات أ. العنوان

١٤٣٨/٨٧٢٤

ديوي ٦٣، ٨١٠

رقم الإيداع: ١٤٣٨/٨٧٢٤

ردمك: ٠-٧٩-٨١٩٧-٦٠٣-٩٧٨

## 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

يسعى قسم اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب بجامعة الملك سعود بخطى حثيثة نحو ما يعزز مكانة البحث العلمي، ويطوّر آلياته، فما ينفك في عمل دؤوب، فمحاضرة تقام، وندوة تُعقد، تباشرها وحداته البحثية.

وانطلاقاً من إيمان قسم اللغة العربية وآدابها بما تعود به المحاضرات والندوات العلمية من فوائد علمية جمة على الباحثين والباحثات، وبخاصة طلاب الدراسات العليا وطالباتها، إيماناً من القسم بهذا المبدأ؛ حرص على أن تكون أعمال هذه الوحدات البحثية مدونة في مطبوعات، حفظاً لها من الاندثار والضياع، وتوثيقاً لسياقها التاريخي، وليتمكن من لم تتح له الظروف حضورها من الاستفادة منها.

وقد عمدت "وحدة أبحاث الشعرية" إلى جعل هذه المواد العلمية العميقة مهياًً بين يدي القراء الكرام، وذلك من خلال جمع محاضراتها وندواتها في مطبوعة باسم (سلسلة محاضرات وندوات).

والله ولي التوفيق.

### الدكتور خالد بن عايش الحافي

رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

والمشرف العام على الوحدة



## كلمة وحدة أبحاث الشعرية

يطيب لي في هذه الكلمة أن أقدم لقراء هذا الكتاب والمتلقين له حصاد الموسم الأول من سلسلة محاضرات وحدة أبحاث الشعرية وندواتها في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود، وما دار حول بعض تلك المحاضرات والندوات من حوارات ومدخلات ونقاشات، أضاءت آفاقاً عدة من القضايا العلمية التي تناولتها، وحاولت الكشف من خلالها عن مناحي الشعرية تنظيراً وتطبيقاً، حيث عالج فيها نخبة من الأكاديميين والباحثين من منسوبي القسم ومن خارجه مفاهيم الشعرية في الفنون والآداب، ووظائفها وعلاماتها داخل الأعمال الفنية، كاسرين الحواجز بين الأجناس الأدبية بمختلف أنواعها وأشكالها الجناسية (شعراً وسرداً وفناً تشكلياً ونحتاً وموسيقى وإيقاعاً ومسرحاً...)، طارحين آراءهم وأفكارهم حول جوهر الفن وحقيقته في الفنون والآداب.

إنني وأنا أقدم هذا الحصاد العلمي من المحاضرات والندوات لأتوخى أن تثير الرؤى والأفكار، التي تدفع بالبحث العلمي والدرس الأدبي والنقدي نحو المزيد من التعمق في إثراء البحث والدرس في شعرية الأعمال الفنية والأدبية وقضيتها، إن على مستوى التنظير وإن على مستوى التطبيق، وإلى لقاء قادم مع حصاد لسنا بل ننتظرها من وحدة أبحاث الشعرية، ومن قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود.

والشكر أزجي به هذه المناسبة للمحاضرين والمحاضرات المشاركين في هذا الحصاد العلمي، ولزملائي في اللجنة المشرفة على وحدة أبحاث الشعرية، ولكل من دعم الوحدة حتى قدمت هذا المنجز العلمي.

والله الموفق ، ، ، ،

رئيس وحدة أبحاث الشعرية

**الدكتور محمد منور**



## تقديم

هذا الكتاب يضم محاضرات وحدة أبحاث الشعريات وندواتها بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود، وتحديداً هو بعض حصيلة ما استصفته الوحدة من محاضراتها وندواتها التي عقدت في القسم في العامين الماضيين. وقد شارك فيها عدد من الباحثين والباحثات من القسم وخارجه.

بعض هذه الأوراق سجل صوتياً، ثم حرر بعد تفرغته من التسجيل؛ لذلك بقي في صيغة كونه محاضرة، يصعب أن يشار فيها إلى المصادر والمراجع؛ خاصة أن بعض الباحثين والباحثات لم يزودنا بمادة المحاضرة أو الورقة النقدية المكتوبة والموثقة، علماً بأن هناك أوراقاً أو أبحاثاً علمية راعت القواعد العلمية بالكامل؛ لأنها روجعت ودققت من أصحابها. كذلك توجد بعض الحوارات والمداخلات على بعض المحاضرات، التي كانت ارتجالية، لكنها في الوقت نفسه قدمت رؤى تحتاج إلى نقاش وتوسع، رغم وجود إجابات مختصرة.

على أية حال، لا نزعم بأن هذا الكتاب كامل في مادته العلمية وتوثيقها، ولا يعتريه أي نقص، لكننا نستطيع أن نؤكد أننا في التحرير سعينا إلى أن يكون كتابنا في أحسن أحواله، وأي قصور فيه، أو ملحوظات تصلنا عنه، يمكن تداركها في الطبعة الثانية، إن كانت الحاجة إليها ملحة.

ومما يجدر ذكره أيضاً، أنّ هناك أبحاثاً وأوراقاً بحثية أخرى عديدة قدمت في وحدة أبحاث الشعرية وندواتها، ولم نتمكن من إضافتها إلى مادة هذا الكتاب، سواء أكان السبب ناتجاً عن عدم تسجيلها، أم ناتجاً عن عدم تزويد المشاركين والمشاركات لنا بأوراقهم لإعدادها للنشر. وهنا نأمل أن تحظى بالنشر في الكتاب الثاني من هذه السلسلة الخاصة بمحاضرات وحدة أبحاث الشعرية وندواتها.

يضم هذا الكتاب إحدى عشرة محاضرة أو ندوة، أبرز ما جاء فيها:

### (١)

ناقش الدكتور أحمد حيزم في محاضرتة، التي عنوانها: "أية وظيفة للأدب؟!" سؤال: "ماذا يستطيع الأدب؟ هذا السؤال أعيد طرحه عند منعرجات تاريخ الإنسانية وأزماتها: بعد الثورة الصناعية، بعد التطور التكنولوجي، وبعد تفوق النظام الأحادي وسيادة العولمة. هو سؤال التشكيك في كفاءة الإنسان في المحافظة على إنسانية الإنسان."، ويصل في نهاية ورقته إلى القول: "ليس الفنّ في عقد علاقات خفية، أو إدراك هوية سابقة للفعل القولي، وإنّما هو أن تكون في مغامرتك اللغوية، وأنت تنقص صورة غيرك، أقرب إلى هويتك مما تراها في مرآة نفسك".

### (٢)

وفي محاضرة "النقد الحديث تدوير الدائرة أم تفتيح لآفاق جديدة؟" للدكتور حسين الواد، حديث عن فكرتين: "الأولى تتعلق بالسّمات العامة التي طبعت المغامرة التي قام بها النقد الحديث نحو إرساء التعامل مع الأدب على أسس متعلمة. أما الثانية فتتعلق بحظ هذه المغامرة من إدراك خصائص الكائن الأدبي الخاصة".

ويختتم الدكتور الواد محاضرتة بقوله: "للظاهرة الأدبية في النشاط البشري منزلة خاصة جداً. هي من ناحية أولى تقبل أن تقرأ قراءة عادية نفعية وفنية تطلب المعرفة والمتعة. وهذا هو الحيز الأدنى... وهي من ناحية ثانية ذات خصائص خاصة بها. ومن

هنا فهي تقتضي قراءة أخرى. سميتها مرة "القراءة الأدبية". أعني بها القراءة التي تراعي خصائص الأدب الخاصة..."

## (٣)

ويتناول زيدان عودة، في ورقته المعنونة بـ "فاء العاقبة... من الإفطار إلى التفطير: قراءة جديدة في نص شعري قديم"، قصيدة المعتمد بن عباد التي قالها في أثناء سجنه بأغمات، ومطعها:

فِيمَا مَضَى كُنْتُ بِالْأَعْيَادِ مَسْرُورًا      فَسَاءَ كَالْعِيدِ فِي أَغْمَاتِ مَأْسُورًا

وكان هدفه من هذه القراءة أنها "تحاول... معرفة ما الذي أحدثه النص في المتلقي؟ وما الذي قدّمته قراءة المتلقي لهذا النص؟ في سبيل الكشف عن العلاقة الجدلية بين النص والمبدع. وتأثيرها في العلمية الإبداعية الشعرية".

## (٤)

أما الدكتور عبد الغني بارة في محاضرته التي عنوانها: "في مفهوم ذات الفقد أو المحكي اللامكتمل: قراءة في شعر درويش" فيتناول عدة قصائد درويشية، فيها بعد واضح للموت، خاصة أنها من قصائده المتأخرة التي كتبها في مرحلة مرضه قبل وفاته؛ حيث "النص الشعري الدرويشي الذي انزاح عن الطابع الغنائي الأحادي إلى صيغة حوارية وتعددية؛ بحثاً عن الآخر ليحكي له، عساه أن يجد من يصغي إليه أو يعتقد أنه ينجيه من هذا الموت القادم". ويخلص بارة إلى أن القصيدة: "سلّت الشاعر منها، وانتقلت إلى غيره، دافعةً به إلى حتفه أو إلى موته".

## (٥)

وقد اختبر الدكتور عبد الفتاح يوسف، في بحثه أو محاضرته عن شعرية الخطاب السجالي في النقائص: "فرضية معرفية مؤداها أن الخطاب السجالي يتميز بخصائص وقوانين تجعل منه خطاباً نوعياً، وتسمح له بأداء وظائفه اللسانية والمعرفية على النحو

الذي ترومه الذات المتكلمة، عندما ترغب في الحوار مع الآخر وتسمح له بمشاركتها في بناء خطاب إشكالي، يهدف إلى التأسيس لوعي جديد ومختلف عن الآخر". وختم بحثه بالحديث عن ثلاثة مظاهر، تُعد علامة فارقة في خطاب النقائص، وهي: الاختلاف، والتجديد، والتحول.

ويعني بذلك: اختلاف بنية الخطاب السجالي عند الشعراء الثلاثة (جرير، والفرزدق، والأخطل) عن بنية خطابهم التقليدي، والتجديد الذي شمل موضوعات هذا الخطاب، والتحول في موضوعات الخطاب الشعري التقليدي الأساسية إلى موضوعات انتقالية رابطة.

## (٦)

وتتغيّ قراءة "شعرية التعددية في بنية الخطاب الشعري"، للدكتور عبد الواسع الحميري، فكرة "الكشف عن شعرية التعددية في بنية الخطاب الشعري"، بوصفه تلفظاً تعدد فيه مواقع التلفظ، وطرائقه، والفواعل فيه، وعوالمه، والأصوات المتلفظة، ودواعي التلفظ وغاياته، إضافة إلى تعدد المواقف والرؤى المتلفظ بها، أو المعبر عنها، فضلاً عن تعدد الخصائص والسمات التي يميّز بها كل تلفظ شعري عن كل تلفظ آخر من جنسه، أو من غير جنسه.

ومن النتائج التي توصل إليها الدكتور عبد الواسع بالنسبة إلى شعر محمود درويش مثلاً، قوله: "لا يعود الخطاب الشعري الدرويشي تجسيداً حياً لدرامية الصراع الإنساني في الواقع فقط، بل تجسيداً حياً لدرامية الصراع الوجودي في كلية الزمن الإنساني، فهو ينهض في أفق تفكيك الصراع الإنساني القائم خارج رؤيا ملفوظ الخطاب، ليحوّله إلى صراع وجودي ممكن، يتحقّق وجوده في رؤيا الخطاب، ويتجسّد في حركة ملفوظاته".

## (٧)

وفي قراءة الدكتور محمد خير البقاعي : (توضأت ولا نخيل : قراءة في ديوان "بدأت مع البحر" لمحمد البريكي) تعريف للشعرية بأنها : "كل ما يجعل منها نصاً فنياً بغض النظر عن جنسها الأدبي. وبذلك نجدها في الشعر وفي النثر وفي الرسم وفي النحت وفي الموسيقى. بل امتد الأمر إلى شعريات المظاهر الطبيعية والبشرية ، فصرنا نقول شعرية الماء وشعرية اليقظة وما إلى ذلك من شعريات".

أما عن عالم البريكي الشعري فيقول : "إن تجربة البريكي تفتح لنا عالماً فريداً هو عالم البريكي ، وهي تكشف لنا لغة شعرية تمثل روح ذلك العالم بما تحمله في طياتها من إمكان يحتمل التباين والاختلاف... إن اللغة عند البريكي دائرة محيطها ليس في مكان ، ومركزها في كل مكان..."

## (٨)

ويقدم الدكتور محمد الزرورة ، في محاضرة بعنوان : "النص الأدبي بين الكاتب المنتج والقارئ المستهلك" ، النصّ الأدبي في بنيته المطروحة أمام القارئ أو الدارس الذي تتحكم فيه عناصر أساسية ، هي : ما قبل النص ، والنص الموجود في الزمان والمكان الحاضر والآني ، والقراءة الآنية للنص في علاقتها بذاتها وبقراءات أخرى سابقة لها ، والنظريات النقدية (بسيطة أو معقدة) التي يستعملها القارئ في فهم النص ومحاولة إدراك كنهه ، والقارئ في علاقته مع تكويناته الفكرية والتربوية وسلوكاته ومشاغله الفلسفية والسياسية والعقدية ، والمتلقي أو الجمهور المستهلك لما يحمله النص من أفكار ، والمسكوت عنه في النص.

ويخلص المحاضر إلى أن "النظريات الأدبية تعطي النص الثقافي نفساً وصيرورة وقوة وجاذبية تساعد على العيش في المؤسسات الفكرية التأطيرية والتربوية للمجتمع ،

وتحفز الناس على قراءة النصوص الأدبية أو عدم الاهتمام بها ، وبذلك تحكم عليها إما بالتلاشي والنسيان وإما بالاستمرارية والحياة الأبدية".

#### (٩)

وفي الندوة العلمية التي أقيمت بعنوان: "مناهج تحليل الشعر العربي القديم" احتفاءً بالحائزين على جائزة الملك فيصل العالمية: الدكتور محمد عبد المطلب والدكتور محمد مفتاح ، أتيح المجال للباحثين في اختيار موضوع الحديث ، وخاصة في مجال تجربتيهما في استخدام المناهج النقدية ؛ لذلك تحدث الدكتور محمد عبد المطلب عن المنهج البلاغي في دراساته للشعر ، وقدم بعض التوجيهات لطلاب الدراسات العليا. وقد أشار إلى ما كان يشغله في دراساته النقدية في قوله : "كيف أستطيع أن أطبق البلاغة حديثاً على نص شعري؟ اتجهت إلى شعر الحداثة وطبقت عليه مفاهيم البلاغة في كتابي "بناء الأسلوب في شعر الحداثة" ، وأثبت أن أدوات البلاغة لا تزال صالحة وتؤكد المذهب بكفاءة لا تقل عن كفاءة أي مذهب حديث".

أما الدكتور محمد مفتاح فحاول أن يجب عن السؤال الذي كثيراً ما يطرح عليه ، وهو: "كيف يحصل الأستاذ محمد مفتاح نظريته ومنهجه الموضوع لمفاهيم مستمدة من علوم دقيقة للخطاب الأدبي وتكييفه في ضوءه ، وكيف يطوع هذا التعيد لتحليل النص الأدبي؟" ويوضح أن جوابه يستعرض : مبادئ التأسيس ، ومستويات المفاهيم ، وآليات تنظيمها ، وشروط هذا التوظيف.

#### (١٠)

وفرق الدكتور معجب الزهراني ، في محاضراته : "شاعر التجربة وشاعر النص" ، بين شاعري التجربة والنص ، مقدماً شاعر التجربة الذي يمتلك وعياً شعرياً كاملاً على شاعر النص الذي لم يتجاوز موهبته الشعرية عموماً ، وذلك في قوله : "كثيرون هم الأفراد الذين يمتلكون مواهب شعرية استثنائية ، لكن الموهبة وحدها لا

تكفي. ولو استعملنا مفاهيم إيمانويل كانط لقلنا إن الدراية المعرفية والدربة العملية هما ما تحتاجه الموهبة الفذة لكي تتكشف وتنمو وتصل لتصل إلى ذروة تجلياتها. والقليل من الشعراء من يعي هذه الشروط ويسعى إلى تحقيقها. شاعر التجربة هو مفهوم يسمى ذلك المبدع الذي يتحول الشعر عنده من هَوَاية إلى هُويّة تتقدم وتهيمن على ما سواها".

### (١١)

وأخيراً، في محاضرة الدكتورة هند المطيري: "التدريس باستخدام المجموعات البنائية: ( نحو تحليل أدق للنص الشعري) ، تعريف خاص بالمجموعات البنائية بالنظر إلى أنها" طريقة في تدريس النصوص تقوم على تقسيم النص الشعري إلى خمس وحدات هي: (اللغة، الأفكار، العاطفة، الخيال، الموسيقى)، ومن ثم تقسيم الطلاب في الشعبة إلى خمس مجموعات مترتبة وظيفياً؛ تمثل كل مجموعة عنصراً من تلك العناصر". ثم توضح الباحثة الخطة التنفيذية في ثماني خطوات تعتمد في تنفيذها على مقرر دراسي جامعي.

نأمل أن يجد المتلقون لهذا الكتاب ما يفيدهم ، ويسهم في دراساتهم وأبحاثهم العلمية. ويسعدنا في وحدة أبحاث الشعرية أن تتلقى كل ملحوظاتكم، وأن تحظى لدينا بالقبول الذي يسهم في تحسين أداتنا مستقبلاً.  
والله ولي التوفيق.

### التحرير



## المحاضرون والمحاضرات

- أحمد حيزم
- حسين الواد
- زيدان عودة
- عبد الغني بارة
- عبد الفتاح يوسف
- عبد الواسع الحميري
- محمد البقاعي
- محمد الزرورة
- محمد عبد المطلب ومحمد مفتاح
- معجب الزهراني
- هند المطيري



## المحتويات

هـ	وحدة أبحاث الشعریات.....
ز	تصدير.....
ط	كلمة وحدة أبحاث الشعریات.....
ك	تقديم.....
ق	المحاضرون والمحاضرات.....
١	١- أحمد حيزم: أية وظيفة للأدب؟.....
٢	٢- حسين عبدالعزيز الواد: النقد الحديث تدوير الدائرة أم تفتيح لآفاق.....
٢٧	جديدة؟.....
٣	٣- زيدان عودة: فاء العاقبة... من الإفطار إلى التفطير: قراءة جديدة.....
٣٥	في نص شعري قديم.....
٤	٤- عبدالغني بارة: في مفهوم ذات الفقد أو المحكي اللامكتمل:.....
٤٥	قراءة في شعر درويش.....
٦٣	٥- عبد الفتاح يوسف: شعرية الخطاب السجالي: النقائص أنموذجاً....
٦	٦- عبد الواسع الحميري: شعرية التعددية في بنية الخطاب.....
١١٣	الشعري.....

- 
- ٧- محمد خير البقاعي: توضأت ولا نخيل : قراءة في ديوان "بدأتُ  
مع البحر" لمحمد البريكبي ..... ١٥٥
- ٨- محمد الزرورة: النص الأدبي بين الكاتب المنتج والقارئ المستهلك .. ١٦٩
- ٩- محمد عبد المطلب و محمد مفتاح: مناهج تحليل الشعر العربي  
القديم ندوة علمية..... ٢١٩
- ١٠- معجب الزهراني: شاعر التجربة وشاعر النص ..... ٢٤٣
- ١١- هند المطيري: التدريس باستخدام المجموعات البنائية:  
( نحو تحليل أدق للنصّ الشعري ) ..... ٢٦١

## أية وظيفة للأدب؟!

أحمد حيزم

جامعة الملك سعود - الرياض

ماذا يستطيع الأدب؟

هذا السؤال أُعيد طرحه عند منعرجات تاريخ الإنسانية وأزماتها: بعد الثورة الصناعية، بعد التطور التكنولوجي، وبعد تفوق النظام الأحادي وسيادة العولمة. هو سؤال التشكيك في كفاءة الإنسان في المحافظة على إنسانية الإنسان. لكن هو أيضاً سؤال صلف المناهج واستعلائها وتوهمها افتراسها الخطاب المبدع في علمانية النصّ القارئ، وقديماً قيل إنّ الشعر لا يحبب إلى النفوس بالمحاجة والمقايضة...؟ (الوساطة).

١ - المعوقات:

أ. الموقف الاجتماعي من الأدب: بين التهميش والدونية.

الأدب نشاط غير مجز، لا يجني صاحبه منه مالاً، وليس لرجل الأدب عصبية تُخشى أو جاءه يُرتجى.

ب. منزلة الأدب في المناهج التعليمية.

التساؤل في منزلة الأدب من المناهج التعليمية، ونوعية الاختيار الأدبي في الكتاب المدرسي يجلو موقف الثقافة السائدة من الأدب، ويترجم عن مقاصد التدريس. لذلك تجد الكتاب المدرسي كتاباً رسمياً، يعرض ما تروم السلطة أن تستبطنه الشبيبة المتعلّمة وتعيد إنتاجه. ولذلك شاع في الاختيار الإقصاء والارتياح، وشاع الانصراف عمّا هو كوني جامع في وطن الثقافة الإنسانية.

قلّب النظر حيثما شئتَ، سيكون إدراكك مناسباً لوعيك بالمقاصد وبما تعهد به المجتمعات إلى الأدب من وظيفة.

ج. اغتراب الأدب بين المخالب الأكاديمية: هل توفر المناهج التعليمية مهاداً يحفز الأدب للنهوض بوظيفته وهل تجلو المناهج الفارئة قوّة الإبداع الأدبي؟

### الإرث التقليدي:

تنزع المناهج التعليمية والدراسات الأكاديمية إلى التساؤل في جوهر الأدب ونظام التصنيف النوعي فيه ومعنى المؤلف وفي وظيفة القارئ ومنزلته من الأثر. فهي تتقصّى حدّ الأدب ما هو؟ وما ضمنيّاته؟ ما الإبداع؟ ما النقد الأدبي؟ وما ضمنيّات كلّ خطاب في الحدث الأدبي؟

قد لا تكون هذه الأسئلة جديدة، فقد طرحها اليونانيون والعرب واللاتينيون، لكنّ الرهان في منهج المقاربة.

وهي، في هذه الثقافة وتلك، تصف، إلّا أنّها لا تلبث أن تصوغ القوانين وتوصّف وتلزم.

وأياً كان من شأن هذه الآراء، فما أثر عن الأوائل من ملاحظات حسيّة وآراء ثاقبة وجليّة، إن في كتاب "الجمهورية" أو كتاب "فنّ الشعر" أو لدى العرب في مصنّفاتهم النقدية وشروحهم وموازناتهم، وفي كتب الطبقات وكتب الأخبار وغيرها من مصادر المعرفة الأدبية، لا يمثّل عندنا نظرية في الأدب<sup>١</sup> خاصة، أو نظرية عامة في

---

١ أصدر النادي الثقافي بجدة كتاباً ألفه د حمّادي صمود (١٤١١هـ) "في نظرية الأدب". وقد تابع المؤلّف في هذا العمل نظرية المعنى في التراث العربي، ومفهوم الشعر، وصفته، ومفاضلة الأوائل بين الشعر والنثر؛ وهي أسئلة كانت مؤسّسة للمصنّفات التي ذكرنا إن بصورة ضمنية أو بصريح اللفظ، بل إنّها رافقت بصفة ضمنية أصحاب الاختيار الأوّل، أعني الشعراء في ما بلوروا من النموذج =

الفنّ، وإنّما هو خطاب معياري إلزامي، يوجب كليات ومقولات قيمة، صُنّفت في ضوئها الآثار الأدبية بحسب استجابتها إلى شرائط عمود الفنّ في النوع. وهي آثار تكاد تزهد في الإنتاج المبدع وفي الإنتاج القارئ بما لزمته في نحوها من التوصيف الملزم. ويمكن أن نختزل هذه الآراء في ما أثر عن أفلاطون:

"إنّ القيس الدقيق والتناسب هي مكوّنات الجمال والجودة"<sup>١</sup>

وبعد، فلماذا الأدب وماذا يستطيع الأدب وهو يريزح تحت هذا الإرث؟  
لم يكن أفلاطون يعتبر الجميل مجرد تمثيل حسيّ وإنّما هو أيضاً مثال ذهني يشهد بكفاءة الذهن في الارتقاء على الحواس وإدراك ما يسكن أعماق العالم من أشكال هندسية جميلة تتربّع عرشها قيمة النظام وما تستقدم من قيم "الوحدة" و"التعدّد" و"التناسق" و"التناظر" و"التناسب" و"التوازن". وقد تردّدت أصدااء هذا النظر في مصنّفات العرب النقدية، وفي كتاب "منهاج البلغاء.." لحازم القرطاجيّ.  
نحن، قرّاء اليوم، في التراث اليوناني، بين نظرية التمثيل لدى أفلاطون، ونظرية المحاكاة الأرسطية، وفي التراث العربي أمام تنويعات في نقلها وتجويدها، وفي النقد الغربي الحديث، نعيش مرارة التماس شرعية الأبوة منها، في قراءة حديثة، نجادب إليها مناهجنا: فالمحاكاة وساطة بين اللغة والعالم، أو بين المعنى والعالم. فهي تنزّل الدلالة من جهة الشاعر وتجعلها في حوزة، ومما يساهم عليه؛ لا من جهة العالم. وفنّ الشاعر هو في كيفية تنظيم الشتات حتّى يغدو نسقاً تحكم مكوّناته علاقات تلازم بسبب من حتمية داخلية، خلافاً لما يُعتدّ به من حتمية خارجية.

= واصطفوا وأعادوا إنتاجه، لكنّ عودة الرواة من بعدهم واستئناف النقّاد فعل القراءة أسلم إلى مسلّمات نظرية كان "عمود الشعر" نتاجها الأكبر.

و هذا يعني أنّ استقبال الأدب لا يزال يروح تحت أعباء الفكر القديم، أدركنا ذلك أو لم ندرك.

فكيف ينهض بوظيفة ما لم ينتسب استقباله إلى عصره؟

### من متاهات التأويلية والتسلط الشكلي إلى خواء البنيوية والكلانية اللسانية:

على هذا النحو، راجعت النظرية الأدبية مقولة المحاكاة، وأشاعت مقولة استقلال الأدب عن العالم/الواقع، ودعت إلى أولوية الشكل على المضمون. ربّما كان هذا الاستقلال قد وجد أصوله أيضاً في مقولة "اعتباطية العلامة". ففي هذا القول إقرار بانفصال اللغة عن الواقع. فإذا ما كانت الدلالة في اللغة خلافية، ترتدّ إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض، فهي لا ترتدّ إلى علاقة الكلمات بالأشياء. إنّ هذا يعني الانصراف عن الشهادة الخارجية ولزوم البديهيّات الداخلية للنصّ. فالنصّ وحده هو الذي يسمح بإعادة بناء مقصد المؤلّف لكن الدلالة غير معنية بهذا المقصد وإنّما يعينها النسق اللغوي. اللغة مكتفية بذاتها، تمتلك دلالة لا تُستنفذ، فهي نتاج تراكم تاريخية القراءة/التأويل. وهذا يعني أنّ النصّ يربو عن وضعه الأوّل حتّى لكانّ إقصاء المؤلّف هو نقطة الانطلاق في التأويل. إنّ حياة النصّ، وحياة متقبّله تتجاوز أسوار الأفق التي أقامها مؤلّفه، والنصّ يعني أكثر ممّا أراد صاحبه أن يعني<sup>1</sup>. و"ما يثبتته المكتوب، قد انفصل، في ما يقول "جادامر"، عن عوارض الأصل، وانعقدت له، في تحرّره، علاقات جديدة"<sup>2</sup>. تلك هي النقطة من المقصدية الذاتية إلى دلالة الخطاب.

مثل هذا، هو الذي يسّر السبيل أمام جاكوبسن في حدّ الوظيفة الإنشائية في الكلام الأدبي باعتباره ذاتي المرجع. وهو الذي يسّر التحليل البنيوي للأسطورة عند

1 Ricœur, du texte à l'action, 196 : Voir aussi Gadamer, 96

2 Barthes, l'aventure sémiologique, p206:

"لفيس سترتوس"، وسمح لبارط بأن يزعم أن ما يحدث في الكتابة السردية ليس مطابقاً لما يجد في الواقع/العالم وإنما هو نتاج ما يتشكل في مغامرة الكلمات<sup>١</sup>.

والحقيقة أن إقصاء البعد المرجعي بمعنى الواقع/الكلمات ليس شأنًا في الأدب وحده وإنما هو ما وسم الجماليات الحديثة بأنواعها.

لست معترضاً على المناهج الحديثة أو منكرًا لما فتحت من آفاق جديدة في قراءة الأدب، ولكنني لا أتنازل عن حقّي في القراءة الناقدة، ذلك هو الشرط في نهوض الشعر/الأدب بوظيفة.

فقد تضخّمت الضمنيات الفلسفية في الخطاب الناقد، وعزف القارئ أو كاد عن الإنصات إلى النصّ الأدبي ومنشئه وظرفه، وامتلكه العُجب حتّى ذهب أحد أقطاب هذا الاتجاه، أعني جاكبسون، إلى أن "موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل رسالة لغوية تتلبّس بآثار فنية"<sup>٢</sup>. وقد تحمّس الدرس العربي لهذا التوجّه أيّما تحمّس لا سيما أنّه بمقولة "الأدبية"، يعيد إنتاج القيم البلاغية وثنائية الشكل والمضمون إنتاجاً حديثاً.

كيف ينهض الأدب/الشعر بوظيفة عندما تحجبه عن القراءة ستائر خطاب بديل يستعاض فيه عمّا جعل هو لخدمته بمزاعم افتراضية، تُعرض في معارض وثوقية؟ إنّ ما يتردّد في قاعات الجامعات هو خطاب المنهج المتعالي، أكثر من خطاب الإبداع، وهو خطاب يدعو ويبشّر بمنهج ولا يختبر نجاعة الشبكة القارئة في ضوء نصّ. ولذلك شاع الخلط في المفاهيم الإجرائية المعتمدة لقلّة استنباط عملها في وصف النصوص المدروسة.

1 Jakobson, E L G, p210

جلّ هذه المناهج، على اختلاف منطلقاتها، تلتقي في تغيب الذات المتلفّظة، وهو عندنا أكبر عائق للأدب دون النهوض بوظيفته.

## ٢- نحو إعادة الاعتبار للأدب.

ينبغي أن لا يذهب بنا الظنّ إلى إبطال المناهج، قديمها أو حديثها، فلا علم، ولا معرفة في معزل عنها، وإنّما يجب أن نتحرّر من وثوقية المفتن وأن نقدّم النصّ على المنهج، وننزّل الخطاب الأدبي من دراستنا المنزلة التي تؤهّله لوظيفة. فإذا ما لم نمتلك القدرة على تغيير النظرة الدونية، والمعاملة التهميشية للأدب فلتكن لنا الكفاءة المنهجية على المراجعة.

أ. إنّ الخطاب الأدبي حدث تداولي، وهذا الشرط الأوّل في المراجعة. والحدث التداولي حدث مظروف منتسب. ولعلّ المقاربة التلفّظية تيسّر لنا أسباب ذلك. يعني التلفّظ فعل الكلام في كلّ وجه من وجوه تحقّقه. وكلّ فعل تلفّظ ينتج ملفوظاً، لكن ينبغي أن نبّه إلى أنّ اللسانيات القارئة للنصّ/الخطاب اعتنت بالملفوظ دون فعل التلفّظ، فهي تقارع مادة صمّاء جامدة، تعمل فيها مختلف أدواتها وتعلن ظفرها بنتائج باهرة والحال أنّها ذاهلة عن وجوه التفاعل مع هذا الذي يمتلك سلطة في خطابه، تتجلّى في فعل تلفّظه، مشيخة عن حدث الكيفية والإيقاع في خطابه، أو هي تختزله في مكوّنات صوتية أو عروضية، أو كائنات عددية أو هندسية، افتراضية. ظلّ الأدب في القراءات السابقة، غير ذي نسب، لا تعمّره ذات، والحال أنّ كلّ فعل تلفّظ، يستتبع بناء صورة الذات أيّاً كان القصد.

ب. الذات حوارية، تحكمها الذاكرة والغيرية.

بدهي أنّ هذه الذات فردة واحدة، لكنّها تتأثّر بجنس الخطاب وآفاقه، فهي

عرضة لتغييرات لا تقوّض منها المثلية. ذلك هو قطب رحى الهوية في الخطاب<sup>١</sup>. ولعلّ الذاكرة هي ما يضمن الديمومة، فكأنّ الهوية تتعطلّ من الأنا ساعة تتعطلّ الذاكرة<sup>٢</sup>. الذاكرة هي ديار الهوية وزمانها؛ طالما كانت الهوية واقعاً تداولياً. على هذا النحو نفهم المطلع الطللي في قصائد الأوائل، مطلع تعرّف وتقصّ للهوية، ظرفه ذاكرة تنتظم شتات الأمكنة وتولّف كلّ الأزمنة. ولذلك فإنّنا نتحفّظ إزاء ما صرّح به "ريكور" في مسألتي "الآن" و"هنا". فإذا ما كان "الآن" المؤرّخ في الزمان و"هنا" المحدود في المكان هو الذي يكسب التعيين قيمة، فإنّ هذا التعيين مدني، أمّا الذاكرة فمعين تلفّظي في نسيج المشترك الثقافي. وليس الأسلوب هو الرجل كما شاع زمنًا، وإنّما المؤلّف هو نتاج أعماله، تتشكّل هويته في كفيّاتها، ولذلك كان الرسّام "بول كلي" يقول: أنا هو أسلوب. وهو نتاج غير انعكاسي لأنّه نتاج تاريخاني.

### ج. هوية العمل الفنّي في كفيّته.

إنّ القول بأنّ هوية الأنا الفنّي هي الأسلوب، بمعنى الكيفية لا الصيغة، يعني أنّ الهوية كائنة في المميّزات الخاصة التي يتفرّد بها العمل الفنّي؛ واختصاصه كائن في اشتغال الفنّ وحدوث تذويته تذويّاً تُلغى به المقابلة بين المرجع الداخلي والمرجع الخارجي. ولما كان الرهان فيه تأسيس الهوية على التاريخية باعتبارها دينامية القيمة المضافة، فإنّ ميزة العمل الفنّي تكمن في كفاءته على ابتداع صيغ خاصة بالتواصل العابر للذوات<sup>٣</sup>. إنّ الفنّ هو ذلك المجال الذي يُبدع فعل عبور يؤسّس الهوية على مفاوضة الغيرية، أو يكتشف هوية الذات من خلال الآخر<sup>٤</sup>. فما هو معدود من أخصّ ما يختصّ به الفرد يبدو، عند التحقيق، ما تتعرّف فيه وبه فرديات أخرى على ذواتها.

1 Ricoeur, soi-même..., p143

2 F Jacques, Différence..., p41

٣ نفسه، ١٩٥.

٤ نفسه، ١٤٠.

فهو من الذات المفردة ومن الذوات الأخرى في آن<sup>١</sup>. كأنما الذات تعبر الذوات الأخرى في فعلها، وتستل منها ما به تكون وإن أبقت على رسوم باهتة لها<sup>٢</sup>. ليست الغيرية الفنية إذن استتباعاً للآخر وإنما هي الشرط في التفرد<sup>٣</sup>، هذا التذويت العابر حدوث كلي، متعدد، الهوية طلبته أكثر من كونه تواصل انصهار وحلول. مثل هذا الشطط شاع في بعض الدراسات؛ إذ اشترطت في تقصّي الذات، وطلب السبيل إليه، انصرافها عن كينونتها، وصرفها في الآخر صرفاً تنصهر له الهوية فيه. إنّ الآخر بهذا الاعتبار هو طلبة النشاط الإبداعي. وقيمه الجمالية، المعلنة والمتصورة، هي القوة التي تنتظم الأشكال الجمالية.

إنّ فعل الكيفية، في ما نفهم، فعل تحقيق لا انصهار، فعل غيري، فيه يتعاور الفردي والاجتماعي، في مسالك الغيرية، فعل التعرف والتحقيق الذاتي. بذلك يكون الفعل الفني حياً ذا معنى<sup>٤</sup>. ولذلك فإنّ الكيفية لا تعرض مادة أو موضوعاً، وإنما تجلو ممارسة للعالم وسياسة للوجود، بل إنّ المادة القولية، طينية اللغة، والمادة التشكيلية ذاتها، إنّما تعرض باعتبارها مشكلة لهوية. هذه الكيفية ليست عشوائية وإنما هي منتظمة، تحكمها قواعد هي من الحدوث الداخلي الذي ينتظم العمل الفني، وليست قوانين مسلطة عليه من الخارج، إذ هي تجلو، في كيفية اشتغالها، رؤية مجتمع ورؤية عصر، وتفتح لهذه الرؤية سبل التحقق. ذلك ما يظهر في عبارة جرير إذ سئل في شعر عمر بن ربيعة فقال: "هذا الذي كنّا ندور عليه"<sup>٥</sup>. إنّ معنى التعرف على الشيء في

١ نفسه، ١٧١.

٢ انظر تفصيل ذلك في: أحمد الحيزم، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات.

٣ نفسه، ١٩٢.

٤ نفسه، ص ٥٥.

٥ انظر أخبار عمر بن ربيعة في كتاب الأغاني.

قوله: "هذا الذي..." يمثل لحظة الوعي بالهوية الجماعية في حدوث الهوية الفردية، وحال عبور "بين - ذاتي" في تشكّل الهوية الفردية؛ وهو حال من التعرّف يدعو إلى الانصراف عن ذلك التصور الذي يضع الهوية الذاتية والهوية الجماعية موضع التقابل الإقصائي ويدعو إلى مراجعة أسئلة الفنّ في ضوء الكيفية. ليست المحاكاة هي هاجس الفنّ وإنّما هي الرهان في ابتداع ما يكون به الأصل كآخر مشابهها لصفته؛ إذ هي التي تحقق حقيقته حتّى لكأنّ الأصل يتطلّع إلى صورته<sup>1</sup>.

إنّ هاجس المحاكاة والمطابقة توجّه له تقاليده وسّمته، وهو سمّت ثقافي، يفد على النفس من الخارج، وإن استبطنه الأنا؛ أمّا التوجّه الذي نحن بصدده فداخلي، يرتدّ إلى كيفيات الإدراك، وكيفيات التعبير عن المدرك. وإذا ما كنّا لا نملك ما يُحدّد مسالك الإدراك، فإنّ تدبّر كيفيات الوصف والتعبير ممكن. يزعم هذا المنهج أنّ هوية الموصوف وقيمه ليست في ما هي عليه قبل الخطاب، وإنّما هي في كيفية التعريف والتعيين. ولذلك سُمّي الشعراء شعراء، أي لما يتحلّون به من كفاءة في إقامة هوية الأشياء على أساس من أسباب تجليها. وهذا يعني أنّ التشابه قيمة نوعية ناشئة في صيرورة الخطاب، وليست علاقة سرمدية كامنة سابقة لفعل التلفّظ، يجلوها الشعراء؛ إذ يكشفون منها ما خفي على غيرهم. ولذلك فإنّنا نعتبر تخطئة الشعراء في ما عقدوا من الصور وجهًا من وجوه مصادرة حدوث الهوية في الخطاب. أفليس وصف الآخر تساؤلًا في هويته، وتنقيبًا عمّا يكون منها فعلًا مؤسسًا لها؟ وصف الشعراء من المرأة الشعر والعين والحَدّ والثغر والأسنان... هذه الصفات لا تملك سلطة الهوية؛ إلّا أنّها، في ما تتجاوز الجسد وتأنلف شتات الأشياء المستقدمة في فضاء الوصف، تؤسّس هوية سياقية. لذلك تملك الواصف حيرة وهو يعلم أنّ الوصف بحث في الهوية وصيرورة هوية.

## عذبة أنت كالطفولة

إنّ تعدّد الصفات اللاحقة لا يقيّد الموصوف ولا يدقّق صورته وإنّما هو أثر من آثار أزمة البحث عن الذات. لا يكاد الواصف يجلو من الموصوف صفة حتّى يُسدل ميزة ثانية تعقبها ؛ يكاد بها الثاني يحو الأول. ليس الوصف قافلة من الصفات متفرّعة من أول عبارة مصوّرة تفريعية، وإنّما هو متاهة البحث في الهوية والإخبار عن "الأنث" من هي :

أيّ شيء تراك؟ هل أنت فينوس...أو ملاك الفردوس؟

(أنت قدسي ومعبدي وجمالي) = (أنت/أنا)

صورة من تقصّي الهوية في الغيرية. فإذا ما كانت الحقيقة تُحدّد حدود الغيرية بالنسبة إلى الوعي الذي يكون لي بذاتي، فهذا يعني أنّ ذاتي لا يمكن أن تكون مجالاً للحقيقة، إلّا في حدود ما يكون به الآخر غير أنا. تلك هي صور الأنا العاشق في غزل جميل، ولذلك تردّدت التسمية بين جميل بن معمر وجميل بثينة، ولذلك نُعت الأنا منه بكونه نموذجاً حيناً، أو هو "تعبير خاص عن وعي بجماعة خاصة" حيناً آخر ؛ لأنّ علاقات التشابه ليست كائنة في الأشياء خارج الخطاب ؛ وإنّما هي وجه حدوث الهوية في تشكّل الكيفية. وإنّما حدث ذلك بسبب من عمق انتساب الكيفية، ذاتية وجماعية في آن، كيفية خاصة مائزة للذات، عميقة الانغراس في تربة الجماعة، وإن تفرّدت :

يا قلب كم فيك من كون قد اتّقدت فيه الشموس وعاشت فوقه الأمم

لذلك كانت هذه الذاتية ذاتية عابرة مسافرة.

ليس الفنّ في عقد علاقات خفية، أو إدراك هوية سابقة للفعل القولّي، وإنّما هو أن تكون في مغامرتك اللغوية، وأنت تتقصّى صورة غيرك، أقرب إلى هويتك ممّا تراها في مرآة نفسك. لذلك كان امرؤ القيس أو عمر بن أبي ربيعة لا يكاد يشرع في وصف المرأة، حتّى يجد في صورتها مسلكاً إلى ذاته، مستأنفاً ما كان قد شرع فيه؛ ولذلك أيضاً ذهب "جدامير" إلى أنّ التعيين التشبيهي حامل لكيفية، تشبه فيه النسخة الأصل كآته آخر، وهي بسبب من هذه المشابهة الناقصة ترتدّ من الصورة إلى الأصل<sup>1</sup>. ولذلك قلنا إنّ الأصل يتشوّف إلى صورته باعتبار كفيّتها سبيلاً إلى تحقّق حقيقته. كيف يشبه الأصل صورته، فيكون العارض محقّقاً للدائم والصورة في كلّ حال مفردة خاصة؟ وكيف يكون ما أسمىنا بمتاهة البحث في الهوية تنويعات في ترقّي الأصل إلى صورته عبر كفيّات التجلّي؟

## المدخلات

### \* حسين المناصرة

أشكر صديقي الدكتور حيزم على هذه المحاضرة التي تثير أسئلة إشكالية، والحقيقة أن وظيفة الأدب من أهم الإشكاليات التي طرحت منذ الإغريق إلى اليوم ابتداء من أفلاطون الذي طرد الشعراء من المدينة الفاضلة بالنظر إلى أن وظيفة الأدب لديه تفسد سكان هذه المدينة الفاضلة، ونعرف أن النص القرآني قد وصف الشعراء بالغاوين.

وبالنظر إلى تاريخ المدارس النقدية ابتداء من المحاكاة إلى ما بعد البنيوية، نجد أن الذين أعطوا للأدب قيمة إنسانية هم النقاد الواقعيون الاشتراكيون الذين عدوا الأدب

1 Gadamer, vérité et méthode ,éd du seuil,1976,p200

جزءاً من طليعة البنية الفوقية في بنية المجتمع للتعبير عن الطبقة العاملة، وأن من وظيفة الأديب أن يكون له موقع، وأن يكون له في هذا الموقع زاوية رؤية ورؤيا، وأن تصدر عن هذه الزاوية مواقف محددة، وأن تتشكل من هذا الموقف ممارسات فكرية واضحة كالاشتراكية وغيرها، وقد قيل عن رواية "الأم" لمكسيم غوركي إنها ثلاثة أرباع الثورة البلشفية. لذلك ومن هذا المبدأ، يعد الالتزام في الأدب، فيما أتصور، مبدأً وظيفياً للأدب، وهذا هو الاعتبار الأساس الذي قاطعته الرومانسية فيما بعد، ونظرت إلى الأدب من منظور قطع الصلة بينه وبين الواقع في المدينة، فلجأت إلى الطبيعة، وزادت السريالية من هذه القطيعة، التي قالت إن الأدب لا علاقة له بالفهم والتوازن. أخيراً أسأل: هل وظيفة الأدب في النفعية أو الجمالية أو كليهما؟

#### \* محمد منور

أولاً أرحب بفارس هذا اللقاء الأستاذ الدكتور أحمد حيزم، وأشكره على تلبيته لدعوة وحدة أبحاث الشعرية وتقديمه هذه المحاضرة. كما أشكر مدير الجلسة الدكتور خالد الحافي.

هناك رأيان حول الأدب، وتكاد بقية الآراء أن تتوسط بينهما، وهما كالآتي: هناك من يرى أن للأدب وظيفة وغاية، وهناك من يرى أنه لا توجد للأدب وظيفة ولا غاية. ونحن نعرف المصطلحين. فالذين يقولون إنه لا توجد للأدب غاية هم يؤمنون ويقرون بالغاية عندما يقولون إن الهدف والغاية إنما هي الفن ليس غيره.

وأود أن أذكر نقطة يسيرة عندما أجريت حواراً مع الدكتور غازي القصيبي، وهو الشاعر والفنان والأديب، ونشر في صحيفة دولية، وأول سؤال سألته هو: ما الغاية من الشعر؟ أو ما مهمة الشاعر؟ فقال: الشاعر لا غاية له، إلا أنه يغني فقط. فقلت له: إذن الغناء جمال، وهذه غاية، فقال: أفهمها كما تحب

أن تفهمها. الشاعر يغني والآخرون يسمعون إن أرادوا أن يرقوا إلى هذا الجمال، وإن لم يريدوا فهم أحرار، لكن سيظل الأديب أو الفنان أو الشاعر يبت الجمال في هذا الكون.

والفلسفة الغنائية التي بدأت بها الحديث تقول إن الغاية من الأدب هي تهذيب الطبيعة، وإصلاح الكون. والله تعالى خلق هذا الكون جميلاً، وهناك من يفسد هذا الكون، ومهمة الأديب هي إعادة محاولة الوصول إلى الصورة الجميلة التي خلق الله هذا الكون بها. وشكراً.

#### \* سعاد المناع:

السلام عليكم، هنا الدكتور حيزم تحدث في قضية أساسية أية وظيفة للشعر؟ وأعتقد أن ما يقصد بالشعر هو ما يمس الشعر.

سؤال: هل تبدو مشكلة الأدب خاصة بالأدب العربي وحده، أم يقصد الأدب العالمي كله في وقتنا الحاضر؟  
سؤال آخر:

ما الوظيفة التي يفترضها الدكتور حيزم أنها تكون للأدب في وقتنا الراهن، هل تكون هي ما لدى اليونانيين في القديم، أم يفترض أشياء أخرى؟

#### \* محمد الهدلق:

ما كنت أود أن أعلق، لكن في الأخير رأيت أن أشارك وأعلن فرحي؛ لأنني اكتشفت أن الدكتور حيزم رجعي مثلي أو تراثي مثلي لا يؤمن بالأحداثيات، أو اكتشفت أنه قد يئس منها، والحقيقة أنني عندما أعلن هذا أعلن وأنا لا تغيب عني المذاهب الأدبية الحديثة، فقد درّست نقد الأدب الحديث سنين طوَّالاً. والذي لفت

نظري هو أن الغرب لا يستقر على مذهب، فلو نظرنا إلى النقد عند الفرنسيين لرأينا أن بعضهم كان يلح على تتبع كل ما له صلة بالكاتب والشاعر.. إلى آخره، ثم انتقلوا بعد ذلك إلى التأثير الذي يحصل من البيئة والجنس وأشياء أخرى، ثم ظهرت الشكلانية الروسية، بعد ذلك انتقلت إلى قضايا ذات صلة باللسانيات، ثم جاءت البنيوية التي انتهت عام ١٩٦٧م عندما استدعوا الناقد التفكيكي في الولايات المتحدة لكي يروج للبنيوية فكان أن هدمها في جامعة (جون هوبكسين). وظل الناس يأخذون بالبنيوية، ثم حنوا إلى التفكيكية. ثم وفدت إلينا البنيوية بعد أن ماتت في الغرب، وظللنا نتابع أو نكتب عنها ونرددناها من مذهب إلى آخر.

سؤالي:

متى يكون لنا شخصية مستقلة نستطيع أن نزن الأمور بميزانها نحن لا أن نكون مجرد إمعات نبحت عما عند الآخرين؟ وشكراً.

### \* حاتم عبيد

اسمحوا لي أولاً أن أعبر حقاً وصدقاً عن بالغ سعادتي وتأثري بهذا الكلام الذي استمعت إليه؛ لأنه أرجعني بالفعل إلى عشرين سنة خلت، ومن خلالها بفترة لم أستمع لأستاذي أحمد حيزم رغم أنني درست على يديه في الجامعة أربع سنوات، وعلمنا كيف نقرأ الشعر الجاهلي، وكيف نتذوق الشعر الجاهلي والشعر المحدث، ودرسنا الصورة في شعر أبي تمام. وها أنا الآن أستمع إلى الصوت نفسه، الصوت المخالف الذي يفكر مليئاً ويلقي بعيداً عن المجاملة أسئلة عميقة وجبهة ما أحوجنا إليها؛ لأنها تدعو بالفعل إلى أن نعيد التفكير بمثل هذه القضايا الخطيرة، وأن نسأل أنفسنا هذا السؤال: هل لا تزال هناك بالفعل حاجة لنا إلى الشعر اليوم؟ والحقيقة أنني فهمت من كلامه وحملته على أنه صرخة مدوية، ورسالة قوية إلينا نحن الجامعيين،

ومسؤولية يحملها إيانا وكأننا ونحن نحاول أن نستنطق الأدب قتلناه من حيث لا نشعر. وها هي دعوة إلينا أن نخرج ونطلق الأدب من إساره، وكأنه يقول لنا لا يمكن للشعر أن ينهض بوظيفة ما دمنا نحن الجامعيين نقف حاجزاً دون هذه الوظيفة. عندما نرفع أيدينا عن الشعر، وعندما نحسن قراءته؛ وقتها سينطلق الشعر ولا يصبح قادراً على الاضطلاع بهذه الوظائف الأساسية. وربما قد نغض الطرف عن وظائف أخرى اجتماعية وأشار إليها الدكتور. والوظيفة الأساسية التي نحن اليوم أحوج إليها من الأمس، هي كيف يستطيع الأدب اليوم أن يجدد إحساسنا بالعالم بعد أن تبدل إحساسنا وتكلس مشاعرنا ولم نعد قادرين على أن نتصل بالعالم اتصالاً مباشراً، وأن نحس بالأشياء التي حولنا إحساساً عميقاً مباشراً؟

وشكراً لأستاذي أحمد حيزم الذي منحني هذه الفرصة وأعادني إلى عشرين سنة خلفي .

### \* تعقيب المحاضر:

أنا سأبدأ بالأستاذ الدكتور حاتم عبيد هو قريب إليكم وأعاد إلينا السنوات، فكيف لا أبدأ به وقد خلصني من عشرين سنة من الشيب. فعلاً يا دكتور حاتم أنا قصدت ما قلت تماماً أن يعيد الأدب إلى الإنسان إنسانيته وتلك الوظيفة هي وظيفة الأدب، لا أن يغيبه عن ذاته، أن يتحرر الأدب من معازل المناهج. فالمناهج حتى اللسانيات الموضوعية العلمانية تدرس الملفوظات دون حركة التلفظ، تقبل على مادة شاملة صماء منصرفة عن إيقاع الخطاب، وعن مرارة الإنشاء وعذاب المنشئ وتطلعاته. الأدب لا يمكن أن يكون خادماً للمجتمع بالطريقة التي نريدها.

والأديب لا يمكن أن يكون ملتزماً بغيره، هو ملتزم بقضيته هو كما قال الدكتور

غازي القصيبي - رحمه الله - عندما قال إنما الشعر لغتي، إنما أنا الطائر المحكي والآخر الصدى. تلك هي وظيفته، ليس خادماً لأحد. كل الشعراء في خدمة الأدب يكشفون عن الطاقة المتأججة في الخطاب الأدبي.

سؤال الدكتور محمد الهدلق متى تعود لنا هذه الشخصية؟ هذه الفكرة عندما تمارس القراءة الناقدة.

أنا أتبرأ من الانتساب إلى الرجعية يا دكتور محمد الهدلق، وأشاطرك في تحفظك وارتياك من هذه القراءة التي كبلت وعملت على اغتراب الأدب عن ذاته أكثر مما كشفت عن ثغراته، ولكنني لا ألغي أن هذه القراءات قد فتحت آفاقاً واسعة. وأنا أدرس وأنت تدرس.

أزمة الأدب ليست خاصة بالعرب، عرب الأمس وعرب اليوم منتسبون. نحن نعيش في النظام الإنساني العام. من الشعراء الفحول الذين تعرفونهم اليوم عن الفرنسيين والبريطانيين والأسبان؟ الإنسان اليوم غير، عصفت به آليات الحداثة وبقيت الرواية وهي فن جنس متفجر واسع الأفكار الجديدة، وإذا كنت للأسف غير متخصص بالرواية فلا أستطيع أن أجازف بنفسي في إطلاق الأحكام في الرواية، ولكنني عندما أقرأ في الرواية الفرنسية أبدأ بالانتشاء، لكن عندما أقرأ في الرواية العربية لا أشعر بنفس الانفعال الذي أحس به عندما أقرأ الرواية الفرنسية، لماذا؟ لأنني أنتظر من الروائي العربي أن ينتسب إلى لغة ذات إدراكية، ولكن الروائي العربي ينتسب إلى أبنية سردية خاملة.

### \* بسمه عروس

أشكر الدكتور حيزم على ما قدمه وهي محاضرة تمزج بين الهم العلمي والأكاديمي، ونابعة من تجربة في تدريس الشعر وفي البحث فيه. ما قدمه في رأبي

يمكن أن يتلخص في منطقتين :

الأول في علاقة المناهج المختلفة في تعاملها مع الأدب ، وتحديدًا في تعاملها مع الشعر.

والمنطلق الآخر هو ما جاء في عنوان المحاضرة : أية وظيفة للشعر؟ وعده وظيفة الأدب في الحياة أو الوظيفة بشكل عام.

في رأيي المنطلقان يمكن أن يتماسا ، ولكن كل منطلق يتعلق بموضوع مختلف عن الآخر. المناهج في رأيي هي اختزالية بالضرورة مثلها مثل النظريات عندما نتعامل معها ، هي تتناول جوانب دون أخرى ، يعني لا يطلب منها أن تبين الموضوع أو تبين عنه أو تجليه في كليته ، هذا بالإضافة إلى أخطاء وتطبيق بالنسبة للدارس العربي.

الفجوة بين النص والمبدع أو النص الناقد أو المناهج هي فجوة معروفة. بداية هي في المصادرات في كل نظرية ، ولابد من هذه الفجوة مثلها مثل النسق في الأجناس الأدبية أو بين المكونات العامة ، أو النمط في الجنس الأدبي والنص المبدع. فلا بد من هذه الفجوة. ولا بد أن يوجد اختراق أو اختلاف أو نوع من التباعد الموجود ضرورة. بالنسبة إلى المناهج أتفق معك بأن بعضها ربما اختزل في بعض ، ولكن ثمة استثناء ، فمثلا الشكلائية التي رأيت أنها اختصرت أو أنها قزمت ، ثمة داخلها يوري لوتمان ، أعتبر أن فيه بعض النتوء أو فيه نوع من الاختلاف أو نوع من الاستثناءات .

أنت أعرف مني ببول زمطور وأنه أسس لاتجاه يحاول أن يدرس الأدبيات الشفوية ، ويحاول أن يدرس كل ... تلك الجوانب من وجهة نظر مختلفة. ألا تتفق معي أن الأدب هو ينظر إليه على أنه نظام من أنظمة التمثيل ينتمي لهذه الأنظمة المختلفة. يقدم نوعاً من المخزون الرمزي لثقافة ما ، ويختلف في ذلك عن مختلف البنى العرفانية؟ هذا بالنسبة إلى جانب موضوع الوظيفة. فالوظيفة ثابتة مادام الأدب مستمراً. هناك وظيفة تختلف باختلاف العصور. أمور بديهية أن نعود إلى وظيفة الشاعر قديماً وغيره.

لا يمكن أن نركن إلى فكرة أن كل المناهج باطلة أو أن كل المناهج لا تعرب عن الجوهر المنشود، أو أن ثمة جوهرًا منشودًا ونحن دائماً في مكان بعيد عنه. نحن يمكن أن نقدم وجهًا من هذا الجوهر المنشود، لكن لا نقدمه كاملاً، ونفترض أنه يوجد هذا الجوهر التعبير عن الوظيفة ووجودها وعدمها حتى في العصر القديم كان موجوداً، نجد أن الشاعر كان مزهواً بوظيفته في قومه، يمدح في قول، والأشياء الأخرى، ثم نجد خطاباً يشكره. بشكل عام هي قضية مرتبطة بالأدب على مدى العصور. وشكراً.

#### \* حسن الفيافي

شكراً جزيلاً للمحاضر، تحدث الأستاذ الكريم عن تحليل الأدب، لكن أظن أن المراد تأييد تلقي الأدب وليس الأدب، هذا ما فهمته وأنه إذا كان والأدب العرفاني في تقديري قضى على أنه ليس لغة الآن ينتظر حتى يصبح من وجهة نظري أن الأدب نفسه يحتاج إلى تأييد. الأدب دائماً يسقط في شبك النقد. النقد من الجانب النظري يجب أن يأتي بعد الأدب، ولكن الملاحظ في الواقع أنه أصبح يأتي قبل الأدب، إذن الأديب يلاحظ دائماً بعينه ماذا سيقول النقاد عنه، وبالتالي فلديه هذه المنظومة القيمية في ذهنه التي تقيده، فهو لم يعد حراً وإن زعم ذلك، وبالتالي فهو يحتاج إلى تأهيل، والتأهيل هو أن يخرج عن هذا المعيار وليقولوا ما يقولون.

أخيراً كم هي عظيمة هذه الثقافة العربية، وكم هي أصيلة، يعود إليها الجميع بعدما يطوفون في شتى الأرض: طه حسين، والغدامي، وأخيراً الدكتور حسين الواد، وأعتقد أنه لو طال العمر بطه حسين عشرين سنة أخرى فإنه لن يكون من علماء الأزهر فحسب، بل سيصبح شيخ الأزهر. وشكراً جزيلاً.

#### \* صالح الزهراني

شكراً للدكتور أحمد حيزم. أنا أشارك الزملاء ومسروور بسماع المحاضرة، وهذا شيء غير مستغرب. فالدكتور أحمد باحث، ومتأمل. وما ينتظر من الباحث المتأمل ليس بأكثر مما ينتظر من القارئ العادي حتى ولو كان مستوعباً.

عندما قرأت عنوان المحاضرة "آية وظيفة للشعر؟"؛ فهمت أن الاستفهام إنكاري ينكر وظيفة الشعر، وهذه يمكن أن يشارك فيها الدكتور حسين الواد، ولكن الدكتور أحمد لا يغلق الباب تماماً، ولكنه ربما يقول إن هذا الأدب لكي يكون له وظيفة لا بد أن يكون مؤهلاً، وهذه هي وجهة نظرية المحاكاة، التي يرى منظروها أن الأدب محاكاة للواقع.

الدكتور أحمد دائماً ما يربط في نقده وكتبه قضية الذات، وحركة الذات المتلفظة، وأنه للدلالة على هذه الوظيفة يمكن أن ندرك وظيفة الأدب، فعملية التأهيل للدكتور أحمد. وكما يقول الدكتور طه حسين إن عملية التأهيل تشمل المتلقي والمبدع. فهل الذات المتلفظة داخل النص الشعري كفيلة وحدها بتأهيل الأدب؟ فأحياناً عندما تحضر محاضرة لشاعر حدائثي أو لشاعر من شعراء قصيدة النثر، ويحضر القاعة عدد كبير من المستمعين، ثم يقول كلاماً لا يفهمه أحد؛ إذا بالقاعة تضج بالتصفيق الحار.

هذه هي وظيفة جمالية لا توجد، فهل الذات يا دكتور هي ما تقصده بالتأهيل، وهل هي كفيلة بإيجاد وظيفة الشعر، وما حدود ذلك يا دكتور؟ وشكراً.

### \* تعقيب المحاضر

الأسئلة جيدة، وأنا سعيد بهذا التساؤل.

أنا يا دكتور بسملة لا أشكك في المناهج الحديثة، ولكن للمرة الثانية ألزم نفسي وأدعو غيري إلى الإنصات إلى النص الأدبي، هذه هي الغاية. نحن لن נוهل الأدب إلا

متى أنصتنا إليه.

الأدب قد أصيب بإخفاقات النقد، وتسربت إليه عدوى الخطاب النقدي، وتقوقع بتقوقع الخطاب التقدي. نحن لا نؤهل أدباً إلا إذا أنصتنا إليه، وأفسحنا المجال للذات المتلفظة أن تفهم حركة التلفظ لا الملفوظ بنية خاوية، صماء جامدة. فهناك ثمة فرق بين القراءة العادية والقراءة الأدبية. الأدب حدث تداولي ألخصه بهذه الجملة: حدث تداولي. قد ننسب إلى الأنا، ننسب إلى الذات، وإلى المبدع.

في معزل عن هذه القراءة لا نلاحظ أدباً، ولا نلاحظ قراءتنا للأدب، ونظل عبيد المنتج... أنا أدعو إلى أن يتأهل الأدب، وأن يتأهل متلقي الأدب، والذات، لا أعني بها الذات المفردة، أنا عندما أتحدث عن الذات أتحدث عن هذه الكفاءة الحوارية الصانعة لهوية جديدة من خلال الكيفية، الذات الغنية التي تتطلع إلى الصورة نفسها في الآخر، تستشرف المستقبل وهي تصنع اللغة. يعني بهذه الطريقة سنجد قراءتنا من خلال تعاملنا مع الأدب و طاقة الأدب.

### \* منذكر كفا في

أشكر الدكتور حيزم على ما قدم، وسيكون حديثي مقتصرًا في رسائل قصيرة. أولاً ما يتعلق بالعنوان هل الحديث عن أية وظيفة للأدب هو نفسه أية وظيفة للشعر، وإن كان الشعر يعد جزءاً من الأدب؟

الرسالة الأخرى يجب أن ننتبه إلى أن العيب فينا نحن وليس في الأدب، وظيفة الأدب هي منذ الجاهلية حتى الآن. وكنت أتمنى من الدكتور حيزم أن يشير إلى: هل الأدب سابقاً أدى وظيفته بالشكل المطلوب؟ أظن أنه أدى وظيفته في عصور خلت. الرسالة الأخرى فيما يتعلق بتلقي الأدب، أشرت إلى أن المتلقي قد يفهم النص أكثر من المنشئ، أظن أن هذا هو الوضع الطبيعي، وهو أمر متاح على اعتبار أن

الخيارات مفتوحة.

الرسالة الأخيرة أنا عندما أقرأ رواية أو قصيدة بلغة أخرى وأستمع بها، قد لا يستمتع بها غيري إذا قرأها بلغة غير لغتي التي قرأتها، وهذا يعود إلى ثقافة المتلقي.

### \* عبدالغني بارة

أشكر الأستاذ الدكتور حيزم على هذا الجهد. حقيقة ربما أثار الأستاذ مسألة نوعية هي عجز المناهج عن تتبع النصوص الأدبية، لكن هذا التحول الذي طرأ في بنية المفاهيم قائم على مبدأ التحول في الأدب نفسه، ولذلك فإن سؤال ما الأدب؟ عند الشكلايين أو عند البنيويين هو قائم على التغير في مفهوم الأدب، ولذلك عندما نأتي إلى بدايات هذه الألفية ونجد أن تودوروف أحد أبرز منظري البنيوية في الستينيات نجده يقول إن الأدب في خطر، لماذا؟ لأن دعاة البنيوية أنفسهم ارتدوا عن البنيوية وعلى رأسهم رولان بارت، لكن الهم الذي كان يورق هؤلاء هو النص فيما هو نص، كيف قال النص ما قاله؟ كيف نقرأ النص أفضل من قراءة صاحبه له أو من فهمه له، ولذلك عندما خرج بارت للعالم ببنيويته تساءل "بيكار" -وهو أعظم ناقد في فرنسا- هل هذا نقد جديد أم خداع جديد؟ فأجابه بارت بكل بساطة إن النقد أضحي خطأ على خطاب.

إذن لا فكاك لنا من مدخل إجرائي لمعاينة النصوص. البنيوية بالغت أو سيدت النص ثم تم تجاوزها من داخل البنيوية نفسها، ولذلك جاءت استراتيجية التفكيك، ونجد جاك دريدا يقول لا شيء خارج النص. وأنت سيدي الكريم تحدثت عن هذه الذات بوصفها هوية نصية تتشكل داخل معالم النص. ريكور في حوار مع جرياس، جرياس أعاد مراجعة السيميائيات العاملة من خلال نقد ريكور له، فأظهرت هذه الانتقادات سيميائيات أهوائية، وبالتالي لا يمكن أن نقرأ بمعزل عن الآليات. صحيح

هذه الآليات هي مصورات. نحن نطلق من معالم ، ولكن في المحصلة علينا أن نقرأ النص ، علينا أن نتأول النص. أكيد سنقوم بلي عنقه ، ولكن في النهاية علينا أن نضع آليات إجرائية نقرأ بها النصوص لنعيد كتابتها كتابة أخرى. في الأساس عند الغربيين نجد أن جادامير ، وهو رائد الهرمنيوطيقا ، لما كتب كتابه "حقيقة وطريقة" أعاد السؤال نفسه هل نملك نحن المتخصصين في مجال العلوم الإنسانية أن نلج إلى عالم النصوص بواسطة العلمية والموضوعية التي أرست دعائمها البنيوية في بدايتها؟ ولذلك قال إن منطق العلوم الإنسانية هو منطق الفهم هؤلاء يفسرون النصوص ونحن علينا أن نفهمها تأويلًا. ولذلك أختتم بقول ريكور عندما وضع مقولته الشهيرة: علينا أن نفسر أكثر لفهم أفضل. لا مفر لنا من مدخل بنيوي من مدخل إجرائي ، هذا المدخل الإجرائي نملك من خلاله أن نعاين النصوص ، ولكن البنيوية ليست هي المآل ، المآل هو أن نؤول النص.

### \* ناصر الرشيد

أشكر الدكتور حيزم على أن جعلنا نتلذذ ونستمتع بالحديث في هذه المحاضرة ، ولكن عندي سؤال : لما تركت وظيفة الشعر إلى وظيفة الأدب؟ أعتقد والله أعلم أنك .... لأن محاضرتك في الأصل هي وظيفة الشعر ، ثم ذهبت وتوسعت إلى وظيفة الأدب ، وأنا كنت أريدك أن تركز على وظيفة الشعر فقط ؛ لأن هناك من النقد وهذا توجه قديم من يرى أن القصيدة .... بنیان مقدس ، وأنه لا يجوز أن ترى عليه ما يفككه ؛ ولذا فقد حرم بعض النقد العرب أن تدرس القصيدة ؛ لأن القصيدة بلا طابع. حتى إن أحد النقد لا يحضرني اسمه عندما قرأ قصيدة لإيليوت قال هذه القصيدة تسابيح ربانية وليست قصيدة. فالشعر حقيقة قد يصل أحيانا إلى درجة التسابيح الربانية.

أنا حقيقة دعيت يوماً من الأيام إلى سوق عكاظ وكان الدكتور حيزم أحد الحاضرين ، ونحن نقدم ندوة عن ليبد بن ربيعة ، وتفاجأت بأحد النقاد يقرأ وصف ليبد للبقرة بأنها "مسبوعة" ، ويقول إن ليبدًا لا يقصد البقرة ، وإنما يقصد سييعة بنت عبد شمس. فنحن عندما نقرأ هذه القصيدة المعلقة الرائعة الجزلة أحياناً ندنسها بمثل هذه التأويلات. ورأيت أنه لا يجب أن نجبر المجتمع النقدي على توجه نقدي واحد. وقد حدث لنا ذلك في المجتمع السعودي ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٠م ، حيث وجه الناس غضباً وبالقوة منع الآخر ؛ فكان النتائج التي حققت من ذلك هزيلة. وهنا أريد أن أحاكم هذه الفترات بنتائجها ، حيث أصبح إنتاجها إنتاجاً خاوياً ضامراً لا يستحق الوقوف عليه ، حتى إن أصحابه تخلوا عنه وتبرأوا منه فيما بعد. وشكراً.

#### \* عبد الفتاح يوسف

شكراً للدكتور حيزم على هذه المحاضرة التي أمتعنا بها ، وأمتعني أنا بشكل خاص ، لاسيما أنه طرح في بداية محاضراته العلاقة الوثيقة بين الوظيفة والأزمة ، فوظيفة الشعر لا تظهر إلا في إطار الأزمات التي يعاني منها مجتمع من المجتمعات. وأعتقد أن الأدب العربي قام بوظيفته في القديم أكثر مما قام بها في الأدب الحديث. ألا ترى أن الرسول صلى الله عليه وسلم عندما أمر حسان بن ثابت أن يقوم بهجاء المشركين ، ألا تعتقد أن الشعر قام بوظيفته في هذا السياق ؟

أعتقد أن أيديولوجيا المؤسسات التعليمية هي التي تحول دون وظيفة الأدب فقط وليست المناهج ، المناهج لها دور ، لكن الأيديولوجيا التي تنتمي إليها المؤسسات التعليمية هي نفسها التي تحول دون حصول هذه الوظائف.

سؤالي : لماذا ينطق الخطاب الشعري بوظيفته في سياق معين ولا ينطق بها في

سياق آخر؟ وأسوق على ذلك مثالاً بسيطاً في قصيدة علقمة الفحل عندما قام الخطاب بفعل قوته الإنجازية ممثلة في ملفوظاته التي قامت بتحرير أخيه شاس من أسر الملك الحارث، بينما لم يفلح الخطاب نفسه في عثور علقمة الفحل على محبوبته في نسيبه. لماذا يقوم الخطاب بوظيفته في سياق معين ولا يقوم بها في سياق آخر؟ وشكراً.

### \* إمام حنفي

أنا أستاذ فلسفة ، والآن مفهرس صغير في المكتبة. أنا سعيد جداً بالأستاذ الدكتور حيزم، بل أنا أتحدث معكم، وهذا الحديث على التخوم؛ لأنه يخشاه كثير من النقاد، ولكن أنا أقول لقد قتلتم الأدب في التفلسف، والفلسفة بحقيقتها ألا نتفلسف، أن يصل الخطاب مبسطاً. أين الأدب من الناقد؟ أعتقد أن الخطاب النقدي جنى على الأدب والإبداع، وهذه المسألة أو الإشكالية كانت موجودة وستظل هي محور الحوار، أو محور الحديث إلى أن توجد مدارس أدبية حقيقية.

عندما أتحدث عن الأدب أتحدث عن الشعر العربي، وهم الناقد الأدبي الآن أو هو الآن يبدأ بالشعر. الشعر قتلوه بالنظريات. أنا مهتم بالأدب لأنني ابن عربي ومن أبناء اللغة العربية، فأين الاهتمام بالإبداع العربي، كان لي صديق مهتم بالأدب وكتابته صار مهموماً بقوت يومه. قتلته الأيام التي مرت عليه دون أن تظهره. جوهرة دفنت في التراب.

أنا أشعر بالدفء يأتيني من جهة الدكتور أحمد، وأشعر بالبرودة تأتيني من جهة النقد، وهم أصدقاء.

كم عدد النظريات النقدية؟ وهل هي نظريات أم أدوات أفهموني؟ قرأت كتاباً لناقد صاحب مذهب أدبي اشتراكي فرنسي يقول إنه مذهب. فما الأدب، وما الشعر؟ وكم نظرية نقدية في اللغة العربية ورثناها نحن العرب؟ وشكراً.

## المراجع والمصادر

- أحمد الحيزم: من شعرية اللغة إلى شعرية الذات ، دار الروافد الثقافية ، بيروت ، ودار ابن النديم للنشر والتوزيع ، وهران ، ٢٠١٦ .
- حمادي صمود: في نظرية الأدب ، إصدار النادي الأدبي بجدة ، ١٤٢١ هـ .
- الطاهر لبيب : سوسولوجيا الغزل وغزل السوسولوجيا .
- أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني .

## المراجع الفرنسية:

Barthes, l'aventure sémiologique  
Dessons, l'art et la manière  
Jacques, Différence et subjectivité,,Auliea Montaigne,1982 F.  
Gadamer, vérité et méthode ,éd du seuil F  
Jakobson,Essais de linguistique générale.  
Ricoeur, du texte à l'action



## النقد الحديث تدوير الدائرة

### أم تفتيح لآفاق جديدة؟

حسين عبدالعزيز الواد

جامعة الملك سعود - الرياض

سأتحدث في فكرتين:

الأولى تتعلق بالسمات العامة التي طبعت المغامرة التي قام بها النقد الحديث نحو إرساء التعامل مع الأدب على أسس متعلمنة. أما الثانية فتتعلق بحظ هذه المغامرة من إدراك خصائص الكائن الأدبي الخاصة.

أبدأ بأني أعني بالنقد الحديث مجموع الحركات والمذاهب والمدارس النقدية التي نشأت في العصر الحديث. وأذكر بأن هذا النقد:

- ١ - كان للتعليم النظامي الأثر الأكبر في نشأته. لعل البعض يذكر أن الأدب قد عرّف من بين ما عرّف به بأنه ما يتمّ تدريسه (بارط).
- ٢ - أنه قام على مناهضة النقد القديم المزاوّل في نطاق البلاغة القديمة. رماه بالذرية والتعليمية والمعيارية والارتباط بالأرستقراطية وأطاح به. أقام مشروعه على الربط بالتاريخ والنظريات العلمية الكبرى والإقبال على الفهم والتفسير.

٣ - أنه ارتبط، في الإبداع، بكل من الرومانسية ومن الثورة عليها. الرومانسية، في عرف بعض العلماء، أفسدت البيان، والثورة على الرومانسية تعلقت بالراهن والوقتي ( لفظة الحداثة استعملها بودلير ١٨٥٩م).

بعد هذا التقديم البرقي، نعرف جميعاً أن النقد الحديث انطلق، فعلياً، في مغامرته هذه مع بدايات القرن العشرين.

انطلق فيها مع انتشار النقد التاريخي ونشأة النقد النفسي والنقد الاجتماعي، واستمر إلى يومنا هذا ينتقل من نقد إلى نقد. كان يرغب في ضبط المفاهيم واستنباط المنهجية وبلورة الممارسة ( رافعاً من راية العلم ومنكساً لها).

كان على هذا النقد أن يجيب عن أسئلة ثلاثة: ماذا ندرس؟ كيف ندرس ما ندرسه؟ ما الغاية من ذلك؟

اختلفت المذاهب والاتجاهات النقدية، مثلما هو معلوم، في الإجابة عن هذه الأسئلة الثلاثة اختلافات جزئية وجوهرية.

إلا أنها اتفقت:

١ - اتفقت، أولاً، في الاستعانة بالعلوم الإنسانية الحافة.

علم التاريخ بالنسبة إلى النقد التاريخي.

علم التحليل النفسي بالنسبة إلى النقد النفسي.

علم الاجتماع بالنسبة إلى النقد الاجتماعي.

علم اللغة بالنسبة إلى النقد الشكلي البنوي.

والقائمة طويلة.

بل إن الاستعانة كانت تتم في مستوى الفروع في هذه العلوم الإنسانية.

( رافعاً للالتباس، وحتى لا نتناقش في غير ذي موضوع، أؤكد أن الاستعانة

بالعلوم الإنسانية قد أخذت حظاً وافراً من الجدل بين الباحثين، وأن هذه الاستعانة غير

مردودة في حد ذاتها، فمن شأن المعارف أن يستعين بعضها ببعض. لكن...).

٢ - اتفقت، ثانياً، في السعي إلى وضع حدّ للأدب بنى عليه كل منها تعاملها معه. منذ طرح سارتر سؤاله "ما الأدب؟" وحركة التساؤل هذه لم تتوقف. بل اتسمت بالاستمرار والانتشار والشمول. بل أكثر من هذا، قد شارك فيها النقاد المختصون وعلماء بارزون في اختصاصات أخرى. عدد المؤلفات الفردية والجماعية التي تحمل "ما الأدب؟" عنواناً يكاد لا يستقصيه، في جميع اللغات، تعداد.

٣ - ثالثاً جميع هذه الاتجاهات النقدية الحديثة تعاملت مع الأدب تعاملًا معرفيًا، وهو ما يتجلى في رغبتها في التعلم، وتعاملًا فنيًا راعى طبيعته، وفي الغالب مزجت بين المعرفة والفن.

٤ - الاتفاق الرابع أن جميع الاتجاهات النقدية الحديثة قد انتقلت من النظرية إلى المنهج.

نتيجة هذه المغامرة، وهي لا تزال مستمرة، أن النقد الحديث، مع ما حققه من مكاسب، قد آلت به مسيرته، وهي كثيرة التعرجات وفيها كثير من التشويق، إلى النشوب في تدوير الدائرة. وهو ما يُصطلح عليه بالأزمة الحالية، وهي، في الحقيقة، ليست استثناء أو خاصة بالنقد، فالعالم اليوم، بل منذ عقود، في أزومات مالية واجتماعية وبيئية وقيمية .

إذا اعتدنا، على سبيل التمثيل مثلاً، بالمفهوم الذي شاع وانتشر، في التنظير والممارسة، حتى أصبح من قبيل البديهيّات، أعني : التماس الفائدة المعرفية والإمتاع، ووقفنا عند الفوائد المعرفية، والأعمال الأدبية توفر معرفة فهذا لا شك فيه، لم ندر ما الذي يختص به الأدب في توفيرها. فهل هي تتفق مع المعرفة التي توفرها الخطابات الأخرى أم تختلف عنها؟ هل نحن في حاجة إلى تمريرها بالقناة الأدبية؟ ونقلها من النصوص الأدبية إلى اللغة المفهومية ما الفائدة منه؟

إذًا نحن، من ناحية ثانية، وقفنا عند الإمتاع، والأعمال الأدبية ممتعة وهذا لا شك فيه، لم ندر ما الذي يميز المتعة التي يوفرها الأدب عن سائر المتع التي توفرها الفنون الأخرى. هل هي تتفق معها أم تختلف عنها؟ وهل نحن في حاجة إلى هذه الأداة أو القناة لتوفير تلك المتعة؟

النتيجة من هذا الوقوف على الفائدة والإمتاع أنهما، رغم احتفال الأدب بهما، ليسا مما يختص به فهو يشترك فيهما مع سواهما. والمشارك لا يعتد به في التمييز بين الموجودات.

أصرف النظر عن الاتجاهات التي استمرت في استلهاام العلوم الإنسانية مستعينة بعلم الخطاب ونظرياته معتمدة على المنحى اللساني، في التلفظ والإدراك، فهي لم تفد، عند التحقيق، سوى بأن المرجع في الخطاب الأدبي يختلف عن المرجع في الخطابات العادية، وأن اصطلاح اللغة في أداء وظائفها يختلف فيه عنه في الخطابات العادية.

أصرف النظر أيضًا عن النقد الأنساق، وماركته التجارية عندنا هي النقد الثقافي، لا لأنه متأثر شديدًا بعلم الاجتماع، فهو يستلهم منه صيغته الجديدة معلنًا أنه يحدث قطيعة معرفية بينه وبين النقد الحديث بجميع اتجاهاته، وإنما لأن البحث في الأنساق هو من قبيل البحث في الأبنية أو في المحاكاة، ومن ثم فهو يتعامل مع الأدب تعامل اتجاهات النقد الحديث الأخرى معه، وإن أنكر ذلك.

أصرف النظر عن هذا كله لأصل إلى ما ينبغي أن نؤكد عليه من أن هذه المغامرة قد أحرزت مكاسب لا سبيل إلى جحدها، وإن كانت لا تخرج عن تدوير الدائرة؛ أعني أن الاتجاه النقدي الواحد قد أسهم، من ناحيته في تطوير التعامل مع الأدب. وهذا ألع عليه.

لكن ما البقاء في تدوير الدائرة؟

أعني به أن النقد الحديث، في اقتصره على الفائدة والمتعة، لم يجد سبيلاً توصله إلى خصوصية الكائن الأدبي الخاصة. وهذه الخصوصية مهمة جداً في معرفة الموضوع الذي يدرسه النقد. فدون تحديد للموضوع لا سبيل إلى أن نعرف ما ندرس، وكيف ندرسه والغاية من ذلك. فالتعامل مع الأعمال الأدبية ظل هو نفسه التعامل الذي نجريه على الأعمال غير الأدبية من ناحية والأعمال الفنية من ناحية أخرى. فنحن نبحت عن المعرفة وننقلها من لغة النص الفنية إلى لغة المفاهيم، ونبحت في الكيفية التي يُستحسن بها العمل الأدبي ويروق ويمتّع.

علماً وأن هذا كله تجود به الأعمال الأدبية، فهي لا تبخل بالمعرفة على طالبها ولا تشح بالمتعة على الراغب فيها. لكن هذا ليس من خاص ما تختص به. ما الذي يختص به الأدب؟

الاختصاص الخاص نعني به ما يتميز به الأدب في ذاته عن سواه، وتتميز به الوظيفة التي ينهض بها فلا ينهض بها غيره. أو بعبارة أدق ما يقوم به الأدب ولا ينوبه فيه كائن آخر.

الإجابة عن هذا السؤال من شأنها، في تقديري، أن تفتح الدائرة على آفاق جديدة.

نرجع إلى ما أوصل إليه النقد الحديث، دون قصد في الغالب، مما يتعلق بالأدب.

١ - قد أوصل، أولاً، إلى أن الأدب يستعمل اللغة لكن على غير النحو الذي يستعمله الكلام العادي أو العلمي ( وهذه الفكرة ثابتة مستمرة في النقد البلاغي القديم والنقد الحديث، وإن ركزت عليها الشكلائية والبنوية أكثر من سواهما).

٢ - أوصل، ثانياً، إلى أن الخطاب الأدبي لا يقاس بالعقل ولا بالحواس. مبعثه المخيلة، والمخيلة لا يصح الحكم في منتوجها بالصدق أو الكذب ( العقل يحكم في الخطاب بأنه صادق أو كاذب بالنظر إلى مراجعه، وخطاب المخيلة لا هو صادق ولا

هو كاذب، ولا يصح الحكم في منتج المخيلة بالحواس؛ لأن الحواس لا تحكم إلا في موجود، والمخيلة لا تتعامل إلا مع غائب أو مفقود).

٣ - أوصل، ثالثاً إلى أن الأدب ممتنع عن التعريف، عسير على الضبط، ممتنع عن التسوير وعن الخضوع إلى أي سلطة مهما كانت. قرار انتماء الأعمال الكلامية إلى الأدب لا يتم بمرسوم. قرار أهل الاختصاص فيه غير نافذ دائماً فيه. أكثر من هذا الدراسات التي حاولت أن تطوّق بعض الأعمال الأدبية العالمية لم تستنزفه، فتلك الأعمال تتخطى دائماً الأسوار التي تسيّجها. وهذا الذي أوصل إليه النقد الحديث قد ينتج عنه أن الأعمال الأدبية كأنها إمكانات أو طاقات أو "كنوز لا ترى ولا تدرك كاملة" حسب وصف سوسير للغة، وأن كلّ يأخذ منها ما يحتاج إليه دون أن ينقص ذلك الأخذ منها شيئاً.

٤ - أوصل، رابعاً، إلى أن الأعمال الأدبية ليست أشياء وليست أشياء منتهية أو مكتملة. نقطة النهاية فيها تنهي علاقتها بمبدعها لا أكثر. أما هي فهي، في صمتها على الرفوف، جاهزة دائماً لأن تقيم علاقات مع الذات التي تقرأها، تنحوبها إلى اكتمال لا يقف عند حدّ.

### \*إذن:

في الشعر مثلاً، وهو أكثر الأنواع الأدبية توغلاً في العمل على اللغة، تبدو خصوصية الأدب الخاصة كامنة في محاورته للنظام اللغوي من الصوت إلى التركيب إلى المعنى والدلالة، ومنها جميعاً إلى النظام الرمزي الذي تصنعه. أما المعاني والجمال فأمر ثانوية لأن التعامل معها يظل في نطاق ما يشترك فيه الأدب مع سواه. وقد فطن إلى هذا القدامى والمعاصرون دون أن يفردوه بالبحث المعمّق إلا مؤخراً. وهذا لا يشاركه فيه أيّ نشاط آخر أو ينوب عنه فيه؛ لأنه ليس فيها نشاط واحد يتخذ من اللغة مادة له. والمحاور لا تعني الخروج أو التهذيب أو المناصرة.

في سائر الأنواع الأدبية، وفي السرد منها على وجه الخصوص، يقترح الأدب إمكانات أخرى للعلاقة بالوجود غير التي دخلت في التجربة والاختبار البشري أو السائدة. وليس يشترط في هذه الاحتمالات وتلك الإمكانات أن تجد طريقها إلى التحقيق، وهي في الغالب لا تجده، فالمهم أن تظل قائمة من حيث هي احتمالات وممكنات. الأدب هنا يقيم محاورة مع ما يصطلح عليه بالواقع، وهو، في الحقيقة، كائن أجوف يضع كل فيه ما يشاء. والمحاورة لا تعني الثورة أو المناصرة.

محاورة النظام اللغوي وهو ما هو قدرة على صناعة الوجود وتنظيمه، ومحاورة الواقع المحرك للنظام الرمزي والمتحرك به هما الخاصيتان الخاصتان بالظاهرة الأدبية. في الختام:

**للظاهرة الأدبية في النشاط البشري منزلة خاصة جداً.**

هي من ناحية أولى تقبل أن تقرأ قراءة عادية نفعية وفنية تطلب المعرفة والمتعة. وهذا هو الحيز الأدنى. أعني أننا نتعامل معها تعاملنا مع سائر المعارف وسائر الفنون. ليست القراءة النفسانية أو أي قراءة أخرى مثلاً بأفضل أو أردأ من غيرها. ولا أذهب إلى أن هذه القراءات عديمة الأهمية. نعرف مثلاً، بفضل التلقي، أن استقبالها قابل للدرس. ولعل أهم شيء في التلقي أنه يوقفنا على الدواعي التي تجعل أهل الثقافة يقبلون، في فترة من الفترات، على نوع من الأعمال دون أخرى ونوع من القراءة دون سواها.

وهي من ناحية ثانية ذات خصائص خاصة بها. ومن هنا فهي تقتضي قراءة أخرى. سمّيتها مرة "القراءة الأدبية". أعني بها القراءة التي تراعي خصائص الأدب الخاصة؛ كأن نقول قراءة فيزيائية أو رياضية أو جيولوجية. وللمجرد التمثيل أشير إلى النقد العربي القديم ففيه اهتمام بهذا الجانب في إطاره المعرفي.

يبدو أن النقد الحديث قد بدأ يصل إلى اختراق الدائرة التي طال به تدويرها،  
غير أن استشراف الجديد لا يزال في بداياته، فالمنجزات فيه قليلة نادرة. عليه - في  
نظري - أن يرفع كثيراً من التحديات الهائلة، ليس هذا مجال ذكرها.

## فناء العاقبة... من الإفطار إلى التفطير قراءة جديدة في نص شعري قديم

زيدان عودة

جامعة الملك سعود - الرياض

يُوشِكُ النصُّ الأدبيُّ أن يكونَ حدثًا موضوعيًا مكتملَ التشكُّلِ، ولكنه لا يبلغُ تحقُّقه الوجودي إلا عندما يمارسُ تأثيره في المتلقي أو المخاطب. ولن يمارسَ ذلك التأثيرَ بغيرِ ضربٍ من التواصلِ بينه وبينَ المتلقي في ظلِّ نظامٍ سيميائيٍّ يسمحُ بتحقيقِ ذلك التواصلِ. فالنصُّ أشبهُ بشحنةٍ كامنةٍ تحتاجُ إلى اللمسةِ الخبيرةِ التي تفجرُ طاقتها. ولا توجه طاقة أي إنسان نحو أي شيء إلا بغيةَ نوعٍ من الإدراك، ومن الطبيعي أن يدخلَ نشاطُ المرءِ في قراءةِ النصِّ الأدبيِّ ضمنَ هذه الدائرة. وإذا ما صحَّ أن الإدراكَ في هذا الصددِ "هو فعلٌ فرديٌّ لرؤية الأشياء معًا، وليس شيئًا آخر" (حسب تعبير إيزر)؛ فإنه بالضرورة يكون الأساس الأول الذي يتكئ عليه القارئ في الربط بين الأشياء، وإعمال قدرته المعرفية والتخيلية في نسج خيوط الائتلاف بين عناصر العمل الذي يُمارسُ فيه فعلُ الإدراك.. غير أن هذا الإدراك لا يمكنُ بإزاء نصٍّ أدبيٍّ أن ينفصل عن توقعات القارئ<sup>(١)</sup>، الذي يجتهد بدوره في إعمال خياله ورصيده المعرفي في فجوات النص، ليعينه ذلك في ضم أجزاء النص وتفتيقه على نحوٍ يمكنه من التفاعل وفق عملية اختيار خاصة بنا؛ لأن النصَّ نفسه لا يعطي هذه الصيغة الكلية، وإنما هي

١ إيزر: عملية القراءة مقترَب ظاهراتي، ص ١٢٦.

تنشأ من اللقاء بين النص وذهن القارئ الفرد عبر تاريخ تجربته الخاصة، ووعيه الخاص، واستشراؤه الخاص<sup>(١)</sup>. ومن هنا تغدو قراءة نص من قبل قارئ بعينه عملية إبداعية إيجابية، "فالعمل الأدبي (حسب إيزر) ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ. ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه"<sup>(٢)</sup>..

وانطلاقاً من هذه الرؤية تحاول هذه القراءة معرفة ما الذي أحدثه النص في المتلقي؟ وما الذي قدّمته قراءة المتلقي لهذا النص؟ في سبيل الكشف عن العلاقة الجدلية بين النص والمبدع. وتأثيرها في العملية الإبداعية الشعرية.

والنص هو قصيدة شعرية للمعتمد بن عباد قالها في سجنه بأغمت ومناسبتها

معروفة:

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا  
فساءك العيد في أغمت مأسورا  
ترى بناتك في الأطمار جائعة  
يغزلن للناس ما يملكن قطميراً  
برزن نحوك للتسليم خاشعة  
أبصارهن حسيرات مكاسيرا  
يطأن في الطين والأقدام حافية  
كأنها لم تطأ مسكاً وكافورا  
لا خد إلا تشكى الجذب ظاهره

١ م.ن.

٢ نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، مج ٥، ع ١، ص ١٠٢.

وَلَيْسَ إِلَّا مَعَ الْأَنْفَاسِ مَمْطُورًا  
 أَفْطَرْتَ فِي الْعِيدِ لَا عَادَتِ إِسَاءَتُهُ  
 فَكَانَ فِطْرُكَ لِلْأَكْبَادِ تَفْطِيرًا  
 قَدْ كَانَ دَهْرُكَ إِنْ تَأْمُرُهُ مُمْتَثِلًا  
 فَرَدَّكَ الدَّهْرُ مِنْهَيًّا وَمَأْمُورًا  
 مَنْ بَاتَ بَعْدَكَ فِي مُلْكٍ يُسْرُ بِهِ  
 فَإِنَّمَا بَاتَ بِالْأَحْلَامِ مَغْرُورًا

في هذه القصيدة نقف مع ( ذات ) تتكلم ، موجهة خطابها نحو ( آخر ) . الآخر هو الذات نفسها ، لكن باستخدام التجريد "كنت ، وساءك" ، لما للتجريد من أثر في الذات والعلاقة بينهما يحكمها زمانان : ماض ، وحاضر ، فالذات في الزمن الماضي تدخل مع آخرها في علاقة اتصال ، فتحضر الأحداث معها من نافذة (التذكر) ، أما واقع الحال – الزمن الحاضر – فالعلاقة بين الذات والآخر معه علاقة انفصال (افتقاد) ، والقصيدة تقع في هذه المسافة – بين وعي الافتقاد ومحاولة تعويضه – محاولة ردم الهوة اللغوية بين عجز الفعل ، والقيام به .

وعلى مستوى الآخر الذي تروي الذات كيفية علاقتها معه ، وهو هدف يحضر منذ الكلمات الأولى للقصيدة (فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا) .

إن الآخر الذي تسعى لغة القصيدة نحو الالتحام معه ليس غير وجه الذات الآخر الذي يكون جسد القصيدة الواحد ، فيبدو فعلها في محاولة تجسير الفراغ بين ذات حاضرة مفردة مأسورة ليس بيدها حريتها وأخرى غائبة مفتقدة حلم الملك والحرية والنعمة . وسنحاول تفكيك لغة النص الشعري والغوص في أعماقه ؛ في سبيل الكشف عن جواهره ومكنوناته الخفية في قراءة جديدة تتوسل بالمنهج النقدي وآلياتها الحديثة .

- فمن ناحية الإيقاع نجد أن القصيدة تنتهي حسياً بمثل ما ابتدأت به في البيت

الأول :

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد في أغمات مأسورا

فمفتتح القصيدة بحرف الفاء في صدر البيت وعجزه، على اختلاف السياق، فالفاء في حرف الجر الأولى تشير إلى ما مضى من الزمن، والثانية تشير بدلالاتها إلى ما يستقبل من الزمن (فساءك)، وتسمى فاء العاقبة.

ونلاحظ تكرار فاء العاقبة في البيتين الأخيرين، لتختتم القصيدة بما ابتدأت به :

قد كان دهرك إن تأمره ممثلاً فردك الدهر منهياً ومأمورا

من بات بعدك في ملك يسر به فإنما بات بالأحلام مغرورا

فهناك تشابه ما بين الافتتاح والاختتام يتمثل بالآتي :

تكرار حرف الفاء ثلاث مرات في كل منهما، إضافة إلى تكرار آخر مماثل لحروف (الاء، والراء، والميم)؛ إذ ورد تكرار هذه الأصوات في مفتتح القصيدة وفي ختامها بصورة متشابهة، ثلاث مرات في كل بيت.

وتعكس البنية الصوتية بدورها تصورات ثنائية، إذ تتناوس المكونات الصوتية بين قطبين؛ الثقل المقيد /الحاضر، والانطلاق/الحلم المستقبل، ولعل أبرز تجلٍ لذلك أن يكون إطلاقُ القافية لتنتهي بالألف التي تساعد على اتساع مجال البوح.

إذ إن التشكل الصوتي المديد والمتناوح، والقافية الرائية الطليقة تعطي للنفس الندبي التفجعي مداه الصوتي الأقصى، وتسمع له في نهاية كل فقرة إيقاعية بالتراخي بتدرج والوصول إلى قرار، ثم بالصمت زمناً يترع فيه الأسى النفسي قبل أن ينطلق الصوت المتفجع من جديد، يتجلى ذلك في العدد العجيب من أحرف المد خصوصاً الألف كما ذكرنا من مثل :

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد في أغمات مأسورا

وتتابع ذلك الإطلاق بوتيرة عالية ما يكاد ينطفئ إلا ليعود مرة أخرى بأشد مما كان إلى نهاية القصيدة.

والقافية تشكل طرفاً من ثنائية / ضدية طرفها الآخر التجربة الإنسانية الأساسية / الأسر / الذل / الانكسار / العبودية التي تشير إليهم جميعاً فاء العاقبة في الفعل الماضي في البيت الأول "فساءك" وتكرارها في أكثر من بيت. إذ تصبح القافية والإيقاع انفجاراً داخلياً يتموج عبر جسد القصيدة في نزوع يتجدد مع كل بيت جديد ويشكل قرار القصيدة النهائي.

أما الزمن فنلاحظ تشكلاته من خلال الإشارات الزمنية كالآتي :

الفعل الماضي	الفعل المضارع	اسم الفاعل	اسم المفعول
مضى	ترى	جائعة	مسرورا
كنت	يغزلن	خاشعة	مأسورا
فساءك *	يملكن	حافية	منهيا
برزن *	تطأ	ظاهرة	مأمورا
تشكى	تأمره	ممتثلا	مغرورا
أفطرت *	يُسِرُّ		
لا عادت *			
فكان "٢" *			
فردك *			
بات "٢" *			

- (❖) هذه العلامة تشير إلى الأفعال الماضية التي انسحبت دلالتها إلى المستقبل (الحاضر) إما لارتباطها بـ "فاء العاقبة" .. (فساءك ، فكان ، فردك) التي حولت دلالتها إلى (الحاضر). وإما لاقترانها بالشرط (بات ، فإنما بات). وإما لمجيئها في سياق الحاضر

(لا عادت، برزن، أفطرت).

ومن هنا نلاحظ أن الزمن الحاضر هو الطاعني على مسار النص، خصوصاً أنه يستوعب حتى أسماء الفاعل والمفعول المكثفة في النص، وبذا فإن زمن الحضور المكثف لا يحو الماضي ويلغيه بل يحوله إلى حلم:

من بات بعدك في ملك يسر به      فإنما بات بالأحلام مغرورا

فالقصيدة لا تتجه في تذكراها الماضي لتشكّل في ذكراها حركة مضادة عن طريق ابتعاث البطولة والذات في تفجر حيويتها، بل تطرح الأوج (قمة المجد والملك) في منظور الفناء القائم المهدّد نفسه، وتجعله ينساب في مسار الأسى والحسرة بصيغة نديية حميمة.

ونلاحظ أن فعل الإساءة في البيت الأول "فساءك" المرتبط بالفناء، يكشف عن رؤية الذات لإساءتين تدور حولهما القصيدة كلها:

الأولى: رؤية البنات وقد تقلّب الدهر عليهن وبذلّ نعيمهن إلى عذاب.

وتكشف تلك الرؤية الأبيات (٢، ٣، ٤، ٥).

تري بناتك في الأطمـار جائعة	يغزلن للناس لا يملكن قطميرا
برزن نحوك للتسليم خاشعة	أبصارهن حسيرات مكاسيرا
يطأن في الطين والأقدام حافية	كأنها لم تطأ مسكا وكافورا
لا خد إلا تشكى الجذبَ ظاهره	وليس إلا مع الأنفاس ممطورا

وإذا نظرنا إلى الإشارات (جائعة، خاشعة، حافية، الجذب) نرى أنها تستدعي لقارئها مباشرة ثنائياتها الضدية التي تحققت في الماضي؛ إذ يعكس اسم الفاعل "جائعة" دلالة الجوع الذي ما عرفته الذات في الماضي زمن الأحلام / النعمة / الملك التي يتنافى اجتماعها مع دلالة الجوع والسغب والعجز. وقد ذكر الجاحظ أن القرآن لم يذكر لفظ "الجوع" إلا في موضع العقاب، أو موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر، والناس لا

يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة. وهذا يتوافق مع حال الذات هنا إذ محاسن السجن والأسر كل أساليب القدرة والقوة، وكانت رؤيته لبناته وهن بهذا الحال أشدَّ إيلاًماً وتعذيباً من السجن وأكبرَ من التعذيب الجسدي؛ لأن له وقعاً نفسياً قد يؤدي بالذات إلى الجنون خصوصاً أنها في أشد حالات العجز.

وهنا نلاحظ لحظة العجز الكاملة في صورة ذكرى ينفس بها الشاعر عن حاله، إذ برزن للتسليم والتهنئة بالعيد، فهناك فرق كبير بين رؤية العيد وأثر التسليم في الماضي والحاضر؛ إذ تكشف أثره إشارات أسماء الفاعل "جائعة، وخاشعة، وحافية"، وكذلك الصفات "حسيرات، ومكاسيرا... إلخ". التي توحى بمزيد من العناء والحسرة، ويدعم تلك الدلالة بصورة التشبيه (كأنها لم تطأ مسكاً وكافورا) وهي صورة غير ممكنة أن تتكرر، فهي الأحلام كما يراها في البيت الأخير (فإنما بات بالأحلام مغرورا).

ففي لحظة الانهيار يبدو كلُّ ابتداءٍ سابقٍ للعظمة وهماً من أوهام الذاكرة، وفي مسرى الموت تبدو الحياة الثرية غلالةً شفافةً واهنةً الخيوط تسقط فوق الذات في ماضٍ يتناوَسُ بين أن يكون أو لا يكون. (كما يراه كمال أبو ديب).

الثانية: رؤية الأسر (ضياع الملك والنعمة) وتتمثل هذه الرؤية في الأبيات (١، ٦، ٧، ٨).

أفطرت في العيد لا كانت إساءته	فكان فطرك للأكباد تفتيرا
قد كان دهرك إن تأمره ممتثلاً	فردك الدهر منهياً ومأموراً
من بات بعدك في ملك يسر به	فإنما بات بالأحلام مغرورا

وفي هذه اللوحة نلاحظ أن حرف الفاء قد تصدر مقدمة أعجاز الأبيات على نهج الافتتاح كما أشرنا، وهذا الصوتيم هو أهم ما في النص؛ لأنه يكشف عن تحول الزمن ما بين الماضي والحاضر، ما بين عيدين: عيد الملك، وعيد السجن، بين الحرية

والعبودية، والفقر والغنى، كل ذلك يتضح باستخدام فاء العاقبة التي حولت الإفطار في العيد بما يصحبه من إحساس غامر بالفرحة والسعادة، إلى تفطير للأكباد بما يوحي به ذلك التعبير من الأسى والحزن والهوان، فالآمر والناهي أصبح بفعل الفاء في الأسر مأموراً ومنهياً. والنعيم آل إلى جحيم. وغير ذلك من الثنائيات والتحويلات التي تستدعيها القراءة الواعية لوحداث النص.

إن المستقبل هو الموت، الموت الذي لا يحو المستقبل فقط، بل يحو الكائن الحي، يحو المتحقق فعلاً من الزمن، يحوما يقوم الإنسان بفعله وخلقه وإبداعه (الملك، النعمة، الأمر، والنهي).

ونلاحظ في النص فيضاً غارماً للأسى والتحسر، إذ تفيض لحظات الأسى ويتفجر الحنين في لجة الموت، الحنين الذي يتحول حساً طاعياً بمرارة الفقد حين يبدو المعنى الحقيقي للموت بسيطاً لكنه بتلك الصورة أشد رعباً في الآن نفسه، إذ إن الإنسان لن يعيش ثانية تلك اللحظات الجميلة المليئة بالمعنى التي كانت له. فقد تحولت في الأسر إلى أحلام مُحيت وانقطعت انقطاعاً أبدياً، بخيبة الأمل المتوقع وعدم الإحساس باللذة وازدياد حدة التوتر.

من بات بعدك في مُلكٍ يُسرُّ به      فإنما بات بالأحلام مغروراً

فكل ملك بعدك ليس حقيقياً، ولو نام صاحبه قرير العين، فإنما بات بالأحلام مغروراً. فاختتام النص بأسلوب الشرط الذي يأتي جوابه مقترناً بالفاء المقترنة بالتوكيد في سياق تأكيد دلالة السياق في النص كله، وهي تعميم دائرة الفناء وشموليته على كل شيء، بأسلوب الحكمة التي يصلح تعميمها في كل زمن ومكان. وبذلك فقد تحولت الأعياد في الختام إلى أحلام فقط، بل إلى أوهام.

إن دوامة الحزن تنسيك كيف كنت سعيداً.. وتغتال معرفتك بنفسك حتى تغلق  
بيدك على نفسك في معتقل التجهم والعبوس. قال تعالى : "وما الحياة الدنيا إلا متاع  
الغرور" صدق الله العظيم .

أرجو أن أكون قد وفقت في هذه المحاولة المتواضعة إلى بلوغ الهدف المرجو،  
وآمل أن تضيف آراؤكم معرفة جديدة تقوّم ما بها من خلل وتسد ما اعتراها من  
نقص ، فرّما ركبت بحرّاً لا أجيد السباحة فيه فحاولت أن أتعلّم. وشكراً لكم جميعاً.



## في مفهوم ذات الفقد أو المحكي اللامكتمل قراءة في شعر درويش

عبدالفني بارة

جامعة الملك سعود - الرياض

لقد نذرت هذه اللوحة لأن تكون لوحة تمثل لموت الشهيد، وكأن فعل المحكي من خلال الصوت السردى الذي يحكي فقدته بمثابة دفع للحياة إلى أقصى منتهاها؛ أي كما يقول ريكور: العيش حتى الممات، وعليه فالإنسان يتعين عليه من منظور هرمونطيقيا الذات أن يلتفت إلى العالم من حوله فهماً وتأويلاً وفعلاً، ومن ثم فإن شعار ريكور هو: "كل ما فسرت أكثر فهمت أفضل، وأن تحكي أكثر لتفهم أفضل"؛ لنصل إلى القول: إنه كلما فهمنا أفضل عشنا شيئاً ما أفضل، وأرجأنا بذلك موتنا إلى حين. فيكون فن المحكي حينئذ صيغة كينونة تندمج من خلالها الذات في هذا العالم، بما هو عالم المحكي، فيتحول القول السقراطي: اعرف نفسك بنفسك إلى: احك نفسك بنفسك. بل إن المحكي يتحول إلى صيغة تمارسها الذات في عالم الإرجاء لهذا الموت المنتظر. ومن ثم يقوم المحكي دفاعاً عن الحياة بما هي حياة الذات، ليس ضد موتها الخاص فحسب، بقدر ما هو بحث عن حياة أفضل في إطار ما يسميه ريكور "أخلاقيات العيش الرغيد".

هذا والحال أن البقاء على الحياة، وفق هذا المعطى، مرهون بأن تحوز الذات على حكاية ترويحها. ونصوص درويش تأسيساً على ما تم ذكره هي محكي الحياة. فالحياة بمنظور هرمونطيقيا المحكي عند ريكور: هي محكي يبحث عن ذاته.

فلا فكاك للذات - والحال هذه - أن تمارس الحكيم حتى تتخلص من هذا العذاب ؛ عذاب الموت. وهو حال النص الشعري الدرويشي الذي انزاح عن الطابع الغنائي الأحادي إلى صيغة حوارية وتعددية ؛ بحثاً عن الآخر ليحكي له ، عساه أن يجد من يصغي إليه أو يعتقد أنه ينجيه من هذا الموت القادم. فهو نوع من السخرية التي تتملك الذات الشاعرة ، وقد تهيأت لتجربة الفقد ، وكأنما هو آخر إرجاء الممكن ، وكأنما هي العبارة عن عدم اليأس من الآخر : هل من معين ؟ قد تخاطب الطبيب ، قد تخاطب الممرضة ، قد تخاطب القريب ، قد تنتظر منهم ضرباً من التضامن المستحيل ، لعله هو تضامن الاشتراك في العذاب ، عذاب الذات ، ولكنه على كل حال مناداة لا طائل من ورائها.

يقول درويش :

صدقت أني مت يوم السبت

قلت: عليّ أن أوصي بشيء ما

فلم أعثر على شيء ...

وقلت: عليّ أن أدعو صديقاً ما

لأخبره بأي مت

لكن لم أجد أحداً...

وقلت: عليّ أن أمضي إلى قبري

لأملأه، فلم أجد الطريق

وظلّ قبري خالياً مني

وقلت: عليّ واجب أن أؤدي واجبي:

أن أكتب السطر الأخير على الظلال

فسال منها الماء فوق الحرف...

قلت: عليّ أن آتي بفعل ما  
 هنا والآن  
 لكن لم أجد عملاً يليق بميت  
 فصرخت: هذا الموت لا معنى له  
 عبث وفوضى في الحواس  
 ولن أصدق أنني قد مت موتاً كاملاً  
 فلربما أنا بين بين  
 وربما أنا ميت متقاعد  
 يقضي إجازته القصيرة في الحياة.

هذا ويعمد ريكور إلى تشييد ما يسميه فونولوجيا الإنسان القادم، فيشكل صيغته ب: أنا أقدر، أو أنا أستطيع، أنا حكيم؛ القدرة على القول، القدرة على الفعل، القدرة على الحكيم؛ أي: هل أنا أقدر؟ هل أنا أفعل؟ هل أنا أحكي؟ فالذات القادرة، وفق هذا المعطى، هي ذات شكلها السرد وحبكها، فغدت داخل السرد أو داخل المكحي هوية سردية. والهوية السردية بحسب (شارز) هي كما يقول: يتعين علينا أن لا نصف حياتنا مثلما عشناها، ولكن علينا أن نحيها مثلما نرويها. فالحياة هي تلك التي نحيها أو نرويها، وليس التي عشناها. فهوية الذات ذات الفقد هي في المحصلة ثمرة هذا التركيب السردية. ولعل هذا ما يجعل عملية التأويل دوماً قائمة على تشكيل وإعادة تشكيل الذات والحياة داخل عالم الحكيم بما هي كذلك. وكأن الإنسان، وقد أضحي كذلك، لا يتحقق وجوده إلا داخل هذا العالم، أو بعبارة الكاتب الألماني (فيرها شاف): "لا وجود للكائن البشري إلا داخل رواية أو أسر الحكايات".

من هنا يبرز سؤال: المَن؟ من أنا؟ أو من نحن؟ داخل المحكي الشعري، فتكون حكاية الذات أو الأنا أو النحن هي تلك التي احتضنها عالم المحكي حتى تعرف أو تضمن حق الوجود في هذا العالم. وكما قلنا قبل قليل: أن تبقى حياً هو أن تكون لك حكاية ترويهها.

كما إن قدرة السرد على خلق وجود تخيلي متنوع يجعل الهوية متفلتة متعددة؛ يعني بلا هوية، أو فقدان الهوية؛ ومن ثم عدم اكتمال ذات المحكي.. لا ذات.. لا شيء.. لا شيء تقريباً.

فعالم السرد هو العالم المدهش الغريب الذي لازم له، بل إن شكله غير الزمني هو الـهنا أو الآن في عبارة (ريكور)، وهكذا حتى الاكتمال. يقول ريكور في منتهى كتابة المعروف (الذاكرة التاريخ والنسيان): "تحت التاريخ الذاكرة والنسيان، تحت الذاكرة والنسيان الحياة، بيد أن كتابة الحياة هي حكاية أخرى ألا اكتمال".

وعندما نأتي إلى سؤال من أنا؟ أو من نحن؟ يطالعنا درويش فيقول:

مَنْ أَنَا لأقول لكم

ما أقول لكم؟

أنا لاعب النرد،

أربح حيناً وأخسر حيناً

أنا مثلكم

أو أقل قليلاً...

وُلدتُ إلى جانب البئرِ

....

مَنْ أَنَا لأقول لكم

ما أقول لكم

عند باب الكنيسة

ولست سوى رمية الرد

ما بين مُفْتَرَسٍ وفريسة

....

لا دور لي في حياتي

سوى أنني ،

عندما علّمتني تراتيلها ،

قلتُ : هل من مزيد ؟

وأوقدتُ قنديلها

ثم حاولتُ تعديله

....

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم ؟

كان يمكن ألا أكون أنا مَنْ أنا

كان يمكن ألا أكون هنا...

....

مَنْ أنا لأخيبَ ظنَّ العدم ؟

مَنْ أنا ؟ مَنْ أنا ؟

يعني ما معنى أن تذهب الذات إلى فقدها أو إلى حتفها؟

هذا والحال أن الوقوف على محكي الفقد في نصوص درويش لا يعدو أن يكون

تجسيداً للتحول الذي مس الكتابة الشعرية في نصوصه ، فهو لم يعد ينظر إلى القصيدة

من منظور أجناسي فقط، بقدر ما أضحت فضاءً شعرياً كلياً تتداخل فيه الأجناس وتتعالق؛ لأن همه هو تحويل نصوصه إلى سيرة شعرية تروي حكاية هذه الذات، وتسرد عذابه من منظور العذاب عند (ريكور)، وموتها السابق لموتها بما هو موت وزمن خاص.

ما معنى أن تحيا الذات زمنية مخصوصة تعنيها هي دون غيرها؛ أي لا تريد أن يأتي أحد ليسرق منها موتها. وكأن الموت حدث يخص الذات عينها:

أريد أن أموت

حين أموت

أي أنا أقدر على حكي موتي الذي ليس بعد، ولما يأتي. فكل موت هو خاص وفريد، فهو الانفصال؛ انفصال الأنا نفسي عن: الأنا أحياء؛ لتجسيد الأنا يموت. بما هو آخر دوماً يتعذر وصفه أو يفوق وصفه، أو بوصفه الرائع الذي يبهر ويفتن ويتجدد كل حين؛ ليكون كل موت -والأمر كذلك- أولاً؛ يعني كل موت أول ما يتجدد كل حين. فهو كالعشق كما يقول درويش: وعد لا يرد ولا يزول.

وهنا يمكن أن نستأنس بموقف الخطاب القرآني من الموت تعظيماً لفكرة خصوصية حدث الموت، فهو؛ أي القرآن، وإن عبر عن فكرة الموت كحدث يخص الإنسانية على الإطلاق، يقر أنه ذاتي يتجدد كل حين مع كل فقد للنفس التي يأتيها "كل نفس ذائقة الموت".

فهو مفرد في صيغة الجمع، تحياه النفس كما لا يحياه غيرها. ولعل هذا ما يجعل الفقد عند درويش حدثاً يومياً تعيشه الذات. يقول:

"علموك أن تحذر الفرح؛ لأن خيانتها قاسية، من أين يأتيك فجأة!

تغزوك الأيام بذكريات لا تشبهك، كنت خارجاً للتو من الخامس عشر من أيار/مايو، وكنت عاجزاً عن الالتصاق بالأشياء التي ابتعدت عن مسام جلدك، وقد

مات جدُّك الذي أوصاك بمراقبة الرابية المطلة على مصادر موته، أخوك يحب الخطابة، فوقف على الأطلال ووعده الجنازة القادمة أنها ستكون أكثر حظاً من الأولى. لم تبلغ الثلاثين، ولكن محاذاة الموت تعطيك الحكمة، ومن الحكمة ألا تبدو عاطفياً في حضرة الآخرين.

تنتهي مدة الحزن المحددة في تصريح سفر، تنسل من الجنازة الثانية، وتعد أهلك بالعودة لزيارتهم في جنازة قادمة، فهذه هي المناسبة الوحيدة للحصول على إذن بالحركة، ما أشد العلاقة بين الموت والحركة، وكنت خارجاً للتو من ذكرى الخامس عشر من أيار/مايو، كنت مسرعاً إلى البيت لا لتسبق الشمس الغاربة، وإنما لتهرب من الأضواء المتفجرة من الشوارع في عيد مصرعك التاسع عشر.

إذن فالشيء خارج الموت، وقد أحاط بالحياة وملاها صمتاً وسخطاً، فهي تفر منه إليه في داخل الحي وحده. يقول ريكور: لاشيء غير الموت. فالموت وفق صيغة هايدجر: هو مآل الكائن في العالم؛ أي هذا التصاعد بما هو كائن المحدودية، أو كائن التناهي يجري إليه ويطلبه حثيثاً؛ ليكون وجوده وجوداً نحو الموت باعتباره موتاً كما قلنا هنا، والآن داخل النص الشعري.

يقول (بروشو): فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد؛ فإن الكتابة تغدو جسداً غير قابل للفناء، وهي قادرة على أن توسع فضاءها لتفتح على آفاق متباينة.

يقول درويش:

نسيتُ الكلام

أخاف على لغتي

فاتركوا كُلَّ شيء على حاله

وأعيدوا الحياة إلى لُغتي ..!

تَقُولُ مُمَرِّضَتِي : كُنْتُ تَهْذِي  
كثيْرًا ، وتصرخ بي قائلاً :  
لا أريدُ الرجوعَ إلى أَحَدٍ  
لا أريدُ الرجوعَ إلى بلدٍ  
بعد هذا الغياب الطويل ...  
أريدُ الرجوعَ فَقَطْ  
إلى لغتي في أقاصي الهديل

تَقُولُ مُمَرِّضَتِي :  
كُنْتُ تَهْذِي طويلاً ، وتَسألني :  
هل الموتُ ما تفعلين بي الآنَ  
أَمْ هُوَ مَوْتُ اللُّغَةِ ؟

.....  
وآثَرْتُ الزَّوْجَ الحُرَّ بين المُفْرَدَاتِ ....

.....  
وجلستُ خلف الباب أنظرُ :  
هل أنا هُوَ ؟

هذه لُغَتِي . وهذا الصوت وَخْزُ دمي  
ولكن المؤلف آخِرٌ...  
أنا لستُ مَنِي إن أَتَيْتُ ولم أَصِلْ  
أنا لستُ مَنِي إن نَطَقْتُ ولم أَقُلْ

أَنَا مَنْ تَقُولُ لَهُ الْحُرُوفُ الْغَامِضَاتُ :

اَكْتُبْ تَكُنْ !

واقْرَأْ تَجِدْ !

إذا كان ذلك كذلك فكيف يتسنى للذات كتابة أو نعي ذاتها بذاتها على مستوى النص بما هو فضاء تخلقت في رحابه ؛ أي بما هي ذات تحكي وشكلت هويتها السردية ، وعليها أن تذهب إلى موتها عبره ؛ ليكون الفهم والأمر كذلك فهما أيضا هنا في الزمن التكويني.

يقول درويش :

إذا قيل لي: ستموتُ هنا في المساء

فماذا ستفعل في ما تبقى من الوقت؟

— أنظرُ في ساعة اليد/

أشربُ كأسَ عصيرٍ،

وأفضمُ ثُفَّاحَةً،

وأطيلُ التأملَ في نَمْلَةٍ وَجَدْتُ رزقها،

ثم أنظر في ساعة اليد/

ما زال نَمَّةٌ وقتٌ لأحلق ذقني

وأغطس في الماء/ أهجس:

"لا بُدَّ من زينة للكتابة/

فليكن الثوبُ أزرق/"

أَجْلِسْ حَتَّى الظَّهيرة حَيًّا إِلَى مَكْتَبِي  
لَا أَرَى أَثَرَ اللَّوْنِ فِي الْكَلِمَاتِ،  
بِياضٍ، بِياضٍ، بِياضٍ...  
أُعِدُّ غَدائِي الْأَخِيرَ  
أَصْبُ النِّيبَ بِكَأْسَيْنِ: لِي

وَلَمَنْ سَوْفَ يَأْتِي بِلا مَوْعِدٍ،  
ثُمَّ آخِذَ قَيْلُولَةٍ بَيْنَ حُلَمَيْنِ/  
لَكِنَّ صَوْتَ شَخِيرِي سَيُوقِظُنِي...

ثُمَّ أَنْظُرْ فِي سَاعَةِ الْيَدِ:  
مَا زَالَ ثَمَّةَ وَقْتٍ لِأَقْرَأَ/  
أَقْرَأُ فَصلاً لِدَانِي وَنَصْفَ مُعَلَّقَةٍ  
وَأَرَى كَيْفَ تَذْهَبُ مِنِّي حَيَاتِي  
إِلَى الْآخَرِينَ، وَلَا أَتَسَاءَلُ عَمَّنْ  
سَيَمْلَأُ نَقْصَانَهَا

— هَكَذَا ؟

— هَكَذَا ، هَكَذَا

— ثُمَّ مَاذَا ؟

— أَمْشِطُ شَعْرِي، وَأَرْمِي الْقَصِيدَةَ...

هَذِي الْقَصِيدَةُ فِي سَلَةِ الْمَهْمَلَاتِ

وألبس أحدث قمصان إيطاليا،

وأشيع نفسي بحاشية من كمنجات إسبانيا

ثم أمشي إلى المقبرة.

وفي تصوري أن هنا تكمن المفارقة، فالموت كما يقول (فلاديمير): هو اللاشيء.

أو كما يقو (أبيقور) في رسالته لأحدهم: يكون الموت حيث لا نكون، ونكون حين لا يكون الموت.

يقول درويش:

لم يسألوا: ماذا وراء الموت؟

كانوا يحفظون خريطة الفردوس أكثر من

كتاب الأرض، يشغلهم سؤال آخر:

ماذا سنفعل قبل هذا الموت؟

قرب حياتنا نحيا، ولا نحيا.

كأن حياتنا حصص من الصحراء مختلف عليها بين

آلهة العقار، ونحن جيران الغبار الغابرون.

حياتنا عبء على ليل المؤرخ "كلما

أخفيتهم طلّعوا على من الغياب...".

حياتنا عبء على الرسام: "أرسمهم،

فأصبح واحداً منهم، ويحجني الضباب".

حياتنا عبء على الجنرال: "كيف يسيل

من شبح دم؟"

وحياتنا هي أن نكون كما نريد.

نريد أن نحيا قليلاً ، لا لشيء...  
بل لنحترم القيامة بعد هذا الموت .

ثم يمضي على هذا النسق ، ليكشف عن علاقة الذات بالقصيدة ، فيقول :  
قالت له : قد تزوّجني يا غريبُ  
غريبٌ سواك  
فلا جذع زيتونة ههنا  
أو سرير ،  
لأن الزمان هو الفخ.

وهكذا عرفنا كيف أن القصيدة سلّت الشاعر منها ، وانتقلت إلى غيره ، دافعةً به إلى  
حتفه أو إلى موته. وشكرًا.

## المدخلات

### \* محمد منور

أود أن أعبر عن فرحتنا وسعادتنا في وحدة أبحاث الشعرية بهذه المحاضرة ،  
وبهذا الحضور الرائع ، وبما أفدناه من طاقات علمية ومعرفية في هذه الظهيرة المباركة ،  
وأشكر الدكتور عبد الغني بارة شكرًا جزلاً.

وما لفتني أنه حاول أن يحل المشكل بين السرد والشعر ، فأشرك السردية  
بالشعرية في صناعة الحياة ، أو بالحياة التي نريد أن نعيشها ، ولكنه بدأ بالحكي أو  
السرد ، وأن هذا الفن هو من باب التأويل ، وأن السرد يصنع الحياة أو يصنع الذات.

والسؤال هنا: لماذا - والمحاضرة عن الشعر - جعل السرد أو الحكى هو المدخل الأهم في هذا الجانب؟

الأمر الآخر أنه جعل من التأويلية هي الواصفة لصناعة الحياة سواء عن طريق الشعر أو عن طريق السرد. فكيف نجعل من التأويلية الوسيلة لفهم الشعر أو النص .

### \* صالح معيض الغامدي

بدأ لي أن المحاضرة ركزت على الذات المكتبة، وأرى أن الذات من الداخل قد تكون مكتبة وقد لا تكون مكتبة؛ بمعنى أن الذات ليست مكتبة باستمرار، فعندما كنت في الخامسة مثلاً انكتبت في ذلك الوقت، فهي ماضية، وحاضرة، ومستقبل. كما يمكن أن تكون الذات مفردة أو جمعية أيضاً. والمحاضر من خلال النصوص الشعرية التي أوردت ذكر أن هناك ذاتاً جمعية أو ضمير المتكلم، فالذات تشير إلى ذات مفردة أو إلى ذوات. أما مصطلح الموت فقد بدا لي من خلال ما سمعت من شعر أنه ربما لا يتطابق مع مصطلح الموت الذي نعرفه، وإنما له دلالات أخرى متعددة. ولذلك فاستدعاء الآية القرآنية في هذا السياق - حسب ظني - ليس لها علاقة قوية بين الموت في شعر درويش والموت الحقيقي.

الأمر الآخر: في مقولات الذات التي تقول أنا ولست أنا، وغيرها من المقولات الفلسفية، أقول: هل كان درويش واعياً ببعض المقولات الفلسفية؟

### \* حسين المناصرة

أشكر المحاضر على هذه المحاضرة المهمة بصفتها عن شعر درويش القابل لكثير من التأويلات والاختلافات! وأحب أن أشير إلى أن شعر درويش - عموماً قد مر

بثلاث مراحل بعد مرحلة البدايات ؛ الأولى : مرحلة المقاومة الفلسطينية للاحتلال الصهيوني ، والثانية : مرحلة ما قبل المرض ( أو انتهاء المقاومة بعد الخروج الفلسطيني من بيروت ) ، والثالثة مرحلة ما بعد المرض ، ولكل مرحلة خصائصها ومميزاتها. وهذا يكشف عن أن شعر درويش مر بمسارات ومنعرجات متعددة ومتنوعة. والسؤال هو ماذا عن الموت في شعره قبل مرحلة مرضه؟! ثم أليس الموت فكرة تأملية عند درويش تحتاج إلى تأويل ، أكثر من كونها تجربة ذاتية؟!

#### \* خالد الحافي

أشكر المحاضر الدكتور عبد الغني بارة ، والحقيقة أنه لو استطاع الإنسان أن يفهم لغة درويش ، لأنه كما يقال شعار من الصعب الإمساك بلغته ، أو أنها لغة مختلفة ، فهو يحول النصوص إلى سيرة شعرية بصورة حلزونية كما يقال ، ولكن نريد هنا أن نلمح مرجعية الفقد عند درويش ، هل تنازعها محمولات بالثقافة الفرنسية ، أم أن القضية الفلسطينية هي المرجعية التي كانت في هذا الجانب؟

#### \* ناصر الرشيد

كانت مداخلته عن الإجراءات النقدية التي بدأ أنها من خارج النص ، لا من داخله ، خاصة مع من اقتباسات عديدة من الفلسفة الغربية.

#### \* علي الجنيدى

أشكر المحاضر الدكتور عبد الغني بارة شكراً جزيلاً على هذه المحاضرة الرائعة ، وأحب أن أنوه إلى عدة أمور ، وأقف أولاً عند قوله إن الحكيم هو دفاع عن الحياة. رغم

ورود هذه الحقيقة في الثقافة العربية في حكايات ألف ليلة وليلة، فشهرزاد كانت تمارس فعل الحكيم لتحمي نفسها من الموت، فبالحكاية يتجدد الموت.

الأمر الآخر أين دور الذات المتلفظة في إنتاج الذات المكتبة داخل النص؟ في وضع محمود درويش هناك آخر مهم وهو الإسرائيلي المحتل، فما دور هذه الذات في كتابة الذات التي تعاني الفقد داخل النص أيضا؟ وربما تكون هذه التحولات داخل شعر محمود درويش بعد أن أجرى العملية الجراحية، فقد قال درويش عن هذه المرحلة في مقابلة له: كنت أعيش موتاً لذيذاً، فتمنيت لو استمررت في نفس المرض. ومن هنا فهناك علاقة بين التحولات داخل النص ناتجة عن التغيرات الخارجية.

الأمر الأخير عن المحكي اللامكتمل هل هو مكتوب كوني بمعنى من الكليات أم أنه واقع خاص بشعر محمود درويش؟ أما عن جدلية الفهم والتفسير فهي جدلية معقدة ومشكلة كبرى، لكن كيف نستطيع أن نخرج بها؟ وشكراً.

#### \*تعقيب المحاضر:

شكراً للجميع على هذه الأسئلة التي تدل على تفاعلهم مع هذه المحاضرة، وأبدأ بالدكتور محمد منور، وأقول إن ابن عباس عندما قال إن الشعر ديوان العرب، والآن أعتقد أن الرواية هي جنس الأجناس. وحتى الشعراء يكتبون أو يسردون أو يقومون بعملية الحكاية. فالصوت السردي هو السائد هذا من جهة، ومن جهة أخرى انتهى عهد الأجناس في النفوذ الكلاسيكي، ونحن الآن نتحدث عن الكتابة التي يتداخل فيها الشعري بالأسطوري وغيره، وهذه هي سمة المحكي. وعندما تقرأ شعر درويش تجد أنه سيرة ذاتية.

أما المسألة التأويلية فإذا دخلت فيها فستتبه، وأنا لم انطلق من منطلق تأويل التراث، فلا انتهاء ولا حقيقة ولا يقين؛ لذا فمسألة أن تفسر أكثر لتفهم أفضل، بمعنى أن هناك الأفضل، والنص لا ينتهي تفسيره وفهمه؛ لذلك أن تفهم بمعنى أن تؤول، والفهم الذي تصل إليه ليس فهما مطلقاً.

الأستاذ صالح الغامدي، أنا عندما استعرت الخطاب القرآني أنا أولت ولم أقرأ الآية من ظاهرها، قلت أن "كل نفس ذائقة الموت" هو شعار كوني كل الناس يأتيها الموت، ولكن الموت هو خاص بالذات التي يأتيها الموت، إذن موتك الخاص هو خاص وفريد بك. كل يأتيه الموت لكن لا أحد يشبهك في موتك؛ لذا قلت هو موت مخصوص وفريد، فكل من مات شخص تجدد الموت، فهو كالعشق كما قال درويش: وعد لا يُرد ولا يزول. ففيه من الغرابة والفتنة ما يجعله على الدوام أولاً.

والذات ليست بالمفهوم الفردي، بل هي بالمعنى المطلق، فأنا لست أنا، ودرويش الأنا أموت، الأنا أفنى، ودرويش إنسان مات بعد حين؛ لأنه لا يملك أن يكتب موته وهو حي.

الأستاذ حسين المناصرة: أشاطرك الرأي أن شعر درويش مر بمراحل ومتعرجات، فانعرج شعر درويش إلى مسارات أخرى.

أما التفكير بالموت التأمل بالموت، فهناك الموت بما هو اللا شيء، وليس الموت بالمفهوم العالمي ضمن ما دلنا من خبرة ووصف لنا الموت. ولذلك الموت يوصف قبل الموت، وهذا يكون شعرياً، أما بعد الموت فلا يملك أحد ذلك.

من جهة أخرى كيف تفكر الذات بموتها داخل اللغة، فكيف استطاعت القصيدة أن تخرج الذات الشاعرة وتنتقل إلى غيرها في فكرة ما بعد الموت.

أما بالنسبة للفهم هو أول على الدوام، يعني أن تفسر لتفهم، أي أنا لا أفهم فسأؤول. وعندما أؤول فلن أصل إلى فهم مطلق، وكل عملي هو محاولة لتأويل ما

فهمت من شعر درويش وكثفت الدلالة داخل الخطاب. فقيمة القراءة أن تقرأ على غير نتاج، أن تكتب كما لم يكتب، أن تستطيع أن تعيد تشكيل النص وفق إستراتيجيات جديدة.

ولا أدعي أنني قبضت على درويش، وحسب قراءتي أنها طافت داخل بعض اللغة الدرويشية عساها تحقق فهماً ما.

الدكتور ناصر الرشيد: إن إجراءات القراءة كانت صريحة لا شيء خارج النص، كل فهم هو فهم داخل النص، وليس خارجاً عنه. فأنا انفتح على الغرب وأرجع إلى التراث كما رجع السابقون، ولم يتنكروا للفلسفة. فلا ضير أن نفتح على الآخر، فالحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها فهو أحق بها.

الأستاذ خالد الحافي: فيما يخص مرجعية الفقد. درويش كاتب ذكي يجمع بين الفلسفة والفن والموسيقى، فهو يتحدث لغته من هذه التخوم، ومن هذا التداول بدليل بعض الأقوال الفلسفية التي ترددت في نصوصه. فهو شاعر متقن بامتياز، وليس ممن ينظمون الشعر، بل هو يكتب بلغة كونية، فهو شاعر كوني لا نملك أن نصنفه في إطار ما، فهو في جزيرة لوحده خارج دائرة التصنيف.

أنا ركزت هنا على الموت داخل اللغة. درويش تحدث عن الأنا المكتبة، الأنا ذات الفقد، وهي الذات السردية المتلفظة داخل الخطاب.

بالنسبة للأخ علي الجندي، نعم إن من دفع بشهرزاد إلى الحياة هو ممارسة الحكيم، فأغرت شهریار فبقيت حية.

هناك نصوص أخرى، فلو طبقت قصيدة (أنا يوسف يا أبي)؛ لوجدت أن هناك آخر إسرائيلي، لأنه يشكو بإخوته أبناء إسرائيل، يشكو الرمز القديم اليوم من خلال الرمز الجديد (الدولة الصهيونية)؛ لأنه يحول قصة يوسف إلى رمز كوني لذلك الذي أخرج من دياره.

وكذلك في قصيدة (لا تعتذر عما فعلت) تحمل الموضوع نفسه.  
فالصهاينة دخلوا العالمية لأنهم أدركوا أن بقاءهم هو أن يقدموا حكاية للعالم،  
ولو أنّها مغلوطة أو أنّها أكذوبة، المهم أن تمارس الحكمة. أن تبقى على قيد الحياة، أن  
تحكي. وشكراً.

## شعرية الخطاب السجالي النقائض أنموذجاً

عبد الفتاح أحمد يوسف  
جامعة الملك سعود - الرياض

### مقدمة

تختبر المحاضرة فرضية معرفية مؤداها أن الخطاب السجالي يتميز بخصائص وقوانين تجعل منه خطاباً نوعياً، وتسمح له بأداء وظائفه اللسانية والمعرفية على النحو الذي ترومه الذات المتكلمة، عندما ترغب في الحوار مع الآخر وتسمح له بمشاركتها في بناء خطاب إشكالي، يهدف إلى التأسيس لوعي جديد ومختلف عن الآخر، في مرحلة تاريخية فاصلة في الفكر العربي والإسلامي، بدت فيها ملامح الوعي العربي والإسلامي تتغير تجاه كثير من المفاهيم، يأتي في مقدمتها مفهوم (الآخر)؛ وذلك بوصفه مكملًا للذات ومشاركًا لها في مشروعها المعرفي، وليس عدوًا متربصًا. تنظر المحاضرة في الخطاب السجالي بوصفه نظامًا جماليًا يكشف في شكله عن شعرية جديدة لهذا الخطاب، ويكشف في جوهره عن قضايا معرفية وفلسفية تجاهلها الدرس النقدي العربي واهتم بقضايا أخلاقية وقيمية حجب الرؤى عن هذا الخطاب النوعي الذي لا نظير له في الآداب العالمية.

**الشعرية في مدونتنا هي ممارسة معرفية مفتوحة على مجالات وفنون مختلفة** يشكل سؤال التقاليد وإجاباته محوراً أساسياً فيها لدراسة الخطاب، وبوصفه ملمحاً من ملامح شعرية الخطاب السجالي، مروراً بمساءلة منطق البحث في شعرية؛ لمعرفة الشروط التي تسوّغ لنا فهمه، أو التعرف على بنيته التي يتشكل معناه في نظامها، وانتهاءً بمجدد معرفي حول جسور التواصل بين العقل والمنهج. يفتح هذا التراتب البحثي الباب أمام الدارس الذي يتطلع لآليات الكشف وإعادة الإنتاج؛ ومن ثمة تصبح دراسة الشعرية مغامرة معرفية تهدف إلى فتح دروب الحرية بوصفها فعلاً للاختيار، وهو ما يمكن من خلق تجريبي إبداعي يكشف عن المستتر والمتواري خلف الشكل أو النموذج.

**الخطاب السجالي خطاب إشكالي**، يؤسس سؤاله لاختلاف النوعي عن السائد والمألوف، يسمح بتطور الأنا على أفق الاختلاف مع الآخر ضمن سيرورة معرفية نوعية، خطابٌ مُتحرّرٌ من قيود الأنماط والتبعية، يُعبّر عن وجهتي نظر مختلفتين في سياق لغوي مشترك، يختلف في نظامه وبنيته عن الخطاب التقليدي، يطرح قضايا معرفية إشكالية حول علاقة الآخر بالأنا، بوصفه ناقداً لها، وأثر الأنا الفاعل في الآخر، بالاعتماد على أقوال تتضمن أفعالاً إنجازية لها قدرتها الخاصة على تحقيق الفعل المشترك بينهما؛ ومن ثمة يُعدّ الخطاب السجالي حدثاً معرفياً؛ لأنه يرفع الملفوظ إلى مرتبة الحدث، فعمل اللغة يبدو واضحاً في هذا الخطاب من خلال المقاربات التفاعلية المستمرة بين الأنا والآخر، ففعل المبادرة في الخطاب السجالي فعلٌ مُثير لعملية السّجال، وفعل ردّ الفعل يمثل استجابةً تُكمل دائرة السّجال، وبين الفعل وردّ الفعل، يمكننا استكشاف دور اللغة في بناء العلاقات بين طرفي الخطاب.

وسوف ننظر إلى الشعرية بوصفها إشكالية نقدية إستراتيجية، وأسلوباً منهجياً يبحث في شروط إنتاج المعنى في الخطاب السجالي؛ لاستنادها إلى نظام معرفي

وإجراء منهجي، يمكن أن يكشف عن فاعلية التقاليد الأدبية، وقوانين العمل الأدبي في التأثير على الوعي الإبداعي من ناحية، وقدرة الوعي على الإفلات من هذه الهيمنة بفعل ذاته الفردية التي تبحث عن فرادتها في الخطاب باختراقها الأنساق الثقافية، ويمكننا في هذا السياق الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- كيف يمكننا الكشف عن تحولات تقاليد الخطاب الشعري القديم من الوظيفة الإخبارية إلى الوظائف التأثيرية والتواصلية والسجالية؟
- هل يُعدّ نظام الخطاب الشعري في الخطاب السجالي تعبيراً حقيقياً عن شعرية القصيدة العربية؟ أم أن هذه الأنماط هي مجرد إعادة صياغة منطقية لقانون الشعر العربي عند ابن قتيبة وغيره؟
- ما الأسس المعيارية التي اعتمدت عليها الشعرية في التأسيس المعرفي لدراسة الخطاب السجالي؟

### تقاليد الخطاب بوصفها مكوناً رئيساً لشعرية الخطاب

لا يمكننا دراسة شعرية التقاليد الأدبية دون أن نعرّج ولو قليلاً على موضوع بكر يحتاج إلى دراسات جادة، وهو موضوع الشعرية التاريخية. من المعروف أن الشعرية تسعى في ممارساتها النقدية إلى الكشف عن مكونات العمل الأدبي وإبراز وظائفه المختلفة؛ وذلك من خلال تقديم وصف نقدي لقوانينه الإبداعية من خلال الاشتغال على استقصاء القوانين التي استطاع المبدع من خلالها إنتاج نصّه، وساعدته على إبراز هويته الجمالية وفرادته الأدبية.

إن ارتباط الشعرية بحركة الشكلايين الروس النقدية منحها قدرتها الخاصة على خلخلة النقد التقليدي الذي سار ردهاً من الزمن يدور في فلك المؤلف الذي احتكر وحده المعنى في النقد القديم، وكذا قدرتها على تجاوز الثوابت المعيارية النقدية

والبلاغية التي تحكمت كثيراً في تأطير المعاني حول النصوص المدروسة، فتحلّى منظروها بالموضوعية في استنباط قوانين الأعمال الإبداعية، والكشف عن الخصائص العلائقية التي تميّز عملاً إبداعياً عن آخر؛ وطرحوا فكرة أن جماليات النص تكمن في قوانينه، ونظامه، وتقاليده، وبنيته؛ حيث تسمح له بالتفاعل مع عناصر أخرى؛ ومن ثمة انفتاح العمل الإبداعي على مجالات معرفية وسياقات مختلفة.

لا توجد نصوص أو خطابات إبداعية مُنتزعة من سياق إنتاجها وحركيتها وتفاعلاتها مع الظروف التاريخية التي أسهمت في تشكيلها، ولعل المتأمل في قوانين الإبداع في الشعر العربي، يكتشف التغيرات والتحوّلات التي طرأت عليها نتيجة انتقالها من ظرف تاريخي أو حضاري إلى آخر، فالتحوّل الديني لموضوع النسب في شعر حسان بن ثابت حدث بفعل الظرف التاريخي للإسلام، والتحوّل الحضاري لموضوع النسب أيضاً في شعر أبي نواس حدث أيضاً بفعل الظرف الحضاري للثقافة العربية والإسلامية.. وهكذا.

ويمكننا تعريف الشعرية التاريخية بأنها: مجال معرفي يبحث في علاقات النسب بين النصوص وقوانينها الإبداعية من منظور العلاقات التزامنية، والتغيرات التعاقبية؛ ومن ثمة يدخل في صلب ممارساتها سؤال التقاليد، بوصفه ملمحاً من ملامح شعرية العمل الأدبي، مروراً بمساءلة منطق البحث في شعريتها لمعرفة الشروط التي تسوّغ لنا فهمها، أو التعرف على بنيتها التي تحدد معناها، وانتهاءً بمجدل معرفي حول جسور التواصل بين التزامن والتعاقب. إن الوظيفة الأساسية للشعرية التاريخية تتمثل في رسم الحدود المشتركة بين ما هو إيديولوجي / ثقافي جمعي، وما هو شعري إبداعي فردي، أي إبراز صور وأشكال تسرّب 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.

يفتح هذا التراتب البحثي الأبواب أمام المعنى الإستمولوجي للتقاليد؛ حيث يتطلع لآليات الكشف وإعادة الإنتاج، ومن ثمّ تصبح دراسة الشعرية التاريخية مغامرة معرفيّة تهدف إلى فتح الدروب أمام العقل للبحث في العلاقة بين الزمن والحدث الإبداعى، وهو ما يمكن من خلق تجريبي إبداعى يكشف عن المستتر والمتوارى خلف الشكل أو النموذج؛ ولهذا تفتح الشعرية التاريخية على الجينولوجيا وممارساتها في دراسة النشأة والتكوين؛ لإثبات حقيقة ما والوقوف عند الأصل الذي تفرّعت عنه، ولذا فنحن مضطرون لتطبيق معايير فلسفيّة تزوّدنا بأفكار مثيرة وجديدة حول موضوع الشعرية، لاسيّما عند البحث في العلاقة بين الأجناس الأدبيّة وأسباب انتشارها وأسباب اختفائها. يقول فوكو في كتابه (حفريات المعرفة) عن منظومة تكوّن الخطاب: إن "التشكيكة 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".

تعدّ الشعرية التاريخية طوراً من أطوار تطوّر مفهوم الشعريّة، ومجالاً معرفيّاً من مجالات انفتاح الشعريّة على علم التاريخ، فهي تجاوز للشعرية الشكلائيّة - باعتبار الشكلائية تُعدّ أصلاً للشعريّة الحديثة - لأنّ البنيويين لم يهتموا بالبعد التاريخي للظواهر الأدبية، ونحسوا منزلة البعد التاريخي في وصف الأعمال الأدبية، رغم بعض المحاولات الفردية من جانب رولان بارت الذي دعا إلى إعادة تجديد لتاريخ الأدب، ودراسات جيرار جينيت التي خصصها للنص الموازي ووسمها بسمات بنيوية وتاريخية. وتحاول الشعرية التاريخية الإجابة عن السؤال التالي:

### كيف تتسرّب الأحداث الخارجيّة إلى النصّ الإبداعي لتؤطرّ قوانين شعريته؟!

مما لا شك فيه أن التقليد الفني يؤدي دوراً مهماً في تحديد هوية "الأنا الثقافية" والفكرية أمام الـ "الأخر" ويذهب بعض المعاصرين إلى أنه في هذه الحالة، تقع "الأنا" تحت وطأة التبعية، ولا شك في أن وطأة هذه التبعية تزداد بالقدر الذي تستشعر به "الأنا" قلقها وتوترها الإبداعي إزاء الـ "الأخر" من ناحية، والاعتماد عليه من ناحية أخرى، وحين يتزايد وقع هذه الوطأة على "الأنا" فإنها تستجيب إليها في نوع من التضاد العاطفي الذي ينطوي على النفور والإعجاب في آن واحد، أو الرغبة في التقليد، والرغبة في التمرد معاً<sup>١</sup>.

وإذا كان شامان Raymound Chapman يرى "أن استقصاء الباحث - الدارس - لوجود كلمة معينة أو صورة معينة خلال دراسته للعمل الأدبي كله، يقوده إلى فهم هذا العمل من حيث هو كل"<sup>٢</sup>، فإن استقصاء الباحث ورصده لبنية العمل الأدبي، أو لظاهرة جوهريّة، بنيوية كانت أو أسلوبية، يقوده إلى فهم أعمق للخطاب، لاسيما إذا كانت تقتصر على نوع سجالي معين، كشعر النقائض، كما سوف نرى لاحقاً.

ولعل الوعي المتعاضم بأهمية التراث لدى شعراء السجال الثلاثة، بالإضافة إلى وعيهم بخصوصية هذا النمط من الخطابات الذي يقوم على تفاعل الأفكار وتبادلها، كان إيذاناً بميلاد خطاب شعري يمارس النقد لتقاليد الشعر وأفكار المجتمع، ويُعدّ أيضاً أنموذجاً لخطاب شعري فكري يكشف عن النقلة الحضارية في الفكر العربي آنذاك، من الانغلاق إلى التعددية والتنوع. كما أدى هذا الوعي دوراً مهماً في إنماء الوعي بكيفية تلقى متغيرات الظاهرة الأدبية، بخرق التقاليد السائدة والموروثة وتعديلها، بحيث

١ جابر عصفور، أنوار العقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٦م) ص ١٠٥، ١٠٦.

٢ - Raymond Capman, Langoustine and Literature, London ( 1978) P 102

تتلاءم والحاجات المعرفية الجمالية المعاصرة - آنذاك - وكلما أمعن الشعراء في تحديث العوامل الفاعلة في بنية الخطاب الأدبي وظواهره؛ اقترب دارسو الشعر من الكشف عن آليات توليد الظاهرة الأدبية، وشرح توظيفها الفني، والعكس صحيح. وفي هذا السياق يجد كل من الشاعر أو الناقد نفسه قد أحلَّ أحكام الواقع الثقافي الراهن محل أحكام الواقع السابق، ومن ثمة يمتلك الخطاب قدرة الكشف عن البناء التصوري للقيم الإنسانية المختلفة، وأن يحدد مكانها بالنسبة لقيم أخرى في عصر آخر، ويشير (تودوروف) إلى "أن أي نص معرض للنقل من سياق إلى آخر في زمن آخر، فكل نص أدبي عبارة عن مجموعة من الكلمات، وهذه الكلمات لها وجود سابق قبل تأليف هذا النص، وهي قابلة - الكلمات - للاستخدام في نص آخر، وهي بهذا تحمل معها دلالاتها القديمة والمكتسبة"<sup>١</sup>. ويذهب (إليوت) إلى أن "خير ما في عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم"<sup>٢</sup>. ويذهب في موضع آخر إلى أنه "لو اقتصر معنى التقاليد على اتباع الطرق التي اتبعتها الجيل السابق على استحياء، أو محاولة عمياء لإحراز النجاح الذي سبق وأحرزه، لكان من الواجب قطعاً عدم تشجيع التقاليد... والإنسان لا يرث التقاليد، وعليك أن تبذل مجهوداً كبيراً إذا ما أردت اكتسابها، وهى تتضمن أول ما تتضمن الحاسة التاريخية، تلك الحاسة التي لا يتأتى الاستغناء عنها لمن ينوي الاستمرار في كتابة الشعر بعد سن الخامسة والعشرين، ولا تتضمن الحاسة التاريخية إدراك ماضي الماضي فحسب، بل حاضره أيضاً"<sup>٣</sup>.

١ تودوروف وباختين، المبدأ الحوارى، ترجمة فخري صالح، سلسلة آفاق الترجمة (الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر) العدد (١٤) يونيو (١٩٩٦م) ص ١٩.

٢ إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية (د - ت) ص ٦.

٣ السابق، ص ٧.

والتقاليد الفنية في الشعر العربي تبلورت في وعى الشاعر العربي القديم والناقد معاً؛ لأن وجودها تاريخي، يعكس خبرة المجتمع السابق، وهى قابلة للزيادة والنقصان، كما تتسم بنوع من المرونة، بحيث ينتج عن محاوراتها - من خلال المبدعين - تغير مستمر في بنائها، وأقصد بالتقاليد ما اصطلحت عليه جماعة الشعراء والنقاد القدماء وتواضعت عليه الثقافات في العصر القديم واستقبلته الأجيال التالية بالحوار والمناقشة فأصبح أنموذجاً يحتذى، أو بمعنى آخر، الإبداع في إطار نموذج مسبق، ويذهب بعض المعاصرين إلى أن "القدرة على التميز في مجال الإبداع الشعري أو النقدي لا توهب للرهبان المنعزلين عن التقاليد والأعراف، بل توهب لهؤلاء الذين يسيطرون على التقاليد ويستوعبونها".<sup>١</sup>

والتقاليد الشعرية في الخطاب الشعري السجالي تؤكد مبدأى "التواصل" و"التباين"، التواصل يعنى صلة الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي، والتباين يعنى الاختلاف، ويشير "الاختلاف" في السجال الشعري إلى مراوغة المعاني وتبدلها الدائم من علامة إلى علامة، في سياق وأنساق لغوية خاصة، كما يشير أيضاً إلى سلطة التقاليد الشعرية القديمة الساعية إلى تأسيس نظام مطلق للشعر؛ لأن اختزال التقاليد بهذا الشكل - كما هو الحال عند القدماء - لن يؤدي إلى نظام جديد لمفهوم الشعر يستوعب النقلاات الحضارية للتراث العربي، والتواصل والتباين في الخطاب السجالي يهدفان إلى إقامة علاقة بين الخطاب الراهن والخطابات السابقة عليه في الشعر القديم من ناحية، وإقامة علاقة بين الخطابات السجالية بعضها ببعض وإعادة الإنتاج في سياق فني جديد من ناحية أخرى.

فالخطاب السجالي - إذًا - ليس منكفئاً على نفسه، أو مكتفياً بمجاله الحوارى، بل هو خطاب منفتح على رافدى التراث والثقافة، ومعارف أخرى مكتسبة عن طريق الحوار، وهذه المعارف قد تتأسس في شكل بنيات ثابتة، تمثل رموزاً للتراث المختزن داخل الذاكرة، أو مراوغة متغيرة تمثل استيعاباً لمتغيرات العصر الذي أنتجها عن طريق سجالاتها الحوارية؛ ومن ثمّة "لا يكون - النص الأدبي - معزولاً عن بقية النصوص الأخرى، واستقلاليته لا تعنى إقامة الحدود والفواصل بينه وبين غيره من النصوص، ولكن النص الأدبي على تميزه واستقلاله، يكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه موجود في مجال اجتماعي"<sup>١</sup>.

ويؤكد (إليوت) أنه "يجب على الشاعر أن يكون في مقدوره أن يحس بالتيار الرئيس الذي يشبه سريان الشريان عبر الأجيال والعصور السابقة، وأن يدرك - أيضاً - حقيقة بيّنة، وهي أن الفن لا يترقى أبداً، ولكن مادته التي يصاغ منها لا تظل أبداً على حالها"<sup>٢</sup>.

وعلى هذا، فإن الخطابات تكون دائماً في حالة توالد وتفاعل مستمر من أجل الوصول إلى أفضل شكل شعري، بمعنى آخر، تجاوز الماضي بالحاضر - إذا جاز التعبير - وعند دراسة "الحاضر" ينبغي معرفة "الماضي" والوعي به، كما ينبغي الموازنة بينهما لرصد صيرورتهما جميعاً، وفي هذه الحالة الأخيرة، لا نستطيع القول بأن

١ يبنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، (بيروت - لبنان) الطبعة الثالثة، شباط ١٩٨٥م) ص ٣٨.

٢ إليوت، مقالات في النقط الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، ص ٢١٠، وراجع أيضاً التقاليد والنبوغ الفردي، مختارات من النقد الأدبي، ترجمة رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، نوفمبر (١٩٥١م) ص ٤٨. وراجع له أيضاً التراث والموهبة الذاتية "الشعربين نقاد وثلاثة" ترجمة منيح خوري، دار الثقافة (بيروت - لبنان) (د - ت) ص ٧٨.

"الجديد" أنفُس من "القديم"، ولكن "القديم" هو محك قيمة "الجديد"، ومعيّار خلوده وبقائه، وكما يؤكّد (رينيه ويلك) "العمل الفني لنا كقيمة إيجابيّة عندما يعيد تشكيل بنية الحقبة السابقة، ويبدو لنا كقيمة سلبية، عندما يتبنى تلك البنية دون أن يغيّرها"<sup>١</sup>.

### سؤال التناص بوصفه شرطاً لشعرية الخطاب.

تتجلّى أهمية سؤال التناص في الخطاب السجالي في قدرته على المحاجّة، أي تقديم الحجج والبراهين التي تُفنّد مزاعم الآخر، من خلال البحث في علاقة هذا الخطاب بغيره من الخطابات السجاليّة أو غير السجاليّة، بالإضافة إلى إثارة الجدل حول بعض القضايا والإشكاليّات المتعلّقة بالآخر التي تدفعه إلى تقديم حجج وبراهين أخرى، واللافت للنظر في هذا الخطاب هو أن نتائجه المعرفيّة المتمثّلة في تكوين فكر حجاجي تؤدي دوراً مهماً في التأسيس المعرفي للإشكاليّات التي تطرحها الخطابات السجاليّة، والتي تختلف بالضرورة عن غيرها من الخطابات؛ لاعتماد أصحابها على العقل كوسيلة لمراجعة الغايات الثقافيّة المتمثلة في القيم والأفكار. والذي يعنينا في المقام الأول، هو أثر هذا الجدل في توليد الأفكار وتطورها عند انتقالها من خطاب لآخر، أو من مجال شعري قديم إلى مجال شعري حديث؛ لأن كل شاعر يستخدم رصيده الثقافي والمعرفي لإثراء أفكاره وإثبات قدرته المعرفيّة أمام نظيره الآخر. ليس المهم إثبات نجاح الحجج التي ساقها كل شاعر للتفوق على خصمه، بل المهم هو إعادة اكتشاف هذه العلاقات وأثرها في إثراء الخطابات، وتبديد النظرة المغلوطة في الوعي العربي عن علاقته بالآخر، فكل شاعر يظل مشغولاً في خطابه بالمقارنة المستمرة مع الطرف الآخر، فيشحن كل هممه للدفاع عن أفكاره تارة، وإثبات تفوقها على أفكار الشاعر

١ رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، (المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب - الكويت) العدد (١١٠) فبراير/ شباط (١٩٧٨ م) ص ٣٨، ٣٩.

الآخر تارة أخرى، فالشاعر أحياناً يعود إلى التراث؛ قصد التزوّد بالحجج والتماس القدوة، وينظر أحياناً أخرى إلى واقعه؛ ليبرهن على أفكاره، إن هذه الممارسات أقرب إلى الأفكار الاستنهاضية، حيث تنهض الأفكار الراهنة على الأفكار السابقة، وتكشف هذه الأفكار عن أهمية الاستمرارية المعرفية، وتنبّه إلى الفجوة التعصّبية التي تفصل بين "الأنا" و "الآخر" وخطورتها على تراجع الفكر، ومن ثمة يسمح هذا النمط من الخطابات بالتعددية، تعددية الآراء، والعقائد، لنفي الاستبداد المغلف بغلاف التقاليد، حين تكون التقاليد مجرد قناع شرعي للجمود.

يسمح سؤال التناص إذًا بالاختلاف، ليس الاختلاف من أجل الخلاف الذي يضيف على النصوص قيمة مطلقة، فهذه الممارسات الفكرية ترمي إلى تشتيت الآراء والمعتقدات؛ لأن كلاً منها ينغلق على ذاته ويُقصي الآخر، وكل طرف يشكّل عصبيّة لا تقبل بالتعايش أو بالحوار مع الآخرين، ولكن يسمح بالاختلاف الذي يتيح الاستمرار والتواصل لتأسيس تقاليد الحوار، لقيام المشروع الشعري المؤسّس على تبادل الأفكار مع ضمان حرية الرأي، ومن ثمة يمكن التعامل مع الخطاب السجالي في النقائض على أنها خطابات تواصلية تفاعلية توالدية، تشارك في يوتوبيا شعرية خاصة بها، يستوعب فيها الخطاب "الثاني"، الخطاب "الأول"، عن طريق التعديل أو المحاورّة أو التناسل أو الهدم، لأن شاعر النقائض - من جهة أخرى - أعاد تشكيل بنية التراث السابق، فنجد - كما سنرى - أن الخطاب السجالي في النقائض بتقاليده الفنية، يستند إلى ثقافات تراثية قديمة ذات تقاليد فنية مشتركة مسلّم بها في معظم الأحيان، بالإضافة إلى أن هناك علاقة وثيقة بين خطابات النقائض بعضها ببعض، وبفضل هذه العلاقات يكون شعر النقائض متماسكاً وذا معنى خصوصي متميز، لأنها خطابات متتالية مترابطة، يتطور فيها كل خطاب على أفق الخطاب السابق، والتطور في شعر النقائض هو تطور خلاق، بمعنى أن الجدل أو الصراع

الأدبي القائم بين الخطابات الشعرية في النقائض لم يكن جدلاً من أجل البقاء، ولكنه جدل من أجل مبدأ الخلق الخاص، والإبداع، ويعتمد هذا الجدل على مبدأ المزاوالت التناسية التي يستوعب فيها الخطاب "الثاني" الخطاب "الأول" إما عن طريق المحاوره والتجاوز، أو الهدم والتأسيس والبناء.

يقول الفرزدق - على سبيل المثال -<sup>١</sup>:

فإني أنا الموتُ الذي هو ذاهِبٌ      بِنَفْسِكَ فَأَنْظُرُ كَيْفَ أَتَتْ مُحَاوِلُهُ  
فيرد عليه جرير بقوله<sup>٢</sup>:

أنا الدهرُ يُفْنِي الموتَ والدهرُ خَالِدٌ      فَجِئَنِي بِمِثْلِ الدهرِ شَيْئًا يُطَاوِلُهُ  
ويقول جرير<sup>٣</sup>:

تَرَكْتُ مُجَاشِعًا وَبَنِي ثَمِيرٍ      كَذَارِ السَّوْءِ أَسْرَعَتْ خَرَابَا  
فيرد عليه الفرزدق بقوله<sup>٤</sup>:

وَكَانَ إِذَا أَنَا خِ بِلَادِ قَوْمٍ      أَبُو حَسَّانٍ أَوْرَثَهَا خَرَابَا  
فَلَمْ يَبْرَحْ بِهَا حَتَّى احْتَوَاهُمْ      وَحَلَّ لَهُ الشَّرَابُ بِهَا وَطَابَا  
ويقول الفرزدق<sup>٥</sup>:

إِنَّ الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا      بَيْتًا دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ

١ أبو عبيدة، كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، طبع في مدينة ليدن المحروسة بمطبعة بريل

(١٩٠٧م) الجزء الثاني، القصيدة التي تحمل رقم (٦٣) البيت رقم (٣٨) ص ٦٠٦.

٢ السابق، القصيدة التي تحمل رقم (٦٤) البيت رقم (٦٥) ص ٦٥١.

٣ السابق، القصيدة التي تحمل رقم (٥٣) البيت رقم (١١٠) ص ٤٥١.

٤ السابق، القصيدة التي تحمل رقم (٥٤) البيت رقم (٥٣) ص ٤٧٥.

٥ السابق، القصيدة التي تحمل رقم (٣٩) البيت الأول ص ١٨٢.

فيجيبه جرير بقوله<sup>١</sup>:

أَخْزَى الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ مُجَاشِعًا      وَبَنَى بِنَاءَكَ فِي الْحَضِيضِ الْأَسْفَلِ

ويقول الفرزدق<sup>٢</sup>:

أَنَا الْبَدْرُ يُعْشِي طَرْفَ عَيْنَيْكَ فَالْتَمَسْ      بِكَفِّكَ يَا ابْنَ الْكَلْبِ هَلْ أَنْتَ نَائِلُهُ

فيرد عليه جرير بقوله<sup>٣</sup>:

أَنَا الْبَدْرُ يُعْشِي طَرْفَ عَيْنَيْكَ فَالْتَمَسْ      بِكَفِّكَ يَا ابْنَ الْقَيْنِ هَلْ أَنْتَ نَائِلُهُ

تُعدّ الحجّة والبرهنة منطلقاً معرفياً أساسياً في رسم استراتيجية الخطاب السجالي، ووسيلة معرفيّة من وسائل الكشف عن قدرات الذات في محاوره الآخر، وتكشف هذه العملية السجاليّة عن رغبة "الأنا والآخر" في التواصل، وتوجيه رسالة إلى الواقع فحواها: أن التواصل بين أفراد المجتمع يضمن للمجتمع حياة سلمية من نوع خاص، تضمن حق الاختلاف في التعبير لكل طرف من أطراف العلاقة، وقدرة الشاعر على الاستقراء - بمعناها الفلسفي - تساعد في كيفية البرهنة على أفكاره من خلال استقراءه لآراء الآخر، وهي عملية يعتمد فيها كل شاعر على الاستدلال الجدلي، حيث ينتقل فيها الفكر من الموضوع إلى نقيضه؛ بهدف إثبات الذات أمام الآخر، وكما تكون الذات ضد الآخر في سياق الجدل، يصير موضوعها استمراراً لموضع الآخر، فموضوع الدهر في الأبيات، استمرار لموضوع الموت، على الرغم من التناقض الواضح بين معنى اللفظين، ولكنهما يشتركان في هذا السياق في فكرة "القوة"، فالموت تعبير عن القوة في هذا السياق، كالدهر أيضاً، وموضوع العز جاء

١ السابق، القصيدة التي تحمل رقم (٤٠) البيت رقم (١٢) ص ٢١٣.

٢ السابق، القصيدة التي تحمل رقم (٦٣) البيت رقم (٣٩) ص ٦٠٦.

٣ السابق، القصيدة التي تحمل رقم (٦٤) البيت رقم (٦١) ص ٦٥٠.

ليحل محل موضوع الدّل فتكرار الموضوع بشكل مختلف بين أطراف الخطاب السجالي يُعدّ سمة أساسية من سمات هذا الخطاب ؛ لأن الموضوع يتكرر بطريقة مختلفة في الخطابين ؛ فكل موضوع يمتلك بنيته الخاصة داخل خطابه التي تثبت إمكانية وجوده داخل الخطاب من خلال قدرته على التواصل مع الموضوع الآخر بطرح المختلف أو النقيض ، وهذا يتطلب تغييراً بنيوياً وإيديولوجياً في طبيعة التواصل حبس الدوائر الإيديولوجية المغلقة ، والتي تتأسس فيها فلسفة التواصل على اتفاق الأطراف وليس اختلافها. فالتواصل في الخطاب السجالي ، يقدم لنا ثمة معايير جديدة لعلاقة الأنا بالآخر ، والمختلف بالمغاير ، فهو ممارسة تسيير في اتجاه معاكس لاتجاه النمذجة المألوف ، ولو سادت النمذجة بوضعها المألوف لما وجدنا خطابات سجالية ؛ لأن النمذجة تقضي على مسافات الاختلاف بين الذات والآخر ، وتنفي وجود أي علاقة يمكن أن تُقام خارج إمبراطوريتها.

يصبح الخطاب السجالي فاعلاً عندما يسمح باتساع الأفق المعرفي لكل من "الأنا" و "الآخر" ، فتتعدد المعاني وتنوّع ، فتدرّج المعاني تصاعدياً ، ويتطوّر المعنى عند القارئ على أفق المعنى السابق ، ولعل المهمة الأساسية للشاعر الثاني / المتلقّي - هاهنا - تتمثّل في ملء فراغات الخطاب الأول ، وهنا لا ينحصر دور الشاعر الثاني / المتلقّي في الاستجابة فقط ، بل يتعدّى مرحلة الاستجابة إلى مرحلة إعادة إنتاج المعنى الأول ، كما أن النفي المتبادل بين الخطابين لا يرمي تمثّلات الخطاب الآخر في العدم من خلال مناقضته كما هو الحال في السجلات المتطرّفة ، فالسجال في الخطابين يوحي بأن كل فكرة في الخطاب النقيض هي عبارة عن كتابة لها خصوصيتها ، ويعلمنا السجال أن نحلل في كل فكرة قيمها الإيديولوجية ، ودوافعها المعرفيّة ، وهكذا تصبح اللغة أكثر من نظام يعبر به كل طرف عن طموحاته ورغباته ، وهذا ما يميّز السجال المعرفي / الخطابي ، فهو تجسيد لفكرة الحرب التي يتضمنها المعنى اللغوي للسجال ، ففيه تتحول

الفكرة في عملية سجالية إلى خطاب، ليصير نظاماً للأفكار اللاحقة قبل أن يتحدد بأي قيمة، إذ تُماهي الفكرة المسبقة بين تصوّرات الشاعر عن القيم الإنسانية والواقع، ويدفع السجال بهذه الأفكار إلى الخطاب، ولهذا تطوّرت الأفكار داخل الخطابات إلى حجج وبراهين، ثم تتحوّل هذه الأفكار الحجاجية إلى أنظمة معرفية تؤكد أهمية التجاوز كشرط للاستمرار بفعل السجال.

في السجال الشعري تتحرك الألفاظ، وتتمحور دلالتها حول معاني القوة التي تؤدي إلى التفوق، وتنهض من الذاكرة، ومن فوضى المعاني المألوفة؛ لتؤسّس لنفسها كياناً مستقلاً داخل النسق الشعري، ويؤدي هذا إلى تعدد دلالاتها، التي تنتظر قراءة الشاعر الآخر لها، وتحريرها من قيودها، حيث تنطلق إلى آفاق أبعد وأرحب؛ ليكشف عن طاقتها وأبعادها ورموزها، وهنا نستطيع القول: إن الخطاب السجالي يبدأ في اللحظة التي تمارس فيها لغة الشاعر الآخر دورها الدلالي العميق، لتستوعب إمكانات جديدة وتمارس تأثيرها الإيجابي في الـ "الآخر"، فتفاعل معها إبداعياً، فتحوّل إلى "أنا" فاعلة ومنتجة على المستوى الإبداعي، وهنا تأتي الألفاظ والتراكيب في غير سياقاتها الأصلية، فتقوم على الجدل والتوتر والتقابل والتناقض، وهذه الممارسات من أهم المعطيات المكوّنة لفكرة السجال في شعر النقائض.

وطرح الإشكاليات في إطار الجدل، والتوتر، والتناقض، والاختلاف، أمر ضروري في هذا السياق؛ لأن هذه الممارسة تسمح بالعديد من التشكيلات الفكرية داخل الخطاب السجالي، وعلى مستوى أكثر عمقاً تبقى ضرورة إبراز أولوية "التجاوز" - تجاوز الـ "الآخر" المحور الأساس في استمرار هذا السجال، أقصد بذلك أن تتحوّل أولويات "الأنا" إلى مشروع فكري / خطابي يتجاوز الحد الأقصى لمشروع الـ "الآخر"، وهذا المشروع، هو وحده الذي يضمن استمرارية السجلات الشعرية المؤسسة لخصوصية الخطاب السجالي الشعري..

إن المقاومة الفكرية المستمرة لـ "الآخر"، تبدو موازياً فكرياً لفكرة "التجاوز" عند "الأنا"؛ لأن الشاعر الأول يعتبر أن إنتاجه الشعري يصلح بالضرورة للعالم كله، وهذا التصور لا يرجع إلى محدودية نظرة الشاعر الأول فحسب، بل يعود إلى رغبته في تهميش خطاب الشاعر الثاني، ومن ثمة يصبح التمحور حول الذات / الفخر، أحد أهم استراتيجيات المقاومة الفكرية عند الشاعر الثاني، والشاعر يضع هذا في الحسبان دائماً - كما سنرى في الجزء التحليلي - قبل أن يشرع في الانتقال إلى ممارسة "التجاوز" التي مارسها الشاعر الأول.

فالوعي بتقاطع فكرتي "التجاوز" و"المقاومة" في الخطاب السجالي، هو الذي يسمح لنا بالبحث في العلاقات الجدلية على المستوى الشخصي، والسجالية على المستوى الفكري، ويمهد لنا السبيل لطرح التساؤلات حول جدوى مراجعة الخطابات السجالية الثرية والشعرية في تراثنا الفكري.

ولقد كان النقد العرب القدماء على وعي بظاهرة التفاعل بين الخطابات، وعدم استقلالية الخطاب الإبداعي عن غيره من الخطابات الأخرى الواقعة في مجاله المعرفي، وهذه الظاهرة معروفة بـ "بالتناص" في الدراسات النقدية الحديثة، فابن طباطبا العلوي كان على وعي بهذه الظاهرة في قوله "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ منا بمدحةٍ      لغيرك إنساناً فأنت الذي نعني

أخذه من الأحوص حيث يقول:

مضى ما أقل في آخر الدهر مدحةً      فما هي إلا لابن ليلى المكرم

ويحتاج من سلك هذه السبل إلى إلفاط الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير

مُسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد المعنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجدته في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجدته في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، فإن عكس المعاني على اختلاف وجودها غير مُتَعَدِّر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها، وإن وجد المعنى اللطيف في المنشور من الكلام، أو في الخطب أو في الرسائل؛ فتناوله وجعله شعراً، كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه.

قيل للعتابي: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحلّ معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسباً قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء<sup>١</sup>.

والتناص أو تفاعل النصوص هو أحد المصطلحات التي انتقلت إلى الثقافة العربية من الثقافة الغربية، ويستخدم كترجمة لمصطلح Intertextualite، ويرجع الفضل في ظهور هذا الاتجاه إلى الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva، وقد تناول النقاد العرب المعاصرون هذا المصطلح بالشرح والدراسة، فمنهم من يرى أن "التناص" هو "تلاقح النصوص عبر المحاوراة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة"<sup>٢</sup>.

١ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية (بيروت - لبنان) الطبعة الأولى (١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م) ص ٧٩، ٨٠، ٨١.

٢ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت) المجلد الخامس والعشرون، العدد (٣) يناير / مارس (١٩٩٧ م) ص ١٠٣.

ومنهم من يرى أنه "حركة مركبة معقدة في النص والقارئ معاً، متغايرة الخواص بقدر ما هي متغايرة الاتجاه، تؤكد العلاقات التحويلية للنصوص بما يؤكد الخاصية الخلافية لكل نص، وتقترح بهذه الخاصية كل مجال من مجالات المشابهة، في الفضاء الذي يتسع لمعاني التناس؛ لتشمل نصوص الحاضر إلى جانب نصوص الماضي، نصوص الأنا إلى جانب نصوص الآخر، هكذا يغدو النص المتناس فيسفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التي تضعه في موضعه الذي يحدد هويته الخلافية، حتى في أحوال تشابهه مع غيره داخل الشبكة الهائلة التي لا حدود لها مع النصوص الإبداعية وغير الإبداعية"<sup>١</sup> ويرى الباحث نفسه - في موضع آخر - أن هناك فرقاً بين التناس والتذكر، فيرى أن التناس "فعل يعتمد على التذكر، ولكنه لا يتطابق معه، ويبدأ من الذاكرة، لكنه لا يتوقف عندها...، التناس يعني تعليق بعض النص على بعضه، أو تعليق العمل اللاحق على السابق، في آلية التوليد الذي لا يغادر دلالة الاحتذاء والمنافسة في دائرة الكلام نفسها، وذلك لإصلاح ما قيل وتنقيحه، والإضافة إليه بما هو من جنسه، وما لا يخرج به عن مقصده الثابت أو نسقه المغلق"<sup>٢</sup>.

ويذهب صبري حافظ إلى أنه "إذا لم يتمكن النص من تحقيق شفافية العلاقات الاجتماعية، فإنه يحقق على الأقل شفافية العلاقات اللغوية؛ لأنه المجال الذي تتحرك فيه كل اللغات بجرية، ولا تستطيع لغة ما أن تحقق سيطرتها على الآخرين، وهكذا تحل مشكلة الأعمال الأدبية القديمة بتحويلها إلى نصوص تتفاعل مع غيرها من

١ جابر عصفور، ما بين الإحياء والتناس، جريدة الحياة (جريدة يومية تصدر عن شركة الحياة الدولية للنشر - لندن) العدد (١٢٢٧٨). ٧ تشرين الأول / أكتوبر (١٩٩٦ م) - ٢٥ جمادى الأولى (١٤١٧ هـ) ص ١٣.

٢ السابق، ص ١٣.

النصوص، وتطيح في الوقت نفسه بخرافة الأصول والمصادر، ولا تعترف بمفهوم الأبوة؛ لأن مفهوم التناص يقضي عليه<sup>١</sup>.

ويذهب محمد فكري الجزار - أيضاً - إلى أن التناص "اتكاء على الأصل السابق، يمثل تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدهما مفعول الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعاب النصوص الأخرى"<sup>٢</sup>. ويذهب في موضع آخر إلى أن التناص "خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي أيًا كان نوعه، فليس هناك كلام يبدأ من الصمت، كل كلام يبدأ - مهما كانت خصوصيته - من كلام قد سبق"<sup>٣</sup>.

وأخيراً، فإن التناص هو "العلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص، وهو فهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وبما يسبقه ويحدده في آن، وهو في ذلك عمل ترتيبي له قيمته النظرية والإجرائية من دون شك"<sup>٤</sup>. فالفاعل الخطابي عنصر مكوّن للخطاب السجالي، وهو جوهر الحركة داخل الخطاب التي نراها فيها على سلطة خطاب الآخر، أو سلطة المرجع، وعلى هذا يمكننا التعرف على طبيعة سؤال التناص في هذا السياق، وهو سؤال يترصد بكل أنواع المعرفة المغلقة

١ صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة (مجلة سنوية تصدر عن قسم الأدب الإنجليزي المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة) العدد الرابع (١٩٨٤م) ص ١٥، ١٦.

٢ محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد (٤٣) سبتمبر (١٩٩٥م) ص ٤٤٢.

٣ السابق، ص ٤٤١.

٤ عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة الكبرى لدى بارت، إفريقيا الشرق (الدار البيضاء - المغرب) (١٩٩١م) ص ٢٩.

على ذات بعينها، ومشجع على المعرفة المنفتحة على المعارف الأخرى، سؤال يجعل من خبرة الكاتب / المؤلف جزءاً من بنية خطابه، وعلاقته بالمبدعين الآخرين جزءاً من سياق خطابه، وهو سؤال يقيم اعتباراً كافياً لاختلاف الخطابات، فهو سؤال مُشكل يُثير العديد من التساؤلات الفرعية، أهمها:

- ❖ متى تجب العناية بالخلفية المعرفية والحضارية للمبدع؟
- ❖ ومتى لا يضر الخطاب علاقته بالخطابات الأخرى؟
- ❖ كيف كان موقف مبدعينا من الآخر المختلف؟
- ❖ ما طبيعة الجدل الفكري بين "الأنا" و"الآخر" داخل الثقافة العربية القديمة؟
- ❖ هل يكفي هذا الجدل داخل الخطاب للكشف عن ترسخ قواعد الحوار وتقاليدته؟!

لقد جاء السجال داخل شعر النقائض بين ثلاثة رموز تعبّر عن ثلاث نخب ثقافية مختلفة (جرير - الفرزدق - الأخطل) على المستوى العقائدي، والقبلي، والإيديولوجي، واتخذوا من منطق الحجاج ملاذاً معرفياً وثقافياً لهذا السجال، والذي يعيننا - في هذا السياق - هو إبراز أثر هذا السجال على تطور الفكر داخل الخطاب الشعري، فكل شاعر يمتلك رصيذاً لغوياً ومعرفياً غنياً، ويستخدم كل الوسائل المشروعة في الدفاع عن منظومة فكره، وطموحنا لا يتوقف عند حدّ رصد مدى نجاح الحجج التي ساقها كل طرف لإظهار تفوقه، بل يتعدى ذلك لدراسة الآثار المترتبة على إعادة إنتاجهم الإبداعي؛ وفقاً للمكتسبات الثقافية الجديدة وأثرها في إعادة صياغة خطاب شعري تقليدي بنظام مختلف.

وسؤال التناص يتجلى في الخطاب السجالي على مستويين:

- \* المستوى الرأسي؛ يتمثل في تفاعل / تقاطع الخطاب السجالي مع الخطاب التقليدي للشعر العربي القديم / النموذج، وأقصد بذلك كل علاقة تجمع خطاباً لاحقاً

بخطاب سابق، وتعتمد الدراسة - في هذه الحالة - على دراسة العلاقات التراثية الداخلية التي ترسبت في الخطاب السجالي / اللاحق، والتي تشير إلى الحضور الفاعل للتراث / السابق، وما يحمله الخطاب السجالي من إشارات لخطابات التراث الشعري القديم، وحواره معها، وكيفية تعديدها وتجاوزها.

\* **المستوى الأفقي**؛ يتمثل في تفاعل الخطاب السجالي الشعري في النقائض مع نظيره من الخطابات التي تقع في سياقه السجالي، أو في مجاله التناسي، وتتمثل خصوصية المعنى في هذا النوع من العلاقات في أن كل معنى في الخطاب (أ) يحيل بدوره إلى معنى آخر في الخطاب (ب)، والمعنى في الخطاب (ب) يُحيل بدوره إلى معانٍ ودلالات أخرى، فالمعنى في الخطاب (ب) يتطور على أفق المعنى في الخطاب (أ) والعكس، ويجمع بين الخطابين شفرات لغوية مشتركة، فيستند كل خطاب على شفرات يمكن قراءتها في سياقها. وسوف نكشف في الجزء التحليلي عن آلية فك كل خطاب لشفرات خطاب الآخر؛ لأن جميع الدلائل تشير إلى أن الخطاب السجالي يُسهم مرغماً في إنتاج نقيضه، فالخطابات السجالية هي خطابات متعلقة بخطابات اجتماعية وثقافية وفكرية، ذات حضور متزامن / الخطابات المعاصرة، أو غير متزامن / الخطابات التراثية، كما أن العلاقة بين الخطاب السجالي في النقائض والخطاب الشعري القديم، أو بين الخطابات السجالية بعضها ببعض ليست علاقة محاكاة، بل علاقة تحوّل، يتحوّل فيها الخطاب من صيغة إلى صيغة أخرى، أو من نوع إلى نوع آخر، أو علاقة توالد؛ حيث تتولّد فيها الآثار الأدبية من غيرها، وهنا يصبح التناسق قابلاً لأداء دور واسع في الخطاب السجالي الشعري، لاسيما إذا ما حاولنا ربطه بالأنظمة السيميولوجية السائدة في المجتمع العربي - آنذاك - وهو ما يعني أن الخطاب يتعالق مع غيره من الخطابات الأخرى، ويؤكد ذاته بالسبيل الحوارية مع الخطابات السابقة عليه والمتزامنة معه، فيدخل معها في علاقة جدلية حوارية

واعية، تسعى إلى إنتاج خطاب جديد قادر على تجاوز الآخر.

### البنى المعرفية للخطاب السجالي:

- كيف بُني الخطاب السجالي في النقائض؟
- ولماذا بُني بصفة خاصة على هذا النحو؟
- وهل بناؤه على نحو ما يجعله مؤهلاً لتحقيق وظيفة جمالية معينة؟ أو وظيفة إستمولوجية جديدة؟!

وقبل الخوض في الإجابة عن هذه التساؤلات، نعرض قليلاً؛ لتتعرّف على مجموعة الأنماط البنائية التي كانت تحكم القصيدة العربية القديمة، والتفات النقداء والمحدثين إلى إبراز البعد الجمالي لهذه البنية؛ حتى يتسنى لنا تفسير الأنماط البنائية للخطاب السجالي في النقائض تفسيراً موضوعياً في ضوء التقاليد الشعرية القديمة، والكشف عن البعد الإستيميني لهذه البنية.

يذهب بعض المعاصرين إلى أن "بنية النص هي النسيج الجمالي الذي تنتظم فيه مفاصل النص في مستوياتها السردية والذهنية، بعلاقات تشابكية ومنسجمة ومؤولة تركيبياً ودلالياً وتداولياً... وكل نص لا بد وأن تكون له بنية، وقد تكون هذه البنية ضامة لكل شروط الإبداع، وقد تكون بنية مهلهلة وفاشلة، والنسيج الجمالي لهذه البنية هو الذي يحدد شروط نجاحها أو فشلها"<sup>١</sup>؛ لأن البنيوية قد انطلقت من "إيمان عميق بأن النص يكشف عن بنية محددة، وعن نسق أو مجموعة أنساق أو أنظمة محددة، وأن وظيفة القارئ وكذلك الناقد تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة، ولذا فالقارئ يظل محكوماً بالنص ذاته وبقدرته الداخلية، أي أن القارئ لا

١ صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، عالم الفكر (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -

الكويت)، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، (يوليو - سبتمبر) (أكتوبر/ديسمبر)

(١٩٩٤م) ص ٤٣٢.

يحق له أن يضيف شيئاً من عنده إلى النص، فالنص واحد، وكذلك أبنيته وأنساقه، والقراءة الصحيحة هي التي تستطيع التوصل إلى أسرار النص الداخلية والبنوية"<sup>١</sup>.

ومن هنا فإن "عملية التحليل البنيوي تطمح أساساً إلى اكتشاف قواعد التركيب وآلية المعنى في النص، بوصفها الخطوة الحاسمة من أجل الدخول إلى عالم النص واجتلاء رؤاه. ويتضمن هذا المنظور اعتبار النص وجوداً فردياً مستقلاً ذا رؤية مكتملة تتجسد في بنية مكتملة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية اعتباره بنية تُنتج ضمن الثقافة استناداً إلى نظام كلي ذي مكونات دالة سيميائياً... ومن هذا المنظور يكون للمكون النصي وجود بنيوي ضمن بنية النص الكلية"<sup>٢</sup>.

من الملاحظ أن الشعراء القدماء قد تعارفوا جميعاً على شكل معين، أو بنية معينة للقصيدة الشعرية التقليدية، ويستطيع الشاعر من خلال هذا الشكل أو تلك البنية أن يعبر عن تجربته الخاصة، مع ملاحظة أن هذا الشكل لم يكن قيداً شكلياً يقيد العملية الشعرية، ولا يزال تحديد ابن قتيبة (المتوفى عام ٢٧٦. هـ / ٨٩٩. م) لتقاليد القصيدة العربية القديمة، أكثر الأطر المرجعية تداولاً حين قال: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتداءً فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين، إذ كان نازله العمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازل المدر؛ لانتقالهم من ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكلاء، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة

١ فاضل ثامر، اللغة الثانية المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى (١٩٩٤.م) ص ٤٣.

٢ كمال أبو ديب، الرؤى المقتعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٦.م) ص ٤١١.

والشوق؛ لِيُمِيلَ نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير.

فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وضميمة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر من قدره الجزيل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيعمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد<sup>١</sup>.

تستوعب طروحات ابن قتيبة السابقة الهيكل العام للقصيدة العربية القديمة، حيث صاغها من خلال استقراءه للواقع الشعري - آنذاك -، ويتكون هذا الهيكل من ثلاثة أركان أساسية: النسب، والرحيل، والمديح.

ومن الواضح أن تحديد ابن قتيبة السابق يقصد به القصيدة متعددة الأغراض، ونلمح في هذا التحديد كثرة الانتقالات داخل القصيدة، وكذا وعي ابن قتيبة بضرورة الربط بين أجزاء القصيدة بعضها ببعض عن طريق عنصر رابط يربط بين أجزاء القصيدة، ثم يفرض ابن قتيبة هذا النموذج على الشعراء بقوله "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفها؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير"<sup>٢</sup>.

١ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف (١٩٦٦م) الجزء الأول ص ٧٤، ٧٥.

٢ السابق، ص ٧٥.

أما ابن طباطبا العلوي فجعل للقصيدة غرضاً أساسياً تتسلل نحوه، فيرى أن "للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه في فنونه - صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستمache، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياقي والنوق، ومن وصف البروق والرعود إلى وصف الرياض والرواد، ومن وصف الظلمة والأعيار إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافي إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل والحرابي، والجنادب، ومن الافتخار إلى وصف مآثر الأسلاف، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستيعاب والاعتذار، ومن الإباء والاعتياض إلى الإجابة والتسمّح، بالطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلًا به وممتزجًا معه".<sup>١</sup>

ونلمح اتفاقاً بين ابن قتيبة وابن طباطبا في وجود نظام معين للخطاب الشعري القديم، يلتزم به الشعراء، بالإضافة إلى التلطف في التمهيد والانتقال من قسم إلى قسم، أو من غط إلى غط آخر، ومهما يك من أمر فقد أصبح هذا البناء الفني سمة غالبية من سمات الخطاب الشعري العربي القديم، أو بمعنى آخر تقليدًا فنيًا سائدًا يحتذيه كثير من الشعراء القدماء، وليس معنى هذا أن الشعر العربي القديم كله يلتزم هذا البناء، فبالإضافة إلى ذلك، هناك أشعار كثيرة تعتمد على وحدة الموضوع، منها - على سبيل المثال لا الحصر - المقطوعات التي تدور حول الفخر، والغزل، والهجاء، والمديح، التي نجدتها في كتب المختارات الشعرية المفضليات، والأصمعيات، وديوان الحماسة، وجمهرة أشعار العرب.

١ ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة

(١٩٥٥م) ص ٧٠٥.

### الأنماط البنائية للخطاب السجالي الشعري:

يسعى الوصف الراهن إلى التعرف على مجموعة الأنماط البنائية التي تحكم هذا الخطاب، وهي بنية معرفية خاصة قبل أن تكون بنية شكلية وجمالية، وتؤدي دوراً مهماً في مراقبة المنظومات الخطائية بصرامة قواعدها، وبناءً على ذلك سوف نهتم بدراسة شروط بناء هذا الخطاب، بالإضافة إلى دراسة بنيته؛ لنصل في النهاية إلى الإجابة عن السؤال التالي: كيف يمكننا الكشف عن دخول بنية الخطاب السجالي حين الوجود المعرفي، بالإضافة إلى بعدها الجمالي؟<sup>١</sup>.

إن البنية بشكل عام في الخطابات غير السجالية هي "ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة، بشرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة، ومع ذلك فمن الملاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر في كل ما نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالاطراد، هذا الكل ما يسمى بالنظام... فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة، وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام، وطبقاً لهذا فإن التحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة".<sup>١</sup>.

لعل المتأمل في بنية الخطاب السجالي الشعري يدرك أنها تتأسس في فلسفتها على إعادة تنظيم العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" داخل الخطاب، وأهمية الخطاب بالنسبة لمركزية الإنسان بوصفه قوة للفهم وإعادة الإنتاج والتواصل، وهو ما ينزل الخطاب السجالي منزلته بين الخطابات الأخرى؛ ومن ثم كان على هذه البنية أن تتجاوز الإيديولوجيا الخفية التي شكلت بنية الخطاب التقليدي، وكان الفضل لشعراء النقائص

١ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد - العراق) الطبعة الثالثة

(١٩٨٧م) ص ١٧٧، ١٧٨.

في التأسيس المعرفي لهذا النمط من الخطابات، عندما استبدلوا المطلق الإيديولوجي لقانون الشعر العربي، بنظام آخر يستوعب الجدل السجالي بين المؤتلف والمختلف، والموضوع ونقيضه داخل الخطابات؛ وكأن بنية الخطاب المنفتحة على الآخر، هي نتاج للبنية المعرفية للحياة العقلية السائدة في المجتمع آنذاك، والتي استوعبت داخلها ثقافة الاختلاف، أو التنوع الثقافي نتيجة استيعاب الثقافة العربية لثقافات الأمم المجاورة بعد دخولها الإسلام؛ ومن ثمة سوف نعمد إلى تحليل بنية الخطاب السجالي، وذلك للتعرف على مجموعة القيم التي تشكل جوهر تلك البنية، ومن الملاحظات الجديرة بالذكر أن جوهر بنية هذا الخطاب يسمح بعملية التكرار الإبداعي، وذلك لأهمية الأفكار المتكررة داخل هذه الخطابات؛ لأن طبيعة الخطاب السجالي الشعري تُصرح بخطاب لتمرير خطاب آخر، والتكرار - هاهنا - لا يسيء إلى عملية الإبداع، لأن الخطاب الثاني هو إثبات للخطاب الأول ودليل عليه، وكل ما يحمله هو نقض محتوى الخطاب الأول لا بنيته، كما يتطلب أيضًا معرفة خاصة بما سبق من خطابات وتقاليد شعرية، وهذا هو ما ينزل شعر النقائض منزلته الخاصة من السجال.

ويعتمد الوصف الراهن على فحص شعر النقائض الذي جمع الكتاب الأول منه "أبو تمام الشاعر" (نقائض جرير والأخطل)<sup>١</sup>. والكتاب الثاني جمعة "أبو عبيدة" (نقائض جرير والفرزدق)<sup>٢</sup>، وتتحدد قصائد النقائض - مجال البحث - بتلك القصائد التي تشترك في معطيات خطائية واحدة، بالإضافة إلى أن الخطاب الثاني لا يحتوي الخطاب الأول فحسب، بل يقرأه قراءة إبداعية، فينتج الخطاب الثاني تواصلًا توالديًا على الرغم مما يبدو

١ أبو تمام، نقائض جرير والأخطل، غني بها وعلق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية اليسوعية (بيروت - لبنان) (١٩٢٢م).

٢ أبو عبيدة كتاب النقائض (نقائض جرير والفرزدق)، تحقيق وشرح المستشرق الألماني بفان، مطبعة ليدن المسيحية (١٩٠٥م).

بينهما من تناقض في المعنى. ومن خلال فحص المادة الشعرية المشار إليها من قبل، نجد تجاوز النسيب والغزل مع الهجاء، وغالباً ما يكون النسيب متبوعاً بالمديح قبل الهجاء<sup>١</sup> أو يكون متبوعاً بالفخر قبل الهجاء<sup>٢</sup>، ويكون كل من المديح والفخر بمثابة غرض انتقالي ينتقل الشاعر - عن طريقه - من النسيب إلى الهجاء.

كما يوضح الفحص السابق - أيضاً - وجود (أبيجرامات Epigrams) أو مقطوعات صغيرة يتم تركيب الهجاء فيها مع الفخر أحياناً<sup>٣</sup> ومع المديح أحياناً أخرى<sup>٤</sup>، وأحياناً يحدث الانتقال فجائياً، فينتقل الشاعر مباشرة من النسيب إلى الهجاء دون ذكر غرض انتقالي<sup>٥</sup>، وهنا تجمع القصيدة بين عناصر وأغراض شديدة

- ١ راجع نقائض جرير والفرزدق، القصائد التي تحمل أرقام (٦٠) ص ٥٣٧، (٦١) ص ٥٤٨، (١٠٣) ص ٩٨٥، (١٠٤) ص ٩٩١، (١٠٥) ص ١٠٠٤. وراجع أيضاً نقائض جرير والأخطل القصيدة ص ٩٧، القصيدة ص ١٤٨.
- ٢ راجع نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (٥٠) ص ٣٣٣ - القصيدة التي تحمل رقم (٥٥) ص ٤٧٨ - القصيدة التي تحمل رقم (٦٤) ص ٦٢٩ - القصيدة التي تحمل رقم (٨٩) ص ٨٤٣.
- ٣ راجع، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل أرقام (٣٩) ص ١٨٣، - (٤٧) ص ٢٧٥، - (٤٩) ص ٣٢٤، - (٥٤) ص ٤٥١، - (٦٣) ص ٦٠٠، - (٦٦) ص ٦٩٦، (٦٨) ص ٧١٠، - (٦٩) ص ٧١٨، - (٧٢) ص ٧٧٥، - (٧٦) ص ٦٩٨، - (٩٨) ص ٩٤١، وراجع أيضاً نقائض جرير والأخطل، القصيدتان ص ٤٥، ١٣٤.
- ٤ راجع، نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (٥١) ص ٣٤٣، - (١٠٢) ص ٩٨١.
- ٥ راجع، نقائض جرير والفرزدق، القصائد (٣٣) ص ١٥٨، - (٣٥) ص ١٧٣، - (٤٠) ص ٢١١، - (٤١) ص ٢٣١، - (٤٢) ص ٢٤٥، - (٤٣) ص ٢٤٩، - (٤٥) ص ٢٦٢، - (٤٦) ص ٢٦٩، - (٤٨) ص ٢٥٩، - (٥٢) ص ٣٩٤، - (٥٣) ص ٤٢٧، - (٥٦) ص ٤٩١، - (٥٧) ص ٤٩٩، - (٥٩) ص ٥١٣، - (٦٥) ص ٦٨٥، - (٦٧) ص ٧٠٥، - (٧٠) ص ٧٥٣، - (٧٥) ص ٧٨٧، - (٨٢) ص ٨٢٤، - (٨٤) ص ٨٣٧، - (٩٣) ص ٨٦٦، - (٩٥) ص ٨٨٨، - (٩٧) ص ٩٣٥، - (١٠١) ص ٩٦١، - (١٠٦) ص ١٠١٤، - =

الاختلاف، من شعر الحب العفيف إلى القذف والسب، وهذا النوع يتضمن الانتقال الفجائي من النقيض إلى النقيض، وهو الأكثر شيوعاً في شعر النقائض.

نعرض الآن لهذه الأشكال الثلاثة بشيء من التفصيل؛ لنوضح خصوصية كل شكل وعلاقته بالأشكال الأخرى، ونلتقط بعض الملاحظات الخاصة بالشعراء، سواء أكان جريراً أم الفرزدق أم الأخطل، مراعين - على وجه الخصوص - التناقض الواضح في الجمع بين النسيب أو الغزل مع الهجاء، ولعل الجمع بين هذه المتناقضات داخل الخطاب هو ما يفسر لنا تسمية هذا النوع من الشعر "بالنقائض".

وتتصدر هذه الملاحظات اختفاء الجزء الخاص بالرحيل - الناقة / الرحيل - عند شعراء النقائض الثلاثة (جرير / الفرزدق / الأخطل) في شعرهم الخاص بالنقائض، ووجود هذا الجزء في قصائد أبدعوها في مناسبات هجائية أخرى غير شعر النقائض<sup>١</sup>.

فالمتمل في دواوين الشعراء الثلاثة يدرك أن جريراً ذكر الناقة / الرحيل في تسع

١ على حدّ تعبير سوزان سيتيكيفيتش، وتقصد بهامشية الرحيل، الجزء الثاني من القصيدة العربية القديمة، وهو طور انتقالي يقضيه العابر على هامش المجتمع، وهي حالة وسط بين مرحلتين، السابقة واللاحقة، وفي هذه المرحلة لا يملك العابر آية مكانة اجتماعية معينة بل يعيش خارج المجتمع، والشاعر في هذا الجزء من القصيدة، كالعابر في مرحلة الهامشية، ليس في مكان ثابت، وإنما هو على العكس من ذلك يقطع قفراً موحشاً تهدده فيه أخطار ومتاعب، ويؤكد "فيكتور تورنر" (victor turner) وأتباعه أن العابر في هذه الفترة يعيش مرحلة (بين - بين) أو بعبارة أفصح، مرحلة غير ثابتة وغير معينة بين مرحلتين (ثابنتين معينتين)، ولذلك نجد أن الرموز المسيطرة على هذا الجزء من الطقس تعبّر عن الغموض وعدم الاستقرار، كما تشير أيضاً إلى سلوك غير اجتماعي أو ضد المجتمع، على سبيل المثال، القفر والصحراء، الليل والظلام، الحيوانات الوحشية والتصرف الإجرامي. للمزيد راجع، سوزان سيتيكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق (٦٠ - ١٠١) (١٩٨٥م) ص ٥٩، ٦٥، ٦٩.

عشرة قصيدة<sup>١</sup>. منه است قصائد قالها في الهجاء، وهي غير موجودة في ديوان النقائض الذي جمعه أبو عبيدة<sup>٢</sup>، كما ذكر الفرزدق الجزء الخاص بالناقة/ الرحيل، في ديوانه إحدى عشرة مرة<sup>٣</sup>، ومنها ثلاث قصائد قالها في الهجاء، وهي غير موجودة في ديوان النقائض<sup>٤</sup>. أما الأخطل، فذكر الجزء الخاص بالناقة/ الرحيل، - في ديوانه - في خمسة مواضع<sup>٥</sup>، قالها كلها في المديح، باستثناء قصيدة واحدة قالها في الفخر<sup>٦</sup>، أما القصائد التي قالها في الهجاء، فقد استبدل الأخطل فيها وحدة الناقة/ الرحيل بوحدة الخمر<sup>٧</sup>، وفي كلتا الحالتين (الرحيل - الخمر) يعيش الإنسان على هامش المجتمع، حيث يكون الإنسان في حالة الخمرة فاقداً الوعي غير متعايش مع المجتمع.

- 
- = (١٠٨) ص ١٠٣١. وراجع أيضاً، نقائض جرير والأخطل، القصائد ص ٦٤ - ص ٧٠ - ص ٨٣ - ص ١٠٩ - ص ١٤٠ - ص ١٦٦ - ص ١٧٨ - ص ١٩١ - ص ١٩٨.
- ١ ديوان جرير، دار صادر للطباعة والنشر (بيروت - لبنان) (١٩٦٤م - ١٣٨٤هـ) القصائد ص ١٥ - ص ٧٨ - ص ٨٣ - ص ٩٣ - ص ١١٥ - ص ١٤٠ - ص ١٦٠ - ص ١٦٨ - ص ١٧٠ - ص ١٧٨ - ص ١٩٢ - ص ٢٤٩ - ص ٢٧٧ - ص ٢٨٢ - ص ٢٩٥ - ص ٣٧٨ - ص ٣٨٣ - ص ٤٠٧ - ص ٤٣٠.
- ٢ السابق، القصائد ص ١٥ - ص ١٦٠ - ص ٢٤٩ - ص ٢٩٥ - ص ٣٧٨ - ص ٣٨٣.
- ٣ ديوان الفرزدق دار صادر للطباعة والنشر (بيروت - لبنان) (١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م) الجزء الأول، القصائد ص ٩ - ص ١٩ - ص ٣٢٠ - ص ٣٣٥ - ص ٣٦٢ - ص ٣٩٢.
- الجزء الثاني، القصائد ص ٧ - ص ١٤٣ - ص ١٨١ - ص ٢١٢ - ص ٢٥٥.
- ٤ السابق، الجزء الأول، القصيدة ص ٣٦٢.
- الجزء الثاني، القصيدتان ص ١٨١ - ص ٢١٢.
- ٥ شرح ديوان الأخطل التغلبي، صنفه وشرحه وأعدّ فهرسه إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة (بيروت - لبنان) (١٩٦٨م) القصائد ص ١١٤ - ص ١٣٦ - ص ٢١٧ - ص ٣٤١ - ص ٤١٩.
- ٦ السابق، القصيدة ص ٤١٩.
- ٧ السابق، القصيدتان ص ٣٩٧ - ص ٤٣٦.

## اختفاء الجزء الخاص بالرحيل:

تذهب ( سوزان ستيتكيفيتش ) إلى أن الرحلة في القصيدة العربية "طور انتقال بين مرحلتين، فالشاعر في هذا الجزء من القصيدة، كالعابر في مرحلة الهامشية، ليس له مكان ثابت، وإنما هو على العكس من ذلك يقطع قفراً موحشاً، تهدده فيها أخطار ومتاعب، ومع ذلك فإن مطيته، الناقة، هي التي تلوح إلى نجاحه النهائي في هذا الامتحان، وإلى وصوله إلى موطن القبيلة، تلك الناقة التي تجسد القدرة على اختراق القفار وتحمل الصعوبات والحنين إلى الموطن، وهي ترمز من جهة إلى نية الشاعر وعزمه، ومن جهة أخرى بصفتها أساس الحياة القبلية الاقتصادية والطقسية، ويبدو أن إلحاح الشاعر الجاهلي على الوصف المفصل لخصائص ناقته الجسدية والمزاجية، خاصة لضروب مشيها، يرجع إلى قلقه أو إلى اهتمامه بمقدرته الجسدية والنفسية على رحلة الانتقال من أطلال الديار إلى موطن القبيلة"<sup>١</sup>. ويذهب ( محمد بريري ) إلى أن الشعراء عندما يذكرون الرحلة "يربطون بينها وبين الصحراء العربية، فيذكرون جبالها ووديانها، وما يرتبط بها من مظاهر الطبيعة المختلفة، كأنواع الرياح والسموم، وما إلى ذلك من مظاهر ترتبط بالصحراء العربية، فرحلة الناقة ترتبط شعرياً بالطبيعة العربية، ونستطيع أن نفترض أن تكرار الربط بين رحلة الناقة والصحراء العربية قد جعل من هذه الرحلة رمزاً من رموز الانتماء، فالشاعر لا يصف تفاصيل الصحراء العربية في شعر الرحلة من أجل الوصف ذاته، بل هو تعبير من خلال ما هو محسوس عن دوافع عميقة تتصل بالعقل الكلي للجماعة العربية"<sup>٢</sup>.

١ سوزان ستيتكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ٦٠ - ١ (١٩٨٥م) ص ٦٤، ٦٥.

٢ محمد بريري، شعر الهذليين برواية أبي سعيد السكري، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب - جامعة المنيا (١٩٨٦م) ص ٧٥.

والجزء الخاص بالرحيل هو أحد أهم التقاليد الفنية في الخطاب الشعري العربي القديم، وقد أطل الشعراء في الحديث عنه، وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، فإنه يبقى دائماً بحاجة إلى قراءة إستمولوجية تكشف عن خصوصية العلاقة بين هذا الجزء وتقاليد الخطاب، بمعنى آخر ما الحلقة التي يكملها هذا الجزء في سلسلة الخطاب المتناسكة؟، وما موقعها؟، وما أهميتها؟؛ لأنه لا يمكن قراءة هذا الجزء بمعزل عن موضوعات الخطاب أو تقاليده، فمن غير المقبول الاعتماد على تفسير هذا الجزء بمعزل عن النسيب، والمديح، والهجاء، والثناء؛ لأن لهذا الجزء موضوعاً، وبناءً، وفكرةً، ونغمة مستخدمة فيه، ويقودنا الحديث في هذا الموضوع إلى موضوعات فرعية أخرى، قد تكون بارزة شكلياً أو غير بارزة، كالناقة، والفرس، والليل، والصحراء، والأتان، والوعول، والشيران، والطيور بجميع أشكالها، وكل هذا يرتبط بالهيكل الأساس للخطاب، ويؤدي دوراً مهماً وحيوياً في بنائه، سواء أكان ذلك على المستوى الشكلي أم على المستوى الفني، كما أنه يؤدي دوراً بارزاً في تطوّر نظام الخطاب أثناء النقولات الحضارية للشعر العربي، فعلى سبيل المثال قد يفشل الشاعر في الصمود أمام الموقف الدرامي للطلل، في قصيدة المديح، ويمتد هذا الفشل في الجزء الخاص بالرحيل، حيث يفشل الشاعر في تكوين علاقات إيجابية مع الطبيعة، وربما يتعمد الشاعر التلبس بحالة الفشل هذه في قصيدة المديح تمهيداً لنجاحه في تكوين علاقات إيجابية مع الممدوح، وكانت المستشرقة الألمانية (ريناتا ياكوبي) على وعي بهذه العلاقة حين أكدت أنه "في العصر الأموي كانت القصيدة القبليّة على وشك الاختفاء، على الرغم من استمرارها على لسان الشعراء المحافظين، وفي مكانها نلاحظ كثرة القصائد الجديدة ذات الرحيل المستفيض إلى الممدوح، مؤكدة عناء الشاعر في الوصول إليه، ومستبعدة كل الخيوط المعنوية لوصف الناقة القبلي التي لا تسهم في تحقيق هدف الشاعر من التأثير على الممدوح، وهكذا لم يعد الجزء الخاص بالناقة يمثل

جزءاً مستقلاً في القصيدة، وإنما يُنظر إليه بوصفه جزءاً من قصيدة المدح<sup>١</sup>. ومن الملاحظ أن التقاليد الفنية للخطاب السجالي الشعري تعكس في ظاهرها وجوهرها أبعاداً فنية بالغة الأهمية، فعلى سبيل المثال يمكننا رصد ظاهرة مهمة في هذا النظام الخطابي، وهي اختفاء الجزء الخاص بالرحيل / الناقة، على الرغم من أن هذا الجزء كان يمثل محوراً أساسياً وجوهرياً في الخطاب الشعري القديم، ومنه قصيدة الهجاء نفسها، وربما يعود ذلك إلى أن رحلة الشاعر داخل الصحراء، لم تكن هروباً من الموقف الدرامي الذي عاشه الشاعر على الطلل فحسب، بل تبدو وكأنها بداية تكوين علاقات جديدة متنامية مع الطبيعة وعناصرها الحيوية، خاصة بعد إخفاق الشاعر في تكوين تلك العلاقات مع محبوبته على الطلل؛ لأن الهجر، والمطر، وتطلع الشاعر إلى الوقوف على الديار ورؤيته للرسوم الدارسة.. إلخ، كل ذلك يضيف إليه إحساساً بالوحشة والعزلة، وربما تكون الرحلة فكرة موحية بأنه من خلال الإيمان بوحدة الإنسان مع الطبيعة، يمكن للعقل إعادة اكتشاف حقائقها، وتوظيفها في التعبير النوعي عن تجربته الخاصة، بالإضافة إلى أنه يمكن أن يعلم ذاته كيفية تحاشي القلق الذي يواجهه أثناء الوقوف على الطلل، ففشل الشاعر في تكوين علاقات متنامية على الطلل، يدفعه إلى تكوين علاقات جديدة مع الطبيعة وعناصرها؛ ومن ثم أصبحت الرحلة جزءاً أساسياً من أجزاء الخطاب الشعري القديم، والحيوان ممثلاً في الفرس والناقة لم يكن وسيلة الشاعر في التغلب على مخاطر هذه الرحلة فحسب، بل هو البطل الثانوي الذي تتمحور حوله طموحات الشاعر.

١ ريناتا ياكوبي، الجزء الخاص بالناقة في قصيد المديح، عرض حسن البنا عز الدين، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، (يناير - مارس) (١٩٨٤ م) ص ٢٩٩.

أما في الخطاب السجالي فالأمر يختلف، حيث يرفض الشاعر دائماً مبدأ الفشل، ومن ثم يرفض الدخول في عالم القلق والمخاوف الداخلية؛ ومن ثمّة عدم الدخول في أي نوع من الصراعات سواء ضد الحيوانات أو الطبيعة، الأمر الذي يصيبه بالوهن والضعف، ويفضل الدخول في صراع جدلي حوارى من نوع آخر، يؤدي فيه الحوار، والجدل، والمهارة في توظيف التقاليد دوراً أساسياً في التفوق بإثبات الذات أمام الآخر. وما يؤكد هذا الطرح أن شعراء الخطاب السجالي الشعري (جرير - الفرزدق - الأخطل) على الرغم من تجاهلهم للجزء الخاص بالرحيل في خطابهم السجالي، نجدهم يعمدون إلى ذكر هذا الجزء في دواوينهم الشعرية الخاصة، ف(جرير) اعتمد الجزء الخاص بالرحيل تسع عشرة مرة في ديوانه الشعري الخاص، منها ست قصائد قيلت في مناسبة الهجاء، وهذه الأشعار غير موجودة في ديوان النقائض<sup>١</sup>، والفرزدق ذكر الرحيل في إحدى عشرة قصيدة، منها ثلاث قصائد قالها في مناسبة الهجاء<sup>٢</sup>، أما الأخطل فذكر هذا الجزء في خمس قصائد قالها كلها في مناسبة المديح، باستثناء قصيدة واحدة قالها في الفخر<sup>٣</sup>. أما القصائد التي قالها في

- ١ ديوان جرير، دار صادر للطباعة والنشر، (بيروت - لبنان) (١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م). القصائد صفحات: ١٥ - ٨٣ - ٨٧ - ٩٣ - ١١٥ - ١٤٠ - ١٦٠ - ١٦٨ - ١٧٠ - ١٧٨ - ١٩٢ - ٢٤٩ - ٢٧٧ - ٢٨٢ - ٢٩٥ - ٣٧٨ - ٣٨٣ - ٤٠٧ - ٤٣٠. والقصائد التي قالها في مناسبة الهجاء هي القصائد صفحات: ١٥ - ١٦٠ - ٢٤٩ - ٢٩٥ - ٣٧٨ - ٣٨٣.
- ٢ ديوان الفرزدق، دار صادر للطباعة والنشر (بيروت - لبنان) (١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م). الجزء الأول القصائد صفحات: ٩ - ١٩ - ٣٢٠ - ٣٣٥ - ٣٦٢ - ٣٩٢. الجزء الثاني القصائد صفحات: ٧ - ١٤٣ - ١٨١ - ٢١٢ - ٢٥٥. أما القصائد التي قيلت في الهجاء فهي: الجزء الأول: القصيدة ص ٣٦٢. الجزء الثاني: القصيدتان ص ١٨١ - ٢١٢.
- ٣ ديوان الأخطل التغلبي، صنفه وشرحه وأعد فهرسه: إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة (بيروت - لبنان) (١٩٦٨م). القصائد صفحات ١١٤ - ١٣٦ - ٢١٧ - ٣٤١، وهذه القصائد قيلت كلها في المديح، أما القصيدة التي قيلت في الفخر فهي القصيدة ص ٤١٩.

الهجاء، فقد استبدل الأخطل وحدة الناقة/ الرحلة بوحدة الخمرة<sup>١</sup>، وفي كلتا الحالتين - الرحيل والخمر - يعيش الإنسان على هامش المجتمع، وقد يلاقي أخطاراً تهدد حياته لا تقل في خطورتها عن تلك التي يلاقيها الشاعر في رحلته داخل الصحراء، ويذهب بعض المعاصرين إلى أن الخمرة "تضع صاحبها في ظروف استثنائية، لا يخضع للقوانين الاجتماعية والمواضعات الشائعة في واقعه"<sup>٢</sup>.

إن إحلال وحدة الخمرة محل وحدة الناقة/ الرحيل في قصيدة الهجاء عند الأخطل، تُعدّ دليلاً على انتقال القصيدة العربية من ثقافة المجتمع القبلي إلى ثقافة المجتمع البلاطي، وإذا كان الشعراء القدماء قد تحدثوا عن الخمر، فكان حديثهم يختلط عادة بالبكاء على الطلل، أو الحديث عن الغزل، ويؤيد هذا التوجه بعض المعاصرين بقوله: "وليس غريباً أن يجعل العرب في شعرهم مكاناً في مقدمة النص الشعري كمقدمة خمرية، وعادة ما يختلط حديث الخمرة بحديث البكاء على طلل الزمن الماضي، وحديث الغزل والنسيب، ولقد كان وضع المقدمة الخمرية إشارة لأهميتها الفنية في تشكيل النص الشعري"<sup>٣</sup>. ويمكننا توضيح هذه الأفكار بشكل أوضح من خلال عرض تفصيلي لأشكال بنية الخطاب السجالي.

### الشكل الأول: تجاوز النسيب مع الهجاء

ثمة ثلاثة نماذج يمكن رصدها من خلال موضوعين للانتقال من المقدمة النسيبية إلى الجزء الثاني الممثل في الهجاء:

- ١ ديوان الأخطل التغلبي، القصيدتان ص ٣٩٧، ٤٣٦.
- ٢ مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، دار النديم للطباعة والنشر، الطبعة الثانية (١٩٩٤م) ص ٤٥.
- ٣ مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات ص ٤٥.

الأول: يلاحظ تجنب شعراء النقائض - في هذا الشكل - الانتقال الفجائي من النقيض إلى النقيض، أي من النسب إلى الهجاء.

الثاني: اتباع الانتقال التدريجي عن طريق الفخر.

الثالث: يكون الانتقال التدريجي عن طريق المدح، ففي حالة الانتقال عن طريق الفخر نجد الشاعر يحفل بالحياة الجماعية، لذا نجد أن الفخر القبلي هو أكثر أنواع الفخر شيوعاً، باستثناء قصيدة واحدة تحمل فخراً شخصياً وقبلياً في آن واحد<sup>١</sup>، وهذا النوع من الفخر يقتصر على شاعر بعينه وهو جرير<sup>٢</sup>. وثاني هذه الملاحظات أن الشاعر عندما ينتقل من المقدمة النسبية إلى الجزء الخاص بالفخر كثيراً ما يذكر لفظ "النار"!

فيقول جرير<sup>٣</sup>:

أَمِنَ الْفِرَاقَ لَقَيْتَ يَوْمَ غُنَيْرَةٍ      كَهَوَاكِ يَوْمَ شَقَائِقِ الْأَخْيَارِ  
وَرَأَيْتُ نَارَكَ إِذْ أَضَاءَ وَقُودُهَا      فَرَأَيْتُ أَحْسَنَ مُصْطَلِينَ وَنَارِ

ويقول في موضع آخر<sup>٤</sup>:

أَقُولُ لَهُ يَا عَبْدَ قَيْسٍ صَابَةً      بَأْيٍ تَرَى مُسْتَوْقِدَ النَّارِ أَوْقِدَا  
فَقَالَ أَرَى نَارًا يُشَبُّ وَقُودُهَا      بَحِثْ اسْتَفَاضَ الْجَزْعُ شَيْحًا وَغَرَقِدَا

ويقول أيضاً<sup>٥</sup>:

أَتَنْسِي لَطُولَ الْعَهْدِ أَمْ أَنْتَ ذَاكِرٌ      خَلِيلَكَ ذَا الْوَصْلِ الْكَرِيمِ شَمَائِلُهُ  
لَحَبٍّ بِنَارٍ أَوْقَدْتَ بَيْنَ مُحَلِّبٍ      وَفَرْدَةٍ لَوْ يَدْنُو مِنَ الْحَبْلِ وَاصِلُهُ

١ نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (٥٠) ص ٣٣٣.

٢ السابق، القصيدة (٥٥) ص ٤٧٨ - (٦٤) ص ٦٢٩ - (٨٩) ص ٨٤٣.

٣ السابق، القصيدة (٥٠) ص ٣٣٣.

٤ السابق، القصيدة (٥٥) ص ٤٨٠.

٥ السابق، القصيدة (٦٤) ص ٦٣٠.

ربما يشير إلحاح الشاعر في ذكر لفظ "النار" - في هذا الموقف - إلى استعداد الشاعر لإشعال الحرب السجالية القولية والمبارزة الشعرية بينه وبين خصومه من ناحية، أو إلى التفاخر بالكرم وسعة العيش والرغد من ناحية أخرى، أو إلى أن الشاعر - في هذه الحالة على وجه الخصوص - لا يعاني من الهموم التي تثيرها الموضوعات النسيبية، وأصبحت مثل هذه الموضوعات لا تُمثّل إلحاحاً على عقلية شاعر النقائض كالشعراء القدماء؛ لأن العلاقة بين الشاعر القديم وهذه الموضوعات تنطوي على أبعاد متنوعة وغنية، وربما يعود ذلك إلى أن شاعر النقائض يصدد مواجهة خصمه العنيد (الخطاب السابق)، ومهموم بكيفية تجاوزه فكرياً، والإجهاز عليه نفسياً، والتي تمثّل المثير الأول لخلق الخطاب الحالي، وليس الطلل أو الظعائن.. إلخ، كما هو معروف عند الشاعر القديم.

أما في حالة انتقال الشاعر من النسيب إلى الهجاء عن طريق المديح، فإننا نجد شعراء النقائض الثلاثة - جريراً، الفرزدق، الأخطل - قد استخدموا لفظ "الحمام" وما ينطوي عليه من معانٍ تتوافق ومقام المديح، ولعل اختيار الشعراء لطائر الحمام في هذا المقام دون غيره من الطيور الأخرى يحمل كثيراً من الدلالات الرمزية التي يهدف الشاعر إليها، فالحمام - كما يذهب بعض المعاصرين "يرمز أحياناً إلى الوفاء والاعتراف بالجميل، وإلى البقاء والدوام والبشارة"<sup>١</sup>. ويذهب الباحث نفسه في موضع آخر إلى أن "لفظ الحمام قد يرمز في المدح إلى البقاء والاستمرار والدوام، ويرمز أيضاً إلى الأمن والأمان والعمران، فالحمام لا يسكن الأماكن الخربة كالغربان والبوم.. إلخ"<sup>٢</sup>.

١ على إبراهيم أبو زيد، الحمام في الشعر العربي، دار المعارف الطبعة الأولى (١٩٩٦ م) ص ١٤٠.

٢ السابق ص ١٤٤.

يقول الفرزدق مادحاً عبد الملك بن مروان<sup>١</sup>:

لَنَا مَا تَمَنِينَا مِنَ الْعَيْشِ مَا دَعَا      هَدِيلاً حَمَامَاتُ بَنَعْمَانَ هَتَفُ  
إِلَيْكَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ رَمَتْ بِنَا      هُمُومُ الْمُنَى وَالْهُوَجْلُ الْمُتَعَسِّفُ

فصوت لحمام "هديلاً" المسموع بعد فعل التمني "تمنينا" والضمير "لنا" يشير إلى دوام لذة العيش مادام هديل الحمام بنعمان، فذكر صوت الحمام "المسموع" هنا يشير إلى البقاء والاستمرار والدوام، كما يشير أيضاً إلى الأمن والأمان في ظل خلافة أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان، فالحمام هنا يصبح علامة على التواصل بين أطراف هذا الخطاب.

ويقول الفرزدق في موضع آخر مادحاً هشام بن عبد الملك<sup>٢</sup>:

كَأَنَّ نِصَالَ يَثْرِبَ سَاقَطَتْهَا      عَلَى الْأَرْجَاءِ مِنْ رِيشِ الْحَمَامِ  
عَمَدَتْ إِلَيْكَ خَيْرَ النَّاسِ حَيًّا      لِنَعْنَعٍ أَوْ يَكُونُ بِكَ اعْتِصَامِي

فريش الحمام "المرئي" يشير إلى الوفاء والاعتراف بالجميل، ويؤكد ذلك الفعل "عمدت" في صدر البيت الثاني، كما يشير أيضاً إلى الأمن والاطمئنان في حماية هشام بن عبد الملك.

وقد استخدم جرير لفظ "الحمام" بصورة أكثر تعقيداً، ترتد أصولها إلى التراث

القديم، حين قال يمدح خالد بن عبد الملك<sup>٣</sup>:

فَإِنَّ الَّتِي يَوْمَ الْحَمَامَةِ قَدْ صَبَا      لَهَا قَلْبُ تَوَّابٍ إِلَى اللَّهِ سَاجِدٍ

ثم يقول بعد ذلك<sup>٤</sup>:

١ نقائض جرير والفرزدق، القصيدة (٦١) الأبيات ص ٥٥٥، ص ٥٥٦.

٢ السابق، القصيدة (١٠٥) الأبيات ص ١٠١٢.

٣ السابق، القصيدة (١٠٣) ص ٩٨٦.

٤ السابق ص ٩٨٦.

### لَقَدْ كَانَ دَاءٌ بِالْعِرَاقِ فَمَا لَقُوا طَبِيبًا شَفَى أَدْوَاءَهُمْ مِثْلَ خَالِدٍ

يقصد جرير بـ"يوم الحمامة" حمامة النبي داود عليه السلام، وعبرة "لها قلب" يقصد بها قلب داود عليه السلام، وقصة حمامة داود بإيجاز "أن النبي داود عليه السلام قد قسم الدهر ثلاثة أيام: يوماً يقضي فيه بين الناس، ويوماً يخلو فيه لعبادة ربه، ويوماً يخلو فيه لنسائه، وكان فيما يقرأ من الكتب أنه كان يجد فيه فضل إبراهيم وإسحاق ويعقوب، فلما وجد ذلك فيما يقرأ من الكتب قال: يا رب أرني الخير كله قد ذهب به آبائي الذين كانوا قبلي، فأعطني مثل ما أعطيتهم، قال: فأوحى الله إليه أن آباءك ابتلوا ببلايا لم تُبتل بها، ابتلي إبراهيم بذبح ابنه، وابتلي إسحاق بذهاب بصره، وابتلي يعقوب بحزنه على ابنه يوسف، قال: يا رب ابتلي بمثل ما ابتليتهم به، وأعطني مثل ما أعطيتهم. قال: فأوحى إليه أنك مبتلى فاحترس. قال: فمكث بعد ذلك ما شاء الله أن يمكث إذ جاءه الشيطان قد تمثّل في صورة حمامة من ذهب، حتى وقع عند رجله وهو قائم يصلي، قال: فمد يده ليأخذه فتنحّى فتبعه، فتباعد حتى وقع في كُوّة فذهب ليأخذه، فطار من الكُوّة، فنظر: أين يقع فيبعث (أي يتبع أثره) في أثره، قال: فأبصر امرأة تغتسل على سطح لها، فرأى امرأة من أجمل النساء خلقاً، فحانت منها التفاتة فأبصرته، فألقت شعرها فاستترت به، قال: فزاده فيها رغبة..<sup>١</sup>

وأياً كان صدق هذه القصة أو عدم صدقها، فإنها تشير إلى وعي جرير بالتراث ومدى توظيفه له واستلهامه أفكاره، وكما يذهب بعض المعاصرين إلى أنه "لم ينسَ الشعراء جميعاً التراث العقائدي المتمثّل في الكتب المقدّسة، التوراة.. الإنجيل.. والقرآن، وما حولها من مزامير داود... استخدموا هذا كلّ لخدمة تحويل النص العربي

١ أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري "تاريخ الرسل والملوك"، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل، الجزء الأول، دار المعارف، الطبعة الرابعة (١٣٧٨ هـ - ١٩٦٧ م) ص ٤٧٩ - ٤٨٣.

من الغنائية إلى الدرامية، وعبر وسائط أخرى من الفنون الجميلة والتشكيلية المشهورة إلى جانب الأنواع الأدبية غير الشعرية. كل ذلك دون تفرقة بين مكان وزمان هذه الموروثات؛ لأنها أصبحت ملكاً للشاعر العربي وهو يشكل نصه عبر رؤيته الواقعية<sup>١</sup>. وربما يشير لفظ الحمام - في هذا السياق - إلى الإقلاع عن الخوف والتردد الذي صاحب جريراً نتيجة فراق محبوبته وحزنه عليها، في الذهاب إلى خالد بن عبد الله - الممدوح - ذلك الطبيب الشافي، وكما أنقذ الله تعالى نبيه داود وتاب عليه عندما سجد له، فإن خالد بن عبد الله سوف ينقذ جريراً من هذا السقم الذي لحق به نتيجة فراق محبوبته، ويشير إلى ذلك البيت الذي يقول فيه جرير<sup>٢</sup>:

وإن فتنَ الشَّيْطَانُ أَهْلَ ضَلَالَةٍ لَقُوا مِنْكَ حَرْبًا حَمِيْهَا غَيْرُ بَارِدٍ

### الشكل الثاني: القصيدة وحيدة الغرض ( الأبيجرامات )

وهذه القصائد، عبارة عن مقطوعات "أبيجرامات" Epigrams يتم تركيب الهجاء فيها مع الفخر أحياناً<sup>٣</sup>، ومع المديح أحياناً أخرى<sup>٤</sup>، وهذا الشكل مألوف ومعهود في قصائد الشعر العربي القديم، فيذهب ( فان جلدري )<sup>٥</sup> إلى أن هذا النوع من

١ مدحت الجيار، الشاعر والتراث، دار النديم بالقاهرة، الطبعة الأولى (١٩٩٥م) ص ٩١.

٢ نقائض جرير والفرزدق، القصيدة التي تحمل رقم (١٠٣) البيت ص ٩٨٧.

٣ نقائض جرير والفرزدق، القصائد (٣٩) ص ١٨٢ - (٤٧) ص ٢٧٥ - (٤٩) ص ٣٢٤ - (٥٤) ص ٤٥١ - (٦٣) ص ٦٠٠ - (٦٦) ص ٦٩٦ - (٦٨) ص ٧١٠ - (٦٩) ص ٧١٨ - (٧٢) ص ٧٧٥ - (٧٦) ص ٧٩٨ - (٩٨) ص ٩٤١.

وراجع أيضاً، نقائض جرير والأخطل، القصيدة ص ٤٥، والقصيدة ص ١٣٤.

٤ نقائض جرير والفرزدق، القصيدة (١٠٢) ص ٩٨١ - (٥١) ص ٣٤٣.

٥ فإن جلدري، الأنواع في تعارضها، النسيب والفخر، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف (١٩٩٥م) ص ٢٠٥ - ٢٠٩.

القصائد - الأبيجرامات Epigrams - يشكل الشكل المعياري لقصيدة الهجاء في العصر الجاهلي - كما يرى أيضاً أن هذا النمط من القصائد يكون فيه الهجاء أكثر فحشاً من أي نمط آخر. ومن ملاحظتنا على الشكل الثاني أنه أقل نسيباً من حيث عدد القصائد الممثلة له، حيث يبلغ عدد القصائد التي تمثل هذا النمط خمس عشرة قصيدة، والفرزدق هو صاحب أعلى نسبة في هذا النوع (عشر قصائد)، منها تسع قصائد يتجاوز فيها الفخر مع الهجاء، وقصيدة واحدة يتجاوز فيها المديح مع الهجاء<sup>١</sup> يليه جرير، وله أربع قصائد<sup>٢</sup>، ثم الأخطل، وله قصيدة وحيدة<sup>٣</sup>.

وربما يعود ذلك إلى أن الفرزدق ورث المجد عن أجداده، مما جعله يُكثر من التفاخر في شعره، فقد "نشأ الفرزدق في قبيلة قوية الشكيمة، أيّة، اعتدت في الجاهلية على الحرم، ولم ترعَ لدين الله حرمة، ولما تواضع عليه الناس من عبادة ووقار، وكذلك كانت في الإسلام، وورث المجد من طرفيه، من قبل أبيه ومن قبل أمه، فجده صمصعة محيي الموءودات، وفد على النبي - صلي الله وعليه وسلم فأسلم وقصّ عليه ما فعله فمدحه، وأبوه غالب المشهور بكرمه، نحر في يوم واحد مائه ناقة، وكان الفرزدق طفلاً فكان يردُّ النوق ويقول: يا أبت اعقر. وأمه لبنى (أو ليلي) أخت العلاء بن قرظة الشاعر، وأم أبيه ليلي بنت حابس أخت الأقرع بن الحابس المشهور بالشجاعة والجود"<sup>٤</sup>.

١ راجع نقائض جرير والفرزدق، القصائد التي تحمل أرقام (٤٧) - (٤٩) - (٥٤) - (٦٣) - (٦٦) - (٦٨) - (٧١) - (٧٤) - (٧٨). أما القصائد التي يتجاوز فيها المديح مع الهجاء فهي القصيدة التي تحمل رقم (٥١).

٢ السابق، القصائد التي تحمل أرقام (٧٣) - (٧٦) - (٧٧).

٣ راجع نقائض جرير والأخطل القصيدة ص ٤٥.

٤ نقائض جرير والأخطل، القصيدة ص ١٣٤.

٤ ممدوح حقي، "الفرزدق"، سلسلة نوابع الفكر العربي، دار المعارف، العدد ١٢، الطبعة السادسة (١٩٨٦م) ص ٣٤.

### الشكل الثالث: الشكل المعياري

يمكن تسمية هذا الشكل بالشكل المعياري للخطاب السجالي الشعري من حيث الكم؛ ويُعدّ هذا الشكل أكثر الأشكال شيوعاً في هذا النوع من الخطابات، وفي هذا الشكل يستغني الشاعر عن الفخر والمديح بوصفهما عنصريين رابطين بين النسيب والهجاء، ويبدأ في الهجاء مباشرة.

بعد أن تعرّفنا على الأنماط البنائية للنص السجالي في النقائض نعود لنجيب عن التساؤلات المطروحة سابقاً، وهي لماذا بُني الخطاب السجالي في النقائض على هذا النحو؟ وهل بناؤه على هذا النحو يجعله مؤهلاً لتحقيق وظيفة جمالية معينة؟ يذهب بعض المحدثين إلى أن "الفنان لا يبدع من خلال النقل على الطبيعة، بل من خلال تفاعله مع تصورات النصوص السابقة عن الطبيعة، وعلى هذا، فإن الشاعر يشكّل المعنى من خلال تفاعل نصه مع النصوص سابقة الطبيعة، وعلى هذا، سواء أكان الشاعر واعياً بذلك التفاعل أم غير واعٍ<sup>١</sup>. كما يذهب في موضع آخر إلى "أن القدرة على التجديد والابتكار تتناسب طردياً مع القدرة على فهم تقاليد التراث واستيعابها، فيقول: "إن القدرة على التمييز في مجال الإبداع الشعري لا توهب للرهبان - أي المعزولين عن التقاليد والأعراف الشعرية - ولكنها توهب لهؤلاء الذين يسيطرون على التقاليد ويستوعبون<sup>٢</sup>".

هنا يصبح التراث بكل معارفه وتقاليده رافداً مهماً من روافد الثقافة، ورافداً جوهرياً للشعر العربي بخاصة "لأنه يمثل جذور النوع الأدبي، وأصوله، ومراحل تطوّره، وأشكاله، ومعجمه، وأساليبه، وسواء أعاد الشاعر لتراثه يستهديه ويستدعيه

١ - Robert Scholes, Semiotics and Interpretation, London (1982) p.145

٢ - Ibid, p.6.

ويستلهمه ويوظفه، أم لم يعد إليه مباشرة، فهو موجود في النص الشعري وما حوله من تراث الإبداعات العربية الأخرى<sup>١</sup>.

وهذا يشير إلى أن الشاعر إذ يبتكر قصيدة من خلال الحوار الخلاق مع تقاليد تراثه الشعري لا يصنعها وحده، بل يصنعها معه أسلافه من الشعراء؛ "لأن المعول في الشعر ليس على المادة التي يستخدمها الشاعر في بناء تجربته، بل على الشكل الذي يكمن فيه دلالة العمل الشعري من حيث هو شعر، وعلى سبيل المثال، فالحجر الذي يصنع منه الفنان لا ينطوي على دلالة فنية من أي نوع، وإنما ترجع الدلالة الفنية إلى الشكل الذي وهبه الفنان من مادة الحجر"<sup>٢</sup>.

وبناء الخطاب السجالي على النحو السابق يجعله مؤهلاً لتحقيق وظيفة معرفية وجمالية تتوافق والعالم الشعري الخاص بسياقه المعرفي؛ لأن قصائد النقائض تقوم على ارتباطات خطابية مُحْكَمَة، بمعنى أن الأبيات الشعرية داخل كل خطاب ترتبط بنظيرها في الخطاب الآخر ارتباطاً وثيقاً، يُعادل ارتباطها ببعضها داخل الخطاب الواحد؛ لأن الخطاب الأول إضافة الخطاب الثاني، ومن الملاحظ أن شعراء النقائض التزموا ما التزمه الشعراء القدماء بصفة عامة في التعبير عن تجاربهم الشعرية من خلال تناولهم لموضوعات بعينها كالنسيب، والهجاء، والمديح، والفخر، وغير ذلك من

١ راجع، مدحت الجيار، الشاعر والتراث، خاصة الفصل الذي يحمل عنوان "جدل العلاقة بين الشاعر العربي والتراث، بالتعامل مع جوهر التراث في مفهوم نظرية الانعكاس" من ص ٨١ - ١٠٠، حيث يذهب في هذا الفصل إلى أن علاقة الشاعر العربي بالتراث علاقة متطورة وحتمية إذ لم ينفصل الشاعر العربي يوماً عن تراثه، بل إلى الآن لم يقو شاعر عن الانبثاق عن تراثه العربي بخاصة، والإنساني بعامة، كما أن نظرية الأدب كانت تمثل تراثاً إضافياً يدخل في تكوين الشاعر والنص الشعري من جديد.

٢ محمد أحمد بري، شعر الهذليين برواية أبي سعيد السكري "دراسة أسلوبية"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة المنيا (١٩٨٦م) ص ١٥.

التقاليد الشعرية التراثية المتعارف عليها بين جمهور الشعراء والنقاد آنذاك، باستثناء الجزء الخاص بالناقة/ الرحيل، وهو ما يجعلنا نضيف وظيفة أخرى لهذه البنية الخاصة للخطاب السجالي، وهي الطبيعة الاستبدالية لهذه البنية، فهناك عناصر بنيوية ثابتة داخل الخطاب يصعب تغييرها، وهناك عناصر بنيوية أخرى استبدالية، يمكن أن تقوم بوظائف حيوية داخل الخطاب، فالنسيب وعناصره الفنية تقليد فني ليس من السهل الاستغناء عنه واستبدال عنصر آخر به، لأنه يمثل العنصر الأساس في استقطاب جمهور المتلقين الذي يكون له أكبر الأثر في نجاح الخطاب السجالي، أما الجزء الخاص بالرحيل فيمكن اعتباره عنصراً استبدالياً؛ لأنه لا يمثل نفس القيمة التي يمثلها النسيب، فجمهور المتلقين لن يستمتع برحلة الشاعر داخل الصحراء قدر استمتاعه بالنسيب أو الجزء الخاص بالسجال، فسمحت البنية الخطائية باستبداله لتعبّر عن خصوصية هذا النوع من الأشعار، أما موضوعات النسيب والفخر والسجال فسوف تأخذ أبعاداً أخرى - كما سوف نرى - لأنها ستنخرط في لعبة العلاقة بين "الأنا" التي تعطي المعنى تحولاته، والـ "الآخر" المستقبل للمعنى، ولديه الرغبة في إعادة إنتاج معنى مقابل له تحولاته المختلفة، ويمكننا الآن دراسة عنصري الظعائن والأطلال بوصفهما موضوعين رئيسين ومحوريين في نسيب الخطاب السجالي، ويمكن أن يكشف تناولهما بالتحليل والدرس عن تحولات إستمولوجية جوهريّة في مقدمة الخطاب السجالي، الأمر الذي يضيف عليه خصوصيات معرفية إضافة إلى خصوصياته الجمالية.

## خاتمة

يؤسس الخطاب السجالي لمرحلة تاريخية نوعية في تاريخ الإبداع الشعري العربي؛ لأنه نظام خطابي استوعب فكرة السجال في سياقاتها الدينية، والسياسية، والفلسفية، والنقدية، وأعاد إنتاجها في سياق شعري يُعبّر عن أهواء النفس الإنسانية

المتناقضة عندما توضع في سياق سجالي مع طرف آخر يحاول تجاوزها، بمعنى آخر يكشف عن عواطف الإنسان عندما تشعر بالقلق أمام آخر يحاول التفوق عليها، ويكشف هذا الخطاب عن تطورٍ في وعي الشاعر العربي بكيفية إنتاج خطابات شعرية نوعية لها قدرتها الخاصة على استيعاب الأفكار المطروحة في سياقاتها الدينية، والسياسية، والفلسفية، والنقدية، وإعادة طرحها في خطاب شعري جديد، يختلف عن الخطاب الشعري التقليدي المعروف والمتداول، وهذا التغير شمل بطبيعة الحال بنية الخطاب، وموضوعاته، وفي هذا السياق يمكننا الوقوف على ثلاثة مظاهر تُعد علامة فارقة في هذا الخطاب، وتؤكد نوعيته وهي: الاختلاف، والتجديد، والتحول.

• الاختلاف: اختلاف بنية الخطاب السجالي عند الشعراء الثلاثة (جبر، والفرزدق، والأخطل) عن بنية خطابهم التقليدي، والمتعارف عليه في دواوينهم الشعرية غير السجالية، مثل اختفاء الجزء الخاص بالرحيل في الخطاب السجالي عند الشعراء الثلاثة على الرغم من وجود هذا الجزء في خطابهم الشعري التقليدي غير السجالي.

• التجديد: وأقصد به التطور، أو التغير الذي شمل موضوعات هذا الخطاب، فمن الملاحظ تقدّم هذا الخطاب نحو مراجعة تقاليد الخطاب الشعري التقليدي في إطار سجالي جديد، حيث تحوّلت الطعائن، ذلك الموتيف الشعري التقليدي الذي يؤذن برحيل المحبوبة، مما يثير هموم الشاعر في الخطاب التقليدي وأشجانه، إلى نموذج رمزي للفخر، وأصبح لحاق الشاعر بالطعائن أمراً طبيعياً، وكذلك استطاع الشاعر في هذا الخطاب أن يجعل من نفسه بطلاً على الطلل، وأصبح الموقف الطللي برمته في الخطاب السجالي ترجمة لاشعورية لممارسة دور البطولة من قبل الشاعر.

• التحول: تحوّل موضوعات الخطاب الشعري التقليدي الأساسية إلى موضوعات انتقالية رابطة، مثل تحوّل موضوع الفخر إلى موضوع انتقالي رابط، يربط

به الشاعر بين المقدمة النسيبيّة والهجاء، أضف إلى ذلك التحوّل الذي طرأ على فلسفة الصورة الشعرية في هذا الخطاب، مما يجعلنا نقف على أعتاب بلاغة جديدة للصورة الشعرية؛ لأن الشعراء في الخطاب السجالي استندوا في تأسيس الصورة السجاليّة على الحجاج والمنطق، بوصفهما منطلقين فلسفيين للتواصل مع خطاب الآخر من ناحية، ورسم صورة مجازية مناسبة للآخر تؤدي وظيفتها في العملية السجاليّة بين الخطابين من ناحية ثانية، والمساهمة في رفع قدرات هذا الخطاب على الامتداد في خطابات سجالية أخرى تقع في مجاله الحوارية من ناحية ثالثة، وترمي هذه المنطلقات إلى لفت انتباهنا نحو أهمية الوظيفة التواصلية للصورة الشعرية ذات العلاقة بالحجج والبراهين.

• فالخطاب السجالي الشعري يعبر عن وعي إنساني لا ينجل من كشف عيوبه، وعي يصارع عبر المختلف كل الآفات الاجتماعية، والأمراض الثقافية من خلال السير في ضدّ السائد والمألوف؛ من أجل اكتشاف الذات؛ لأنه وعي يعترف بواقعه، ولا يتوارى خجلاً خلف جملة من التعبيرات الأخلاقيّة، والنسقيّة الجاهزة؛ ومن ثمّة يمكننا القول: إنه تعبير عن ثقافة لا تنكر عيوبها، بل عن ثقافة تواجه مصيرها لتفتتها بنفسها؛ ولشعورها بقوتها واستعلائها بعد اختلاطها بثقافات أخرى مغايرة.

• إن التناقض في الخطاب السجالي لا يُعبر عن معاني السب والقذف كما يبدو لمعظم الدارسين، بل يستوعب الأهواء السلبية للنفس بوصفها إشكالية إبستمولوجيّة؛ لأن أصحابه أدركوا أن قوة هذا الخطاب وتميّزه يكمنان في استيعابه للجدل المعرفي، والتنافس الفكري، وأن الطاقات الإبداعية يرتحن تطورها ونموها بقوة التوتر الذاتي الذي يخلفه هذا الجدل، حيث الإغراء، والإثارة، والاستفزاز بمعناها الإبستمولوجي، وليس الإيديولوجي الذي يُثير الأحقاد والضغائن، فالتناقض عكس التوافق الذي يعمل على خمول الوعي، وقتل روح التوتر الإبداعي الخلاق؛ لأن التناقض بهذا المعنى يصبح باعثاً على الإنجاز ومحركاً لعجلة الإبداع.

- إن إعادة قراءة الخطاب السجالي في سياق إبستمولوجي مختلف سيكشف لنا عن قيمة مصالحة الوعي الإنساني لنفسه على أساس قبوله لنقيضه، فهذه الممارسة من شأنها إعادة تنظيم المجال الخطابي، وفهم بنيته وتقاليده في سياق إبستمولوجي، يكشف عن كيفية تجاوز الوعي لذاته، وقدرته على الحوار مع نقيضه؛ لأنه في اللحظة التي يتناقض فيها الوعي مع الآخر المختلف، يصبح هذا التناقض مبرراً لوجود هذا الوعي، ومحركاً لفاعليته.

### المصادر والمراجع

- أبو عبيدة، كتاب النقائض (نقائض جرير والفرزدق)، تحقيق وشرح المستشرق الألماني بيغان، مطبعة ليدن (١٩٠٥ م).
- إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيّات، مكتبة الأنجلو المصرية (د - ت).
- أبو تمام، نقائض جرير والأخطل، عني بها وعلق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية اليسوعية (بيروت - لبنان) (١٩٢٢ م).
- إليوت، التقاليد والنبوغ الفردي، مختارات من النقد الأدبي، ترجمة رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، نوفمبر (١٩٥١ م).
- التراث والموهبة الذاتية "الشعر بين نقاد ثلاثة" ترجمة منح خوري، دار الثقافة (بيروت - لبنان) (د - ت).
- تودوروف وباختين: المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، سلسلة آفاق الترجمة (الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر) العدد (١٤) يونيو، ١٩٩٦ م.
- جابر عصفور: أنوار العقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ م.

- جابر عصفور، ما بين الإحياء والتناص، جريدة الحياة (جريدة يومية تصدر عن شركة الحياة الدولية للنشر - لندن) العدد (١٢٢٧٨). ٧ تشرين الأول /أكتوبر (١٩٩٦ م) - ٢٥ جمادى الأولى (١٤١٧ هـ).
- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري "تاريخ الرسل والملوك"، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل، الجزء الأول، دار المعارف، الطبعة الرابعة (١٣٧٨ هـ - ١٩٦٧ م).
- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت) المجلد الخامس والعشرون، العدد (٣) يناير /مارس (١٩٩٧ م).
- ديوان الأخطل التغلبي، حققه وصنّفه وشرحه وأعد فهرسه: إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة (بيروت - لبنان) (١٩٦٨ م).
- ديوان جرير، دار صادر للطباعة والنشر، (بيروت - لبنان) (١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م).
- ديوان الفرزدق، دار صادر للطباعة والنشر (بيروت - لبنان) (١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م).
- ريناتا ياكوبي، الجزء الخاص بالناقة في قصيد المديح، عرض حسن البناء عز الدين، فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، (يناير - مارس) (١٩٨٤ م).
- رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت) العدد (١١٠) فبراير / شباط (١٩٧٨ م).
- سوزان سيتيكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق (٦٠ - ١) (١٩٨٥ م).

- شرح ديوان الأخطل التغلبي، صنفه وشرحه وأعدّ فهرسه إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة (بيروت - لبنان) (١٩٦٨م).
- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، عالم الفكر (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت)، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، (يوليو - سبتمبر) (أكتوبر / ديسمبر) (١٩٩٤م).
- صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة (مجلة سنوية تصدر عن قسم الأدب الإنجليزي المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة) العدد الرابع (١٩٨٤م).
- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد - العراق) الطبعة الثالثة (١٩٨٧م).
- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة (١٩٥٥م).
- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية (بيروت - لبنان) الطبعة الأولى (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م).
- على إبراهيم أبو زيد، الحمام في الشعر العربي، دار المعارف الطبعة الأولى (١٩٩٦م).
- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة الكبرى لدى بارت، إفريقيا الشرق (الدار البيضاء - المغرب) (١٩٩١م).
- فاضل ثامر، اللغة الثانية المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى (١٩٩٤م).
- فان جلدز، الأنواع في تعارضها، النسيب والفخر، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف (١٩٩٥م).

- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف (١٩٦٦م).
- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٦م).
- محمد أحمد بري، شعر الهذليين برواية أبي سعيد السكري "دراسة أسلوبية"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة المنيا (١٩٨٦م).
- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد (٤٣) سبتمبر (١٩٩٥م).
- مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، دار النديم للطباعة والنشر، الطبعة الثانية (١٩٩٤م).
- محمود حقي، "الفرزدق"، سلسلة نوابع الفكر العربي، دار المعارف، العدد ١٢، الطبعة السادسة (١٩٨٦م).
- يمينى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، (بيروت - لبنان) الطبعة الثالثة، شباط (١٩٨٥م).
- Raymond Capman, Langoustine and Literature, London 1978.
- Robert Scholes; Semiotics and Interpretation, London 1982.

## شعرية التعددية في بنية الخطاب الشعري

عبد الواسع الحميري

جامعة الملك خالد \_ أبها

### - ١ -

تتغيا هذه القراءة الكشف عن شعرية التعددية في بنية الخطاب الشعري، بوصفه تلفظاً تتعدّد فيه مواقع التلفّظ، وطرائقه، والفواعل فيه، وعوالمه، والأصوات المتلفّظة، ودواعي التلفّظ وغاياته، إضافة إلى تعدّد المواقف والرؤى المتلفّظ بها، أو المعبر عنها، فضلاً عن تعدّد الخصائص والسمات التي يتمييز بها كلّ تلفّظ شعري عن كلّ تلفّظ آخر من جنسه، أو من غير جنسه.

غير أنّ السؤال: لكن لماذا شعرية التعددية في بنية الخطاب الشعري، وليس في بنية النص الشعري؟

سؤال قديم وحتى محاولة الإجابة عنه تعدّ محاولة قديمة.. تعود ربّما إلى ما قبل أكثر من عقدين من الزمن تقريباً، حين كنت ما أزال مسكوناً بهمّ السؤال عن طبيعة الخطاب الشعري وأهم مقومات شعريته، مكرّساً له جلّ جهدي ووقتي. أمّا اليوم فقد صرنا مجذوبين مجرورين إلى عوالم خطابية أخرى تبدو لي - على الأقلّ - أكثر حضوراً وفاعليّة في حياتنا الثقافيّة، وفي الطليعة من تلك الخطابات الخطاب السياسي الذي كاد يغرقنا في جنونه وفوضاه. هذا الخطاب (الأخطبوط) الذي بات يستحوذ على كلّ أشكال الخطابات الأخرى، بدءاً بخطاب الدّين والتاريخ والإعلام والاجتماع،

فضلاً عن خطاب العقل والفنّ أو الإبداع، بما في ذلك الإبداع الشعري والسّردي، ليوظّفها جميعاً في تحقيق أهدافه وطموحاته المجنونة التي لا تكاد تبقي ولا تذر شيئاً من مقوّمات وجودنا الثقافي والحضاري إلّا شوّهت صورته وأحالاته إلى شيء من جنس ذاته، ما يجعلنا نتوقع من مثل هذه المؤسسة الرائدة (مؤسسة قسم اللغة العربية) في هذه الجامعة الرائدة (جامعة الملك سعود) المبادرة إلى استخدام خطاب العقل والعقلانيّة التّقديّ في مواجهة خطاب الجنون هذا، تفكيكاً وإعادة تركيب، بحيث يتحوّل الخطاب التّقديّ، في مثل هذه المؤسسة الرائدة حقّاً، إلى جهاز مخبريّ، تحليليّ، تفكيكيّ، يفكّك خطاب الجنون والعنف بكلّ أشكاله وتشكّلاته، وإعادة بنائه على نحو يحقّق للأمة حضورها ومجدها وفاعليّتها ومستقبلها. لقد آن الأوان لمثل هذا القسم أن يشارك في خوض معركة الدّفاع عن الحياة، عن الوجود؛ وجود الإنسان العربيّ المسلم؛ وجوده فرداً ووجوده مجتمعاً ووجوده دولة، فيعلن عن مبادرة جديدة تلائم طبيعة اللحظة التّاريخيّة التي تمرّ بها أمّتنا يعلن خلالها عن ميلاد وحدة تحليل الخطاب بكلّ أشكاله وتشكّلاته، بدءاً بالخطاب السياسيّ، مستنداً في ذلك إلى خطاب نقديّ عقلانيّ، يقوم على العقل ويعتمد على آلياته وأدواته.

#### قد تتساءلون:

لكن لماذا كلّ هذا التّركيز على الخطاب السياسيّ تحديداً، وليس على غيره من أنماط الخطابات التي لها حضور وفاعليّة في حياتنا الثقافيّة؟

وهنا أقول مؤكداً ما سبق أن أكّدت: إنّ الخطاب السّياسيّ هو الذي صاغ العقل العربيّ منذ كان هذا العقل، هو النّواة، هو البؤرة، هو القطب الذي دارت أو تمحورت حوله كلّ أنماط الخطابات الأخرى، هو الذي تربّع على عرش كلّ الخطابات، فتحكّم بها وصاغها كما تهوى مشيئته، هو الذي صاغ وعي السّاسة، ووعي المتكلّمين، وأسهم، بشكل فاعل، في صياغة وعي الفقهاء

والأصوليين، ووعي المؤرخين، فضلاً عن وعي الفلاسفة والمنظرين، ووعي النقاد والمفكرين، حتى وعي الشعراء المبدعين والكتاب السردانيين، إنه نسق الأنساق، وطاغوت الطواغيت المتجبر الذي يفترض أن نعلن حالة النفور والاستنفار ضده، لاسيما في مثل هذه المؤسسات الرائدة، لتعريته وإبراز حقيقته كما هو ذاته، لا كما يحلو لنا أن يكون.

الخطاب السياسي هو ذلك الثقب الأسود في تاريخ أمتنا الثقافي والحضاري. هو المغارة التي كادت أو تكاد تلتهم كل شيء جميل في تاريخ أمتنا.

إنه الخطاب المركزي في واقع الأمة وفي موروثها الثقافي والحضاري، الذي يستقطب ويمحور، الذي يشعل نيران الحروب، ويضفي عليها المبررات المختلفة من كل جنس ولون؛ المبررات الدينية، والمبررات الاجتماعية، والمبررات التاريخية، وحتى المبررات الاقتصادية (باعتبار أن السلطة هي الطريق إلى الثروة).

إنه ذلك الخطاب الذي يصوغ الوعي ويوجه الإرادة والسلوك؛ سلوك الأفراد، كما سلوك الجماعات والمجتمعات، على نحو بات يؤكد لنا مقولة أحد فلاسفة هذا الخطاب المعاصرين حين عرف الإنسان بـ: "أنه حيوان سياسي"، بعد أن كان قد استقر تعريف الإنسان قديماً بأنه "حيوان ناطق".

وعلى الرغم من كل ما قيل أو يقال عن مركزية خطاب العلم أو العقل في المجتمعات الغربية، إلّا أنني ما زلت أعتقد أن هذا الخطاب ما يزال يتربّع في تلك المجتمعات على عرش كل الخطابات الأخرى، بما في ذلك خطاب العلم والعقل نفسه، فهو ما يزال يتسلط ويملي الشروط على كل الخطابات، بما في ذلك خطاب العلم الذي بات يمثل رأس مال حقيقي في تلك المجتمعات، محاولاً ما أمكنته المحاولة تسخير هذا الخطاب في تحقيق أهدافه وطموحاته المجنونة.

أمّا في عالمنا الثالث فلا تزال المركزية للخطاب السياسي، الذي يبدو هو الخطاب الفاعل في حياتنا وليست للخطاب العلم أو العقل، ولا حتى للخطاب الدين، الذي يبدو هو الآخر - رُغم أهميته في مجتمعاتنا - تابعا للخطاب السياسي، خاضعا لمنطقه، شأنه في ذلك شأن بقية الخطابات الأخرى، هو الذي يصوغها أو يسهم في صياغتها، هو الذي يستحضرها ويفرض حضوره عليها. إذن كلّ الخطابات الأخرى ليست سوى رأس مال اجتماعي يستثمرها هذا الخطاب الطاغية، متى شاء، وكيف شاء. هو الذي يوظف أو يستثمر رأس مال خطاب الدين ورأس مال خطاب الإبداع ورأس مال خطاب الاقتصاد، ورأس مال كلّ الخطابات الأخرى التي تتحوّل دوماً إلى مجرد شريك مفتوح في رصيده يوظفها في تحقيق مشروعه في الهيمنة والسيطرة.

على أنه يجب الإشارة هنا إلى أنّ ما يجمع بين الخطاب السياسي والخطاب الإبداعي بكافة أشكاله وتشكلاته: شعراً ونثراً، أنّ كليهما خطاب غير مباشر، خطاب مركّب، مزدوج، مراوغ، يروغ ويراوغ، يقول ولا يقول، يقول شيئاً ويريد غيره، وأنّ لكلّ منهما بلاغته الخاصة، وربما كانت بلاغة الكذب هي البلاغة التي تجمع بينهما، وأنّ كليهما، قبل ذلك وبعده أيضاً، يعدّ خطاب غواية، وليس خطاب هداية، وغواية الخطاب السياسي لا تقل أهميةً وخطراً عن غواية خطاب الشعر، فضلاً عن غواية الخطاب السرد (غواية الشعر وغواية السرد) هذا أحد محاور اشتغالاتي في الفترة الماضية، إنّه موضوع سبق لي أن تناولته في أحد كتبي التي لم أتمكّن من إنجازها بشكل نهائي ونشرها حتى الآن. إذن غواية نسق الخطاب السياسي هي غواية ومخاتلة لا تقل أهميةً وخطراً وخفاءً عن مخاتلة النسق الشعري والنسق السرد الذي يتعمدان إيهامنا بواقعتهما على الدوام.

لذلك أقول: إنّه على الرغم من مركزية الخطاب السياسي في واقعنا الاجتماعي والثقافي والحضاري إلّا أنّ هذه المركزية ظلّت مركزيةً موهمةً، مخاتلةً غير

ظاهرة على الدوام، ذلك لأنّ هذا الخطاب قد بقي - كما سبقت الإشارة - يتلبّس بغير لبوسه، ويتلون بغير لونه الحقيقي؛ بلون الدين، بلون المصلحة العليا للمجتمع أو للجماعة، وبلون الحكمة والعقلانية، وباللوان كثيرة ومختلفة، وكلّها ألوان زاهية برّاقة، مفتعلة مصطنعة، يمّوه بها على عوراتها، على سيئاته وسوءاته، على إغوائاته وإغراءاته، على حقيقته الخطرة. ومن هنا أيضاً تأتي أهمية التصدي له، وتسليط كلّ الأضواء الكاشفة عليه لتعريته، لفضحه، للكشف عن كلّ إغوائته وإغراءاته، يجب استخدام مبضع التقدير لتشريحه بشكل دقيق للكشف عن هويته الحقيقية، بحيث يتمّ خلال هذه العملية الدقيقة والمعقدة الفصل التام والكامل بين هو سياسي وما هو ديني، وما هو سياسي وما هو عقلي، وما هو سياسي وما هو تاريخي، وما هو سياسي وما هو لغوي خالص، أو إبداعى خالص. إذن لقد صار من الأهمية بمكان تمييز هذا النسق المخاتل عن باقي الأنساق الأخرى التي تسلّط ولا يزال يتسلّط عليها ليشوّه صورتها، وليحولها على الدوام إلى شيء من جنس ذاته.

لا أريد أن أسترسل في بيان حقيقة ومخاطر هذا الخطاب وخطابات أخرى لها صلة به، في هذا اللقاء أكثر من هذا، حتى لا يكون على حساب موضوعنا الرئيس، موضوع هذا اللقاء، ولكن إن رأيتم أن يكون هذا الموضوع مطروحاً للحوار اللاحق للمحاضرة، فحبذا لو يكون الأمر كذلك.

## - ٢ -

أعود إلى موضوعنا موضوع المحاضرة المتمثّل في سؤال الشعريّة؛ شعريّة التعدّدية في بنية الخطاب الشعريّ، فأقول:

تعدّ ظاهرة التعدّدية في بنية النصّ الشعريّ ظاهرة ظاهرة بما يكفي، ولم تعد محلّ إشكالٍ أو تساؤل، فقد انتقلت - بفعل تطوّر الوعي النقديّ الحديث بها - من

حيّز الخفاء إلى حيّز التجلّي، ولم يعد أحداً ينكرها، أو ينازع فيها، وقد تناولها كثير من الباحثين المعاصرين بالدّرس والتحليل، فلم تعد بحاجة إلى مزيد بيان.

وخلافاً لهذه الظاهرة ظاهرة التعددية في بنية الخطاب الشعري؛ هذه الظاهرة التي كانت وأعتقد أنّها ما تزال تعدّ من الظواهر غير الظاهرة بما يكفي، أو لأقل: من الظواهر الإشكالية التي لا تزال تُشكّل على الكثير منّا، فلا يزال يلتبس مفهومها - في وعي بعض الدّارسين - مع مفهوم التعددية النصّية، لاسيّما في ظلّ حالة الخلط الحاصلة، في ساحة التفكير النقديّ العربيّ بين مفهوم النصّ ومفهوم الخطاب، فنتيجة لهذا الالتباس الحاصل بين المفهومين، لا يزال الكثير منّا يخلط بين ظواهر التعددية التي تدمغ بنية النصّ الشعريّ، وتلك التي تدمغ بنية الخطاب الشعريّ.

ليس هذا فحسب، بل إنّ باحثاً مرموقاً، يعدّ في طليعة الباحثين في الخطاب، وأحد أهمّ المنظرين المعاصرين له، هو ميخائيل باختين، قد ذهب إلى نفي سمة التعددية عن (بنية) الخطاب الشعريّ بالجملة، ورأى أنّ هذا الخطاب<sup>(١)</sup> موسومٌ بالأحادية، ولا حظّ له في التعددية التي عدّها سمة لازمة للخطاب الثّريّ في شكله السردّي (في خطاب الرواية على وجه الدّقة والتّحديد)، ما أبدى الخطاب الشعريّ، في وعي هذا الباحث، خطاباً مغلقاً على ذاته؛ يكفي ذاته بذاته، ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده، فهو - وفقاً لهذا الباحث - بمثابة (نسقٍ أحاديّ) مجرّد من كلّ تأثير متبادلٍ مع (نسق) خطاب الآخرين، ومن كلّ نظريّة نحو (نسق) خطاب يصدر عن آخر<sup>(٢)</sup>، فضلاً عن أنّه يخلو تماماً من وجود آية لغة أجنبيّة، باعتبار أنّ "لغة الشعر عموماً هي لغة الشّاعر نفسه؛ لغته الصّافية النقيّة من (شوائب)

١ ينظر: الخطاب الروائيّ، تر: محمّد برادة، دار الأمان للنشر والتّوزيع، الرّباط، ط ثانية، ١٩٩٧م: ٥٠.

٢ ينظر: نفسه.

أي لغة أجنبية. وبداخل هذه اللغة يجد الشاعر نفسه برمته، ودون شريك يقاسمه إيّاها<sup>(١)</sup>.

إذن لئن كان هذا الباحث، أعني باختين، قد ألح على نفي سمة التعددية عن بنية الخطاب الشعري، بقدر إلحاحه أو يزيد، ربّما قليلاً، على إثبات هذه السمة للخطاب الثري - في شكله الروائي - فإنّ هذا الموقف قد كان في خلفية إلحاحنا على تناول هذه الظاهرة في سياق مشروعنا الذي كرّسنا جانباً منه لتحليل بنية الخطاب الشعري؛ إذ عمّق هذا الموقف من شعورنا بأهمية تناول مثل هذه الظاهرة بالدّرس والتحليل، منطلقين في ذلك، من قناعة راسخة، متولّدة عن معاشتنا لهذا الخطاب، مفادها: بأنّ الأمر على خلاف ما ذهب إليه هذا الباحث، على الأقلّ بالنسبة للخطاب الشعري في نسقه التفاعلي الجدلي<sup>(٢)</sup> هذا النسق الذي سبق لي أن عرفته بكونه إستراتيجية التلفظ ونظامه التعددي المفتوح. فهو بمثابة نظام كلي مركّب من عددٍ (لا يحصى) من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والتداولية. وقد تناولته في أكثر من سياق بوصفه "نظام خرق واختراق (واع ولا واع) لكل الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والنفعيّة، ونظام تجاوز، أو تحرّر من كلّ السّلط التي تمثّلها تلك الأنظمة، ومن ثمّ بوصفه - في المحصلة النهائيّة - تلفظاً تتعدّد فيه مواقع التلفظ، والفواعل فيه، وعوالمه، والأصوات المتلفظة، ودواعي التلفظ وغاياته، إضافة إلى تعدّد المواقف والرؤى المتلفظ بها، أو المعبر عنها، فضلاً عن تعدّد الخصائص والسمات التي

١ ينظر: نفسه.

٢ إذ الأصل في هذا النسق من الخطاب أنّه نسق ناهض في أفق التعددية (وإن بقي شكل التعددية المتحقّق في بنية هذا النسق الشعري يختلف عنه في بنية الخطاب الروائي). أود أن أشير هنا إلى نسقين خطابين شعريين آخرين، تناولتهما بالدراسة والتحليل، ويتسمان بالأحادية، أسميت الأول: نسق التعالي، وأسميت الثاني: نسق التبعية والسقوط.

يتميز بها كلُّ تلفظٍ شعريٍّ عن كلِّ تلفظٍ آخر من جنسه، أو من غير جنسه. ولأن الوقت لن يتسع لنا لتناول كلِّ هذه المستويات من التعددية التي تهيمن في بنية الخطاب الشعريِّ، فسأتوقف عند بعض المستويات المهمة واللافتة منها، بدءاً بتعددية مواقع التلفظ.

## (٢ - ١)

### تعددية مواقع التلفظ

وما نعينه بتعددية مواقع التلفظ، أنَّ المتلفظ (الشاعر)، في ملفوظ هذا النسق من الخطاب، لا يتلفظ إلينا، أو بالأحرى لا يتوجه إلينا بملفوظ خطابه، من موقع واحدٍ محددٍ، هو موقعُ انتمائه إلينا (نحن المخاطبين عموماً)، وخضوعه لشروطنا التي يفرضها عليه وضعنا السوسيوي-ثقافي - أنطولوجي، كمخاطبين (فعليين أو حتى ضمنيين) بل يتلفظ إلينا أو يخاطبنا، من موقع انتمائه إلى ذاته المتلفظة، أو إلى العالم انطلاقاً من ذاته المتلفظة، بوصفها ذاتاً كليّةً مفتوحةً على كليّة العوالم والأوضاع في لحظتها الراهنة، نقول هذا لأنَّ ما يميّز نسق الخطاب الشعري التفاعلي الجدلي عموماً عن غيره من أنساق الخطاب الأخرى، أنَّ الأوليّة فيه للأنا، وليس للأنث أو الهو، وأنَّ الأوليّة فيه للأنا لكن لا كموضوع أو كتصريح، وإنّما كتلميح أو كغربة مكبوتة في التحرّر من كلّ سلطةٍ وتجاوز كلّ وضعيّة استلابٍ، لذلك تتعدّد (مواقع التلفظ) في ملفوظ هذا النسق من الخطاب، بتعدّد العوالم والأوضاع التي يجد الشاعر نفسه في مواجهة معها.

ولكي نجلي هذه الحقيقة يمكننا التوقف عند ملفوظ طرفة بن العبد في خطاب الأبيات التي يقول فيها<sup>(١)</sup>:

١ ديوان طرفة، المكتبة الثقافية، بيروت (د.ت) ص ٣١.

وما زال تَشْرَابِي الحُمُورَ وَلَذْنِي      وَيَبْعِي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُثْلِدِي  
إلى أن تحامتنِي العَشِيرَةُ كُلُّهَا      وَأُفْرِدْتُ إِفْرَادَ البَعِيرِ الْمُعْبَدِ  
رَأَيْتُ بَنِي غَبْرَاءَ لَا يُنْكِرُونَنِي      وَلَا أَهْلُ هَـذَاكَ الطَّرَافِ الْمُدَّدِ  
أَلَا أَيُّهَذَا اللَّائِمِي أَحْضَرُ الْوَعَى      وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي؟  
فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِّي      فَدَعْنِي أُبَادِرُهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

حيث نلاحظ ، أنَّ فضاء التكلّم ، في كلام طرفة ، في هذه الأبيات ، هو فضاء مواجهة المتكلّم طرفة لأوضاعه السّوسيو - ثقافيّة - أنطولوجيّة ؛ ليس فقط في إطار من أنكره من النّاس ، وهم جميع أفراد عشيرته الشرعيّة ؛ بل في إطار من لم ينكره من النّاس ، وهم ندماءه الذين كَتَبَ عنهم الشّاعر في (ب.٣) بـ ((بني غبراء)) ، و((بأهل هَذَاكَ الطَّرَافِ الْمُدَّدِ)) إضافةً إلى وضعه في إطار من كان السّبب في إنكار من أنكره من النّاس ، وهو اللّائم له ، أو الزّاجر ، أو الواشي به إلى القبيلة ، إضافةً إلى وضعه في إطار عالم الموت الذي فرض عليه الحضور في حضرة كلّ هذه الأوضاع السّوسيو - ثقافيّة - أنطولوجيّة مجتمعةً.

ومن هنا رأينا المتكلّم طرفة ، يتكلّم إلينا ، أو يتوجّه إلى مخاطبيه ، في خطاب هذه الأبيات ، من ثلاثة مواقع رئيسيّة مختلفة :

١.١.٢ : موقع الانكفاء والعزلة ؛ انكفاء الذات المتكلّمة على ذاتها أو على وضعها الأنطولوجي المغلق ، في الماضي ، كي يتسنّى لها إدراك وضعها المفتوح ، في الحاضر وفي المستقبل ، في ضوئه (الببتان الأول والثاني).

وقد تميّز كلام طرفة من هذا الموقع بكونه :

-أولاً : من موقع الاعتراف والتّبرير ؛ اعتراف الذات المتكلّمة بما فعلت في الماضي ، وبما جرّ عليها فعلها ، في الماضي وفي الحاضر وربما في المستقبل على السّواء. فهي تعترف بأنّها قد أخلّت بشروط انتمائها إلى جماعتها الشرعيّة (العشيرة) على مستويين :

أ. على مستوى معاقرتها للخمور، واشتغالها باللذات والمتع، بعيداً عن حياة الجماعة التي تنتمي إليها (القبيلة) المملوءة بالمتاعب، والمحكومة بمنطق المواجهة والصراع مع أفراد القبائل الأخرى الذين يشتبكون مع قبيلة الشاعر، ويدخلون معها في حربٍ ضروسٍ على مقومات الوجود الجمعي لكل منهما.

ب. وعلى مستوى إتلافها الأموال، وإنفاقها إياها في غير وجوه الإنفاق التي تحقق مصلحة الجماعة أو العشيرة، كإكرام الضيف، وسدّ حاجة المحتاجين من أفراد القبيلة.

لذلك فقد تميّز كلام الدّات من هذا الموقع بكونه:

-ثانياً: كلاماً عن الفعل، وما جرّه على الفاعل (المتكلم)؛ عن الحدث؛ حدث تشراب الخمر، البيع، الإنفاق، وما جرّه على محدثه: الشارب، البائع المنفق المبدّر. ومن هنا رأينا، من سمات هذا الحدث الذي أحدثه المتكلم، وأخذ يتكلم عنه، في كلام هذه الآيات، من هذا الموقع:

-أنّه حدث متعلّق بماضي المتكلم وبماضيه ومستقبله. فهو حدثٌ يمتدّ ويستطيل، في ماضي المتكلم، حتى ليكاد يستغرق ماضيه كلّ، ويأتي على إمكاناته كلّها.

يؤكد هذا، أنّه (أي المتكلم) قد قال أولاً: "ما زال"، فأتى بالفعل النّاسخ الدّال، بطبيعته، على استمرار ثبوت الخبر في المخبر عنه، حتى زمن الإخبار، أو على استمرار ثبوت اتّصاف المخبر عنه بمضمون الخبر حتى لحظة التّكلم بالخبر، على الأقل؛ ليأتي بعد ذلك، بصيغة مفتوحة للمخبر عنه، هي صيغة الحدث (تشرابي) المؤلّفة من ثلاثة مقاطع صوتيّة (تش + را + بي) دون صيغة (شربي) المؤلّفة، فقط، من مقطعين صوتيين (شر + بي)، فقال: "وما زال تشرابي"، ولم يقل: "وما زال شربي"؛ باعتبار أنّ الصّيغة الأولى تدلّ بذاتها، أي بجرس أصواتها، وبامتداد حركة النّطق بها،

على انفتاح هذا الحدث على المتعدّد واللّانهائيّ، أي على استمرار حدث الشّرب من الشّارب المتكلّم دون انقطاع، أو توقّف في الزّمن، إضافةً إلى دلالتها، بجرس أصواتها، وبالذّات بجرس صوت الشّين السّاكنة الدّالة على الانتشار والتّفشي، على كثرة مشروبه من الخمر واستمراره. أمّا صيغة (شربي)، فلا تدلّ بذاتها، على أيّ من المعنيين السّابقين الذين دلّت عليهما الصّيغة الأولى.

على أنّ ما يؤكّد معنى الانفتاح على الكثرة الذي دلّت عليه هذه الصّيغة، بالإضافة إلى معنى الاستمراريّة وعدم الكفّ أو التوقّف عن شرب الخمر، صيغة الجمع (الخمر) التي اختارها المتكلّم، دون صيغة المفرد (الخمر) ليوّقع حدث التّشرب المفتوح عليها؛ فصيغة الجمع هذه، توحى ليس فقط، بكثرة الخمر التي ما انفكّ يشربها المتكلّم في الماضي؛ بل بتنوّع تلك الخمر، وتعدّد أشكالها وأصنافها.

أمّا قول الشّاعر، بعد ذلك: (ولدتني)، فهو من باب عطف العام على الخاصّ؛ ليوحى: إمّا بعموم اللّذة التي يحقّقها له حدث تشرب الخمر، وإمّا بعموم الحدث/ الفعل الذي من شأنه أن يحقّق له اللّذة والمتعة، وأنه لا يقتصر، فقط، على حدث تشربه الخمر؛ بل يشمل بالإضافة إلى هذا الحدث، أحداثاً أخرى، لا تقلّ أهميّة عنه، في تحقيق اللّذة والمتعة له، كحدث التّمتع بالمرأة مثلاً.

ومن هنا، رأينا المتكلّم طرفة يعطف على حدث (اللّذة) المفتوح هذا (ولدتني)، حدثين آخرين، ما فتئ يسهمان في عمليّة فتح هذا الحدث المركزيّ واستمراره، وهذان الحدثان هما: حدث البيع والإنفاق المنسوبان، هما الآخران أيضاً إلى المتكلّم الشّارب أو الصّادران عنه أيضاً؛ بيع ما لا يحقّق له اللّذة من الأشياء، وإنفاق قيمته في شراء أشياء أخرى، أو في التّعويض عن أشياء من شأنها أن تحقّق له اللّذة والمتعة.

وكأنّ المتكلّم طرفة قد أراد بهذا أن يقول لمخاطبه المفتوح (المتعدّد واللّانهائيّ) من هذا الموقع: إنّه قد بقي يشرب الخمر، ويعاقر النّساء، ويفعل كلّ ما من شأنه أن

يحقق له اللذة والمتعة، منفقاً في سبيل ذلك كل ما كان لديه من علائق وأنفاس، حتى شاع أمره، وانتشر خبره بين جميع أفراد العشيرة التي أجمع جميع أفرادها على خلعه، أي على عزله ونفيه عن عالمهم.

لذلك وجدنا من سمات هذا الحدث المتحدث عنه، من هذا الموقع:  
- أنه ينطوي على إحداثٍ في أمر القبيلة، أو في أمر علاقة الذات المتكلمة بها، أي على بدعة أو تجاوز، أو إخلالٍ بشروط انتماء الذات إلى القبيلة، وهو ما أدى بالقبيلة إلى خلع الذات ليس فقط؛ لأنها تريد من الذات أن تكف عن ممارسة ذلك الحدث المحدث، وتجدد التزامها بشروط الانتماء إليها من جديد، ولا فقط؛ لأنها تريد أن تحمي باقي أفرادها المنتمين من عدوى التأثير بالذات المحدثه، ولكن لأن الذات قد اختارت، هي نفسها، أن تحيا حياة العزلة، أو لأن الشاعر قد اختار لنفسه أن يحيا فرداً مفرداً، فكان لزاماً على القبيلة، أن تفرد كما أفرد نفسه، وأن تقر مصيره الذي قرره لنفسه بنفسه.

وهذا يعني أن من سمات حديث طرفه من هذا الموقع:  
- أنه - ثالثاً: حديث عن الحدث المفتوح الذي تمتد آثاره إلى زمن المتحدث الراهن، أو الذي لا تزال الذات المتكلمة تعاني من آثاره حتى لحظة التكلم: الآن - هنا، وقد تبقى تعاني من آثاره إلى ما بعد هذه اللحظة.  
- إنه - رابعاً: حديث عن مصير الذات الفردية المفردة المفتوح، في إطار الجماعة الشرعية (العشيرة) التي أفردتها، ولا تزال تفردتها حتى الآن، أو التي أنكرتها، ولا تزال تنكرها حتى اللحظة الراهنة.

ومن هنا رأينا المتكلم طرفه يتحوّل، في كلام (خطاب) البيت الثاني، من موقع الحديث عن مصيره المفتوح، في إطار الجماعة الشرعية المنكّرة له، إلى موقع المواجهة المفتوحة مع مصيره، في إطار تلك الجماعة، بالانفتاح في (كلام البيت الثالث) على

مصيره في إطار جماعة أخرى غير شرعية، أي في إطار جماعة (الصّعاليك) المخلوعين، أو المنبوذين من قبائلهم مثله.

وهذا يقتضي أنّ المتكلم طرفة قد صار، في كلام البيت (الثالث)، يواجه وضعه السّوسيو - انطولوجي في إطار الجماعة الشرعية (القبيلة) التي أنكرته، ولا تزال تنكره، باستحضار وضعه السّوسيو - انطولوجي، في إطار مجموعة الأفراد المفردين مثله، أي في إطار الأفراد الذين أفردتهم عشائريهم، ولا تزال تفردهم، كما هو الحال بالنسبة له؛ فهو (المتكلم طرفة) يستبدل بوضعه، في إطار أولئك الذين أفردوه، وضعا له في إطار هؤلاء المفردين مثله؛ مُعلّلاً هذا الاستبدال، بأنّ هؤلاء ليسوا من جنس أولئك، بدليل أنّ هؤلاء لم يُنكرّوه، بينما أولئك أنكرّوه، ولا يزالون ينكرونه.

٢.١.٢ : موقع انفتاح الذات المتكلمة، في كلام البيت الثالث، على الدّوات الأخرى المتماثلة معها وضعا ومصيرا؛ أي التي وضعها السّوسيو - انطولوجي، في إطار قبائلها التي أفردتها، كوضع الذات المتكلمة، ومصيرها كمصيرها، وهذا يعني أنّ من سمات تكلم الشاعر في هذا البيت :

-أنّه من موقع رؤيا الذات المتكلمة تلك الدّوات : مُنكرة غير مُنكرة ولا متناكرة؛ رؤياها مُنكرة من جميع أفراد عشائرها التي قرّرت خلْعها (أو نبذها عن باقي أفراد القطيع)، ورؤياها غير مُنكرة من خلْعته عشيرته كطرفة، ورؤياها غير متناكرة فيما بينها كأفراد، وهذا يعني أنّ الذات المتكلمة، في كلام هذا البيت، قد نظرت إلى تلك الدّوات المفردة من زاويتين : من زاوية موقف الآخرين (الذين أنكروها) منها، ومن زاوية موقفها هي نفسها من الذات، ومن ثمّ من زاوية ما تعانيه هذه الدّوات جميعاً، في سياق إنكار من أنكرها من أفراد عشائرها، ومن زاوية ما تحقّقه للذات من تجاوز لمعاناتها، في السياق نفسه.

يؤكد هذا أشياء كثيرة، منها:

- أن المتكلم الشاعر، قد أحال على هذه الدّوات المنكّرة غير المتناكرة بلفظ (بني) في (ش ١)، ولفظ ((أهل)) في (ش ٢) من هذا البيت، ومن شأن إحالة الشاعر على هذه الدّوات بهذين الدّالين، أنه يدلّ على أن الشاعر قد صار ينظر إلى هذه الدّوات المنكّرة من زاوية ما يجمع بينها، ويوحّدها كدّوات مفردة، أي من زاوية ما يجعل منها ذواتاً منتميةً، أو منسوبةً إلى ذاتٍ واحدةٍ، أو إلى أصلٍ واحدٍ، ما جعلها تبدو، في عين شهود الشاعر، بمثابة الأبناء لأبٍ واحدٍ، وأمٍّ واحدةٍ. وقد تبين أن ما يوحد بين هذه الدّوات، في وعي المتكلم الشاعر، ليس سوى مصيرها المشترك، معاناتها المشتركة، في سياق إنكار الآخرين وتنكرهم لها، أو خلعهم إيّاها. يوحى بهذا، بالإضافة إلى ذلك، مؤشّران صياغيّان آخران ينطوي عليهما ملفوظ هذا البيت:

- المؤشّر الأوّل: أن المتكلم / الشّاهد، قد نسب هذه الدّوات إلى منسوب، من شأنه أن يؤكد غياب النسبة، وانقطاع الحبل السّريّ للنسب الذي كان يصل هذه الدّوات بالآخرين ممن كانت تنتسب وإيّاهم إلى أصلٍ واحدٍ. ويتجلّى هذا من جهة أن المتكلم / السّارد، قد وصفهم في (ش ١) بكونهم "بني غبراء" هكذا بصيغة التّنكير، ولم يصفهم بكونهم مثلاً: "بني فلان" أو على الأقلّ "بني الغبراء" بصيغة التعريف، فنسب هذه الدّوات، أو بالأحرى، أضاف لفظ (بني) الدّال بذاته على وحدة هذه الدّوات، أو على وحدة الأصل الذي تنتمي إليه هذه الدّوات إلى لفظ ((غبراء)) الذي يحيل - رمزياً - على الأرض الفلاة، القاحلة، أو الخالية من الماء والكأ، أي من كلّ مقوّمات الوجود الحيّ والمستقرّ، ومن شأن هذه النسبة، أو الإضافة، أن توحى بأنّ الشاعر قد صار ينظر إلى وحدة الأصل الذي تنتمي إليه هذه الدّوات، من زاوية وحدة المصير، أو من زاوية وحدة المعاناة التي تكابدها

هذه الدّوات جميعاً؛ من حيث إنّها جميعاً تعاني الخلع والنّبذ من قبائلها، ولذلك فهي جميعاً تعاني الفقر والغربة، والضّياع؛ بحثاً عما يحقق لها تجاوز تلك المعاناة.

أمّا في (ش ٢) من البيت، فقد قال الشاعر: "ولا أهلُ هذاك الطّراف المُمدّد" ولم يقل: ولا أهل هاتيك البلدة، أو أهل هذا المحلّ، فنسب هذه الفئة من الدّوات، أو لنقل أضاف لفظ ((أهل)) الدّال بذاته على وحدة هذه الفئة من الدّوات أيضاً، إلى اسم الإشارة ((ذا)) الدّال بذاته، على حضور المشار إليه (المنسوب إليه) ممثلاً في ((الطّراف المُمدّد))، حضوراً عينياً مباشراً، وقربه من المخاطب بخطاب هذا البيت، ومن شأن هذه النسبة، أو الإضافة أن توحى بأنّ الشاعر قد نسب هذه الفئة من الدّوات المفردة إلى الشّيء الآنيّ والعابر، ولم ينسبها إلى الشّيء الثّابت والرّاسخ، إلى ما لا يمثّل أصلاً للنسبة، أو الانتساب، لا إلى ما يمثّل أصلاً للنسبة، أو الانتساب، أي إلى موضع الإقامة الفرديّة الآنيّة، والعبارة (١)، لا إلى موضع الإقامة الجماعيّة التاريخيّة الثّابتة والمستقرّة، ومن شأن هذا كلّ أن يوحي بأنّ الشاعر، من ثمّ، قد أخذ يشهد هذه الفئة من الدّوات، من زاوية ما تعانيه من قطيعة ونبذ، من ناحية، ومن زاوية ما تحقّقه لنفسها من متعة ولذة آنيّة عابرة، من ناحية ثانية.

وهذا يعني أنّ الشاعر قد نظر إلى جماعة الخلعاء (الصّعاليك) بشكلٍ عام، على أنّهم، في الأصل، فئتان:

- فئة استطاعت أن تتجاوز بعض تبعات التّفي والخلع الذي تعرّضت له من لدن عشائرها، حيث تمكنت من تجاوز المشكل الاقتصاديّ، على الأقلّ، وإنّ ظلت ترزح تحت وطأة المشكل الاجتماعيّ، ممثلاً في قضيّة الانتماء، أو في قضيّة انفصام

١ من حيث إنّ المراد بالطّراف الممدّد: البيوت من الأدم، كما يذكر الشراح، يقيم فيها الإنسان الراحل أياماً، ثم يرحل عنها.

علاقتها بالجماعة الأصلية التي كانت تنتمي إليها، وتمثل أحد أفرادها، وتمثل هذه الحالة حالة من وصفهم الشاعر بـ ((أهل هذا الطرف الممدد)).

-وفئة أخرى لم تستطع أن تتجاوز آياً من تبعات النفي والخلع، الأمر الذي جعلها تعاني من المشكلتين معاً؛ المشكلة الاقتصادية والمشكلة الاجتماعية، وتمثل هذه الحالة - كما أوضحنا - حالة من وصفهم الشاعر بـ ((بني غبراء)).

على أن ما يؤكد هذا، من جهة ثانية، أن الإضافة في ((أهل هذا الطرف الممدد)) تفيد الملكية والاختصاص؛ اختصاص المضاف (أهل) بالمضاف إليه (هذا الطرف)، وملكيته له، في حين تفيد الإضافة في ((بني غبراء)) مجرد التخصيص؛ تخصيص المضاف النكرة (بني) بنكرة أخرى (غبراء) والحد من دائرة العموم الذي تفيد تلك النكرة لا أكثر.

ليكون الشاعر بهذا قد أضاف تلك الدّوات المنكرة أو المفردة جميعاً، بل قل: قد نسب تلك الدّوات جميعاً، إلى غير منسوب، أو إلى منسوب من شأنه أن يؤكد غياب النسبة، وانقطاع الحبل السري للنسب الذي كان يصل هذه الدّوات بالآخرين، ممن كانت تنتسب وإياهم إلى أصل واحد، مما جعلها، وبالدّات الفئة الأولى، تعاني من ضياع الهوية، بالإضافة إلى الفقر والغربة. هذا عن المؤشر الأول.

-أمّا المؤشر الثاني: فيتمثل في أن الشاعر الذي نسب تلك الدّوات جميعاً إلى ما يؤكد ضياع نسبتها إلى الآخرين، أو انقطاع الحبل السري الذي كان يصلها بالآخرين، قد نسب إلى تلك الدّوات جميعاً، في مقابل ذلك، ما يؤكد قيام النسبة، أو اتصال حبل النسب بينها وبينه، على معنى أنه قد أثبت لها جميعاً، أو لنقل: قد نفى عنها جميعاً أن تكون، أو آياً منها، قد أنكرته أو تنكرت له، كما أنكره أو تنكر له ولها كل الآخرين.

على أنّ اللّافت، في هذا السّياق أمران :

-الأمر الأوّل: أنّ الشّاعر قد استخدم صيغة المضارع المستمرّ ((لا ينكرونني))، على الرّغم من أنّه كان قد استخدم، بالنّسبة لفعل رؤياه تلك الدّوات، صيغة الماضي المنقطع ((رأيت))، ومن شأن هذا الاستخدام أن يوحي بانفتاح أفق (رؤيا الذات المتكلّمة) على الماضي والحاضر والمستقبل؛ لأنّ من شأن استخدام هذا الفعل المضارع أن يحيل حدث الرّؤية المتحقّق في الماضي (رأيت) إلى حدث رؤيا كليّة مفتوحة؛ يتحقّق في الحاضر وفي المستقبل، ليحيل، من ثمّ، أفق الرّؤية المغلق على الزّمان - المكان المحدودين والمحدّدين إلى "أفق رؤيا" كليّة مفتوحة على مطلق الزّمان والمكان، وعلى نحو يغدو معه كلام الشّاعر، من هذا الموقع: كلاماً عن رؤيا كليّة مفتوحة لوضع سوسيو - أنطولوجي كليّ مفتوح، وذلك باعتبار أنّ الشّاعر الرائي أو الشّاهد، لم يشهد فقط مصير تلك الدّوات المنكّرة، ولا مصير ذاته هو نفسه، في إطار تلك الدّوات المنكّرة فقط، بل شهد، بالإضافة إلى ذلك، مصيره ومصير تلك الدّوات المنكّرة في إطار من أنكرهم جميعاً، أي في إطار شبكة العلاقات التي تربطهم جميعاً بالآخرين الذين قاموا بعملية نفيهم وإنكارهم جميعاً، وهذا يعني أنّ المتكلّم الشّاهد قد شهد وضعه السّوسيو - أنطولوجي في إطار هؤلاء وأولئك جميعاً، على السّواء؛ في إطار هؤلاء الذين أنكروه، وفي إطار أولئك الذين أنكروا مثله، وشهد وضع أولئك الذين أنكروا مثله في إطار من أنكرهم (من أفراد عشائهم)، وفي إطار من لم ينكرهم، ممن أنكر مثلهم كالشّاعر.

على أنّ المتكلّم الشّاهد لم يشهد - خلال فعل تكلمه هذا - كلّ تلك الأوضاع، والمصائر في إطار الماضي فقط، أو في إطار الحاضر فقط، أو المستقبل فقط، بل شهدا في إطار كلّ تلك الأزمنة، أي في إطار: الماضي والحاضر والمستقبل، على السّواء، وهو ما جعل من لحظة التكلّم، بالنّسبة للكائن المتكلّم، من هذا الموقع، لحظة

رؤيا كلية مفتوحة لكل تلك الأوضاع والمصائر، في كل تلك الأزمنة، وجعل من كلام الشاعر، من هذا الموقع، من ثم، كلاماً عن أكثر من (عالم) مرثي، في أكثر من زمن، أو كلاماً عن أكثر من مرثي، من أكثر من زاوية، وفي أكثر من ظرف أو سياق.

- الأمر الثاني: أنّ الشاعر قد قال في (ش ٢) من هذا البيت: "ولا أهل هذاك الطرف الممدّد"، ولم يقل: "أهل ذاك الطرف" أو "هذا الطرف" أو "ذلك الطرف"، فأتى باسم الإشارة ((ذا)) مقروناً بـ ((هاء)) التنبيه و((كاف الخطاب)) في آن معاً، ومن شأن إتيان الشاعر باسم الإشارة مقروناً بهاء التنبيه، وكاف الخطاب، على هذا النحو، أن يوحي بأنّ مخاطباً من النوع الغافل، أو السّادر في الغي أو الضلال (ولعلّه الزّاجر أو اللّائم) قد حضر، على الأقلّ، في وعي المخاطب السّارد<sup>(١)</sup>، وأنّ المخاطب السّارد، قد أخذ يستعدّ. في الخطاب - لخوض مواجهة حاسمة معه، فبدأ أولاً بمخاطبته وتنبيهه، علّه يفيق من غفلته، ويفي إلى رشده، ولكن يبدو أنّه شعر أنّه لا جدوى، بدليل أنّ المتكلم الشاعر (في كلام البيت الرابع والخامس) قد أضرب عن كلامه من هذا الموقع، أو لنقل: أنّه قد أغلق باب التّكلم، من هذا الموقع، بعد أن كان قد أغلق باب التّكلم من الموقع السّابق، ليفتح باباً جديداً للكلام، من موقع آخر، يمكن وصفه بأنّه:

- ٣.١.٢: موقعُ المواجهة المباشرة (والسّافرة) مع المخاطب، بوصفه اللّائم الزّاجر (البيتان الأخيران):

على أنّ مما يميّز كلام الشاعر من هذا الموقع:

أ. أنّه كلامٌ موجّهٌ توجيهاً مباشراً من مخاطبٍ بعينه (هو الشاعر طرفه) إلى

١ على أنّه لا يشترط، في حضور هذا المخاطب، أن يكون حضوراً حسيّاً حقيقياً أو واقعياً، أي أن يكون قد حضر بلحمه وعظمه في مقام التّكلم بهذا الكلام، وإنّما يكفي أن يكون قد تحقق حضوره في وعي الشاعر المتكلم لحظة التّكلم بهذا الكلام أو لحظة تلفظه بهذا الملفوظ.

مخاطب بعينه (هو هذا الشخص اللائم أو الزاجر للمتكلم الشاعر)، لتحقيق غاية بعينها، وتتمثل في محاجته، وإقناعه بوجهة النظر الخاصة بالشاعر، وهذا يعني :

ب. أنه من موقع استحضار هذا المخاطب، جعله حاضراً بوعيه، أو جعله حاضراً معه في ساحة التكلم حضوراً واعياً مباشراً ومسؤولاً حتى يتمكن من مخاطبته بما يعيده إلى رشده، ويعطفه عن غيّه، وهو ما اقتضى من المتكلم الشاعر أن يفتح كلامه، من هذا الموقع، بحشدٍ من صيغ التنبيه والطلب: "ألا، أيّ، ها، ذا" هذه الصيغ التي نعتقد أنه لا هدف للمتكلم الشاعر من وراء حشدها بهذه الكثافة سوى تنبيه هذا المخاطب السادر في غيّه من غفلته، وجعله حاضراً معه في ساحة التخاطب حضوراً واعياً ومسؤولاً ومباشراً، حتى يتمكن من مهاجمته والاشتباك معه، وهو ما أفضى بكلام الشاعر، من هذا الموقع، ليغدو بالفعل :

ج. كلاماً من موقع الاشتباك مع هذا المخاطب الحاضر معه في الساحة، بغرض زعزعة قناعاته، بخصوص الأسباب التي جعلته يلومه، أو ينكر عليه ويزجره. على أن ما يجسد فكرة الاشتباك هذه ؛ اشتباك المتكلم بالمخاطب، في ملفوظ الخطاب الشعري، في هذا البيت، اشتباك الدّوال الدّالة عليهما في الخطاب، واندماجهما في دالّ لغويّ واحدٍ، هي كلمة (اللّائمي) التي أصلها (اللّائم لي) فدمج الكلمتين في كلمة واحدة يوحى بمعنى الاندماج، أو قل بمعنى الاشتباك الحاصل بين المتكلم الشاعر ومخاطبه اللّائم له، أو المنكر عليه. وهذا يعني أن خطاب الشاعر، من هذا الموقع، قد غدا، بالضرورة :

د. خطاباً من موقع الإنكار القائم على الحجّة، وإقامة الدليل ؛ إنكار أن يكون قد اجترح من الأفعال والتصرفات ما يوجب لومه وزجره أو الإنكار عليه، وهذا يقتضي إنكار ما كان قد أفضى به أو اعترف باجتراحه، من موقع التكلم الأوّل السابق.

فإذا كان قد اعترف أو أقرّ، من موقع التكلّم السّابق، بأنّه كان قد أدمن تشراب الخمر، ومعاقرّة اللّذات، على نحو أدّى إلى غيابه عن ساحة حضور الوغى، فإنّه هنا يقرّر، من موقع التكلّم الّراهن هذا، نقيض ما كان قد أقرّ به هناك، إذ هو هنا قد صار ينكر أن يكون قد أدمن تشراب الخمر، أو عاقر اللّذات إلى درجة غيابه عن ساحة حضور الوغى، ومن هنا رأينا يعلّق لوم اللّائم له أو زجر الزّاجر له على ما كان قد اعترف، ضمناً، بحصول نتيجته من قبل، أي على حضور الوغى، وشهود اللّذات، وكأنّه إنّما أراد أن يقول للّائمه من هذا الموقع:

"أيّها اللّائمي، علامَ تلومني، وتزجرني؟! أتلومني على حضوري الوغى (على فروسيّتي) وعلى (مجرّد) شهودي اللّذات (على فتوّتي)؟! وهل في أي من فعليّ هذين ما يستحقّ اللّوم أو الزّجر?!".

على أنّ ما يلفت النّظر في هذا السّياق أمران:

- الأمر الأوّل: أنّ الشّاعر قد قدّم حضوره الوغى على شهوده اللّذات، ومن شأن هذا التّقديم، أن يوحي بأنّ الشّاعر قد صار شديد الحرص على أن ينفي عن نفسه تهمة أن يكون قد تخلّى عن فروسيّته، بسبب معاقرته للخمر، أو شهوده اللّذات، فهو يريد أن يقول للّائمه: إنّّه لا يزال ذلك الفارس البطل القادر على الوفاء بمتطلّبات حياته الخاصّة والعامة، على السّواء، ولذلك فهو ما ينفكّ يحضر الوغى، ويشهد اللّذات.

على أنّ من شأن قوله: ((أشهد اللّذات)) أن يوحي بأنّه لم يستغرق في اللّذات، أو بأنّه بالأحرى، لم تستغرقه اللّذات، بل إنّ ما ينفكّ يقتنصها اقتناصاً، كما يقتنص الصّياد الماهر فريسته (أي بسرعة وبخفّة). على معنى أنّه يتعاطاها بقلّة شديدة، من جهة، وبسرعة شديدة، من جهة أخرى، هذا إذا لم نعتبر حدث الشّهود حدث شهود بالعين المجردة فقط.

-الأمر الثاني: أنّ الشّاعر قد قرن بين حضوره الوغى وشهوده اللّذات، على نحو يوحى بأنّه أراد أن يقول للآئمه أيضاً: إنّ معناهما واحد؛ لأنّ كليهما في مواجهة الموت الذي بات منه قاب قوسين أو أدنى: الأوّل في مواجهة الموت القادم من الخارج، أي من عالم النّاس (الأعداء) المغيرين على القبيلة، أو المتسبّب عنهم، والثّاني في مواجهة الموت القادم من عالم الدّاخل، أي من الزّمن، أو المتسبّب عن شعور الذات بطوله.

وبهذا يكون الشّاعر قد تحوّل في كلام هذا البيت: من موقع الاستسلام والرّضوخ للموت، إلى موقع المواجهة والصّدّام المباشر مع الموت، ومن ثمّ، من موقع الإذعان والخضوع لشروط الانتماء إلى القبيلة، بدليل أنّه كان قد جعل من إخلاله بتلك الشّروط مسوّغاً منطقيّاً كافياً لنفي القبيلة له، وإفرادها إيّاه، إلى موقع رفض الإذعان لتلك الشّروط؛ باعتبارها تتناقض - بشكلٍ جذريٍّ - مع شروط مواجهة الموت، والتّصدّي له:

**فإن كنت لا تستطيع دفع مني فدعني أبادرها بما ملكت يدي**

وهكذا تعدّدت مواقع تكلم طرفه، في كلام هذه الأبيات، بحسب تعدّد مواقع مواجهة المتكلّم طرفه لأوضاعه السّوسيو - ثقافيّة - أنطولوجيّة، ليس فقط في إطار من أنكره من أفراد عشيرته، بل في إطار من لم ينكره ممن أنكر مثله، إضافةً إلى وضعه في إطار من كان السّبب في إنكاره من أفراد عشيرته، إضافةً إلى وضعه في إطار الموت الذي فرض عليه الحضور في حضرة كلّ تلك الأوضاع مجتمعةً.

## (٢- ٢)

**تعددية الفواعل المتكلمين**

ويبقى السؤال الذي يفرض نفسه، في هذا السياق:

ولكن هل يفضي تعدد مواقع التكلم، في ملفوظ الكلام الشعري، إلى تعدد الفواعل المتكلمين فيه، أم أنه لا يفضي إلى تعدد الفواعل المتكلمين؟ (ما نعني بالفواعل المتكلمين هنا، مَنْ لهم الدور الفاعل في عملية إنتاج الكلام)، بل يفضي فقط - إلى تعدد أساليب التكلم، أو إلى مجرد تعدد اللهجات والأصوات في الكلام الشعري؟ بتعبير آخر: هل يعدّ تحوّل مواقع تكلم طرفه، في كلام أبياته الأنفة، إلى مواقع لتحوّل المتكلم طرفه نفسه؟ وإذا عدّت مواقع لتحوّل المتكلم طرفه نفسه، فإنّ السؤال الذي يطرح نفسه هنا: فمن هو إذن المتكلم، في كلام الأبيات الثلاثة الأولى؟ وبم يختلف، أو يتميز عن المتكلم، في كلام البيتين الأخيرين؟!

وهنا يمكن القول: إنّ المتكلم، في كلام أبيات طرفه بشكل عام، هو في كلّ الأحوال طرفه، ولكنه تكلم إلينا، في كلام الأبيات الثلاثة الأولى، من موقع انتمائه إلى ذاته الاجتماعية أو التاريخية، الواعية أو المسؤولة (غير الشعرية) المفكرة، العقلانية، المتأملّة، الواعية بمصيرها، وبالأَسباب التي أدّت إلى ذلك المصير. في حين تكلم إلينا، في كلام البيتين الأخيرين، من موقع انتمائه إلى ذاته الشعرية الخاصة، الفردية المفردة، الرافضة، المتمردة، القلقة، المتوتّرة التي ترفض أصلاً ذلك المصير، وتسعى، خلال فعل التكلم الذي تنشئ الآن، إلى تجاوز الأسباب التي أدّت إليه، ما جعلها تنكره بعد أن كانت قد أقرت به، وتنفيه بعد أن كانت قد أثبتته. وهذا يعني أنّ التعددية في أبيات طرفه الأنفة الذكر، إنّما يعدّ تعدداً، على مستوى أنوات المتكلم التي تأخذ دورها، في عملية التكلم.

ومثل هذا الأمر أو قريب منه، ما نلحظه من تعددية في قول عبد الله البردوني،  
من قصيدة قالها احتفاءً بيوم انتصار الثورة اليمنية، في السادس والعشرين من سبتمبر  
١٩٦٢م<sup>(١)</sup>:

أفقنا على فجرٍ يومٍ صبيّ	فيا ضحواتِ المنى إطرابي
أتدريين يا شمسُ ماذا جرى؟!	سلبنا الدجى فجرنا المختبي
وكان التعاسُ على مقلتيك	يوسوس كالطائر الأزغب
أتدريين أنا سبقنا الربيع؟	نشرّ بالموسم الطيب
وماذا؟! سؤالٌ على حاجبيك	تزئبق في همسك المذهب
وسرنا حشوداً تطير الدروبُ	بأفواج ميلادنا الأنجب
وشعباً يدوي: هي المعجزات	مهُودي وسيفُ (المثنى) أبي
غربتُ زماناً غروبَ النهارِ	وعدتُ يقود الضحى موكبي
فولّي زمانٌ كعرضِ البغيّ	وأشرق عهدٌ كقلبِ التبيّ
أضأنا المدى قبل أن تستشفّ	رؤى الفجرِ أخيلة الكوكبِ
طلعنا ندلي الضحى ذات يومٍ	ونهمف: يا شمسُ لا تغربي

حيث نلاحظ أنّ المتكلم، في كلام هذه الأبيات، قد انطلق، في كلامه، من  
موقع السقوط في عالم الجماهير اليمنية، أو من موقع الانغلاق على وضعه  
السوسيوي - أنطولوجي في إطار الجماهير اليمنية التي أفاقت على فجر الثورة، وقد  
أشرق، أي وقد تحققت له ولها الولادة، صبيحة يوم ٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م، لينتقل  
بالحديث بعد ذلك؛ فيتحدث من موقع النهوض من كبوة السقوط في عالم  
الجماهير.

١ مدينة الغد، دار الحداثة، بيروت ط ١٠ ١٩٨٦م، ص ١٠٨.

ويتجلى هذا، من جهة أنّ الفعل الماضي الجمعي (أفقنا) الذي نما منه خطاب النص، يوحي بتحوّل حال فاعله الجمعيّ (مَنْ يحيل عليه ضمير الجمع نا): مِنْ حالة المرض إلى الصّحة، ومن حالة الاستلاب وغياب الوعي بالواقع، إلى حالة الوجود وحضور الوعي بالواقع، ومن ثمّ، من حالة الغياب عن ساحة الفعل الجمعيّ الفاعل في الحياة اليمنيّة المعاصرة، إلى حالة الحضور في ساحة الفعل الجمعيّ الفاعل في تلك الحياة.

على أنّ هذا التحوّل الجمعيّ، أو هذه الولادة الجماعيّة للجماهير اليمنيّة، قد تحقّقت في عالم الثّورة المتحقّق الولادة، أو الحضور. فوصف فجر يوم الثّورة بأنّه ((صبيّ)) أي رضيع، لم يُفطم بعد، في ملفوظ عبارة الشّاعر: "أفقنا على فجر يوم صبيّ" يوحي بأنّ الانتصار العظيم قد تحقّق فعلاً للثّورة، مع إشراقة شمس يوم (٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م)، ليس هذا فحسب؛ بل يوحي ذلك الوصف للفجر، بأنّ مَنْ قام بعملية استيلاء فجر الثّورة، هو غير مَنْ تحقّقت له الولادة في ذلك الفجر، وهذا يعني أنّ المتكلّم بصيغة الإخبار، في سياق الجملة الأولى: "أفقنا على فجر يوم صبيّ" هو غير المتكلّم بصيغة الإنشاء والطلب، في سياق الجمل اللاحقة: "فيا ضحوات المنى إطربي، أترين يا شمس ماذا جرى؟" وهو أيضاً غير المتكلّم، بصيغة الإخبار والسّرد، في سياق الجملة الجوابيّة الأخيرة: "سلبنا الدّجى فجرنا المختبي" والجمل الأخرى التّالية لهذه الجملة والتي توحي بفكرة استيلاء فجر الثّورة.

فالمكلّم، في سياق ملفوظ الجملة الأولى، هو البردونيّ، لكن بلسان الإنسان اليمنيّ بعامة، أو من موقع انتمائه إلى الجماهير اليمنيّة التي أفاقت على فجر الثّورة، وقد أشرق، أي وقد تحقّقت له الولادة الأوّلّيّة: التّلقائيّة أو الضّروريّة (اللاإراديّة) في عالم الثّورة المتحقّقة ولادته للتوّ على يد الثّوار.

أما المتكلم في سياق الجمل الطلبية أو الإنشائية التالية، فهو البردوني أيضاً، لكن بلسانه هو شخصياً كشاعر، أو من موقع انتمائه إلى أناه الشخصية أو الشعرية التي انفعلت وتفاعلت مع فجر الثورة الوليد، فرأت فيه، وفي عالمه ما لم يره الآخرون، وتطلعت إلى ما لم يكن يتطلع إليه الآخرون من أبناء شعبه.

أما المتكلم، في سياق الجملة الأخيرة، والجمل الأخرى المشابهة لها في بنية النص، فهو البردوني أيضاً، لكن بلسان النخبة الثورية، أو من موقع انتمائه إلى الطليعة الثورية التي أسهمت - بشكل مباشر أو غير مباشر - في عملية استيلاء فجر الثورة اليمنية الوليد.

ولذلك فما يميز كلام البردوني، من الموقع الأول: أنه بلهجة المولود الجمعي المنكسر الذي يدين بفضل ولادته (إفاقته) للطليعة الثورية التي استولدت له عالم الثورة، أو التي حققت له الانتصار العظيم صبيحة يوم (٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م)، ومن ثم، فهو يتكلم بلهجة منْ يخبر أو يصف، في كلام القصيدة، ما حققته له الثورة، أو ما حققه له الثوار حين حققوا الانتصار لثورته المجيدة.

في حين تميز ملفوظ خطاب البردوني من الموقع الثاني: أنه بلهجة الشاعر الفرد المفرد، المنتشي بفرحة النصر والولادة الثورية الجماعية، أو بلهجة المندهب بولادته في عالم الثورة الوليد، ومن ثم، فهو بلهجة من يستحضر الغياب (غياب الأماني والأحلام والتطلعات الفردية والجماعية نظراً لغياب الحرية فيما قبل)، ليفرض حضوره في عالم القول الآن - هنا، أي في عالم الخيال، اللغة، القصيدة، الشعر، أي ليجعل حضوره، في لحظة التكلم الراهنة حضوراً مخيلاً حياً وملموساً، أي عينياً مباشراً، في عالم اللغة الشعرية، ومن هنا رأينا ينادي كائنات ذلك العالم الحاضرة أو المستحضرة؛ يأمرها ويخاطبها، أو يحاورها، ويسائلها عن خلفية تلك الولادة: من وراءها، وما وراءها؟ وعلى نحو أفضى إلى انتقال الشاعر بالخطاب من موقع السؤال،

إلى موقع الجواب، أو من موقع البحث عن الحقيقة، إلى موقع تقرير الحقيقة أو التعريف بالحقيقة (مرموزاً لها بالشمس)، وذلك بالحديث من الموقع الثالث؛ موقع انتمائه إلى الطليعة الثورية التي أسهمت - بشكل مباشر أو غير مباشر - في عملية استيلاء فجر الثورة الوليد.

هذا وقد تميّز ملفوظ خطاب البردوني، من هذا الموقع: أنّه بلهجة التأثير المناضل الذي أسهم، بشكلٍ فاعلٍ، في عملية التغيير، أو في عملية استيلاء فجر الثورة الوليد، لذلك فهو ما ينفكّ يسأل عن دوره التضاليّ، في عملية تنوير الجماهير، أو في عملية تغيير الواقع الاجتماعيّ أو التاريخيّ في اليمن، ليجيب متحدّثاً عن دوره ودور زملائه الثوار الذين أسهموا وإياه في عملية التغيير، أو في تحقيق الانتصار للثورة المباركة.

على أنّ من شأن تعدّد مواقع تكلم البردوني، في ملفوظ كلامه الشعريّ الآنف، أنّه قد قام، على أساس التمايز بين المواقع، بالتناقض، والتصارع، وعلى نحو صار معه يجسّد تمزّق المتكلم البردوني وحيرته، بل وضياعه، من حيث أنّه قد تحدّث إلينا - بادئ ذي بدء - من موقع انتمائه إلى الجماهير اليمنية التي كانت لا تزال لحظة ولادة فجر الثورة، غائبة الوعي، أو مستلبة الوجود، فلمّا تبين له، أو شعر بالأحرى أنّه قد كبا بحديثه إلينا من ذلك الموقع، بحكم أنّه قد نسب نفسه إلى الجماهير التي كانت لا تزال، كما وصفنا - عاد ليتحدّث إلينا، من موقع انتمائه إلى ذاته الفردية المفردة والفريدة، بوصفه شاعراً (رائياً)؛ يرى ما لا تراه تلك الجماهير، ويخاطب ما لا تستطيع أن تخاطب، لينتقل، بعد ذلك، إلى الحديث من موقع آخر هو موقع انتمائه إلى الثوار الذين أسهموا، بشكلٍ فاعلٍ، في عملية استيلاء فجر الثورة الوليد، على نحو يؤكّد أنّ ملفوظ البردوني، من الموقع الأوّل، قد كان بمثابة فلتة اللسان التي وقع فيها المتلفّظ الشاعر دون قصدٍ، أو دون وعيٍ، ليغدو ملفوظه، من الموقع الثاني، بمثابة الوثبة للتهوض من تلك الكبوة.

أمّا ملفوظه من الموقع الثالث ، فيغدو بمثابة الغاية التي إليها قصد المتلفّظ منذ البدء ، أو التي إليها سعى منذ البدء ، غير أنّه لم يستطع أن يصل إليها إلّا بعد أن مرّ بتلك المراحل جميعاً ، أو بعد أن تكلم من تلك المواقع . ومن هنا رأينا كلام المتكلم البردوني في باقي ملفوظات القصيدة يتراوح بين الكلام من هذا الموقع فقط ، والكلام من الموقع الذي سبق ، أي من موقع انتمائه إلى ذاته الفردية الفريدة (الشخصية أو الشعرية) ، أو من موقع انتمائه إلى مجموعة الثوار اليمنيين الذين كان لهم الفضل الأول في استيلاء فجر الثورة اليمنية المباركة .

## ( ٢ - ٣ )

تعددية عوالم التلفّظ وطرائق التفاعل معها :

وخلافاً لكل أنماط التعدّد التي أشرنا إليها سابقاً ، هناك أنماط أخرى من التعدّد تنهض ، في الأصل ، من تداخل مواقع التلفّظ في ملفوظ الخطاب الشعريّ ، وعدم تمايزها ، أو الفصل بين موقع وموقع ، ومن ثمّ ، بين متلفّظ ومتلفّظ ، على نحو يجعل الملفوظ الشعري كلّهُ أو بعضه ناهضاً - في آنٍ واحدٍ - من أكثر من موقع ، وبأكثر من طريقة ، ومن أكثر من كينونة متلفّظة .

ويتجسّد هذا الشكّل من أشكال الخطاب التعدديّ ، في ملفوظ الخطاب الشعريّ الحديث أو الحداثي ، وبالذات فيما بات يسمّى بـ " قصيدة الرؤيا الحداثيّة " ، حيث " الشاعر ، في ملفوظ هذه القصيدة ، لا يتلفّظ إلينا أو يتحدث - كما سبقت الإشارة - من موقع انتمائه إلينا (كمخاطبين فعليّين أو ضمنيّين) أو إلى أيّ من عوالمنا التي نعيشها ونتفاعل معها ، بل من موقع انتمائه إلى أناه الرائيّة التي تنتمي ، هي أيضاً ، إلى عالم الرؤيا في كليّته وصيرورته ، ويتجلّى ذلك

بوضوح، في ملفوظ عبد العزيز المقالح التالي<sup>(١)</sup> :  
إنَّه اللَّيْلُ...

تَمْتَلِي الْعَيْنُ مِنْ مَاءِ هَذَا الدَّخَانِ

وَيَمْتَلِي الْأُفُقُ<sup>(٢)</sup>.

تَرْسِمُ رِيشتُهُ فِي الضَّلْوَعِ خَرَائِبَ مَسْكُونَةً بِالسَّوَادِ  
وَيَمْتَدُّ،

يَمْتَدُّ مَاءُ الدَّخَانِ

يَصِيرُ السَّوَادُ الْمَكَانَ.

يَصِيرُ الزَّمَانُ

وَتَخْرُجُ جَنِيَّةُ الْخَوْفِ مِنْ مَحْبِئٍ مُعْتَمٍ

لَا ظِلَالَ لَهُ..

وَيَضِيءُ التَّعَبُ..

حيث نلاحظ أنَّ المتلفظ (الشاعر) في ملفوظ هذا النص ؛ وهو نص "حالة" بحق حقيقة، كما وسمه الشاعر نفسه<sup>(٣)</sup> لا يخاطب أحداً، ولا يتحدث إلى أحدٍ، بل إنه لا يتعاطى الكلام مع أحدٍ، وإن بقي يتعاطاه مع نفسه، ومع كلٍّ من يمكن أن يصغي ويحاور ملفوظ حالته الشعرية (التي تلبسها وتلبسته وجسدها في ملفوظ هذا النص)، وهذا يقتضي أنه في هذا الملفوظ، لم يعد يعبر أو يمثل أو يصف، بل أخذ يُسمِّي، وماذا

١ "حالات"، أوراق الجسد العائد من الموت، دار الآداب بيروت، ط ١ ١٩٨٦م: ٨٦.

٢ الأفق هنا، هو أفق الرؤيا الكلي المفتوح، باعتبار أنه يشمل رؤيا الشاعر، ورؤيا العالم من حوله، فهو يشمل أفق رؤيا الشاعر الشعرية الخاصة، وأفق رؤيا العالم من حوله.

٣ يجب الإشارة هنا إلى أن هذا النص هو واحد من ثلاثة نصوص قصيرة أطلق عليها الشاعر، أو عنوان لها بـ "حالات".

يُسمَّى؟! إنه يُسمَّى حالةً كيانيةً كليّةً مفتوحةً من حالات وجوده الشعريّ المتحقّق في عالم الرؤيا الشعريّة، مرموزاً لها بالدّالّ الرمزيّ "الليل".

ولأنّ الشّاعر، في ملفوظ هذا النّص، يسمّي حالةً كيانيةً من حالات وجوده الشعريّ المتحقّق الآن - هنا في عالم الرؤيا الشعريّة، فهذا يقتضي أنّ الكائن المتلفّظ، في ملفوظ هذا النّص، لم يعد الشّاعر (بما هو كائنٌ قائمٌ بذاته أو مستقلٌّ عن كونه الشعريّ) أو أيّ من أنواته التي نعرفها (بالحسّ والمشاهدة أو الاحتكاك المباشر) أو نقرؤها - أي التي نتعرّف عليها، من خلال قراءتنا في علم النفس، وما يقرّره هذا العلم، بخصوص القوى التي تسكن الإنسان، وتسهم في تشكيل كينونته) - بل هي أنه الحالويّة المتحوّلة عن صراع تلك الأنوات جميعاً، ومحاولة كلّ منها تبادل مواقع الحضور والهيمنة، فيما بينها، في سياق علاقة كلّ منها بالأخرى، أو لنقل: إنّها أنه الرؤياويّة الشعريّة، بوصفها أنا كليّة مركّبة: رائيّة ومرئيّة، كاتبة ومكتوبة، معانيّة ومتجاوزة، في آنٍ معاً، ومن ثمّ بوصفها أنا كليّة مركّبة أو مفتوحة على عالم الرؤيا الشعريّة المفتوح على الواقع، وما يعلي عليه، أو يحقّق تجاوزه.

وما نعينه بالواقع هنا، واقع معاناة الحزن، معاناة الكآبة، والكتابة، في عالم رؤيا الواقع وما يعلي عليه، أو يحقّق مسعى تجاوزه، أو في عالم رؤيا/ الكآبة والكتابة الشعريّة، مرموزاً له بـ"الليل" بوصفه - بالنسبة لأنا الرؤيا أو التلفّظ هذه - عالماً كلياً مركّباً من عالمين مختلفين، بل متناقضين: عالم الحزن والكآبة الميتافيزيقيّ الدّاخليّ، وعالم الكتابة الفيزيائيّ الخارجيّ؛ هذان العالمان اللذان انفتحت عليهما أنا الشّاعر، في ملفوظ هذا النّص، لتفجّرهما؛ بما هما عالمان مأساويّان، من جهة، ولتبني من أنقاضهما عالماً ممكناً مجاوزاً لمأساتهما، من جهة ثانية.

غير أنّ ما ينبغي الإشارة إليه، في هذا السياق، أنّ فاعليتي: الهدم (التفكيك)، والبناء (إعادة التّركيب) هاتين، قد تمّتتا، في تجربة التلفّظ الشعريّ هذه، متزامنتين؛

بدأت الثانية حيثُ بدأت الأولى، وانتهت حيث انتهت؛ بمعنى أنّ عملية البناء قد بدأت مع بداية عملية هدم الواقع، واكتملت مع اكتمال هدمه، لتغدو -من ثمّ- هاتان الفاعليّتان فاعليّةً واحدةً ذاتَ طبيعةٍ كليّةٍ مزدوجةٍ؛ فهي فاعليّة: هدم → بناء، في آنٍ معاً، فالذات المتكلّمة، في كلام هذا النصّ، تهدم عنصراً، أو تزيع لبنةً عن بناء عالم المأساة الواقعيّ، لتضعه، في الآن نفسه، لبنةً في بناء العالم الممكن الذي جسّده الملفوظ الكليّ لنص القصيدة، وهكذا... إلى أن اكتملت عملية هدم عالم الواقع مع اكتمال عملية بناء العالم الممكن الذي يجسّده ملفوظ القصيدة، بشكلٍ عام.

وقد تجلّى هذا، بشكلٍ أساسيٍّ، من سلسلة التحوّلات التي تعرّضت لها دلالة الرّمز المركزيّ (الليل) خلال فعل التلفّظ الكتابيّ، وبناء الملفوظ الكليّ للنصّ، فقد تحوّل هذا الرّمز، على مستوى الدلالة؛ من دلالة على تجربة الحزن والكآبة الداخليّة للشاعر الكاتب، إلى دلالة على تجربة الكتابة الخارجيّة على الصفحة الفضاء، أي من دلالة على محرق تجربة الكتابة الشعريّة، إلى دلالة على تجربة الكتابة ذاتها، ومن ثمّ، من دلالة على الميتافيزيقيّ الداخليّ (الحزن والكآبة) إلى دلالة على الفيزيائيّ الخارجيّ (فعل الكتابة نفسه).

ليتحوّل هذا الرّمز، من ثمّ، على مستوى فاعليّته في تجربة التلفّظ الكتابيّة، من إنجاز فاعليّة خارجيّة؛ تتمثّل في حجب رؤية الأنا الكاتبة أولاً، إلى قيامه بفاعليّة تحقّق وجوديٍّ، في داخل الأنا الرائيّة / الكاتبة ثانياً، إلى قيامه بفاعليّة تحقّق أو تجسّد خارجيّة، في عالم القصيدة المكتوبة، خلال عملية كتابتها على الصّفحة الفضاء ثالثاً.

وإذا انبثقت الفاعليّة الأولى (فاعليّة حجب رؤية الأنا الكاتبة) من طبيعة خارجيّة للرّمز (الليل)؛ بما هو ليلٌ خارجيٌّ، يملأ العين والأفق (عين الشاعر الرائي وأفق رؤياه) ويملؤهما بالماء، لا بالدموع، وهو - حسب دلالة النصّ المباشرة - ماء / دموعٌ نابعٌ عن دخانٍ (حريقٍ، دمارٍ خارجيٍّ) لا عن حزنٍ أو بكاءٍ، أو معاناةٍ

داخليّة، فإنّ الفاعليّة الثّانية (فاعليّة التحقق الوجوديّ لهذا الدال الرمزيّ في داخل الأنا) قد انبثقت عن طبيعة داخليّة للرّمز، إذ غدا هذا الرّمز (الليل) - المتحوّل في سياق عمليّة التلفّظ الكتابيّ إلى دخانٍ داخليّ - تكتب ريشته (أي الليل) في الدّاخل (في ضلوع الدّات الكاتبة) لا في الخارج، وكتابتُهُ تجسّد حالة وجوده في الدّاخل (أي لحضوره فاعلاً في عالم الدّات الكاتبة الدّاخلي)، لا وصفٌ لوجوده في الخارج. أمّا الفاعليّة الثّالثة والأخيرة، فتتسم بطبيعةٍ خارجيّةٍ محضةٍ، حيث تمثّل التحقق الكتابيّ الفيزيائيّ لنصّ القصيدة في الزّمان والمكان على الصّفحة الفضاء.

غير أنّ من الدّال، في هذا السّياق، الإشارة إلى أنّ هذا التّحوّل الأخير الذي اكتملت خلاله ولادة العالم الممكن، ممثلاً بعالم القصيدة، كملفوظٍ كليّ متكامل الأجزاء والعناصر، يُمثّل - بالنسبة للمقالح الشاعر - تحوّلاً مهمّاً؛ تخرج فيه أنه المتلفّظة، في ملفوظ القصيدة، من حالةٍ إلى حالةٍ، لتجاوز خلاله حالةً بأخرى، وعالمًا بآخر، كما يشير إلى ذلك الفعل ((تخرج جنيّة الخوف... وما بعده... إلخ))<sup>(١)</sup>.

على أنّ ما يؤكّد هذا، من جهة ثانية، أنّ الشّاعر قد بنى ملفوظ القصيدة عموماً، استناداً إلى موقف القطع واليقين والتّأكيد (إنّه الليل)، على نحوٍ يوحى بأنّ إرادته قد تعلّقت، منذ البدء، ليس فقط بتسمية "حالة وجوده" المتحوّل، في عالم تلفّظاته، بل بتسمية ما وراء تلك الحالة المتحوّلة، والتّأكيد على عالم الوجود الذي مثّل، في وعي الشّاعر، الخلفيّة الحقيقيّة لحلول ما حلّ ويحلّ به على الدّوام، خلال عمليّة التجريب الكتابيّ الشعريّ (إنّه الليل)، وكأنّه إنّما أراد أن يقول: إنّ مشكلته مع الليل؛ الليل هو السّبب في كلّ ما حلّ ويحلّ به، وهو، في الوقت نفسه، السّبب أو

١ ينظر: الدّات الشاعرة في شعر الحداثة العربيّة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩،

ص ٥٥ وما بعدها.

السييل إلى تجاوز كلِّ ما حلَّ ويحلُّ به، ففي اللَّيل سرَّ شقائه، وفي اللَّيل أيضاً سرَّ خلاصه، وهذا انطلاقاً من أنَّ اللَّيل، قد استحال، في وعي الشَّاعر المجسَّد في ملفوظ النَّص، رمزاً مفتوحاً على الواقع، وما يعلي عليه، أو يحقق تجاوزه، أي بوصفه رمزاً لواقع المعاناة خارج عالم الكتابة الشعريَّة، من جهة، ورمزاً لإمكانات تجاوز ذلك الواقع في عالم رؤيا الكتابة الشعريَّة نفسها، من جهة ثانية.

#### (٢- ٤)

#### الانفتاح على المتعدد واللا نهائي

وإذا كان عالم المقالِّح في ملفوظه الشعري هذا قد نهض من أنقاض عالمين تماهيا في تكوينه، فإنَّ عالم محمود درويش في ملفوظ خطابه التَّالي<sup>(١)</sup>:

صبرا تنام. وخنجر الفاشي يصحو

صبرا تنادي... من تنادي!

كلَّ هذا اللَّيل لي، واللَّيل ملحٌ

يقطع الفاشي نديها، يقلُّ اللَّيل.

يرقص حول خنجره، ويلعقه. يغني لانتصار الأرز موالاً،

ويمحو

في هدوء... في هدوء لحمها عن عظمها

ويمدّد الأعضاء فوق الطاولة

ويواصل الفاشي رقصته ويضحك للعيون المائلة

١ مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة عشرة، ١٩٨٧م: ٨٧، ٨٨، ٨٩.

ويجنّ من فرح، وصبرا لم تعد جسدا:  
يركّبها كما شاءت غرائزه، وتصنعها مشيئته،  
ويسرق خاتماً من لحمها، ويعود من دمها إلى تلموده:  
ويكون - بحر  
يكون - بر.

.....

قد نهض - هو كذلك - من أنقاض عوالم متعدّدة ولانهائية تداخلت جميعها في تكوينه. وتومض هذه العوالم من سلسلة الانهيارات والتصدّعات التي أصابت علاقة "الأنا"، بالعالم مرموزاً له بـ "صبرا". وأصابت - من ثمّ - دلالة كلّ من طرفي العلاقة، "الأنا" و"صبرا" من جهة، والأنا والفاشي، من جهة ثانية.

فصبرا - على سبيل المثال - لم تعد، في ملفوظ النصّ "صبرا" المكان / الأرض؛ أرض المخيم (مخيم صبرا) الذي وقعت فيه المجزرة التي تعرّض لها الفلسطينيون عام ١٩٨٢ م على يد السّفاح الصّهيوني شارون، ومثّلت الشرارة التي قدحت زناد القول في القصيدة، أو حتى أرض فلسطين المحتلة بشكل عام التي عمل وما يزال يعمل المحتلّ الغاصب على تهويدها، وإعادة رسم ملامحها، بما يحقق أهدافه الاحتلالية الاستيطانية، بل غدت - بالإضافة إلى كلّ ذلك وزيادة عليه خلال عملية الإسناد الخبري إليها، وتقدّم عملية التنصيص الكتابي - "صبرا" الكائن الإنسانيّ (الفلسطينيّ) "الحالّ في المكان - الأرض (أرض المخيم وأرض فلسطين) والمتحوّل فيه أو خلاله، في إطار فعل الغدر والخيانة الذي تعرّض له هذا الكائن وما يزال يتعرّض له كلّ يوم، من الشّقيق قبل الصّدّيق أو العدو، إذ تبدو "صبرا" في لحظة القول الرّاهنة، بوصفها الإنسانة البريئة، الآمنة، الغافلة عمّا يدبّر لها، أو يحاك ضدها، من دسائس ومؤامرات، في الخفاء. في إشارة إلى أنّها لم تعد رمزاً للواقع الفلسطينيّ المأساويّ

وحده، بل غدت رمزاً لضحية الطغيان في كل مكان وآن، فضلاً عن تحولها في مجرى تطور التنصيص الكتابي - إلى رمز للمخلوق الخاضع لمشيئة الخالق الإلهي، ومن ثم إلى رمز لقصيدة الشاعر، للغة الشعرية... في تجربة الشاعر الكتابية.

وبما يؤكد تحول الكائن المتلفظ، في ملفوظات هذا المقطع، من نص الواقعة " المحددة؛ واقعة القتل والإبادة الجماعية التي تعرض لها الفلسطينيون بالفعل في مخيم صبرا عام ١٩٨٢م على يد السفاح شارون، إلى نص الواقع الفلسطيني في عمومته؛ بكل تشعباته وتعقيداته، وتداخل القوى الفاعلة فيه، والمؤثرة في إطاره؛ داخلاً في ذلك، نص الواقع العربي والدولي المتآمر، مع الصهاينة اليهود، ضد الفلسطينيين، ليتحول، من ثم، من نص الواقعة التي وقعت بالفعل (صبرا المحزنة)، ومن نص الواقع الفلسطيني والعربي في عمومته الذي أفضى إلى وقوع مثل تلك الواقعة المأساوية<sup>(١)</sup>، إلى نص ما فوق الواقع، أو إلى نص الحلم بواقع بديل ينهض من أنقاض ذلك الواقع المأساوي، وما وقع في إطاره، أملاً في تحقيق مسعى تجاوزه، إذ تحولت صبرا في مجرى تطور ملفوظ النص إلى صبرا اللغة الشعرية، صبرا القصيدة في تجربة الشاعر الكتابية الإبداعية.

١ ما يعني أن ملفوظ النص "صبرا" قد أخذ ينمو من نص المكان "مخيم صبرا" ليتحول في مجرى التنصيص التلغظي، أو بفعل الإسناد إليه (إسناد فعل النوم المفتوح إلى صبرا) إلى كائن شعري مخيل؛ أي إلى إنسانة بريئة غافلة؛ تنام، أو يستغرقها فعل النوم والغفلة الفيزيائي الطبيعي، ومن ثم، إلى كائن غائب أو مغيب عن عالم المكان، أو عن ساحة الوعي بما يحيط به من مؤامرات ودسائس؛ تستهدف وجوده بالكلية. ليتحول، من ثم، إلى كائن غير متمكن في المكان، أي إلى كائن ينام أو مستغرق بفعل النوم/ الغياب عن عالم المكان والزمان الطبيعيين أو الفيزيائيين؛ بلغة الاجتماعيين أو التاريخيين.

وفي مقابل ذلك، فإنّ الفاشي، في ملفوظ عبارة "وخنجر الفاشي يصحو"<sup>(١)</sup> لم يعد هو "الفاشي" الصّهيوني، بل غدا "السّفاح" الطّاغية في كلّ مكان وآن، و"الخالق" الإلهي، والشّاعر المبدع المتجاوز خلال عملية الإبداع كلّ منجز شعريّ أو لغويّ سابق<sup>(٢)</sup>، على النّحو الذي تكشف عنه شبكة العلاقات الآتية:

١ يحيل قوله: "وخنجر الفاشي يصحو" على نصّ الغدر والخيانة، من جهة، وعلى نصّ الغدر والخيانة التّامي أو المتطوّر، في أفق غفلة الضّحية وغيابها عن ساحة الوعي بما يجري أو يحاك ضدها من مؤامرات في الخفاء، من جهة ثانية، ليحيل، من جهة ثالثة، على نصّ القتل السّاديّ، أي القتل من أجل القتل، أو من أجل الثّأر والانتقام فقط. فالأصل في الخنجر أنّه يحيل على نصّ القتل غدراً (أو غيلةً) من الخلف، هذا عن دلالة الخنجر بمفرده أو بشكل عام، أمّا الفاشي، فهو من يفشي القتل وينشره أو يعمّمه، من ستييح دماء الآخرين عموماً، لمجرّد أنّهم من عنصر غير عنصره. والفاشيّة، كما نعلم، حركةٌ عنصريّة، نشأت في ألمانيا قبيل الحرب العالميّة الثّانية وإبّانها؛ تبنّت منطق القتل من أجل القتل، وإشاعته بالجملة. هذا عن دلالة الفاشي، بما هو دالٌّ مفردٌ. أمّا عن دلالة الخنجر مضافاً إلى الفاشي، كما هو حاله في ملفوظ النّص، فله دلالة أخرى؛ تضاف إلى دلالاته السّابقة، ذلك أنّ خنجر الفاشي يوحى بخلفيّة قتل الفلسطينيين غدراً في (مخيم صبرا) بالذّات، وأنّه ما من دافع حقيقيّ لقتلهم جماعياً سوى الرّغبة في القتل، أو لنقل: إنّ القتل من أجل القتل، أو القتل تشفيّاً وانتقاماً، باعتبار أنّ الفاشي - كما ألحنا - هو من يكثر من القتل، دون أدنى سبب يذكر، اللهم إلّا التلذّذ بالقتل وإيلام الضّحايا. أمّا الفعل المضارع "يصحو" فيحيل على نصّ الاختلاف والتّضاد؛ لأنّه يقابل نصّ فعل الغياب المسند إلى صبرا "تنام" فهو (الفعل يصحو) يتّصّصُ حضورَ الفاشي القاتل ورغبته في ممارسة القتل، مقابل غياب المقتول الضّحية، وغياب وعيه بما يدبّر له، أو يحاك ضده في الخفاء من مؤامراتٍ ودسائس تستهدف وجوده بالكلية.

٢ على أنّه يجب التّوقّف عند ملفوظ عبارة: "كلّ هذا اللّيل لي" الذي يشير إلى وحدة زمن المأساة وامتداده؛ زمن معاناة الواقع الجماعيّ على أرض فلسطين، وما يعلي عليه في عالم رؤيا الشّاعر تلك المعاناة، ووحدة الفاعل في ذلك الزّمن أو المسيطر عليه أو المالك زمام أمر الكائنات فيه. أمّا قوله: "لي" فهو عبارة عن دالٍّ مفتوح على متعدّد الدّلالات الاحتماليّة أو الظّنيّة؛ لأنّه يحتمل أن يكون الشّاعر قد أراد بال (أنا) التي يحيل عليها ضمير المتكلم المجرور بلام الجر: (لي) هنا، ال (أنا) =

## ١ - هو - السّفاح الصّهيوني - يبيد الفلسطينيين في - مخيم صبرا - الواقع المأساويّ = تجربة القتل والإبادة الجماعيّة التي تعرّض لها الفلسطينيون في مخيم

= الضّحية، بشكل عام، أي (أنا) الإنسان الفلسطينيّ الذي تعرّض ولا يزال يتعرّض للقتل والإبادة الجماعيّة كلّ يوم. ويحتمل أن يكون قد أراد بها الـ (أنا) المتماثلة أو المتواطئة مع القاتل، أعني الـ (أنا) العربيّ الصّامت أو المتواطئ مع القاتل ضدّ الضّحية. وقد يكون أراد بها الـ (أنا) الفاشيّ القاتل للضّحية نفسه. وقد يكون أراد بها (أنا) الشّاعر الرّائي الذي يرى عالم المأساة، ويسعى عبر إمكانات (الحلم - التّخيّل الشعري) إلى تجاوزه، أي إلى تفكيكه وإعادة تركيبه (شعرياً) على نحو يحقّق له تجاوز مأساته. ما يعني أنّه قد يكون أراد به (أنا) صبرا الضّحية، أو (أنا) العربيّ المتواطئ ضدّ صبرا الضّحية، أو (أنا) الفاشيّ القاتل لصبرا الضّحية والممثل بجسدها، أو (أنا) الشّاعر المتجاوز عالم المأساة، عبر إمكاناته الشعريّة. وفي الأوّل تكون لأمّ الجرّ مفيدةً مجرد الاختصاص، كأنّه أراد أن يقول: إنّ هذا اللّيل (ليل الواقع المأساوي) كلّ قد أعدّ لي، أي قد خصّص لقتلي والتّمثيل بجسدي. وفي الثّالث والرّابع تفيد الملكيّة والاختصاص أيضاً، أي كلّ ملكي وتحت سطوتي وسيطرتي (أنا) من صنعته، و(أنا) من أفعل فيه فعلي لا سواي. وفي الأوّل فإنّ الدّات المتلفظة تكون قد تماهت بـ"صبرا" الضّحية، وعبرّت عن وجهة نظرها. وفي الثّانية فإنّها تكون قد تماهت بالدّات العربيّة الصّامتة على ما يجري في السّاحة الفلسطينيّة، وعبرّت عن وجهة نظر هذه الدّات الخائفة أو المتواطئة. وتكون في الثّالثة قد تماهت بالسّفاح الصّهيونيّ القاتل وكلّ من يتواطأ معه، لكن بعد أن غيّرت من هويّته الأصليّة، ومنحته هويّة أخرى جديدة؛ غير العدوان والقتل، أو بالأحرى بعد أن غيّرت من موقع تكلمها في ملفوظ النّص، فبعد أن كانت الدّات المتكلّمة في كلام النّص، قد تكلمت إلينا من موقع انتمائها إلى عالم الضّحية الإنسانيّة، صارت تتكلّم إلينا - في هذا الملفوظ - من موقع انتمائها إلى عالم القاتل الفاشيّ، لكن بعد أن غيّرت من هويّته، أي بعد أن لم يعد هو الفاشيّ القاتل للأبرياء من البشر، ولم تعد صبرا، من ثمّ، هي صبرا الضّحية الإنسانيّة القتيلة، بل بعد أن صار الفاشيّ - في وعي هذه الأنا المتكلّمة - هو الشّاعر السّاعي إلى تجاوز وضعه كشاعر في إطار عالم: اللّغة، القصيدة التقليديّة، عالم الرّؤية الشعريّة الجاهزة، وصارت "صبرا" من ثمّ، هي صبرا اللّغة، أو صبرا القصيدة أو عالم الرّؤية الشعريّة الذي على الشّاعر الرّائي العمل على تجاوزه أو على تفكيكه وإعادة تركيبه. وهذا يقتضي أنّ الكائن المتكلّم في كلام هذا النّص قد غيّر من هويّة الـ "ما" يتكلّم عنه (صبرا)، لأنّه قد غيّر من موقع تكلمه عنه، أي لأنّه قد غيّر من زاوية النّظر إليه والتّفاعل معه.

صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢م على يد السفاح شارون.

١ - هو - السفاح الطاغية - يمثل بـ "جسد صبرا - الضحية الإنسانية = تجربة مستدعاة من الخيال لتقوم بدور الوسيط بين الواقعي والخيالي، أو لتمزج تجربة صبرا الواقع بتجربة صبرا الخيال في: "٥,٤,٣" التالية، فمهمتها إذن مهمة المادة الكيميائية التي تقوم بعملية الصهر والتحويل والمزج.

٢ - هو - الآلهة الخالقة - تعيد خلق - صبرا - الكائن المخلوق = تجربة الخلق الإلهي، وتومض هذه العلاقة / التجربة من قوله: "وتصنعها مشيئته... إلى قوله" إلى تلموده".

٣ - أنا - الشاعر المبدع - أفجر نظام صبرا - اللغة الشعرية = تجربة الشاعر مع اللغة الشعرية "تفجير لغة القصيدة التي يجسدها الفعل المضارع" يحو وما بعده... إلخ.

٤ - أنا - الشاعر - أفجر نظام صبرا - القصيدة = تجربة الشاعر مع قصيدته المنجزة، من جهة، ومع القصيدة العربية بشكل عام، من جهة ثانية.

وهنا يكون المتلفظ الشاعر محمود درويش، قد فجر، خلال ملفوظ هذا المقطع، عالم الواقع الأول، بمنحه في (٥,٤,٣,٢) طبيعة مفارقة لطبيعته في الواقع أولاً، ثم يجعل هذه الطبيعة المفارقة إمكانية للحياة، لا واقعاً للموت ثانياً، وفجر "عالم الخلق المقدس" عند اليهود الثالث، بمنحه أيضاً طبيعة مفارقة لطبيعته في أصل الرؤية الأيدولوجية الدينية اليهودية أولاً، ثم يجعل هذه الطبيعة في (٢) بؤرة للموت، لا إمكانية للحياة ثانياً، ليفجر "عالم اللغة الشعرية" الرابع، بمنح دوال اللغة المستخدمة في ملفوظ القصيدة دلالات جديدة ووظيفة جديدة؛ فالدال "صبرا" مثلاً، لم يعد - كما رأينا - دالاً مغلقاً على الواقعي وحده، بل غدا دالاً مفتوحاً على الواقع وما يعلي عليه، أو يحقق تجاوزه.

أمّا عالم الشعر الأخير، فيكفي لتأكيد فكرة تفجير القول: إنّ العالم الممكن الناتج عن تفجير عالم الواقع في هذا المقطع، قد جاء انبثاقاً عن علاقة مركّبة للأنّاء مع كلّ تلك العوالم، ومن ثمّ، عن تماهي تلك العوالم المفجّرة جميعاً في تكوينه.

ليكون الشّاعر درويش بهذا قد نفى ما وقع على أرض فلسطين في صبرا عام ١٩٨٢م بما يمكن أن يقع في كلّ مكان وآن، وأعدم ما كان على الأرض المحدّدة (زماناً ومكاناً) بما يمكن أن يكون على كلّ أرض، ليعدم، من ثمّ، ما وقع فعلاً وما يمكن أن يقع، بما هو واقع الآن - هنا، لحظة التلفّظ الشعريّ الراهنة، أو بما يجب أن يقع في سياق وعي كتابة القصيدة الحديثة أو الحداثيّة، حيث اللّغة والقصيدة يضحيان هدفاً لإعدام وتجاوز الذات المتلفّظة، وعلى نحو يؤكّد تحوّل الصّراع الواقعي، في وعي الذات الشّاعرة، من صراع في عالم الواقع، إلى صراع في العالم الممكن (في فضاء القصيدة)؛ ومن ثمّ، من صراع بين ال (أنا) وال (هو)، أو بين ال (نحن) وال (هم)، على أرض فلسطين، إلى صراع بين ال (أنا) وال (أنت)، أو بين ال (أنا) وال (أنا) على أرض اللّغة في عالم القصيدة، أو بين ال (أنا) وعناصر اللّغة أو الفكر الممكنة أو المتخيّلة فيما فوق الواقع، وهو تحوّل من شأنه أنّه ظلّ ينهض على وعي تخيّل، هو بمثابة فعلٍ من أفعال النّفي والتّحيد، يقصد به الوعي موضوعه، ممثلاً هنا في الصّراع الواقعيّ على أرض فلسطين، ليستلبه واقعيّته، ويحيله إلى صراع من جنس ذاته، أي إلى صراع خارج عالم الواقع. إنّ وعي ينسحب من العالم الواقعيّ (عالم صبرا الواقع) عن طريق نفيه وإعدامه. مع ذلك، ينبغي أن نلاحظ أنّ عمليّة نفي الصّراع الواقعيّ، في ملفوظ خطاب الشّاعر، مؤسّسة على الوجود الواقعيّ ذاته، ومنبثقة عنه، في الآن عينه. فأفعال التّخيّل، عند الشّاعر محمود درويش، لها جميعاً نمط واحد، هو تلك الفاعليّة الحرّة في خلق اللاواقعيّ على أرضيّة الواقعيّ ومن أنقاضه، ممّا يعني أنّ الوعي التّخيّل، عند درويش، يستخدم أو قل: ينطلق من العالم الواقعيّ بوصفه الخلفيّة أو

الأساس المنفيّ للمتخيّل، الأمر الذي يؤكّد تحوّل الصّراع الواقعي، في رؤيا الذات المتلفّظة، إلى وسيط مادّي يعمل كمماثل لصراع جماليّ متخيّل<sup>(١)</sup>.

غير أنّ السّؤال الذي يطرح نفسه مرّة أخرى، في هذا السّياق:

لكن كيف تحقّقت عمليّة نفي الصّراع الواقعيّ في ملفوظ هذا المقطع؟!

وهنا يمكن القول: إنّّه إذا كان من شأن الوعي؛ كلّ وعي أنّه - كما يقول سارتر<sup>(٢)</sup> - وعي بشيء ما محدّد، وأنّ الوعي بشيء ما محدّد، بشكل عيانيّ، يعني ضرورة إعدام باقي الأشياء التي تشكّل في مجموعها إطاراً لذلك الشّيء، أي إعدام المجال الذي يظهر فيه ذلك الشّيء، سواء للخيال، أم للإدراك الشّخصيّ، فإنّ ما فعله درويش، إزاء موضوع الصّراع الواقعيّ في الخارج - على أرض فلسطين، أنّه قد قام بعملية إعدام للمجال الذي ما فتئ يظهر فيه ذلك الصّراع إعداماً بدا خلاله ذلك الصّراع الواقعيّ صراعاً:

= مجاله :

-الممكن، لا الواقع؛ عالم اللّغة والخيال، عالم الشّعور، بوصفه عالم التّحوّل والصّيرورة، والولادة.

=وغايته :

-الخلق وإعادة الخلق، أو التّفكيك وإعادة التّركيب.

-وتأسيس الوجود، لا وصف ما هو موجود، وتأسيس الوجود الكلّي في الزّمن / الرّؤيا وفي الوقع، لا تأسيس الوجود الجزئيّ؛ في الواقع فقط، أو في الزّمن فقط، وهو تأسيس من شأنه أنّه يستهدف هويّة الموجود، لا وجود الموجود في ذاته،

١ ينظر: الدّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، مرجع سابق: ١٩١.

٢ ينظر الخبرة الجمالية بوصفها تخيلاً، عند سارتر، في "الخبرة الجمالية، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١. ١٩٩٢ م، ١٦٩.

وهو يستهدف هوية الموجود، لا بهدف إلغاء وجوده بشكل نهائي في الواقع، بل لمنح وجوده في الواقع، وجوداً آخر في زمن آخر، أو لمنح وجوده الواقعي المأساوي هويةً أخرى مفتوحة تتجاوز مأساوِيته.

-وتسمية الوجود المتحوّل أو المتغيّر في تجربة التلقّظ؛ لا وصف الوجود، لنغدو في تجربة القول الشعريّ، عند درويش، أمام صراع وجوديّ من طراز خاصّ؛ فهو وإن مثّل صراع الوجود، في مواجهة اللاوجود، أو صراع الحياة في مواجهة الموت الشّامل على أرض الواقع، إلّا أنّه يمتاز، مع ذلك، بأنّه صراع الوجود في الزّمن/الرّؤيا/الكتابة الشعرية، وفي الواقع لمواجهة حالة اللاوجود في الزّمن وخارج الزّمن، أو أنّه، بتعبير آخر، صراع اللاوجود في الزّمن وخارج الزّمن لتأسيس الوجود في الزّمن وفي الواقع، فهو صراع باعثة الأوّل همّ الوجود في الأبدية وفي الواقع في آنٍ معاً، وغايته، من ثمّ، تحقيق الوجود الكلّي، هنا وهناك، في عالم الرّؤيا الشعريّة، وفي عالم الواقع، على أرض اللّغة، الخيال، وعلى أرض الواقع في فلسطين. وبما يؤكد فكرة "انهيار الموقع" عند محمود درويش أو "ارتباك" الموقف الأيديولوجيّ من حركة الصّراع الإنسانيّ في المعيش اليوميّ على أرض فلسطين الجريحة، وبروز ما يمكن تسميته بـ "الإنسان الكونيّ" في صراعه الوجوديّ مع إمكانيّاته، أو مع الزّمن، فدرويش وإن انهار به موقعه في سياق الصّراع الاجتماعيّ الخاصّ، إلّا أنّ هذا الانهيار قد أسلمه إلى "موقع آخر" في سياق أوسع وأرحب، هو سياق الصّراع الإنسانيّ أو الوجوديّ في الزّمن، وهو تحوّل أفضى، على مستوى آخر، إلى تحوّل ميدان الصّراع؛ من صراع كان مجاله في الخارج، إلى صراع صار مجاله في الدّاخل؛ أي من صراع كان مجاله فقط الإنسان في علاقته بالإنسان، إلى صراع صار مجاله، بالإضافة إلى ذلك، الإنسان في علاقته بذاته، أو بإمكانيّاته، ومن ثمّ، من صراع كان يستهدف، فقط، وجود الإنسان في علاقته بوجود غيره في الواقع، إلى صراع غدا يستهدف، بالإضافة

إلى ذلك، وجود الإنسان في علاقته بوجوده هو نفسه في الزمن، إنه صراع لم يعد همه فقط، تفكيك الخارج الواقعي وإعادة بنائه، أو صياغته على نحو يحقق تجاوزه، بل غدا همه فضلاً عن ذلك، تفجير الدّاخل الوجودي لإعادة بنائه، وهو ما أدّى إلى تصدّع الكيان الدّخلي للوحدة الإنسانيّة، وظهور الكيانات المتصارعة داخل الوجود الشّاعر الفرد نفسه، وهو أمر جسّده على مستوى حركة الخطاب، في المقطع السّابق، ظاهرة "تداخل الأصوات المتصارعة" وتبادل المواقع في ملفوظ القصيدة.

وبكفي للدّلالة على هذا أن نشير إلى أنّ حركة الصّراع التي انطلق منها ملفوظ المقطع، وإن بدت في ظاهر الأمر، حركة صراع بين هويّتين مختلفتين ومتمايزتين؛ تتمثّل في الأنا الضّحيّة، والهو الفاشي السّفاح، إلّا أنّها، أي حركة الصّراع هذه، تستحيل، في بعض مفاصل النّص، لاسيّما في الفصل رقم (٣) إلى حركة صراع داخل الهويّة الواحدة؛ بين الأنا والأنت، أو بين الأنا وإمكاناتها - وجودها.

ولكي نوضّح هذا يمكن القول: إنّ "الهو" الذي احتلّ موقع الفاشي، أو السّفاح، في الفصل رقم (١) قد أخذ يفقد - نتيجة لعملية النّفي والإعدام التي أشرنا إليها آنفاً - هويّته الحقيقيّة أو الواقعيّة التي كان قد تلبّسها، ليكتسب في رؤيا القصيدة/ المقطع، هوية أخرى ملتبسة؛ هي في جانب منها هويّة لأنا/ الشّاعر في علاقته بإمكانات وجوده الشّعري، وهي في جانب آخر، هويّة الـ "هو" الفاشي أو السّفاح في علاقته بالضّحيّة، وهذا أمر من شأنه أنّه أدّى إلى تفجير الحدود وإلغاء المسافة الفاصلة بين أطراف المواجهة والصّراع في حركة الخطاب، بحيث يصبح كلّ طرف من أطراف الصّراع في الخطاب بمثابة ذاته ومن يصارع في آن؛ فهو السّفاح والضّحيّة، وهو الضّحيّة والسّفاح في آن واحد.

وهنا لا يعود الخطاب الشّعري الدّرويشي تجسيدا حياً لدراميّة الصّراع الإنسانيّ في الواقع فقط، بل تجسيدا حياً لدراميّة الصّراع الوجودي في كلية الزمن الإنساني،

فهو ينهض في أفق تفكيك الصّراع الإنسانيّ القائم خارج رؤيا ملفوظ الخطاب، ليحوّله إلى صراع وجوديّ ممكن، يتحقّق وجوده في رؤيا الخطاب، ويتجسّد في حركة ملفوظاته.

### المصادر والمراجع

- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية " دراسة في ظاهرة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط ١٩٩٢.
- طرفة بن العبد: ديوان طرفة، المكتبة الثقافية، بيروت (د.ت).
- عبدالله البردوني: مدينة الغد، دار الحداثة، بيروت ط ١٩٨٦ م، ص (١٠٨).
- عبدالعزيز المقالح: حالات "أوراق الجسد العائد من الموت"، دار الآداب بيروت، ط ١٩٨٦ م: ٨٦.
- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- محمود درويش: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، الطّبعة الثالثة عشرة، ١٩٨٧ م.
- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الأمان للنّشر والتّوزيع، الرّباط، ط ثانية، ١٩٩٧ م.

## توضأت ولا نخيل قراءة في ديوان "بدأت مع البحر" لحمد البريكي

محمد خير البقاعي  
جامعة الملك سعود - الرياض

كثر الحديث عن التي أهواها، فهي الشعرية والشاعرية والإنشائية والأدبية والشاعري، والشعريات، والشعرانية، والشعري، وعلم الأدب، وعلم الظاهرة الإبداعية، وأصول التأليف، والفن الإبداعي، وفن النظم، وفن الشعر، ونظرية الشعر، والقول الشعري، وبوطيقا، وبوتيك...<sup>(١)</sup>.

ويبدو لي، والله أعلم، أن كل هذا تعبير عن مفهوم ملخصه أن المقصود قيمة نقدية لا علاقة لها بالجنس الأدبي، وإنما هي كل ما يجعل من نص ما نصاً أدبياً. ولعل أشهر منظري الشعرية، أعني ياكبسون (جاكسون) لو قرأ أو قرئ له مترجماً تاريخ النص القرآني وعلاقته بمشركي قريش لما نزل عليهم لفرح هو وغيره من منظري الشعرية فرحاً عظيماً؛ إذ السمة الأولى التي أسبغها القوم المعتادون على بليغ الكلام في عكاظ وغيره من المواقف أنه شعر، وليس من عاقل يظن أن قريشاً وغيرها من

١ انظر د. يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الحديثة، عالم الفكر، مج ٣٧، ع ٣، يناير - مارس ٢٠٠٩. وعنه معجم النقد الأدبي الحديث، محمد محيي الدين مينو، دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة، ٢٠١٢، ص ٣٣١.

العرب لم تكن تميز بين الشعر والنثر. وإسباغ صفة الشعر على القرآن الكريم، وحاشا أن يكون كذلك، يطرح مسألة الشعرية في النص اللغوي ومصادرها. ولو أمعنا النظر في الخصائص التي جعلتهم يطلقون هذا الحكم لرأينا أنها كل ما يجعل من نص ما نصاً أدبياً. وشعرية القرآن الكريم هي كل ما جعل منه نصاً معجزاً، وهي التي سماها بعد ذلك الجرجاني النظم القرآني. وإذا تعلق الأمر بالنصوص البشرية فإن الشعرية كل ما يجعل منها نصاً فنياً بغض النظر عن جنسها الأدبي. وبذلك نجد في الشعر وفي النثر وفي الرسم وفي النحت وفي الموسيقى. بل امتد الأمر إلى شعريات المظاهر الطبيعية والبشرية فصرنا نقول شعرية الماء وشعرية اليقظة وما إلى ذلك من شعريات.

وعندما أراد أوسبنسكي أن يكتب عن وجهة النظر أسمى كتابه: شعرية التأليف، وطبق المفهوم المذكور على نصوص سردية وشعرية ومسرحية وتاريخية وتشكيلية وإعلانية وصحفية وغير ذلك، مع إيلاء السرد، بالطبع، أهمية خاصة<sup>(١)</sup>. والشعرية قوانين توجه النظام البنائي للنص الفني وهي قوانين تنطبق على مختلف الفنون.

ولو نظرنا إلى الكلمة التي ترجمت عنها كلمة الشعرية في اللغة الفرنسية على سبيل المثال لوجدنا أن كلمة *poétique* بوصفها صفة دخلت الفرنسية في عام ١٤٠٢م، وكانت موقوفة على وظائف الشعراء. واستخدمت في عام ١٣٧٥م من الأصل اللاتيني *poeticus* والإغريقي *poiêtikos* بعدة معانٍ:

١ شعرية التأليف، بنية النص الفني، وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٩، ص ٣.

أولها: نسبة خاصة بالشعر، فيقال: أسلوب، وعبارة، وصورة شعرية، ويقال: إلهام شعري.

وثانيها: بمعنى مساحة شعرية فنجد بودلير يقول: نثر شعري، موسيقي، بلا إيقاع ولا قافية، فيه دفق من السلاسة، صادم حتى إنه لا يمكن نسبته إلى التموجات الغنائية للروح.

والثالث: ما له طبيعة شعرية، وهو ما يثير الانفعال عبر الجمال، والجازبية، ودقة خلقه. نقول عن منظر إنه شعري (شاعري)، ونقوله عن ظرف من ظروف الحياة، ونقوله في بعض الأحيان في وصف شخص ما.

وبوصفها اسماً دخلت الفرنسية في عام ١٦٣٧م من الأصل اللاتيني والإغريقي المذكور ويدل على ديوان شعري، la poetique de Boillau. وهناك العبارة المشهورة هناك مائة ديوان شعر مقابل قصيدة واحدة. (il ya cent poetique contre un poeme(volt. ثم اتسع في معناه فاستخدم بمعنى نظرية عامة لطبيعة الشعر ومصيره: la poetique de Mallarme. واستخدم بمعنى قديم كقولنا شعرية الفنون الجميلة، وجمالية مختلف الفنون. وأظن أن الأمر لا يبتعد في الإنجليزية عن الفرنسية من حيث المعاني. أما في العربية

تلك مقدمة بين يدي ديوان الشاعر محمد البريكي الجديد "بدأت مع البحر". هذا الديوان الذي تتموج شعريته بين الضوء والنخيل، والطويل والوافر ويحتجج ضرباً من الشعر يخلق بقائه في عوالم الإبداع بكل مكوناتها التخيلية التي تأخذ بتلابيب القارئ فلا تتركه حتى تدلف إلى أعماق نفسه ملامسة مشاعر الحزن الخلاق الذي يقول البريكي إنه "جوهر الإبداع" يقول:

إلى أين هذا الضوء يمتد من دمي ليسبحَ في معنای حتى يُبَلِّغَ

إن صرخة الحزن المكتوم الذي تحبس أنفاسه هذه الهاء الساكنة في أول قصائد الديوان تؤكد اللام المضمومة في آخر قصائده، وبين الهاء الساكنة واللام المضمومة مسافة من العمل الإبداعي الذي يغري القارئ بخوض تجربة القراءة التي أصبحت بالنسبة إلي مغامرة يستعصي توصيفها أو تأطيرها في إطار نظرية نقدية يمكن أن تحتويها أو تفصح عن مكونات عبقريتها.

سأتوسل في قراءتي هذه بتقنية الحقل الدلالية التي نستنبط منها الدلالات المباشرة والحافة التي أودعها الشاعر كلماته المفاتيح التي ربما جاءت عفواً، ولكن مهمة الناقد أن يسبر اللاوعي الذي يسير المبدع في كثير من الأحيان.

إن لاوعي البريكي مسكون بمكونات حاول من خلالها صياغة تجربته الشعرية في هذا الديوان: الماء الذي جاء مع البحر، ومع الكلمة الأولى من القصيدة الأولى "توضأت"، والنخيل الذي جاء في آخر كلمة في الديوان "ولا نخيل". و"الوطن" الذي حل في السواد من حبة قلب الديوان. ولعل من حسن المصادفات أن يعبر الشاعر في هذه القصيدة التي هي منتصف الديوان بقوله في الصفحة ٧٩ (منتصف الديوان المطبوع):

هنا انتصف الحلم

ثم يأتي في هذا المنتصف الوطن في قوله:

ذابت بوجدان كل الحضور

قصيدة شوق وحب وعشق للوطن

هذا الوطن الساكن في قلب الشاعر، وقلب ديوانه، وطن الماء والنخيل والإنسان الشاعر. إن الماء الذي جعل الله كل شيء حي منه هو التيمة التي بُني عليها وعلى حقلها الدلالي نص البريكي في هذا الديوان من عنوانه إلى خواتيمه. فالقصيدة الأولى تبدأ بالوضوء وتنتهي بالبلل، وكأنا الشعر محراب ينبغي على الداخل إليه

توخي الطهارة. وإذا صح ما يروى من أن الفرزدق سمع بيت لبيد:  
وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متوئها أقلامها

فسجد. فسئل عن السجود فقال: إنا معشر الشعراء نعرف مواضع السجود في الشعر. فالبريكي يدخل محراب الشعر متوضاً. ثم تأتي في البيت ما قبل الأخير مفردة تدخل في الحقل الدلالي للماء وهي (البئر) ولكنها ليست أي بئر إنها بئر معطلة لتتناسب مع جو الرؤية القلبية التي أعلنها في البيت السابق يقول:

وخلف حجاب ساتر عن ظنهم رأيت نبياً باسط الكف أرسله  
وقصراً مشيداً في خيالات أمة تباكته أعواماً وبئراً معطلة

رأيت نبياً، ورأيت قصراً، ورأيت بئراً، وكلها رؤى قلبية وإن كانت تنصب على محسوسات تفضي إلى دلالات اعتيادية لو اقترنت بالرؤية البصرية، ولكن الرؤية القلبية حولتها إلى مثال فني تطور عندما اقترن بالرؤية القلبية، "وإن تطور المثال وغناه يرجع إلى تطور المثال أو قدرة الفنان على تطوير المثال. فحين يكون المثال مجرداً فإن التجسيد الخارجي يكون مجرداً، وهذا يظهر في الصورة الرمزية للفن، ويتضح في الفن الشرقي وفن العمارة على وجه الخصوص. وحين يتطابق المثال مع التجسيد الخارجي، تظهر صورة الفن الكلاسيكي التي تتجسد في عالم الفن الإغريقي القديم وفن النحت. وحين يصبح التجسيد الخارجي مجرد إشارة مجردة ومظهر للمثال الروحي فإنه تظهر الصورة الرومانسية للفن التي تتجسد في فنون التصوير والموسيقى والشعر"<sup>(١)</sup>.

إن اللعبة الدلالية في بيتي البريكي جعلت المحسوس مجرداً فالحجاب الساتر المحسوس حولته الظنون إلى مجرد، وتنكير النبي في حيز الرؤية القلبية جعلته مجرداً وإن كان باسط الكف، وعود الضمير في أرسله ينبغي أن تعود في رأيي إلى اللحن المذكور

١ جماليات الفنون، رمضان بسطاويسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٤٣٤.

في البيت السابق يقول:

وأسمع أنات المريدين تنتشي تنام على لحن وتصحو لتكمله

وانظر إلى القصر المشيد المحسود الذي حولته الخيالات إلى مثال مجرد، ناهيك عن أن التباكي الطويل (أعواماً) يعمق سمة التجريد. ثم يأتي الماء في مفردة البئر وإضافتها إلى المعطلة ليستمد قوة تجريده من التصوير القرآني الذي أراد أن يكون إهلاك القرية التي أصبحت خاوية على عروشها، والبئر المعطلة، والقصر المشيد<sup>(١)</sup> مجردات يتعظ من خلالها الكافرون كما في سياق سورة الحج: (فَكَأَيُّ مِّنْ قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ فَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَبِئْرٌ مُّعَطَّلَةٌ وَقَصْرٌ مَّشِيدٌ) [الحج: ٤٥]. لقد حول القرآن الكريم هذه الأماكن المحسوسة (القرية، والبئر، والقصر) إلى أماكن رمزية مجردة مستخدماً في ذلك تقنية التنكير التي جعلت القرية أية قرية يكفر أهلها. وجعلت البئر أية بئر يحدد أهلها، وجعلت القصر أي قصر يطغى سكانه. إن التقنية العالية ليس في اقتباس النص القرآني فحسب وإنما في توظيف تقنياته المعجزة التي جعلت منه نصاً معجزاً يحاول الشعراء منذ الأزل الاقتراب منه وأنى لهم ذلك؟

أما قوله :

إلى أين هذا الضوء يمتد من دمي ليسبح في معناني حتى يُبْلَلَهُ

فإنه يختصر تقنية تحول المحسوس إلى مجرد.

فالضوء والدم والمعنى الذي يتحول إلى بحر يسبح فيه الضوء الذي يمتد من الدم ولا ندري أين منتهاه. إنها سباحة تدوم دوام التجربة الشعرية، وبلبل يطال المعنى

١ قال الطبري في تفسير قوله تعالى: (وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ) وقوله: (وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ). يقول تعالى: فكأين من قرية أهلكناها، ومن بئر عطلناها، بإفناء أهلها وهلاك واديها، فاندفت وتعطلت، فلا واردة لها ولا شاربة منها (و) من (وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ) (رفع بالصخور والجص، قد خلا من سكانه، بما أذقنا أهله من عذابنا بسوء فعالهم، فبادوا وبقيت قصورهم المشيدة خالية منهم. ص[٦٤٥].

فيجعله محسوساً لأن رمزية البلبل تحويل فني لقول القدماء عن الشعر إنه كثير الماء، ولكن البريكبي يختصر كثرة الماء في البلبل ويجعل الضوء سابحاً في بحر المعنى ليصبح غصاً طرياً مبللاً. إنها عملية الإبداع التي سميتها في مكان آخر "من الدم إلى الخبر".

أما القصيدة التي حمل الديوان اسمها "بدأت مع البحر" فإنها ضرب من الشعر أقف عند جمالياته لأنه مسلك وعر لغير أصحاب الرؤية الشمولية في كتابة الشعر. وأعني بالرؤية الشمولية أن تكون القصيدة دفقة كامنة في اللاوعي يستدعيها المبدع عندما يجد موجبات الاستدعاء. تبدأ بقوله. "وقبل الأحد" وتنتهي بقوله: "ولا أحد" وبين الأحد والأحد قصة حياة "سيرة ذاتية" مكثفة في كلمات تكاد كل كلمة تختصر مرحلة تمتد من البدء إلى المنتهى "سلام على البدء والمنتهى" البدء الذي حصل "فرحة الأهل عند قدومي" والمنتهى الذي تختصره "صرخة البعض عند رحيلي. ولكنه رحيل مجازي؛ مجازات مبتكرة تتحول إلى مكسب جديد للغة الشعرية بأكملها: [سلام] على الأرض حين تفتش عن ضحكة فوقها إنما لا أحد، لا أحد. لكي يكون الشاعر كبيراً ينبغي أن يعرف كل أشكال الحب والعذاب والجنون، وأن يتقلب في أتون كل أنواع التجارب، وأن يمتح من داخله كل السموم لكي لا يحتفظ فيها إلا بالجواهر واللباب<sup>(١)</sup>.

ويعوي في سراييني جنوبي      وينهض في الضلوع المستحيل  
أنا المعجون في أرقى ولكن      أقول لدمعتي: ليلى طويل  
أفتش في المدينة عن غريب      عسى ليلاه في المعنى يسيل

.....

ولكني قتيل في طموحي      فلا ظلّ عليّ ولا نخيل

١ هاشم صالح، لماذا سكت رامبو، صحيفة الشرق الأوسط، الأربعاء ١٨/٢/٢٠١٥م العدد ١٣٢٣١، ص ٢٥.

إنها قصيدة الاصطدام بعصر الشاعر وزمانه، وإذا كان رامبو اصطدم بعصره وزمانه وراح يحلم بحياة أخرى وزمن آخر؛ لأن الحياة الخيالية هي على الدوام أجمل من الواقعية، الواقع الشرس والصلب والبارد فإن شاعرنا يبحث عن الضحكة فوق الأرض، ولكنه يصطدم بالاستحالة التي يجسدها الواقع اللغوي: لا أحد، لا أحد. إن كلمة الأحد، بصفتها يوماً وبصفتها رقماً وبصفتها آتية من أشهر نداء في الإسلام فتح الباب لعصر من الحرية، كان بلال وهو يُعذَّب لا تأتي على لسانه إلا قوله: أحد أحد فرد صمد. واقع مخيف وبحث عن أفق كلما وصلنا إليه تجلى لنا أفق آخر.. فلا الآفاق تنتهي ولا الاكتشافات والاندهاشات، ذلك أن الرائي في هذه القصيدة يريد اكتشاف العالم كله وأن يقلص مساحة المجهول في هذا العالم.

إن عبارة الافتتاح تشير إحساساً بالرهبة من استعصائها على التحديد، ففي أسماء الله تعالى الأحد. وهو الفرد الذي لم يزل وحده، ولم يكن معه آخر، وهو اسم بني لنفي ما يذكر معه من العدد. تقول: ما جاءني أحد... والأحد من الأيام معروف، تقول مضى الأحد بما فيه فيفرد ويُذكر. فالأحد هو اليوم، ويأتي بيان ذلك في قوله: "إذا ما بدأت أطارد أرغفة الصبر يوم الأحد".

إنها قصيدة سير ذاتية حياة تفتحها على آفاق القادم لا أحد، لا أحد. إنها نهاية النفي الذي يفتح الآفاق بحثاً عن أحد وإن كان فيها نفي بـ(لا) النافية للجنس و(أحد) التي تنفي ما معها من الأعداد. والملح الذي يحضر في القصيدة هو حضور النخيل الذي رأيناه من الكلمات المفاتيح في الديوان: "وهي تنفض عنها نعاس النخيل". وأقف هنا عند تساؤل ينصبّ على الواو التي في أول القصيدة: وقبل الأحد لأقول: لو أمكن الاستغناء عنها وجعل عنوان القصيدة يدخل في بنيتها ليصبح المطلع:

### بدأت مع البحر قبل الأحد

لأن هذه الواو (تكرر في ص ٦١ : ولست وحيداً". مما يشيع في الشعر العربي ولم أجد لها موقعاً في إعرابية الجملة) والإعرابية في رأيي هو جانب من جوانب شعرية النص.

إن قراءة الديوان قراءة شاملة بالمنظور التكاملي الذي تنتهجه هذه القراءة يحتاج إلى مكان أكثر رحابة إلى كتاب يقف عند كل الحقول الدلالية للكلمات المفاتيح التي ذكرناها. وللتقنيات التحليلية التي ألحنا إليها بين الضوء ومستلزماته وأهمها الماء، والنخيل وارتباطه بالبلد، بالوطن. وبين عنوان القصيدة الأولى "على عتبات الوقت" وعنوان القصيدة الأخيرة "صوت المنافي". فكما رأينا أن مطلع القصيدة الأولى توافق مع نهاية القصيدة الأخيرة ونتج عنه عبارة تختصر الديوان في كثير من جوانبه "توضأت ولا نخيل"، أما عنوان القصيدة الأولى "على عتبات الوقت" وعنوان القصيدة الأخيرة "صوت المنافي" فهما دعامة الجانب المجازي في الديوان؛ فالوقت ذو العتبات، والمنافي المصوتة هما الإحساس العميق الذي يفجر الشاعرية كلمات تصوغ الحدث لتعبر عن مكنونات النفس التي تهفو إلى إنسانيتها الضائعة التي تتوق إلى الآتي المفعم بضحكات الأرض لأي أحد. الوقت والصوت، وكأنما الشاعر يرفع صوته ليستدرك صياغة الوقت وهو يقف على عتبة المنفى الداخلي الذي يجعله يوسع آفاق اللغة والمعاني أو الصور والمجازات، فكل مجاز جديد يفترعه الشاعر يعمق قدرته على تجاوز الآفاق المغلقة والجدران التي تسد الآفاق. إن المجاز الإبداعية المتجاوز الذي نجده في ديوان البريكي يوسع من مساحة الحرية الإبداعية، ولكنه مجاز يحتاج إلى براعة القول ولطف الصنعة. وفي هذا يفسر الشعور النفسي الذي تشعر به وأنت تقرأ آخر قصائد الديوان:

على وبرٍ تعائب يا قتيلاً؟! فلا ظل عليك ولا نخيل

إن هذه اللازمة التي تتكرر في بداية القصيدة وفي خاتمتها بتنويع أراه يفضي إلى جدلية الأنا والآخر في شعر البريكي؛ فالقتيل في البيت الأول هو القاتل المعائب (عليك)، وكأنّ قائلاً يتساءل: هل ما يطالك من عتاب أيها القاتل هو بسبب شيء تافه؟ إذا كان الأمر كذلك فلا ظل عليك ولا نخيل. ثم يأتي الالتفات في بقية النص إلى الأنا (علي)، وبين المخاطب والأنا سيل من المجازات التي تنقل ما يعتلج في نفس المتحدث. إن الأنا التي تتموج في النص (تركت، طبعي، وأزعم أنني، أوردتي) "سقط دأها". إن هذه اللازمة تطرح قضية الأسلوب المراد هل هو أسلوب الدعاء أو أسلوب الإخبار: فإذا كانت كلمة الوب في بداية القصيدة تحمل معنى الشيء الحقير الذي لا يعتد به فأرجح أن يكون الأسلوب دعائياً، وتكون كلمة الوب بسكون الباء على الأصح. بينما الأسلوب في نهاية القصيدة هو أسلوب إخباري لأنه مقترن بالطموح مقابل الأمر التافه (الوب) فالطموح تطلع إلى المستقبل الذي تهفو إليه نفس الشاعر مع أنه يفقد الظل الذي يفيء إليه والنخيل الذي يغذوه، النخيل الذي رأينا أنه حقل دلالي يتموج في أطياف الديوان من أوله إلى آخره. هذا الطموح الذي يسوغ الانتقال من أسلوب الدعاء إلى الخبرة نجد كنهه في مكان آخر من الديوان (ص ١٢) يقول:

واحداً كنت في مرايا طموحي فتشظيت أمةً في نقائي

وأختم هذه الورقة بمجموعة من الملامح التي تحتجها قصيدة "قهوة الضوء"

يقول:

لا يمر الخليل دوني إماماً	حين أشدو.. ولا أطيع الكسائي
تتعري اللغات حين أغني	وأراهن كلهن نسائي
ألمس الحرف قطعة من جليد	ثم ألقاه راقصاً من عنائي
ستشيخين يا لحون الأغاني	وتعودين طفلة في خبائي
قد يغيبون عن سماك ولكن	ستعيشين نخللة في ردائي

هكذا هم الشعراء أمراء الكلام، يخضعون للعروض ويرون أنهم أكبر منه، والخليل صار إماماً بمسيرة الشعراء على أوزانه، والكسائي المعصيّ هو النحو الذي اشتكى منه المطبوعون من الشعراء من زمن بعيد:

ماذا لقينا من المستعربين ومن قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوا.

وتبلغ الشعرية منتهاها في سيطرة الشاعر على اللغات، وفي تحويله الجليد (وهي هنا تحمل ناهيك عن الجمود الذي يتحول إلى حركة عبر مفردة من الحقل الدلالي "الرقص" معنى الدفء الذي يتوافق مع تعري اللغات. إنني لألح روح الفرزدق في تمرده على اللغة واللغويين، ونزعة أبي العتاهية في أنه أكبر من العروض. وتنويعه "لحون الأغاني" التي تشيخ وتعود طفلة في خباء الشاعر، يغيب الآخرون عن سمائها وهي تعيش نخلة في ردائه، هذه التنويع فيها تناسق بين الطفلة والنخلة التي هي من أسس شعرية ديوان البريكي وقد تحولت هنا إلى نخلة مفردة تستوعب اللحن بتفرعاتها لأنها لو جاءت بالجمع لاستعصى على الشاعر أن يحيط بهذه اللحن (التفرعات عن نخلة مفردة). ولكنها مفردة في لاوعي الشاعر ليترك الأمر ضمن حدود المعقول.

إن شعر البريكي يحمل التراث قيمة إبداعية محفزة وليست مسيطرة، إنها قطيعة إيستمولوجية بالمعنى الإيجابي، أي الحضور الإبداعي للتراث، وتمثل أسباب الحداثة المتقنة، وليس الحداثة التي تزرى بالفن فتجعله عبثاً لغوياً ودلالياً لا ينتمي إلى موجبات الحاجة الروحية للفن. الفن الذي هو هنا الشعر ذو الغور البعيد، ذو اللغة المتعالية التي لا تطابق إلا ذاتها، إنها لغة أولية متوحشة، يشرق منها الشعر في مغامرته نحو الأصالة. إن شعر البريكي في مقولة رولان بارت هو أسلوب، لغة مستقلة بكيانها، تغوص في الميثولوجيا الشخصية للمؤلف، حيث تبرز الكلمة بحرية لانهائية، لأنها كتلة ودعامة تغوص في كل شامل من المعاني والانعكاسات.

أحدث الرملَ عن ظل خلوت به      وكان في الرمل مشدوداً بأخطائي  
خلعت عن لغني أسمال دهشتها      ومرغ الرمل إعيائي بإعيائي  
أرى السـماء بلا ظل تلحفني      وتحني الأرض لا ترضى بإغفائي  
يا نائي البوح شيعٌ صمت أسلتي      فمذ حلمت وحر في كان إمضائي  
لقد غواني الذي أخرجته بفمي      ولم يحدث عزيز القوم عن دائي  
وعشت في السجن لا أدري بأي غدٍ      سيحـتفي بترائلي أحبائي

إن المغامرة اللغوية تسلك هنا سبيل الأفق المفتوح بين الكتابة والقراءة، بل بين الكتابة الأولى والكتابة الثانية، فقراءة النص ليست إلا كتابة تفك ما فيه من رموز، وتتولى شفرتها بالتفسير والبيان. إن تجربة البريكي تفتح لنا عالماً فريداً هو عالم البريكي، وهي تكشف لنا لغة شعرية تمثل روح ذلك العالم بما تحمله في طياتها من إمكان يحتمل التباين والاختلاف<sup>(١)</sup>. ولست بغافل عن التوظيف البديع لقصة يوسف عليه السلام في هذه القصيدة. والآن، وقد أوشكت سفيني المبحرة في بحر البريكي الذي بدأ معه وانتهت معه، أوشكت، على أن تطوي شراعها أختم بالقول: إن اللغة عند البريكي دائرة محيطها ليس في مكان، ومركزها في كل مكان، والوجود الأرض ينبغي في نهاية المطاف أن يضمه كتاب<sup>(٢)</sup>. نُرحّبُ بكم.

١ لطفي عبد البديع، ميتافيزيقيا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ١٩٩٧م، ص ١٢٢.

٢ المرجع السابق، ص ٢٢٦.

### المصادر والمراجع

- بوريس أوسبنسكي : شعرية التأليف ، بنية النص الفني ، وأنماط الشكل التأليفي ، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، المشروع القومي للترجمة ، مصر ، ١٩٩٩ .
- رمضان بسطاويسي : جماليات الفنون ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ م .
- لطفي عبد البديع : ميتافيزيقيا اللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دراسات أدبية ، ١٩٩٧ م .
- محمد البريكي : بدأت مع البحر ، المعلومات ، مطبوعات مجلة دبي الثقافية ، ديبين ٢٠١٥ .
- محمد بن جرير الطبري : تفسير الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرآن) ، طبع مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٤١٥ هـ / ١٩٩٤ م .
- محمد محيي الدين مينو : معجم النقد الأدبي الحديث ، دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة ، ٢٠١٢ .
- هاشم صالح : لماذا سكت رامبو ، صحيفة الشرق الأوسط ، الأربعاء ٢٠١٥ / ٢ / ١٨ م العدد ١٣٢٣١ .
- يوسف وغيلسي : تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الحديثة ، عالم الفكر ، مج ٣٧ ، ٣٤ ، يناير - مارس ٢٠٠٩ .



## النص الأدبي بين الكاتب المنتج والقارئ المستهلك

محمد الزرورة

جامعة محمد الخامس - الرباط

(١)

تهدف هذه الورقة إلى الإسهام، وبشكل متواضع، في النقاش الدائر حول أهمية العلوم الإنسانية والدراسات الأدبية - النقدية بالخصوص، ودورها في بلورة فكرة المجتمع المغربي - العربي - الإسلامي المتحضر والمواكب لشروط الحداثة والتجديد الحضاري، إسوة بالمجتمعات المتقدمة الأخرى، والمتصارعة من أجل الاستمرارية والازدهار. وبالرغم من أن فكرة التحديث والتجديد هذه قد طرحت عدة مرات خلال مراحل مختلفة من تاريخ المجتمع العربي عموماً، كما جرى في مجتمعات أخرى غربية أو شرقية، فإن إعادة طرح هذه الفكرة من جديد تفرضها ظروف المرحلة الانتقالية الحالية التي تمر بها العديد من المجتمعات العربية، التي تستدعي إعادة النظر في الكثير من المفاهيم التي تؤسس للتصورات العامة التي تحدد هوية المجتمع ومستقبله وعلاقته مع المجتمعات الأخرى والأنظمة المخالفة له ودور الفرد الفعال في هذا كذلك. فحينما نتحدث عن العلوم الإنسانية في علاقتها مع التطور الحضاري، فإنه لا يمكن فصلها عن الأهداف المحددة للمؤسسات المجتمعية التي تسهر على إنتاج أنواع معينة من الفكر ونشره وتركيزه أو مراقبته أو منعه، وذلك لأسباب يمكن الوقوف

عندها وتحديدها، وهذه المؤسسات متعددة، ونذكر من بينها المؤسسات التعليمية والجامعية ودور النشر والمؤسسات الإعلامية وهيكل الوزارات التي تشرف على تحديد البرامج الدراسية وعقلنة الموارد البشرية التي تخصص لكل مؤسسة بحسب تخصصاتها العلمية، والمؤسسات الدينية، والأحزاب، ... إلخ.

وكل هذه المؤسسات تسهر على إنتاج واستهلاك منتج فكري معين وتسهم من قريب أو من بعيد عبر طرق تفعيله على أرضية الواقع، ومن خلال هذا السهر على إنتاج الفكر والمعرفة ورعايتهما يصبح لهذه المؤسسات حضور في بنية النص الأدبي والثقافي الذي ينتج ويسوق ويوزع كأداة لنشر المعرفة وضماناً لاستمرارية نمط إيديولوجي معين، وبذلك مأسسة نمط محدد لصناعة أشخاص مواطنين من دم ولحم ووعي.

إن التصور النظري لهذه النافذة الفكرية يرمي إلى تناول عدة مواضيع فكرية وأدبية واجتماعية وإبستمولوجية بالدرس والتحليل من مناظر نقدية مقارنة مختلفة. بحيث إن هذه النظرة تسعى لبلوغ بعض الشمولية من خلال ربط علاقات نسقية بين المفاهيم التحليلية المختلفة للعديد من النظريات النقدية.

وسنستقي المفاهيم المستعملة من مجالات العلوم الإنسانية كاللسانيات والأدب والنقد الأدبي والفلسفة والعلوم السيكلوجية والسوسيولوجية والإنترولوجية والدارسات الثقافية والدراسات النسائية وعلم المقارنات والدراسات الصيبوكية المعاصرة، التي تنظر إلى الإنسان كامتداد للآليات الحاسوبية الآن.

أما على مستوى المتن الثقافي المدروس فستكون الإشارات إلى بعض الآداب المحلية والعالمية وإلى دور الثقافات المحلية سواء كانت تعيش على الهامش أو في عزلة أو كانت واعية كل الوعي بوجود ثقافات أخرى مماثلة أو مغايرة لها.

إن أي دراسة للظاهرة الأدبية/الثقافية سواء أكانت هذه الأخيرة رواية أو شعراً أو أقصوصة أو عملاً سينمائياً أو مسرحية أو ظاهرة شعبية فولكلورية تحتاج إلى عملية التحليل والدرس من أجل الفهم وتُبتدأ أساساً بتحديد النص المدروس في علاقاته المتشابكة مع آليات ومفاهيم مختلفة تحدد أنماط إنتاجه واستهلاكه ورواجه واستهلاكه أو إقباله.

والنص الأدبي أو الثقافي عامة له مقومات مختلفة وبنية محددة وهندسة دقيقة وخلفيات متعددة غالباً ما يصعب تحديد أعماقها اللامتناهية في جلسة واحدة أو كتاب واحد.

فالنص في بنيته المطروحة أمام القارئ أو الدارس تتحكم فيه العناصر السبعة الأساسية التالية :

١. ما قبل النص : وهو عالم مكون من أفكار ونصوص وأشخاص وأساطير تتصارع كلها في ذاكرة الكاتب من أجل الحصول على مكان في مجال النص المنتج. ويصبح الكاتب عنصراً فقط من بين عناصر شتى.
٢. النص الموجود في الزمان والمكان الحاضر والآني : هو الحدث الثقافي الموجود بين أيدي الكاتب/المنتج ، الذي تحدده مكونات آنية مستقلة عن عالم ما قبل النص ، وقد تحكمه عدة ميكانيزمات حددها العديد من النقاد.
٣. القراءة الآنية للنص في علاقتها بذاتها وبقراءات أخرى سابقة لها : ويكون محورها الطاقة الفكرية التي يبذلها القارئ من أجل إنتاج آخر للنص. ولا يمكن لهذه القراءة أن تتم بمعزل عن قراءات لنصوص سابقة لا حصر لها.
٤. النظريات النقدية (بسيطة أو معقدة) التي يستعملها القارئ في فهم النص ومحاولة إدراك كنهه. وهذه النظريات تكون بمثابة المفاتيح الميكانيكية التي يستعملها التقني لتفكيك أجزاء سيارة معطلة عند إصلاحها.

٥. القارئ: في علاقته مع تكويناته الفكرية والتربوية وسلوكاته ومشاغله الفلسفية والسياسية والعقدية. فقراءة طالب في الفصل ليست هي قراءة الأستاذ. وهذا الأخير لن يحلل النص كما يقوم به رولان بارط (١٩١٥ - ١٩٨٠م) أو طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٠م) أو ف.ر. ليفس (١٨٨٥ - ١٩٥٣م) أو جـاك ديريدا (١٩٣٠ - ٢٠٠٤م)، والقارئ الذي يشتغل بالحاسوب ويقرأ نصه على الشاشة ليس كذلك القارئ الذي لا يقرب الحواسيب.

٦. المتلقي والجمهور المستهلك لما يحمله النص من أفكار. إن نوعية الجمهور تحدد بدورها مستوى النص الثقافي وتوجهه.

٧. المسكوت عنه: يحيلنا المسكوت عنه في النص في عملية القراءة على الهفوات واللاشعوري في عملية إنتاج النص أو إعادة إنتاجه عبر قراءته وتأويله وتدريسه وتعميمه. فكل نص يحتوي على عتبات تدخله بداية بلغته وصوره وشطحاته الإيديولوجية المختارة والم لغة في آن واحد، مروراً بالانتقادات التي يقوم بها المنتج الكاتب مروراً بالقراءة والنقاد المختلفين.

هذه كلها عناصر تتدخل في عملية إنتاج المعنى النصي للظاهرة الثقافية - الأدبية. فمثلاً، إذا نظرنا إلى نص سينمائي فلا بد أن نأخذ بعين الاعتبار التجربة السينمائية للمخرج وكاتب السيناريو في علاقتهما مع الإنتاجات السينمائية السابقة، التي لا شك أنها تحدد الإبداع الجديد لهذا العمل. ثم لا بد من النظر أيضاً إلى الفيلم المشاهد والإشكاليات التي يطرحها، ثم نحاول استقراء النص من خلال ما يمكن إقصاؤه شعورياً أو لاشعورياً، والمعنى السياسي والفلسفي المطروح.

إن المشاهدين لهذا الفيلم لن يتفقوا جميعهم على معنى واحد لهذا النص بالرغم من أنه يمكن الاتفاق على المجرى السطحي للأحداث ومراحل القصة وترتيبها. فحينما ننظر إلى العملية التحليلية وحتى عمليات القراءة البسيطة، فإنه لا يجب إغفال

التدخلات السوسولوجية والسيكولوجية للعاملين في مجال إنتاج وإصدار وتداول هذا النص الثقافي. كما يجب عدم إغفال مراحل التوضيب editing والرقابة في مختبرات الإنتاج والبت التلفزيوني. فعملية الإنتاج عملية معقدة جداً.

فلننظر الآن لمكونات النص الأساسية، كل واحدة على حدة وبتفصيل.

### ما قبل النص

إذا اعتبرنا مجازاً "الإنسان" كهيكل نصي، أي كمجموعة نصوص لغوية متداخلة تحدد إدراكه وأنه يولد داخل نص أوسع يحيط به، فإنه يمكن القول إن النص الأدبي والفكري ينتج من داخل نصوص كثيرة ومتعددة، أحياناً لا حصر لها، فكما أن المولود لا يختار اسمه بنفسه، بحيث إن اسمه كنص لغوي يسبقه ويختار له من طرف الآخرين والمجتمع عامة، فإن النص الثقافي لا ينتج من لا شيء، بل يكون محصلة عجين نصي لغوي وفكري ورمزي متشعب ومتعدد الإشارات، فاللغات واللهجات والصور المختلفة التي تسكن المجال النصي الجديد قد تم اختيارها من بين العديد من أمثاله السابقين.

فالنصوص التي تسبق أي نص نتداوله تخضع بدورها للحشيات نفسها، وتكون نتاج نصوص أخرى تداخلت فيما بينها في أزمنة وأماكن مختلفة وأحياناً مغمورة، يصعب تحديدها أو العثور على جذورها. كما أن العالم الذي يتناوله النص كمحتوى قصصي أو فكري هو أيضاً عالم لا يدرك إلا من خلال نصوص وصور وأفكار لا تشتغل بدورها إلا كنصوص مأخوذة ومركبة من أساطير وفلكلور ومغامرات تمت روايتها في وقت سابق وكونت بداية المغامرة الروائية المدروسة.

وفي مجال الخلق والإبداع فإن الكاتب أو الشاعر أو المفكر يستلهم كثيراً من صوره واستعاراته وأفكاره عن طريق استحضار نصوص سابقة تأثر بها وأثرت في تصوره للعالم. ولا حاجة هنا للنظريات السيكولوجية المعقدة لإثبات ذلك.

في الحقيقة لا هروب من هذا الواقع المعقد الذي يحدد ماهية النص الأدبي والثقافي عامة، وفي حال نفي هذه النظرية والأخذ مكانها بفكرة إنتاج نص أدبي من العدم، فإن لهذه النظرية دوافعها الإيديولوجية والإبستمولوجية التي ترغب في وضع تصور خاص للنص المنتج، بحيث تطرح أمامنا كنظرية نقدية بديلة لها ركائزها الفكرية وضوابطها الإيديولوجية.

ولذلك فإنه من الموضوعي الأخذ بعين الاعتبار إمكانية وجود نصوص مختلفة قد تتداخل في تحديد معنى وماهية النص الثقافي الموجود بين أيدينا، سواء أكان ذلك يتعلق بقراءة بسيطة أم قراءة أكاديمية معقدة، مما يكون إنصافاً للنص ذاته وللنصوص الأخرى التي أثرت فيه، وأسهمت في بلورة أفكاره وفلسفته الكونية المطروحة للنقاش. ولنضرب مثلاً شهيراً يفند ضرورة نمط المقارنة في التحليل الأدبي، وهي رواية الكاتب الإنجليزي الشهير دانييل ديفو، المسماة روبنسون كروزو التي ظهرت في عام ١٧١٩م، وتؤرخ لبدايات الفن الروائي الأوربي والعالمي بحسب النقاد المنظرين لهذا النسق الأدبي. باختصار شديد تحكي هذه الرواية قصة بحار إنجليزي يتكسر مركبه على صخور جزيرة في المحيط الأطلسي، وترمي به الأمواج على ساحل جزيرة خالية. وسيعيش السيد روبسون في هذه الجزيرة حوالي ٢٨ سنة، يحقق خلالها العجائب والغرائب، وينتقل من حالة إنسان بدائي إلى رجل ثري يملك جزيرة بكاملها بالإضافة إلى ممتلكات أخرى في البرازيل، حيث كان يمتلك ضيعات شاسعة قبل الفاجعة. المهم في هذه الرواية من هذا المنظار المقارن هو سكوتها التام على رواية قصيرة سبقتها، وأكد المؤرخون للأدب على اطلاع الكاتب الإنجليزي دنيال ديفو عليها قبل إصدار روايته الشهيرة، وهي قصة حي بن يقظان العربية للفيلسوف الأندلسي ابن طفيل المتوفى بمراكش في ١١٠٠م. وقد ترجمت هذه الرواية إلى اللاتينية في ١٦٧١م، وكان لها تأثير في آداب الشرق والغرب.

## (٢)

إن العملية القرائية لا تنحصر على المجال المدرسي - الأكاديمي الصرف، بل يمكن رصدها في شتى المجالات التواصلية اليومية والعادية. فالعلاقات التواصلية هذه تفرض على القارئ - الناظر - المتلقي والمسلح بالآليات اللازمة من أجل إدراك كل المعاني الموجهة إليه. فلا يمكنه الاستجابة بسهولة وبطريقة صحيحة لما يتطلبه منه النص. فعلاقة النص بالقارئ علاقة سلطوية، تكون أحياناً لا شعورية ولا تدرك لتوها. إن النص دائماً ينادي القارئ باسمه وجنسه ومعتقداته (كما يقول بذلك رولان بارط ولوي ألتوسير وآخرون)، ويطلب هذا النص من القارئ أن يقوم بأشياء عدة. أحياناً يرفض القارئ ذلك وأحياناً أخرى يطيع الأوامر ويقبل أفكار النص كنور يقتاد به في حياته. أبسط مثال على ذلك هو الوصلة الإشهارية بالتلفزة: فلقطة لمنتوج "Tide" قد حيكت بكل مهارة قبل أن توجه إلى المستهلك من أجل إقناعه بأهمية هذا المسحوق المنظف، وتستعمل في ذلك الموسيقى والألوان والإشارات الضوئية والاحتياالات السيكلوجية والكلام المثير. فالمتلقي الساذج البسيط الفهم لهذه الوصلة الإشهارية يقتنع بسهولة بجودة المنتوج ولربما قد يتوجه في الساعات الموالية إلى اقتنائه من أجل استعماله في تنظيف الملابس، وهناك البعض الآخر الذي لا يتأثر إلا قليلاً، وهناك ربما من يضغط على زر التلفاز كلما ظهرت وصلة إشهارية لأنه يعتبرها جانباً من جوانب المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي الذي يلجأ إلى الكذب من أجل التسويق والشهرة.

إن عملية القراءة إذن ليست عملية ساذجة، وكلما تطورت ملكات القارئ المتلقي الإدراكية انفتحت أمامه أبواب التأويل وتعددت طرق التعامل مع العالم المحيط به. وكما يقول الرومنطيقيون، الذين يكونون للطبيعة كل التقدير، فإن الطبيعة كتاب مفتوح وما على الشاعر إلا أن يقرأها من خلال فك رموزها وخبايها.

إذن ، فما معنى سكوت رواية "روينسون كروزو" للروائي الإنجليزي دانييل دي فو على نص سابق لها ويروي قصة مماثلة لها ، وهو نص "حي بن يقظان" للفيلسوف المغربي الأندلسي ابن طفيل؟ إن ما تؤكد هذه الواقعة الأدبية ، ونشير هنا إلى أن مثيلاتها في الآداب العالمية كثيرة ، هو وجود نصوص مختلفة تسبق كل نص أدبي وثقافي وفلسفي معين ، وأحياناً تسيره وتسكنه من الداخل. وعالم ما قبل النص لا ينحصر في نص واحد يهيكل البنية النهائية للنص المدروس ، بل يكون فقط الجزء الضئيل من كل مجموع النصوص أو شظاياها المتداخلة في النتائج الخام النهائي.

### مكونات عالم ما قبل النص

إن العالم الماقبل - نصي مكون أساساً من عدة عوامل وهي :

- ١ - الروافد اللغوية والفكرية والهندسية التي يستقي منها الكاتب / المنتج مادته الخام من أجل صناعة النص الروائي أو الشعري أو الثقافي عموماً.
- ٢ - الواقع المعيش بأحداثه التاريخية والاجتماعية والاقتصادية المتفاعلة داخل النص وخارجه التي تؤثر المجال النصي.
- ٣ - سيكولوجية الأنا المنتج للنص الذي يهيكله روافد معقدة عدة.

فما هي الروافد اللغوية والفكرية والهندسية في النص؟

إن كل نص يستقي لغته ولهجاته وحواراته وخصوصياته الصوتية واللهجية والإيتيمولوجية من الخليط اللغوي المحيط به الذي سبق للكاتب التعرف عليه أو استعماله. وقد يستفيد الكاتب من هندسات نصية وبنوية درسها من قبل في نصوص مختلفة أخرى لكاتب وشعراء سبقوه وأثروا في مساره الأدبي سواء داخل وطنه أو خارجه. فيبدع من خلال الاستعارة التقنية والبنية الشعرية والأسلوبية النثرية إلخ... فكما يلاحظ الناقد الشكلاوي الروسي بوريس أيخانبوم 1920 في دراسته لأقصوصة

نيكولاي كوكول "المعطف"، فإن الكاتب اعتمد في اختياره لأسماء شخصيات الأقصوصة من خلال اللعب بأحرف الأسماء فكان يرددها بصوت عال للتأكد من قابلية الرنة الصوتية لتلك الأسماء قبل إسناد وظائف لها في مجرى أحداث الأقصوصة. إن هذا التعامل مع اللغة بهذه الطريقة المرححة قد يشوش جداً على فكرة الواقعية البلزكية والطبيعية naturalism and realism التي تنظر للأدب كمرآة تتجول في الشوارع (بحسب قول الكاتب الفرنسي بالزك ١٨٥٠ - ١٧٩٩م). ولكن هذا لا يعني أن النص الأدبي أو الثقافي لا تربطه بالواقع المجتمعي والتاريخي والاقتصادي والفكري أي علاقة، بل على العكس من ذلك، فإن التعامل مع اللغة واختيار لهجات معينة في حوارات الأشخاص وحبك الرواية ليمثل اختياراً أساسياً في المنهج المتبع والمشروع الإيديولوجي للنص والكاتب معاً.

وهذا يدخل في باب المحتوى المعنوي / الفكري للنص. فصاحب النص يفرغ فيه محتوى فكرياً يربطه بالمجتمع الذي يعيش فيه والمجتمع الذي يتصوره كمجتمع مثالي يحقق أحلامه الإصلاحية أو عوامله المثلى التي يتوق إليها. ولو تعلق الأمر باللعب بالكلمات وهندسة النص في حال الكتاب والشعراء الحداثيين وما بعد الحداثيين (أمثال الشاعر الأمريكي إي.إ. كممين وروب جريبي الفرنسي وجيمس دجويس الإيرلندي.....). وكل هذه الجوانب اللغوية والفكرية تلعب دوراً مهماً في الهندسة التي يربطها الكاتب بالنص. فهناك نصوص تكون خاتمتها في افتتاحيتها (في الرواية والسينما والمسرح)، أو يمكن ترتيب فصولها بحسب تراتبيات مختلفة (كرواية هويسكوتش للكاتب الأرجنتيني خوليو كورتازار)، وهناك نصوص بدون افتتاحية ولا خاتمة، وتكون افتتاحيتها اعتباطية، ويشير الكاتب نفسه إلى ذلك، وهناك نصوص أخرى تعطي الحرية التامة للقارئ في ترتيب فصولها، وأخرى فيها أوراق بيضاء بين صفحاتها المسطورة. فكتاب The book of the Book 1986 لإدريس شاه يحتوي على ١٠ صفحات فارغة،

ورواية الكاتب الإيراني رضا أميرخاني مانيو (ضميري) تحتوي على فصل كامل صفحاته بيضاء. وكل هذا يدخل في نطاق الإبداع الأدبي والفلسفي. ومع تطور تقنيات العالم الافتراضي الآن فإن الروايات التفاعلية أو ما يسمى بالهايبير فيكشن، تفتح نوافذ متعددة على القصة وتفتح على القارئ خيارات وروابط شتى.

وللهندسة الشكلية دور كبير في تحديد نوعية الخلق والإبداع لدى المنتج، فكثيراً ما أحرز كتاب جوائز عالمية مهمة بسبب اختياراتهم الهندسية البارعة، فالأفكار والأحداث الاجتماعية والمشاكل النفسية تكون غالباً متشابهة بين الكثير من الروايات، ولكن هندسة نسجها في قوالب مختلفة هي التي تخلق تفاوتات مختلفة بين النصوص ومنتجها.

ولكن كيف يجد الواقع المعيش والأحداث التاريخية سبيلها إلى النص؟ إن الواقع المؤث للنص يربط بين أحداث تاريخية واجتماعية واقتصادية ينصهر بعضها في بعض من خلال أشخاص ووقائع الرواية وشخصية الكاتب / المنتج. فكل الأحداث سواء أكانت محلية أم عالمية تاريخية أم خيالية تجد طريقها إلى النص من خلال ما يقوم به أشخاص الرواية أو المتكلمون في قصائد شعرية ونصوص ثقافية أخرى. ومن خلالها أيضاً يجيب الكاتب عن عدة تساؤلات يطرحها سواء أكانت لأول مرة أم تكرر طرحها لأنها لم تتم الإجابة عنها من قبل، وكثير هي الأسئلة الفكرية والفلسفية والسيكولوجية والشكلية الإبداعية الصرفة التي كثر طرحها في نصوص مختلفة، ولكن الأجوبة عنها تبقى لا تشفي الغليل.

ومثال ذلك رواية "فرنكتشتاين للرواية الإنجليزية ميرري شيلي، فإن هذه الرواية تحكي قصة عالم جمع أطرافاً بشرية من مقبرة، وحاول خلق إنسان جديد بروحه من خلال صعقه بالكهرباء الملتقط من البرق.

وقد نجح العالم فيكتور فرنكتشتاين في خلق بشر، ولكنه لسوء حظه لم يكن كباقي البشر فقد أصبح آلة للدمار والتقتيل، حيث إنه لم يقبل أن يخلق على حالته من أشلاء مختلفة يشمئز منها كل الناس بالرغم من أنه لم يكن ليسيء لأي أحد في البداية، فمن خلال هذه الرواية طرحت الكاتبة الإنجليزية مايري شيللي أسئلة وجودية، طرحها فلاسفة آخرون منذ الإغريق وغيرهم وهذه الأسئلة الفلسفية الوجودية وإشكالية الخلق البشري كانت نتاج عصر الأنوار وصراع العلم والدين وسعي الفرد المفكر لشق طريق التحرر من أجل إثبات إمكانية الذات البشرية كركيزة للكون إلخ. فالنص الروائي هنا لا يمكنه أن يوجد بمعزل عن النصوص المختلفة من شتى العلوم التي أثرت في فكر هذه المرأة الإنجليزية في بداية القرن ١٩.

#### فما دور سيكولوجية الأنا في تركيبة النص؟

في التعامل مع كل ما سبق ذكره من روافد مكونة للنص الأدبي والثقافي، تحتل الأنا الفردية السيكلوجية للكاتب محوراً أساسياً، بحيث تتولى الإشراف على عملية العجن والنسج والإلغاء والدمج والتركيب لمواد لغوية وفكرية ورمزية ومعنوية تكون فضاء ومجالاً للنص المنتج. وهنا تجدر الإشارة إلى العالم النمساوي سيغموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٦م)، الفيلسوف الذي أسس علم التحليل النفسي psychoanalysis في أواخر القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠، ومساهمته في تفكيك عملية إنتاج النص الأدبي التي تشبه إلى حد كبير عملية إنتاج نصوص الأحلام عند الأشخاص العاقلين. فالأحلام تشبه إلى حد كبير النصوص الأدبية وصناعتها.

وحسب فرويد فهذه العملية الإنتاجية تخضع لمراحل مختلفة يمر منها العقل

البشري النائم ونص الحلم معاً:

أولاً: خلال النوم يكون هناك جرد لصور وتجارب عاشها الفرد في فترة اليقظة في الماضي مند الولادة، وتدخل في الحلم كوقائع وتجارب حية معيشة في الحاضر وزمان الحلم.

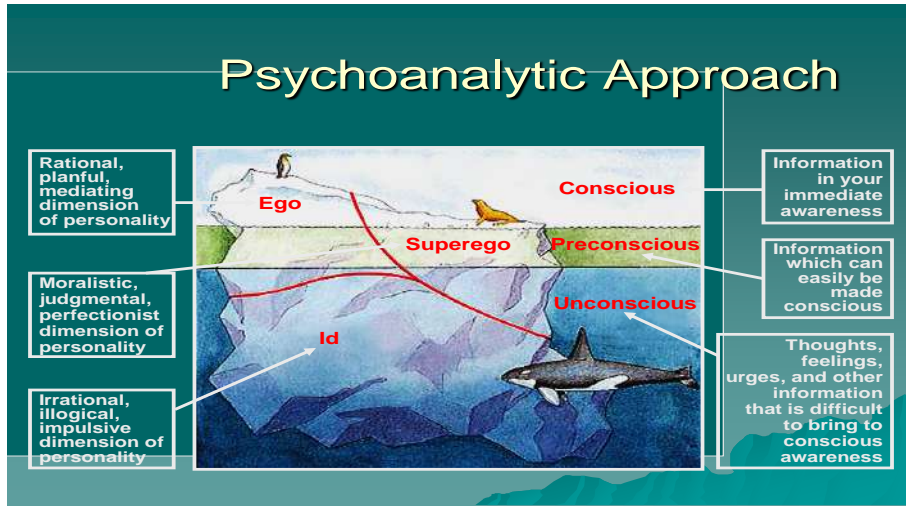
ثانياً: يرتب العقل تلك الصور والوقائع بإعطائها معنى معيناً يوافق رغبة الشخص إما في الثأر أو الجنس أو الحرية... إلخ. ومن أجل بلوغ هذا الهدف يقوم العقل في اللاوعي أو اللاشعور بدمج أو إدغام عناصر من صور ووقائع متناسقة أو متناقضة أحياناً. وأحياناً أخرى تصبح رموزاً تحمل دلالات مناقضة لما هو متعارف عليه في الواقع. وحسب هذه النظرية فلا علاقة للحلم بالمستقبل والتنبؤات المستقبلية كما يقول بذلك الكثير من الناس.

فأحياناً يحلم شخص أنه يهرول في سرداب طويل هرباً من كلب رأسه ووجهه كلب ونصفه السفلي جسد ابن عمه الذي يتصارع معه حول إرث معين. فصاحب هذا الحلم قد وصل به الخوف من ابن عمه إلى درجة أنه أصبح يكوّن تهديداً حقيقياً له ويخيفه ولا يمكن مواجهته إلا بالهرب منه. والأمثلة كثيرة في هذا الباب.

ما يهمنا هنا هو كيف تكوّن هذا النص/الحلم وكيف أن بعض الصور وضعت في غير محلها لكي تكون نصاً جديداً يعبر عن حالة سيكولوجية معينة. وحسب نظرية سيكموند فرويد ففي نهاية الحلم وقبل أن يستفيق النائم فإن الأنا الشعوري يراجع النص المكون للحلم ويرتب صورته ويغريها ويجعلها قابلة للأنا الشعوري نفسه، فيعطيه معنى مفهوماً، لكي تحكى للعموم كقصة عادية لا يشوبها ما يخل بالأخلاق السائدة في المجتمع والمكونة لمؤسسة الرقابة (الرقابة الذاتية أو المؤسسية).

ولذلك فإن النص الأدبي / الثقافي سواء أكان رواية أم شعراً أم فيلماً أم أغنية فلكلورية أم خطاباً عاماً، يخضع لتكنولوجية إنتاجية معقدة لا يمكن الاستهانة بأهميتها في تحديد محتوى النص ورموزه ومعانيه المتعددة.

وبحسب النظرية الفرويدية فالعقل الإنساني مكون من ٣ بنيات فكرية أساسية في الدماغ تتحكم في كل تصرفات الفرد، وهي الهو، والأنا، والأنا الأعلى، وأن الشخصية هي محصلة التفاعل بين هذه الأنظمة الثلاثة :



وهي الإد أو "الهو" (خزان القوى الأصلية البيولوجية والرغبات الأولية الحيوانية)، "ويحتوي الهو على الغرائز الحيوانية لدى الإنسان التي تشكل رغبته الجارحة التي دائماً تطالبه بالإشباع فوراً دون الاعتبار لقواعد أو معايير. والمبدأ الذي يحكمه هو اللذة. ويستمد الهو طاقته من الاحتياجات البدنية مثل نقص الطعام أو الجنس الذي يتحول إلى طاقة نفسية ضاغطة ويحتل الهو وغرائزه مجال اللاشعور أي خارج نطاق شعور الإنسان وتحكمه الإرادي..." (ويكيبيديا).

أما الأنا والإيكو (وهو مجموعة الأحاسيس للأنا في علاقتها مع العالم المحيط بالفرد).

"... وهو شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالاً بين الهو والأنا الأعلى، حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، حيث من الممكن للأنا أن يقوم بإشباع بعض الغرائز التي يطلبها الهو ولكن في صورة متحضرة يتقبلها المجتمع ولا يرفضها الأنا الأعلى..... مثال: عندما يشعر شخص بالجوع، فإن ما تفرضه عليه غريزة البقاء ترفض قيم المجتمع والأخلاق (الأنا العليا).

يعمل الأنا كوسيط بين الهو والعالم الخارجي فيتحكم في إشباع مطالب الهو وفقاً للواقع والظروف الاجتماعية، ويمثل الأنا الإدراك والتفكير والحكمة والملاءمة العقلية.

ويشرف الأنا على النشاط الإرادي للفرد.

ويعتبر الأنا مركز الشعور إلا أن كثيراً من عملياته توجد في ما قبل الشعور، وتظهر للشعور إذا اقتضى التفكير ذلك"

(ويكيبيديا)

أما السوبرإيكو أو "الأنا العلوي" (وهو مجموعة القوانين المجتمعية التي يخضع لها الفرد).

"....الأنا الأعلى كما وصفه فرويد هي شخصية المرء في صورتها الأكثر تحفظاً وعقلانية، حيث لا تتحكم في أفعاله سوى القيم الأخلاقية والمجتمعية والمبادئ، مع البعد الكامل عن جميع الأفعال الشهوانية أو الغرائزي، إذا استطاع الأنا أن يوازن بين الهو والأنا الأعلى والواقع عاش الفرد متوافقاً، أما إذا تغلب الهو أو الأنا الأعلى على الشخصية أدى ذلك إلى اضطرابها..." (ويكيبيديا).

فخلال النوم يخلد الإيكو (الأنا) والسوبرإيكو (الأنا الأعلى) للنوم، وتغيب بذلك الرقابة والقوانين على الإد (الهو)، فيفتح باب الغرائز والرغبات والتحديات للأخلاق الصارمة، وهذا ما يؤثر في مجال الحلم. وهناك ٤ عمليات يقوم بها العقل

خلال الحلم، وتكون مراحل صنع الحلم وهي: ١. التمثيل (representation)، ٢. الدمج والتحويل (condensation)، ٣. التشويه والتحريف (displacement and distortion)، ٤. المراجعة والرقابة (secondary revision). وهذه العملية الأخيرة تحدث في الأوقات الأخيرة قبل الاستيقاظ، وخلالها يراجع العقل كل جوانب القصة لجعلها مفهومة للأنا وقابلة أن تحكى.

### (٣)

#### النص والمعنى السطحي والخفي والمسكوت عنه

بما أن النص الأدبي والثقافي عامة له روابط عدة، فلن نكون مبالغين في القول إذا قلنا إن النص حين يبحث القارئ عن معناه أو معانيه يصبح ساحة حرب ضروس بين التوجهات الفكرية والنقدية الموجودة أولاً في عقل القارئ (إذا كان في عقله شيء من ذلك)، وثانياً في الساحة الثقافية التي تهتم بهذا النص وتتداوله، وكذلك في المجال المؤسساتي أو المجتمعي الذي يستعمل ذلك النص لأغراض تعليمية أو دينية أو سياسية أو عنصرية إلخ.... فالنص هنا يصبح ركن الصراع الذي يشير إليه المثل الإنجليزي في المثل! a bone of contention، أي كقطعة عظم تتطاحن من أجلها مجموعة من القطط أو الكلاب الجائعة. لذلك فإن كل قراءة للنص تسعى بشتى الوسائل لإخضاع النص ومعانيه إلى جهتها من أجل الاستيلاء عليه وتوظيفه لأغراضها الخاصة برؤيتها للعالم. فالقراءات المختلفة لنص ما أو ظاهرة ثقافية معينة تحمل في طياتها مواقف معينة تجاه الإنسان والكون وأخلاق المجتمع والنظرة المستقبلية للبشرية. وبذلك توجد اختلافات حادة أحياناً بين المدارس والقراءات والتحليلات التي تنطبق على نص معين. إننا إذا نظرنا إلى تاريخ القراءات والتحليلات التي يخضع لها نص معين، فإننا نفاجأ بتعددتها واختلافاتها وتنوع معانيها عبر العصور وحسب الأشخاص والنقاد والمدارس

والإيديولوجيات، ولذلك فلن نكون محققين في حق النص الأدبي والثقافي إذا نعتناه أيضاً بصفة الحرباء، هذا الكائن الحي الذي لا تعرف هويته الحقيقية إلا من خلال تقلباته اللونية والدلالية وتغيراته المزاجية المنسجمة مع المحيط والمناخ. فالنص / الحرباء لا يمكن إدراكه إلا من خلال نظرة تاريخية للقراءات السابقة من جهة، ومن جهة أخرى للمعنى والمضمون المتنوع الذي يتسرب عنه بحسب الإمكانات الفهمية والنقدية والتكنولوجية التحليلية المستعملة من أجل قراءته وتحليله وتفكيكه وتوليد معانيه. فهناك المعنى السطحي الذي لا يتطلب إدراكه من القارئ بذل أي مجهود فكري كبير. فالمعنى السطحي يوجد في التركيب اللساني والأحداث الظاهرة للنص وعلاقات الأشخاص الذين تدور بينهم أحداث القصة. فإذا كانت هناك إشارات واضحة لأحداث وأشخاص تاريخية فإن هذا يساهم في تكوين المعنى السطحي والمباشر. فعملية ربط خطاب النص بالواقع المشار إليه تبقى عملية غير معقدة. وأما إذا كان النص يشير إلى عوامل يصعب الربط بينها وبين خطاب النص فإن المعنى يصبح معنى خفياً.

وهنا تتعقد عملية البحث عن المعنى من خلال محاولة الربط بين ما هو نصي واقعي وما هو مخنف وغابر. فمثلاً إذا التقينا بصورة نصية للقاء البطل "هيت كليف" في رواية الكاتبة الإنجليزية إيميلي برانتي في كتابها "وودورين هابيس"، فإننا نلاحظ على المستوى الأولي والسطحي لقاء بين شاب من أصل غير إنجليزي وفتاة إنجليزية الأصول ومن طبقة أرستقراطية قديمة تسكن البادية الإنجليزية في القرن التاسع عشر، وتتمحور قصة هذه الرواية حول علاقة الحب الرومنسي الهائج التي تربط هذين الشابين التي لم يكتب لها النجاح بسبب رفض الوضع المجتمعي المحافظ. وتنتهي الرواية بموت البطلة وفقدان البطل لصوابه وموته بعد ذلك. وهناك قراءات أخرى لا تتبع هذا الخط السرد.

أما فيما يخص المعنى الخفي لهذا النص ، فقد يحيلنا النص على مجموعة من الأشخاص والعلاقات والبنىات المجتمعية والصراعات النفسية والطبقية والإرهاصات التاريخية التي عاشتها بريطانيا العظمى في القرن التاسع عشر ، مثل التحولات الاجتماعية الناتجة عن العلاقة بينها والعالم الخارجي المتمثل في السيد "هيت كليف" ذي البشرة السمراء ، والنازح ، كما يبدو من سحنته ، سواء من الهند أو من إفريقيا (انظر دراسة الناقد ثيري إيكلتون Power Myths of). ولذلك فلا يمكن لأي قراءة لهذه الرواية أن تتناسى وتغض الطرف عما يمثله هذا الشخص والعوالم الأخرى التي تمثلها وضعية المرأة الممثلة في البطلة "كاترين" وباقي الشخصيات النسائية الأخرى في النص ، وكذا الكاتبة نفسها في علاقتها مع أخواتها في مواجهة العزلة في البادية وصرامة مجتمع أبيسي المتحجر.

كما يمكن الحديث أيضاً على المعنى المسكوت عنه على مستوى شخصية الكاتبة نفسها بحيث يتساءل القارئ عن الأسباب الكامنة وراء اختيار شخصيات معينة وإعطاء أدوار معينة مثل الدور المتدهور للرجل الذي يمثل الدين السيد (جوزيف) والممثل لقساوة البنية الدينية في هذا المجتمع الفكتوري المحافظ ، وإسناد قوة شخصية عاطفية متشددة أحياناً وكاسحة للبطل "هيت كليف" والبطلة كاترين. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الكاتبة إميلي برانتي توفيت بعد إنهاء الكتاب ، وقد تكفلت أختها شارلوت بتنقيحه ونشره في نسخة جديدة ، وهذا بدوره يثير تساؤلات عدة حول المعنى ونوايا الكاتب وإنتاج النص والقراءة.

#### التركيبة اللغوية والهندسية - المعمارية

كما سبقت الإشارة إليه ، فلكل نص لغته ولهجاته وصوره وكساؤه المصنوع من أدوات مختلفة ، التي تجعل من هذا النص عالماً يتكلم بمعاني مختلفة. فإذا كان النص

شعراً أو نثراً، فإن استغلال اللغات وعوالمها الكلامية يكون العجين المشكل له، وأما إذا كان النص موسيقى فإن الألحان بشتى أنواعها تكون العالم الخصب لاختيار المناسب منها. وكم من نص لغوي أو مسرحي أصبح أوبرا أو مقطوعة موسيقية أو شريطاً سينمائياً. وأما إذا كان النص ثقافياً مثل الفولكلور فإن العادات الرقصية واللباسية والحفلات الدينية الموسمية كلها تكون أدوات تستعمل وينتقى منها من أجل تكوين هندسة ومعمار نصي جديد من أجل بلوغ هدف فكري وثقافي وإيديولوجي معين. وهذه الهندسة المعمارية الأسلوبية تستلهم بنياتها من نصوص وهندسات معمارية سابقة يصعب حصرها أو تحديد مصادرها. فهناك مثلاً أجناس مختلفة تتداخل فيما بينها. فالعديد من النصوص الروائية تستعمل قصائد شعرية أو حكايات شعبية أو أهازيج فولكلورية أو صوراً مستقاة من عالم السينما والخيال العلمي، إلى غير ذلك. أحياناً داخل النص الروائي يوجد نص سري يعرفه الكاتب أو لا يعرفه أو يرفض البوح بوجوده، يكون محرراً في صناعة النص الأدبي الجديد. ولذلك لا يمكن للناقد غض الطرف عن كل هذه الروافد التي تؤثر في المجال النصي المدروس.

### المشروع الإيديولوجي والإيديولوجي للنص للكاتب

لا بد من التأكيد على أن لكل نص مشروعاً فكرياً وإيديولوجياً يدافع عنه ويحاول استقطاب القارئ إليه. وأحياناً، لا بد من التمييز بين المشروع الإيديولوجي للنص والمشروع الإيديولوجي للكاتب، وذلك لأن الكاتب يعرض لمشاريع إيديولوجية مختلفة بحسب النصوص التي أنتجها، وبحسب الفترات التي أنتج فيها تلك النصوص. ويتكون هذا المشروع الإيديولوجي من فكرة الكاتب المنتج تجاه الواقع المعيش والعالم المحيط به والكون وما وراء ذلك، وهنا بالطبع، نفكر في روائيين مثل طه حسين وهيمونغواي وتشينوا اشتيبي وطاغوري وميشيما وتشيفو وشيلر

ومخرجين سينمائيين من قارات مختلفة إلخ.. فكل واحد يبني عالمه الجديد مقتبساً من عوالم سابقة قبل - نصية ويعطي نظرة فلسفية عن الواقع من أجل استحضار المستقبل.

فمن بين النظريات النقدية التي ركزت في قراءتها على النص الأدبي الثقافي هي سسيولوجية الأدب والنقد الماركسي والتفكيكية والجندرية (الدراسات النسائية) والدراسات الكولونيالية. وكلها تتفق على أن قراءة أي نص تستدعي الوقوف عند العديد من المحددات المادية والفكرية لذلك النص. وكما يقول الناقد الإنجليزي تيري إيجلتون:

إن مهمة النقد هي أن يحلل التمهصلات التاريخية المعقدة للبنى التي تنتج النص. ويحدد إيجلتون الأدوات العملية التي يلجأ إليها الناقد ، عند قراءة النص ، في خمسة أنساق ، وهي مفاهيم مستقاة من النظرية الاقتصادية الماركسية :

١. GMP أنساق الإنتاج العامة.

٢. LMP أنساق الإنتاج الأدبي.

٣. GI الإيديولوجيا العامة.

٤. AUI إيديولوجيا المؤلف.

٥. Text النص.<sup>(١)</sup>

وهناك نسق سادس لم يذكره إيجلتون هنا بالرغم من أنه تطرق له في نهاية الكتاب ، وهو النص المسكوت عنه (the unsaid; silence) الغائب والمغيب أحياناً لأسباب موضوعية يمكن رصدها عبر التحليل والتفكيك. وقد طور الناقد الفرنسي بيير

(١) تيري إيجلتون: النقد والإيديولوجيا، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، ١٩٩٢، ص ٦٠.

ماشري هذا المفهوم إلى مستوى أعلى في كتابه (نحو نظرية للإنتاج الأدبي) *Pour une théorie de la production littéraire* (1968) *A Theory of Literary Production* (1978) ونلاحظ في هذا المفهوم تأثير النظرية الفرويدية للأدب التي فصلناها في شرح عملية إنتاج نصوص الأحلام.

### فما هذا العالم المسكوت عنه؟

بما أن الكاتب كبشر لا يمكنه الجلوس على قمة جبل وعلى صخرة أرخميديس ليرى العالم من كل جوانبه، فلا يمكنه الإحاطة بكل جوانب الإشكالية التي يطرحها أمامه النص المتوج، سواء أكان الأمر يتعلق بالرد على أطروحة معينة أو نسج قصة غرامية أو التصريح بمغامرات في الصبا،.... إلخ. فسيبقى دائماً المنظور يتناسى أو يغفل أو يقصي عن قصد مبيت أو لاشعوري صوراً وأفكاراً وأحداثاً ومواقف يقوم بتصنيفها الآنأ الشعوري واللاشعوري المنتج والمبدع للنص الموجود بين أيدينا .... إن كل اختيار هو في الوقت نفسه إزاحة شيء آخر، وإن كل كلام ما هو إلا سكوت عن كلام آخر ممنوع أو لم يقبله العقل المنتج للنص... بل إن نقاداً آخرين مثل الناقد الروسي ميخائيل باختين وفولوشينوف وميدفيدف يذهبون إلى القول بأن كل نص ما هو إلا جدال بين الآنأ والآخر ومجال سردي يحتوي على خطابين يتجادلان خيوط المداولة السردية، أو ما يطلق عليه dialogism .

### (٤)

#### النص المستقل وسلطة القراءة الآنية للنص...

إنها القراءة الآنية للنص لها علاقة بذاتها وبقرئات أخرى سابقة أو موجودة معها في الزمان والمكان والمتصارعة معها إيديولوجياً ومنهجياً من أجل الفوز بتحليل معين للنص المدروس.

يكون محور هذه القراءة الآنية الطاقة الفكرية التي يبذلها القارئ من أجل إنتاج نص آخر منبثق عن النص الأصلي، ولكنه يعيد إنتاجه بدون إعادة إنتاجه حرفاً بحرف، وإلا كانت عملية القراءة هذه والتأويل والتحليل والتفسير لا يختلف عن عملية النسخ الخطي الصرف للنص.

إننا إذا نظرنا إلى تاريخ القراءات والنقد الأدبي والثقافي، فإننا سنلاحظ أن القراءات الآنية للنص قد حاولت عدة مرات أن تفرض نظريتها كأحسن منهج للتعامل مع النص. فهناك بعض النقاد الذين حاولوا فرض نظرياتهم في الأوساط الأكاديمية كنظرية نقدية أكثر علمانية، وذلك من خلال محاولة تحرير النص الأدبي مما يمكن أن يعلق به من مؤثرات وروافد يمكنها أن تحدد مساره ومعانيه. فالتركيز على النص الآني كبنية منقطعة مستقلة عن عوامل خارج النص (مثل التي ذكرناها سابقاً حين الحديث عن ما قبل النص) كان من بين الأفكار المؤسسة لنظرية الشكلايين الروس في العشرينيات من القرن الماضي، والتحليل النصي الأوربي الفرنسي، والنقد العملي الإنجليزي الأمريكي في الأربعينيات والبنوية والتفكيكية الأمريكية. وقد دافع هؤلاء عن نظرة محددة للنص الأدبي كوحدة نسقية أدبية (شعرية أو نثرية أو مسرحية) لا علاقة لها بأي عالم خارج اللغة النصية التي تؤثر النص من الداخل كالحروف والكلمات والصور والبنى البلاغية الصرفية والعروضية والأدوات الأسلوبية التي تصبح في هذا المجال الأدوات التي يشتغل بها القارئ الناقد والطالب الجامعي المتمرن في دراسته للنص من أجل استنتاج المعنى الأدبي الإسطيطيقي. فالمبدأ الأساسي هنا هو أنه لا شيء خارج النص... nothing outside the text.... ولكن لهذه النظرية ركائزها المبدئية والإيديولوجية التي تتلخص في الهدف الذي يجتمع عليه كل هؤلاء النقاد وهو تطوير علم للأدب يسمى الشعرية poetics تضاهي علوم البيولوجيا والرياضيات.

وقد قام في بداية القرن العشرين بجامعة كامبردج بإنجلترا الناقد الشهير آي، إي، ريتشاردز ومؤسس مذهب النقد العملي Practical Criticism بإعطاء مجموعة من المقطوعات الشعرية بدون عنوان أو أسماء الشعراء أو تواريخ صدور تلك النصوص، لمجموعة من الطلبة والأساتذة وطلب منهم تحليل المقطوعات دون الاستناد على المصادر الخارجية عن النص اللغوي. وقد بنى نظريته هذه ( التي نشرت في كتاب بنفس العنوان، وأصبحت مشهورة بعد ذلك في العديد من شعب الآداب الإنجليزية عبر العالم)، على هذه الطريقة التي تفصل النص عن محيطه وروافده السوسيوثقافية واللغوية والنصية السابقة لوجود النص المدروس. وهنا يجب الإشارة إلى التأثيرات النقدية القادمة من شرق أوروبا آنذاك عبر انتشار النقد الشكلياني والبنوي بقيادة رومان ياكوبسون الهارب من عالم البولشفية إلى أميركا. وقد لعبت هذه النظرية النقدية دوراً كبيراً في مواجهة القراءات الراديكالية المنتشرة آنذاك في أوروبا وأمريكا من تاريخانية وسوسيولوجية وسيكولوجية والمنتقدة لسياسة النظام الرأسمالي. وينعت منتقدو هذه النظرية الشعرية بسجن اللغة « the prison-house of language » بلسان فريدريك دجيمسون الناقد الأمريكي الماركسي المعاصر.

وكرّد على الذين ينتقدون هذا التوجه في القراءة الأدبية، يقول أصحابها بأن أي محاولة لإدماج مكونات النص البلاغية والتركيبية في عالم التاريخ والمجتمع والسيكولوجيا الشخصية إلخ.. إنما سيبعد النص الأدبي عن معناه الأدبي والبويطيقي الصّرف. وكما يشدد على ذلك الشكليانيون الروس، فكما أن هناك علماً للبيولوجيا الذي يدرس النواة الحية للجسم، فكذلك يجب خلق علم للأدب ويسمى البويطيقا ويدرس النواة المكونة للنص الأدبي الذي يجب البحث فيه والتأسيس له كعلم بحسب كلام فكتور شكولوفسكي ونيكولاي آيخنبوم وتينيانوف.

بالطبع فهذه النظرة المتشددة للأدب لا تعترف بالروافد المكونة للنص الأدبي والثقافي مثل مادة ما قبل النص وتأثيرات الأنا الوجودي للكاتب والأوساط الاجتماعية والسيكولوجية والتأثيرات الأخرى التي تساهم في إنتاج النص الأدبي. ولذلك يصعب اعتمادها كتقنية يمكنها استنفاد كل معاني النص.

أما فيما يخص بعض القراءات الآتية الأخرى، التي تنطلق أساساً من واقع النص الأدبي كنتاج لغوي وذهني وثقافي لا يولد من عدم وله روافد شتى تتحكم في وجوده، وتطوره، وصيرورته، فإنها تختلف بحسب منطلقاتها الأساسية، إما بالتركيز على المجتمع في النص أو التاريخ أو البنية فيه. وأحياناً تظهر هذه القراءات انفرادية وأحادية النظرة والتوجه، وبذلك تصبح لا تختلف كثيراً عن النظرة النصية الدغمائية الصرفة.

#### وهل يمكن تحديد آليات القراءة الآتية؟

إن القراءة الآتية للنص تبحث في الجوانب الآتية، ولنبدأ بالبديهيات: تبحث القراءة الآتية في لغة النص وهيكله وشخصياته وأحداثه وصوره الكلامية ومكوناته التقنية الأسلوبية التي استغلها الكاتب من أجل خلق عالمه الخيالي وإنتاج عالمه الفكري. كما تبحث في فكر المنتج - الكاتب - الشاعر - المسرحي - الفنان في علاقته مع الأفكار الأخرى التي يساندها أو ينشرها أو يعاكسها أو يدخل معها في صراعات وسجلات، وكذلك الأفكار التي يغض الطرف عنها ولا يأبه بالإشارة إليها. كما تبحث في المعنى الظاهر للنص أو الذي يكون أساس المشروع الإيديولوجي للنص وللكاتب كما يقول تيري إيجلتون.

أما فيما يخص الآليات الغامضة وغير البديهية فتشير إلى اهتمامات معقدة نسبياً وتتطلب من القارئ بذل مجهود فكري أكبر، وتحاول قراءة النص والبحث عن الروافد

السيكولوجية للكاتب وتأثيرها على سيكولوجية الشخصيات والأحداث التي تسكن النص والنصوص المتداخلة في النص التي حاول الكاتب إخفاءها عن عين القارئ وكل قيمة أخرى مسكوت عنها في النص أو أحييت على هواشه. كما لا يجب أن ننسى في هذا المجال دور الجمهور القارئ الموجه بدوره للنص وتأثيره على فكر الكاتب المنتج. فالنصوص الثقافية لها وقع وتأثير كبير في نفوس الناس ولا يمكن لأي كاتب أو مفكر أن يهملها وإلا لما كتب الناس في لغات جماهيرهم أو جماعاتهم التي يودون التواصل معها أو تحريرها أو استمالتها.

إن دور الجمهور في تحديد معنى النص والتأثير عليه من عدة جوانب لا زال لم يحظ بالاهتمام الذي يستحقه في النقد الأدبي والقراءات الأكاديمية. فكل نص موجه أساساً إلى جمهور افتراضي من القراء.

فكم هي النصوص التي لعبت دوراً في نسج شخصيات وسيكولوجيات واقعية في مجالات شتى، وكم منا من رأى نفسه في شخصية جان فال جان شخصية البؤساء أو السيدة بوفاري أو السيد هيت كليف أو السيد مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال أو شخصية بايزيد في السيلى أو شخصية البطل إدريس في البيدون أو البطل عطيل في مسرحية شكسبير. إن للنصوص تأثيرات عميقة في تكوين شخصياتنا، وما دور الثقافة والأدب في البرامج الدراسية بالمعاهد والكليات إلا خير دليل على هذه الحقيقة.

لا بد هنا من التأكيد على أهمية الجانب المسكوت عنه في النص والقراءة، فمثلاً إذا نظرنا إلى فيلم "البحث عن زوج امرأتي" وقارناه بفيلم "جوهرة" المغربيين، فإننا نلاحظ أن الأول لا يتطرق إلى موضوع الحياة في السجون المغربية مع العلم أن هذا الواقع كان معيشاً وحقيقة عند إنتاج ذلك الفيلم، ولكن اختار مخرج الفيلم الثاني لهذا الموضوع سببه أنه أصبح مباحاً وذا أهمية قصوى في مسار الانفتاح والتحرر اللذين

أصبح يعيشهما المغرب في العشرية الأخيرة من القرن الماضي. وبذلك يصح القول إن المسكوت عنه في الفيلم الأول هو المباح في الفيلم الثاني، وما كانت موضوعات المرأة والتعدد في الزواج وإصلاح البين إلا ذريعة لعدم طرح موضوع الاختفاء القسري أو الإشارة إليه في النص السينمائي.

من المؤكد أن موضوع النقد والتهكم على التعدد في الزيجات بالطريقة التي طرحها فيلم "البحث عن زوج امرأتي" سيعتبر في حد ذاته تحدياً، ولكن ليس بالمعنى للتحدي الذي يطرحه فيلم "جوهرة" أو فيلم "درب مولاي الشريف". مقارنة أخرى تنير هذه الفكرة وهي علاقة رواية الكاتب البولوني الإنجليزي جوزيف كونراد "هارت أوف داركنس" (قلب الظلام) الرواية الإنجليزية الشهيرة حول فشل تطور الحضارة الأوربية بإفريقيا بسبب التخلف والهمجية (حسب نظرة الكاتب) والمتجذرة بين شعوب القارة السمراء، وعلاقة هذه الرواية برواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال التي تعتبر رداً على النظرة الإمبريالية لعالم إفريقيا في نص كونراد. فيبين الكاتب السوداني كيف أن مدينة لندن أصبحت (في نصه) لا تختلف عن مدن السودان لاحتوائها تصرفات بشرية همجية عدوانية، يقتل فيها البشر ببشاعة ماثلة. فبدون وضع هذين النصين في مقابلة سجالية لا يمكنهما أن ييوحا بأسرار نصية وإيديولوجية دفينية، وتبقى بالطبع أفكار ومعانٍ أخرى يتتبعها القارئ المحلل في شتى مجالات النص حتى يستنفد قواه ولن يستنفد ما في النص وما علق به من معانٍ.

إذن ليست هناك قراءة مستوفية كاملة مستكملة مستنفدة لكل الطاقات والمعاني الكامنة في نص معين، ولكن أحسن وأفضل قراءة هي التي تعترف بالتنوع الحربي للنص (كما ذكرنا سلفاً)، وتكون هذه القراءة أيضاً واعية بمحدوديتها كقراءة بشرية وغير عاجزة عن الاعتراف بإمكانية وجود ثغرات بل تناقضات في إدراكها للكون المحيط بالنص وبقارئيه عامة.

إن القارئ الناقد يخضع النص لعملية استنتاج وبحث حول البديهي والظاهر والمسكوت عنه. وهذا ما تقوم به النظريات النقدية المختلفة والمنتشرة في الجامعات وخارجها عبر العالم.

### (٥)

#### النظريات النقدية (بسيطة ومعقدة)

لا بأس في أن نفتح القوس هنا لنؤكد على محورية تطور النظريات النقدية في الفكر الغربي كمحور لقاطرة النهضة العلمية والثقافية والتكنولوجية والحضارية والاجتماعية الحقوقية، ولذلك لا يمكن عزل التنظير لعملية القراءة النصية عن ظهور نظريات فلسفية متجددة ونشأة بنيات مجتمعية وقانونية ودستورية وحقوقية معينة، وبناء جامعات أصبحت فيما بعد مراكز للإشعاع العلمي والحضاري في شتى بقاع العالم الأوروبي وأمريكي. كما أن تطور هذه النظريات ساهم في تنظير الكتابات التاريخية والسوسيولوجية والأنثروبولوجية وغيرها، مما سهل فهم الظواهر الاجتماعية والنفسية المطروحة على مؤسسات الدولة، وبذلك ساهمت في تطويرها وبلورتها. كما ساهم هذا التنظير أيضاً في تطوير صورة الفرد وتحسين قيمته فأصبح للفرد وجود بارز في المجتمع وفي بنياته ومؤسساته، حتى إن الإنسان أصبح مركز الكون، مما زرع في روحه إيماناً شديداً، بأهميته وقوته وإمكاناته اللامتناهية في تحقيق العجائب والسيطرة القصوى على الطبيعة وخلق آليات ومؤسسات تساهم في هذه السيطرة.

ولنعد إلى طرحنا لأهم النظريات التي يزخر بها تاريخ الفكر النقدي وخصوصاً الفكر الأوروبي وأمريكي المهيمن في الزمن الحاضر على العالم من خلال انتشار وسائله الإعلامية والثقافية والتكنولوجية التي لا يمكن فصلها عن تاريخ النظريات النقدية هذه، وكيفية تعامل كل مؤسسات المجتمعات الغربية معها.

ولقد ذكرنا ولو بإيجاز الشكلايين الروس الذين أسسوا لما جاء من بعدهم من نظريات بنيوية وسردية وشعرية وتفكيكية، التي ركزت في قراءاتهم على البنية النصية المتناغمة والمتجانسة مع بعضها البعض في نرجسية نصية مطلقة. وذكرنا أيضاً سوسيولوجية الأدب وسيكولوجية القراءة والدراسات النسائية أو الجندرية. وهناك مدارس ونظريات أخرى لها مذاهبها الخاصة في القراءة، ومن بينها:

#### النظرية الهرمونية (الهرمسية) Hermeneutics

تنطلق هذه النظرية من فكرة الأنا القارئ كحدث تاريخي موجود في الزمان والمكان والحاضر للنص، وعملية القراءة كتجربة شخصية فردية تتداخل فيها تجارب الأنا في الماضي والحاضر والمستقبل المستلهم، وبذلك فإن الانتقال من جملة إلى جملة إلى أخرى يفتح نوافذ عدة على عوالم فكرية وسيكولوجية مختلفة إلى نهاية النص، وهذا ينفي إمكانية وجود أي نظرية موضوعية إيجابية للنص، لأن الزمن لا يتوقف وهو المؤثر الرئيسي في المعنى.

#### نظرية التلقي Reader-response theory

ترتكز هذه النظرية على القارئ والعملية القرائية كعملية تكنولوجية وتفاعل القارئ مع النص، بحيث إنه يصبح مشابهاً إلى حد كبير للكاتب أو الشاعر. وتذهب هذه النظرية إلى أبعد من ذلك بالإشارة إلى أن القارئ ينتج نصاً خاصاً به بحيث إنه من خلال قراءته يدخل عوالم الكاتب المطروحة في النص. فالكتابة والقراءة تصبحان وجهين لعملة واحدة وهي النص، كما يدخل في هذه العملية التكوينات السيكلوجية للقارئ وخصوصاً اختلافاتها عن التكوينات السيكلوجية للكاتب. فبالنسبة لهذه النظرية لا وجود لنص غير مكتشف وتبقى كلماته غير منطوقة وبدون معنى. فلتتصور أبسط مثال على هذا ألا وهو المخطوطات التي تكون مغمورة لمدة طويلة وتكتشف على حين غرة، وتقرأ فيؤكد وجودها عبر القراءة والتحليل.

### النظرية السردية الحكائية Narratology

تهتم هذه النظرية ببنية النص الحكائية والهيكل السردى لنسيجه اللغوي واللساني. ولهذه النظرية اتصال مباشر مع الشكلائية والبنوية وتحليل الخطاب اللساني. فالقراءة السردية تركز على الجانب اللساني والصرفي والكلامي والتركيبى والدلالي وتحاول دراسة أجزاء الهيكل النصي، كما يفعل ذلك الطبيب المتخصص في الهيكل العظمي. وتراقب أيضاً تفاعل الجزئيات النصية مع بعضها وفي تأثيراتها على محيطها اللغوي، وتبحث في كيفية خلق المعنى الأدبي والخطابي. فالسرديات تدرس كيفية نسج النص وماهية النص وأهداف النص، فيصبح النص هنا أي كلام يحكي قصة معينة وينسج خطاباً يبعثه متكلم ويوجهه إلى مخاطب، ويستعمل آليات للتواصل لسانية أو غير لسانية محددة تؤثر بدورها في النص وفي معناه.

### القراءة الحندرية (الدراسات النسائية...)

#### القارئ الصيورغ

#### القارئ والقراءة النصية

إذا نظرنا بعين مقارنة إلى هذا الكم الهائل من النظريات التي هي أصلاً مهارات وتقنيات في القراءة والكتابة، فإننا نلاحظ أن هذه النظريات كانت بدورها وليدة مراحل تاريخية محددة، سيطرت فيها أنماط فكرية معينة. فمثلاً، في القرون الوسطى، ومع هيمنة التأويلات الدينية ظهرت النظرية الفيلولوجية أو الهرمسية، وفي القرن ١٩ وما بعده سيطرت النظرية العلمانية، فازدهرت النظريات الداعية إلى خلق علم محدد للآداب (poetics or science the text)، وفي نهاية القرن ٢٠ وبداية القرن ٢١ وبعد تسرب فلسفة الشك في ماهية علمانية النقد والقراءة التحليلية التي أتت بها موجهة ما بعد الحداثة، فقد تطورت نظريات النفي والتفكيك، والتشاقف culturalism، والمال -

بعد كولونيالية التي رفضت فلسفة الأنوار لأنها نقصت من قيمة الإنسان غير الأوروبي في كل الخطابات المهيمنة. وهناك بعض الاستنتاجات التي يمكن رصدها عبر هذه النظرة المختزلة للنظريات النقدية الأدبية والثقافية، وتقنيات القراءة والتأويل المرافقة لها، تقودنا إلى عدة تساؤلات منهجية وفكرية لا يمكن لأي مهتم بالمجال الأدبي والثقافي تجاهلها، ومن بينها التساؤلات التالية :

هل المعنى في النص أحادي أو متعدد؟ ظاهر أم باطن أم هما معاً؟ هل المعنى يسكن قلب النص أم يعيش في هوامشه؟ ما علاقة النص بتاريخه وتاريخ إنتاجه وتاريخ قراءته وتحليلاته؟

هل يمكن التأريخ لقراءات نص معين بمعزل عن تاريخ إنتاجه؟ وهل نعتبر قراءة النص امتداداً له أم إضافات إليه؟ وهل للقراءة والتحليل حدود زمنية ومكانية أم أنها تُفرض عبر وسائل شخصية واجتماعية وتقنية ومؤسسية وسلطوية؟

إن هذه التساؤلات تحيلنا إجبارياً على عملية القراءة وماهية القارئ ودورهما في تركيبة النص الأدبي الثقافي عموماً. فبدون القارئ والقراءة لا وجود للنص، ولولا مهارات القارئ لما وجدت عملية القراءة ولما وجد النص نفسه. فالقارئ-ومؤسسات القراءة عامة - يمثل حارس بوابة ضخمة مفاتيحها في يده ولا يمكن لأحد ولوجها إلا بعد أن يفتح له الباب، وما وراء الباب هو النص بكل مكوناته (كما) ذكرنا سالفاً، وعجائبه وغرائبه وأفكاره وصوره وشخصياته وتواريخه وتكويناته السيكلوجية وهمومها السياسية وأحلامها السلطوية.

وهكذا فعلى ضوء هذه الاستنتاجات، فإن المفهوم الكلاسيكي للمصدر الأساسي للنص الأدبي، أي الكاتب كمركز إنتاج وحيد وأولي للنص، كما كان يفهم سلفاً بمعنى الشاعر المبدع الخلاق، قد أصبح الآن موضع تساؤلات عديدة ومعقدة. فقد أصبحت للقارئ الآن مكانة مهمة جداً تقارب أحياناً مكانة الكاتب المنتج

للنص نفسه: فلقارئ الناقد المتمرس تكوين معقد لغويًا وفكريًا وسياسيًا يشبه إلى حد كبير التكوين اللغوي والفكري والسياسي للكاتب. وبذلك يمكن اعتبار القارئ ككاتب ثانٍ ومنتج آخر للنص. فالقارئ خزان لنصوص وأفكار وصور متعددة ومتداخلة، كما بينا ذلك في الحديث عن روافد ما قبل النص. فهذه الأنا القارئة مكون اجتماعي وسيكولوجي ولها دوافع مختلفة وأهداف متشعبة ومشروع إيديولوجي يختلف عن المشروع الإيديولوجي للكاتب كما يوضح ذلك تيري إيجلتون.

فكما أن هناك للكاتب والشاعر مشروعًا فكريًا محددًا فكذلك يطرح القارئ مشروعه قبل ولوج النص. فالقارئ يغربل أفكار الكاتب ويعرض النص على آليات تحليلية منبثقة من نظريات سابقة للنص أو موجودة معه في نفس الحقبة التاريخية. كما أن القارئ في مواجهته مع النص سيكون فردًا أو نائبًا عن جماعة أو مؤسسة، كما نظر لذلك نقاد أمثال إدوارد سعيد وميشال فوكو وإيلين شوولتر، وبذلك يحدد هذا الموقف المعنى الذي له ردود فعل وتعليقات تنبع من تكوينه ويصبح طرفًا في معنى النص.

وهناك قراءات أخرى من أجل التربية والتهذيب، وهناك قراءات أخرى من أجل الشفاء والدواء والتنويم لدى الأطفال، وهناك قراءات أخرى من أجل نشر أفكار ديمagogية مغيرة للحقائق وتهدف لخلق الثورات، وهناك قراءات أخرى تكشف عن الحقيقة. فالقراءة إذن تصبح مهارة لغوية وفكرية تكتسب وتنمى ولها آليات وطقوس، وهذه الآليات تشبه إلى حد كبير التقني الذي يشتغل على المجهر في مختبر معين. فالآلة سواء كانت مادية تكنولوجية أو معنوية لغوية، فهي تساعد على التقرب من النص وتمحيصه وتفكيك أغازه وتفتيت موروثة الجيني. وكلما تطورت الآليات كلما تطورت قراءة النص وتطور معها المعنى. فالآليات التي تستعمل في حل أغاز المباحث الجنائية تساعد في أغلب الأحيان على إلقاء القبض على الجاني من خلال تشفير آثار البصمات

وآثار الجينات. وبالمثل يعرض النص الثقافي لعملية التحليل والقراءة بمساعدة آليات تقنية ونظرية متعددة، ولا بد لنا من أخذها بعين الاعتبار إذا ما أردنا الوصول إلى فهم أحسن للنص المدروس. فالآليات تغير سلوك القارئ ومعاني النص وتلقي أضواء جديدة على عملية كتابة وإنتاج وتسويق النص. وأحياناً يغيب صاحب النص حين يموت الكاتب ويبقى النص يتيمًا تتقاذفه قراءات القراء والنقاد المختلفة. ولا وجود للحكم العارف في هذه الحال. ويقول سيجموند فرويد إننا أحياناً نسأل الكاتب أو الشاعر عن المعنى الحقيقي لبعض ما كتب، ويأتينا الجواب غير شافٍ بسبب نسيان الكاتب أو غيره.

ولنعطي بعض الأمثلة على هذه العملية القرائية المعقدة: يذكر الناقد الفرنسي رولان بارت في كتابه مثولوجيات قصة قصيرة لعملية قرائية مفيدة في هذا الصدد. ذات يوم، كان بارت جالساً ينتظر دوره في صالون الحلاقة، فألقى بنظره على نسخة من مجلة باريمانتش، فلاحظ على الصفحة الأولى صورة عسكري إفريقي أسود يقدم التحية العسكرية للعلم الفرنسي، وتحت الصورة كتبت جملة "لتعش فرنسا...". بالنسبة لرولان بارت، فقراءة هذا النص / الصورة توحى في مستوى أولي بفكرة أن كل أبناء فرنسا بشتى ألوانهم يحبونها. ولكنه على مستوى دلالي أعمق وباطن فإن هذه الصورة ما هي إلا نص إيديولوجي صرف يريد أن يقنع القارئ من أول وهلة بأن عالم الاستعمار واقع طبيعي ويمثله هذا الجندي الذي يعطي التحية للعلم الفرنسي، وليس لعلم بلده الإفريقي، وأنه لا تعارض بين أن تكون إفريقيًا أسود وجنديًا فرنسيًا. إذن فهذه القراءة بدون مهارة وآليات النظرية البارطية السيموطرقية لا يمكن الحصول عليها بسهولة، وكثير من القراء البسطاء لن يستوعبوا خلفياتها بسهولة، سيكونون سهلي الاستقطاب الإيديولوجي ويقبلون دلالاته بتلقائية.

المثال الثاني هو كتاب أصوات مراكش *Voices of Marrakech* للكاتب الإنجليزي البلغاري الأصل والحائز على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨١م إلياس كانيتي الذي جمع في كتابه هذا سكتشات وارتسامات زيارته لمدينة مراكش في الستينيات من القرن الماضي. ففي هذا الكتاب الذي يعد قراءة إثنوغرافية للمجتمع المغربي، يركز كانيتي في ملاحظاته على النواقص التي يعاني منها المجتمع المراكشي من مظاهر الفقر والتخلف والجهل وبدون ذكر أية إيجابيات. فمثلاً يبدأ الكتاب بصورة السوق وتعذيب الجمال في عمليات نحرها وتسويق لحمها، ويختم الكتاب بقصة "الرزمة المتكلمة" وهي عبارة عن رزمة متسخة رآها الكاتب في ساحة جامع الفنا، ويصدر منها أنين مستمر مثلثير للانبه والدهشة. وبقيت صورتها عالقة في ذهن كانيتي، بحيث إنه عاد في اليوم الموالي يبحث عنها ولم يجدها. فتبقى هذه الصور التي استنتجها كانيتي من قراءاته للمجتمع المراكشي تصب في نسق الفكر الاستشراقي والاستعماري الذي أسس لنظرة ناقصة عن المجتمع المغربي والشرقي والإسلامي وبذلك عقلن استعمارهم من أجل إنقاذه (راجع أ. سعيد، الثقافة والإمبريالية والاستشراق). ولكن قراءة مغربي لهذا النص الكانيتي لن توافق على استنتاجاته ومشروعه الإيديولوجي، بل تحاول إعادة الرسالة إلى صاحبها ولكن بتعليق توضيحية أخرى في الهامش.

وكما ذكرنا آنفاً، فكما أن الطيب صالح يرد على جوزيف كونراد بكتابة موسم الهجرة، فإن الكاتب الجزائري مالك علولة في كتابه الحريم الاستعماري *The Colonial Harem* (1981) يطرح قراءة جديدة ومضادة للبطاقات البريدية الفرنسية الكولونيالية التي صورت نساء جزائريات نصف عاريات. فقراءة علولة تحلل وتفكك النص الذي كان يقرأ في فرنسا على أنه صورة حقيقية لواقع الجزائر. وبدورها سترد دجين رئيس، الروائية الجمايكية على كتاب الروائية الإنجليزية شارلوت برانتي دجين أبر *Jane Eyre* من خلال كتابة رواية مخصصة للسيدة روتشيسستر (Wide Sagasso Sea) وهي من

أصل جمايكي وتحمل بذلك دلالة الاستعمار البريطاني). وتظهر هذه السيدة في رواية برانتي كامرأة مجنونة سجينة برج في قصر زوجها روتشستر. فإن قراءة دجين ريس لها تحولها من الهامش إلى المركز.

إذن فالقارئ في علاقته مع الكاتب المنتج للنص يصبح طرفاً أساسياً في تكوين أطراف النص المترامية ويساهم بدور فعال في تكوين المعنى. كما أن القراءات النقدية المختلفة تؤسس لتوجهات فكرية وفلسفية مختلفة تكون أصلاً وراء إصلاحات تربوية وأكاديمية ومؤسسات حقوقية متنورة تفتح الآفاق نحو تنظيمات مجتمعية أخرى. وهنا يلاحظ انتقال العديد من النقاد الذين مازجوا بين النقد وفلسفات إصلاحية ونظريات سياسية تدعو إلى أنساق معرفية جديدة وإلي تحرير الفرد من الاستغلال والعبودية والاستلاب. وهذا ما يسميه دجيمسون وسعيد وإيجلتون النقد السياسي.

## (٦)

### ويبقى لنا الجمهور المستهلك للنص وماهيته وأدواره في القراءة

على ضوء ما قيل سابقاً فإن من بين دروس العمل المقارن في مجال النقد الثقافي والتحليلي للظاهرة الأدبية والثقافية هو الرابط بين السلطوي والواقعي والرمزي في عملية إنتاج النص أو الخطاب وفي علاقته مع متلقيه وقارئيه ومستهلكيه. فالنص يصبح مشابهاً لمراسلة (رزمة) يرسلها مرسل إلى مبعوث إليه متعدد الهوية. ويمكن أن يكون هذا المبعوث إليه معروفاً أو مجهولاً وأحياناً ذو هوية غير متوقعة. فتلك حال الجمهور الذي يكونه القراء ويؤثر على النص وتطوره ومعناه بطريقة مخالفة لتعامل القارئ الفرد مع النص. ولا مناص هنا من التفكير بصيغة الجمع والتعدد والاختلاف حينما نفكر في أي جانب من جوانب الظاهرة النصية الثقافية في تعاملها مع الجمهور. فالكاتب المنتج للنص مصدر متعدد الوجوه، والقارئ المفسر المستهلك له متعدد النوايا

والتوجهات أيضاً، والهدف الذي أنتج النص من أجله متشعب، والقنوات التي تشغل النص وتضمن له وجوداً أبدياً في مؤسسات المجتمع وعبر التاريخ لها ارتباطات متنوعة لا حصر لها، ومآل النص ونهاية مطافه كنص منسي تماماً أو كنص يعاد طبعه أو استنساخه لملايين التلاميذ والطلبة والقراء كل سنة يصعب التنبؤ به. فلننظر إلى الانتقال الهائل من تقنيات النسخ القديمة باليد للمجلدات المحدودة عدداً إلى الطباعة العصرية بآلاف النسخ في اليوم إلى النشر الإلكتروني بملايين النسخ في الدقيقة الواحدة.

فالقارئ في تعدده واختلافه يصير جمهوراً، وبكثرة تناسله تتناسل كذلك وتتعدّد التركيبة الاجتماعية والسيكولوجية والسياسية والأنثروبولوجية لبنية الجمهور وهياكله. فالجمهور طبقات وشعوب وقبائل وأحزاب وخلايا تتحكم فيهم فلسفات ونظريات ورؤى مختلفة للعالم، وتوجهاته الجماعية يؤثر على النص الثقافي في صيرورته ومحاولته فرض معنى معين.

إن ما ينطبق على القارئ الفرد ينطبق كذلك على الجمهور المستهلك للنص الأدبي الثقافي، ولكن بشكل أوسع وأعظم تعقيداً. فالنص الثقافي ذو علاقة وطيدة مع الجمهور الموجه إليه وهذا الأخير يحدد بنيته ومحتواه، ولكن بدون أن يستحوذ على هذه البنية مائة بالمائة، بحيث تبقى هناك روافد وإطراف تهيكل النص، لا يمكن لهذا الجمهور التحكم فيها.

فالجمهور المتلقي والمستفيد تتحكم فيه وفي توجيهاته ونزواته آليات مجتمعية وسياسات شتى لا يمكن حصرها برمتها، ولكن يمكن القول إنها تحدّد بحسب الأنساق السوسيولوجية والسياسية المتداولة في هذه الميادين. وتطرح عدة آليات ونظريات لشرح وفهم المجتمعات الإنسانية عامة، فإذا كان النص موجهاً للقارئ كشخص واحد في محاولة إلى استمالته حيال الكاتب أو طلب موافقته على مشاركته قصته أو محنته أو مغامراته أو قصة حبه أو مأساته في الحياة، فالقارئ المفكر فيه من طرف الكاتب يبقى

دائماً صورة وهمية وليس حقيقة واقعية معروفة يقيناً. فكل ما يمكن تصويره كقارئ هم أربعة أنواع من القراء، يتخيلهم هذا المنتج. فهناك :

١ - القارئ المحايد : وهو الذي لا محل له من الإعراب في النص ، فلا رأي له ولا تأثير له على المعنى لأنه لا يتواصل مع النص والكاتب بأية طريقة من الطرق ولهذا عدة أسباب ، كجهله للغة مثلاً.

٢ - القارئ المثالي : وهو صورة طبق الأصل للكاتب والمنتج للعمل الثقافي. فهو يعتبر شقيقاً للكاتب يتواصل معه باللغة ذاتها والأسلوب نفسه ، كما يشارك معه في المحيط الثقافي الذي يؤثر مجال النص. وهذا النوع قليل جداً.

٣ - القارئ المعتدل والوسط : وهو الذي يمكنه فهم أغلب معاني النص ، ولكنه وليسبب من الأسباب ، لن يتمكن من استنفاد ما تبقى من محتويات العالم المكون للنص.

٤ - القارئ العدو الخائن لأخيه الكاتب ، وكما قال الشاعر الفرنسي شارل بودلير :

« Hypocrite lecteur –mon semblable mon frère! ». "أنت أيها القارئ المنافق –

ياشبيهي ، وأخي" :

وهو القارئ المشاغب الناقد والرافض والعابث بالنص ، الذي يبحث في النص على نواقضه مشاكساً للكاتب المنتج فاضحاً مساوئه وزلاته ، وصاحب حفريات النص (ميشال فوكو) باحث عن المسكوت عنه فيه.

ولذلك يصح الحديث عن الجمهور بالصور نفسها التي نعتنا بها القارئ الفرد هنا لأن هذا الأخير ما هو إلا النواة المكونة للجمهور. بيد أنه يجب التمييز بين سلوك القارئ الفرد ، الذي يخلو بالنص في عزلة حميمية يغالظه أو يشاكسه أو يحاربه أو يصاحبه في حالة سلم ، وبين سلوك الجمهور الذي يكتسي سيكولوجية وتصرفاً تتحكم

فيه روح الجماعة والاختلاف وانعدام الوحدة والعفوية أحياناً والهيجان اللاعقلاني أحياناً أخرى. وبذلك فهناك :

١- الجمهور المحايد: وهو الذي لا يتعامل مع النص لأن طرق التواصل بينه وبين النص ولغته وكاتبه ومنتجه منقطعة تماماً.

٢- الجمهور المثالي والمحبذ: الذي يوافق على النص ويصفق له ويهتدي بمعاينة أفكاره.

٣- الجمهور المعتدل العادي: الذي ينتقي من النص أشياء توافق تصوراته العامة ويغض الطرف عن أشياء أخرى...

٤- الجمهور العدواني الرافض للنص ويكون فهمه أحادي النظرة يوصد باب التأويل والمستقبل في وجه أي تعامل مع النص وشروحاته ومقاصده.

إن الجمهور كجانب مؤسس لمعاني النص ومؤثر في إنتاجه وفي تداوله وإعادة إنتاجه يطرح إشكالية كبيرة حينما ننظر إلى ماهية النص الثقافي وصيرورته ونظريات تحليله والأهداف التي يلصقها الكاتب المنتج به، فكاتب النص يتعامل مع الجمهور بطرق مختلفة، فهو يحاول توقع تصرفاته تجاه النص المنتج ويتساءل هل سيقبله ويصفق له أم سيعارضه ويثور عليه. وتاريخ الأدب مليء بمثل هذه التصرفات. إن صورة الفصل بالمدرسة والجامعة لتقربنا من هذه الإشكالية أكثر. فمعالجة نص معين داخل القسم يقوم بها الأستاذ ولكنه لا يمكن أن يعلم بدقة تعامل كل طالب مع النص وما يجري في مخيلته وقت شرح الأستاذ للنص وما بعده.

وقد يكون الجمهور قوة كاسحة تستعمل ضد النصوص الأدبية والثقافية التي تأتي أحياناً بأفكار غريبة عما تعودت عليه تلك الجماهير، وأحياناً أخرى تصفق لهذه النصوص وتكون السبب الرئيسي في إحراز الكتاب على جوائز وطنية أو عالمية مرموقة، ونذكر على سبيل المثال جمهور المعلقات في الجزيرة العربية، وجمهور

الأطفال المستهلكين لرواية هاري بوتر أو مسلسلات البوكيمون، وجمهور الأفلام السينمائية وجمهور مسرحيات شكسبير وجمهور السمفونيات الموسيقية وجمهور النقاد الحرفيين الذين يقدمون عروضاً أسبوعية في المجالات الأدبية المتخصصة والندوات أو البرامج التلفزيونية لكل ما يصدر من نتاج فني وأدبي ويساهمون بذلك في ترويج النص وفي تحديد الفائزين بتلك الجوائز الأدبية الفاخرة كجائزة كونغور الفرنسية وبلتيز الأمريكية ونوبل العالمية.

وهناك الجمهور العارف والمتحضر الذي يتعامل مع النصوص الثقافية الجديدة والإبداعية التي أحياناً ما تكون جريئة في نقدها لحالة المجتمع أو لأنماط الناس المعيشية ومنتجيتها من فنانين وسينمائيين وموسيقيين ومرشدين تربويين بدون خلق أي اصطدامات أو اضطهادات للكتاب. فهذه الجماهير المتحضرة تتعامل مع الحدث الأدبي الفني الإبداعي بطريقة حضارية، محاولة فهمه والاستفادة منه من خلال قراءات متفتحة وراعية للاختلاف.

أما الجمهور اللاحضاري فما أكثر اصطداماته بالنصوص الأدبية ومنتجيتها، بحيث يلجأ غالباً إلى رفض الاختلاف وفرض نوع من حالة الطوارئ الثقافية. ويفضل أحياناً عدم سماع أصوات الاختلاف الثقافي مما يتسبب في عرقلة النمو الطبيعي للمجتمع، الذي لا يمكن أن يتحسن إلا من خلال السماح لأصوات الاختلاف والإبداع بالنمو والتطور، كما أثبتت ذلك التطورات الحاصلة في المجتمعات التي بلغت من التحضر والرقى رتبة عليا. وفي هذا المجال يمكن وصف الجمهور بألية لها ميكانزماتها التي تساهم في الحفاظ على نمط فكري معين وتتحكم في طريقة قراءة النصوص وإعادة إنتاجها. كما يمكن لهذه الألية أيضاً أن تساهم بدور فعال في إدخال التغيير المنشود من أجل تحسين أوضاع الوعي الشامل والمبتغى في المجتمع.

إذن فالجمهور يخلق وينمي ويموت بحسب تكوينات مجتمعية وظروف تاريخية وخصوصاً في المجال السياسي نلاحظ أن الجمهور يخطط له من أجل تحضيره للتصويت في انتخابات معينة مثلاً، ويهيأ لهذه العملية كل الهيئات المجتمعية والمؤسسات المهنية وخصوصاً آليات التواصل والتعليم من أجل أدلة الجمهور وتنميط طريقة تفكيره حتى يكون موافقاً على التصويت لمرشح معين.

وما الانتخابات الأمريكية مؤخراً إلا أحسن دليل على ذلك، وبالمثل يساهم الكتاب بنصوصهم الأدبية والثقافية في حملات مماثلة إما سياسية أو فنية إبداعية أو فكرية ذات توجهات أيديولوجية معينة، فيؤطرون عقول الجماهير من أجل رؤية محددة للعالم.

كما أن الجمهور بدوره يؤثر في معنى النص مباشرة. فخلال إنتاجه يكون النص موجهاً لجمهور بلد معين في زمن محدد. (للمجمهور الذي يفهم لغة النص). فالنص الكوري والصيني غير موجه للجمهور المغربي أو السعودي أو البرازيلي لأنهم لا يفهمون الكورية أو الصينية. كما أن نصوص الأدباء المغاربة غير موجهة للجماهير اليابانية أو الهندية لأن هناك محددات اجتماعية وجغرافية تحدد علاقتنا مع تلك الشعوب النائية. وبذلك فإن المعنى النصي ذو علاقة وطيدة مع المجال الذي يتواجد فيه الجمهور المفكر فيه والمخاطب عبر مكونات اللغة والأسلوب والفكر والدين والتاريخ. ولا يمكن لهذه النصوص الأدبية الثقافية المحلية أن تشق حاجز الحدود الجغرافية والثقافية حتى ولو تمت ترجمتها إلى لغات مختلفة، إلا إذا تناولت قضايا إنسانية عالمية وكونية، تسمو في تصوراتها وفنها إلى مستوى أرقى في سلم المبادئ والمفاهيم الإنسانية عامة، ومن هناك تخاطب الإنسان أينما وجد، مما يساهم في ترشيح هذه النصوص لللائحة روائع الآداب العالمية، ويتسارع النقاد لترشيحها للترجمة والنشر والتدريس للتلاميذ والطلبة.

فالأدب الإغريقي والإنجليزي والفرنسي والأمريكي والياباني كل يزخر بأمثلة العديد من النصوص التي تصور ملاحم شخصيات يمكنها أن تتواجد عبر الحدود الجغرافية والدينية والإثنية. بحيث إنها تعرض لمآسي ضحايا الظلم والاستغلال والاستعباد والانتهازية والجن والحديعة ولكنها تجارب لا يمكن حصرها داخل بوتقة جغرافية ضيقة. وحينما يتجاوب الجمهور مع هذه المبادئ الكونية والمشاركة إنسانياً، فإنه يفتح خطوط التواصل مع العالم ويسمو إلى أعلى درجات التحضر والرقى المجتمعي.

## (٧)

ولكن كيف نحدد ماهية النص المسكوت عنه المشار إليه أعلاه؟

كما أشرنا إليه سابقاً حين تطرقنا إلى إشكالية الحلم وميكانيزمات صناعة النص اللاشعوري فإن النص المنجز الذي يواجهه القارئ لا يمثل إلا طرفاً من العمل الفكري الثقافي الذي يقوم به الكاتب "المنجز". فالتركيبة النصية الموجودة أمام القارئ تخفي تراكمات أخرى مختلفة قرر الكاتب إما إدماجها في النص النهائي أو التخلي عنها أو تحويلها لكي تصبح قابلة للدمج في النص النهائي. كما أن الآليات التي يستعملها الكاتب في إنجاز النص من تقنيات إبداعية وصور خيالية وإحالات نظرية أو أسلوبية أو خيارات فكرية وفلسفية وإيديولوجية كلها تساهم في تحديد ماهية ونوعية النص النهائي وكذا النص المسكوت عنه.

إنه إذا أمعنا النظر في ماهية النص المسكوت عنه داخل النص الظاهر فإننا نلاحظ أن النص الأدبي الثقافي يشبه (وحسب تعبير بيير ماشرابي الناقد الفرنسي) إلى حد كبير مرآة مكسرة ومزركشة بحيث إن كل طرف من هذه المرآة يعكس صورة عجيبة يمكن لها أن تستقل بذاتها وتكون نصاً منفصلاً له معناه. كما أن صورة الشبكة

الإلكترونية لتقربنا أيضاً من الصورة الحقيقية للنص الثقافي -الأدبي. بحيث إنه كلما فتحنا نافذة ودخلنا في موقع معين وجدناه مرتبطاً بمواقع أخرى متعددة لا حصر لها ويمكن الانتقال من موقع إلى موقع آخر ومن نافذة إلى نافذة أخرى ومن ورقة إلى ورقة أخرى ومن ملف إلى ملف آخر ومن رابط إلى رابط آخر إلى ما لا نهاية.

إذن فما نوعية المسكوت عنه في النص الأدبي الثقافي؟

إنّ المسكوت عنه في النص لا يختلف عن النص النهائي بل يكون من أهم روافده الباطنية، بحيث لا يظهر إلا من خلال الثغرات التي يمكن ملاحظتها عبر القراءة النقدية التحليلية إذا توفرت للقارئ والناقد المحلل هذه الآليات التي بدونها لا يمكنه استنتاج النص وإرغامه على البوح بسر المسكوت عنه. كما أن هذا المسكوت عنه لا يمكن استيفاءه بتمامه وكماله، فهو مكون من روافد لغوية وأفكار وصور ومفاهيم وتصورات عامة للعالم المحيط بالنص وبالكاتب المنتج والأنساق الروائية والشعرية المتفاعلة معه، وفيه معان تتداخل بعضها في البعض الآخر من أجل الانسياق في المسار المعنوي الذي يطرحه النص. وأحياناً أخرى يمكن ملاحظة وجود نصوص كاملة سابقة للنص النهائي، والأمثلة عديدة لا تحصى: وذكرنا منها روبنسون كروزو وحي بن يقظان، و**البحر الغامض** و**دجين أير**، ونضيف هنا الرواية الروسية نحن لزامياتين، والرواية الشهيرة ١٩٨٤م للكاتب الإنجليزي دجورج أورويل. وقد قام الشاعر الأنجلوأمريكي ت.س. إيليويت مجرد وتدوين في الهامش جميع المراجع والاستعارات التي استلهم من خلالها قصيدته الشهيرة أرض الخراب. إن غالبية المنتجين للنصوص لا يبوحدون بكل المقومات والمؤثرات التي ساهمت في إنتاج النص.

إن الكاتب والمنتج للنص الثقافي كإنسان يعيش تجارب معينة سارة أو مؤلمة يلجأ إلى تجارب سابقة لكتاب آخرين عاشوا محناً وتجارب مماثلة ودونوها في نصوصهم المختلفة. فيستقي منهم صوراً وأفكاراً ومشاعر وأحلاماً، فيصورها ويؤقلمها ويدخلها

في النسق الخطابي المنسوج ، ولكنه يضيف عليها طابع التجديد والإبداع والغرابة حتى لا يطغى النص المسكوت عنه والروافد الأخرى المكونة لنصه التي يمكن للقارئ التعرف عنها أو أن تطفو على السطح فيصبح النص النهائي عبارة عن مقطوعات منقولة من نصوص سابقة. إن نظرية التناص أو التداخل النصي intertextuality ومفهوم الشكلايين الروس defamiliarisation الغرائبية و the knight's move حركة الفارس (وهي استعارة من لعبة الشطرنج) كتقنيات أسلوبية وشعرية تستعمل في صناعة النص الأدبي ما هي إلا تنفيذ لهذه المقولة حول المسكوت عنها.

إن عملية الكتابة والإنتاج الثقافي ونعني هنا أي نص تستعمل فيه اللغة أو الثقافة عامة لإنتاجه ما هو إلا عملية اختيار وانتقاء ومزج وتهميش ورفض للغات ونصوص أخرى مختلفة. فحينما يختار المنتج الثقافي أدوات نصه فقد تحتم عليه دوافع مختلفة نوعية النصوص التي يتخلّى عنها. فهو يحدد اللغة أو اللهجات التي يكتب بها وإذا كان فناناً فهو يختار ألواناً ضد ألوان أخرى وإذا كان مخرجاً منتجاً لفيلم سينمائي ، أو لوصلة إخبارية فإنه يفضل صوراً عن أخرى ويركبها في النهاية بحسب نمط الإنتاج السينمائي. فإن الأشرطة المتخلّى عنها ولا تجد طريقها إلى النص النهائي الذي يشاهده الجمهور تفوق بكثير الشريط النهائي. ما يضيع للقارئ ولا يمكنه أبداً التعرف عنه هو تلك النسخة أو النسخ الوسخية التي كتبها الكاتب أو الشاعر ثم أحرقها قبل أن يبعث بالنص النهائي إلى الناشر. فهناك بعض الكتاب اللذين يكتبون أكثر من ست نسخ لرواية معينة (مثل الكاتب الأمريكي الزنجي ريتشارد ورايت الذي أعاد كتابة روايته الشهيرة الطفل الأسود ثماني مرات) قبل تقديمها إلى الناشر من أجل الطبع والسحب النهائي.

كما أن هناك أسباباً أخرى تساهم في وجود نص مسكوت عنه في كل ما نقرأه أو ندرسه أو نشاهده ، أو أي إنتاج ثقافي يعترض سبيلنا المعرفي في الحياة اليومية ، وهي

أسباب إنسانية. فالكاتب المنتج كإنسان لا يمكنه الإحاطة بكل شيء حينما يحاول وصف ظاهرة معينة أو التعبير عن مشكلة اجتماعية أو حدث ثقافي لأن الموقع الارخيميدي يصعب الجلوس فيه والإحاطة بالظاهرة الموصوفة من كل جوانبها، وبذلك يصبح من الطبيعي جداً اللجوء إلى الاختيار والغربة والتنقيح حينما يتعلق الأمر بتناول الروافد المختلفة التي تؤثر في المجال النصي الثقافي النهائي (من لغوية وفكرية ورمزية). وهنا لابد من الرجوع إلى سيجموند فرويد.

إن هناك أسباباً سيكولوجية يجب أخذها بعين الاعتبار حين مناقشة إشكالية النص المسكوت عنه، فمنها التقنية التي تتعلق بتكنولوجية صياغة النص وبنائه وصناعته وكيفية تعامل الوعي واللاشعور مع الأفكار والصور والرموز وكل الآليات المستعملة من طرف الكاتب. وكما سبق ذكره فصناعة النص الثقافي والأدبي تشبه إلى حد كبير عملية إنتاج الحلم بحيث إن الشخص الحالم يصنع حلمه من أطراف مبعثرة لصور شاهدها خلال اليقظة طيلة حياته ولا يمكن له في نومه أن يتصور أو يخلق غير ذلك. فنتساءل أحياناً كيف أن حلمًا مزعجاً كان سببه هجوم جار لنا علينا حاول تكسير باب منزلنا وكان شخصه نصفه إنسان ونصفه الآخر فيل. فتركيبية شخصية هذا الجار لها مسبباتها في الحياة الواقعية تحدها العلاقة الاجتماعية المرعبة مع الجار وصور مخيفة للفيلة شاهدها من قبل في حديقة الحيوانات أو في نص آخر وهو ناشل دجيوكرافيك National Geographic. ولو كان لدينا علم بسكان كوكب المريخ كصور مخيفة مرعبة لتصورنا هذا الجار على شاكلتهم. فهذه الصور المكونة للحلم يتناولها اللاشعور فيمزجها ويلصق بعضها ببعضها الآخر ويزيح منها ما هو غير مقبول في النسق القصصي النهائي ويخرجها إلى الوجود الواعي لكي يعقلن علاقة الجار بجاره. ويصعب أن نتصور أن نفس الصورة الرهيبة تلصق بصورة أب أو أخ أو أم إلا إذا كانت العلاقة التي تربط الشخص بهؤلاء الأقارب علاقة مرعبة جداً.

فاللا شعور آلة لها ميكانيزماتها التي تستعمل في نسج وصناعة النصوص الثقافية. وتظهر خصوصاً بجلاء في الكثير من الحالات حينما يكون الكاتب أو الشاعر يعاني من خلل نفسي أو عقد نفسية مما يؤثر على إنتاجه وإبداعه وطريقة تعامله مع العالم من حوله. ففي هذه الحال تؤثر على الكاتب نزواته وغرائزه المعقدة ومكبواته الجنسية والعنفية ويهيمن على شعوره ما سماه فرويد بالإيد (الأنا الهو/العميق) فيتصور شخصيات تعبر عن هذه النزوات والغرائز والمكبوات الشذوذية أحياناً. وبما أن الكاتب يعيش في مجتمع ويتحكم فيه نظام شعوري ولا شعوري فإنه يكبح الكثير من النزوات والأحاسيس العدوانية والأفكار السلبية التي ربما لا يقبلها المجتمع، فيكون مرغماً على السكوت عنها. ومن يقرأ كتابات الماركيز دو ساد (م. ١٨١٤) الأرسطوقراطي الفرنسي الشائر الذي قضى حوالي ٣٠ سنة في السجن، كيف أن كتاباته مليئة بخليط بين العنف والجنس والبهيمية والسادية إيماناً منه بالتححر المطلق. وعلى العكس من ذلك فإن الكاتب أو الفنان المحافظ الذي لا تسمح له تربيته المحافظة والمؤسسة التي تراقبه أن يتطرق إلى المواضيع المثيرة والمسيئة للأخلاق. فإنه يتجنب التطرق للمواضيع الحساسة خلقياً أو سياسياً، وبذلك يسكت عن الكثير من المواضيع التي تكون ذات أهمية قصوى في فهم تطور مجتمع ما.

وهناك أسباب اجتماعية وسياسية مختلفة تؤثر في نفسية الكاتب وتحور سيكولوجيته فتجعله يتعامل مع مواضيع معينة ويسكن عن مواضيع أخرى يكتب بلغة ويسكت عن أخرى، يذكر لهجات ويسكت عن أخرى، يعالج شخصيات من طبقات معينة، ويهمش أخرى... إلخ. بحيث يصبح الكاتب المنتج للنص الثقافي شبيهاً بآلة رقابة تخضع كل الروافد المكونة للنص النهائي سواء كانت ظاهرة أو باطنية لعملية مراقبة صارمة كالغربال تصفي ما صح وتم قبوله من طرف النظام الشعوري والسكوت عما هو غير صالح.

وهنا يجب التأكيد على أن فكرة المسكوت عنه في النص الثقافي لا تنقص من قيمة أي نص ثقافي أو من مجهودات الكاتب والفنان أو السينمائي أو المنتج الثقافي عامة؛ فوجود المسكوت عنه في أي نص ثقافي يصبح طبيعة لا يمكن غض الطرف عنها بحيث يجب أخذها بعين الاعتبار كمكون أساسي في أي عملية نقدية تحليلية. فالمسكوت عنه إذا وجد عبر التحليل إيجابي جداً لماهية النص وما البحث التنقيبي الأركيولوجي في خبايا وممكنات النص المسكوت عنه إلا إثراء للمعنى الموجود في النص والمركب عبر مواجهة النص والفاعلين الآخرين الذين لا يمكن فهم النص الثقافي بدونهم.

إنَّ للناقد دوراً كبيراً في إظهار المسكوت عنه من خلال دراسته للنص ومقارنته حتى ييوح بأسراره. فالناقد والقارئ المتمرس المحنك يكون مجهزاً بآليات فكرية وأدوات قرائية تساعد على فك ألغاز النصوص والوصول إلى مكامن الأسرار عبر تفكيك الرموز والصور الإبداعية التي ينتجها الكاتب أو الشاعر فيقوم بتحليلها وشرحها وتوضيح أسبابها وأهدافها، ويخلص إلى وضع المشروع الإيديولوجي للنص وللكتاب على الطاولة حتى يتمكن القارئ العادي من الاستفادة من ذلك الشرح والتحليل ويساهم بذلك في الرفع من المستوى المعرفي والفكري للمجتمع الذي تناوله النص. فالناقد المحنك مطالب بأن يكون ملماً بعوالم مختلفة ومجالات فكرية متعددة ولغات مختلفة ونصوص متعددة حتى يتمكن من مقارنة أحسن تفكيك للنص المدروس. وهنا تظهر أهمية النظريات الأدبية والنقدية التي تطرقنا لها في العمل على إخراج المسكوت عنه إلى الوجود. فبدون نظرة متعددة الجوانب مقارنة واعية بالاختلاف وبالتعقيدات الفكرية والسيكولوجية كطبيعة للنص والكاتب معاً لا يمكن الوقوف عند المعنى الأفيدي والنهائي للنص الثقافي.

## (٨)

وختامًا، كيف يتم إحياء النص وموت الكاتب؟

قد يلاحظ القارئ المتابع لهذه التطورات النقدية التي غزت الغرب والشرق الحديثين أنه تم السكوت إلى حد ما عن الكاتب أو الشاعر المبدع الخلاق والمستلهم والنابعة - بحسب المفهوم الكلاسيكي. في الأوساط النظرية الحديثة أصبحت فكرة الكاتب كمصدر أولي ومنبع للنص لا يسبقه إلا العدم أو ما شابه ذلك متجاوزة إلى حد كبير. فالمنتج لنص معين يصبح مماثلًا لأي منتج (عامل) يشغل بمادة معينة فيمزجها بمواد مختلفة، ويستعمل أدوات وآليات مادية أو روحية معينة من أجل إصدار نتاج معين يستهلك ويبيع ويشترى ويروج في الأسواق الاقتصادية والتداولات الفكرية والعلاقات السياسية الإيديولوجية والتبادلات الرمزية التي تهيكّل المجتمع. هذا بالإضافة إلى نشأة النصوص المنتجة إلكترونيًا من طرف الحواسيب والبرمجيات المتطورة. ففي هذه الحال لا يمكن للعامل المنتج أن يكون بداية هذه العملية الإنتاجية الصرفة، بل يكون فقط حلقة وصل بين حلقات مختلفة في المسار الإنتاجي للظاهرة الثقافية والأدبية. فلا يمكن نكران ما يسبق الكاتب من تاريخ ونصوص وصور وأفكار يستعمل بعضها في صياغة نتاجه النهائي. كما أنه لا يمكن أن يوجد خارج بوتقة الصراعات النظرية والفكرية والفلسفية والسياسية التي تتجاذب التيارات التي تؤثّر النص وقراءاته.

فعلًا لم تكن هذه النظرة المقارنة والمتعددة الجوانب للكاتب والمنتج الثقافي اعتبارية بل حددتها طبيعة النص في علاقاته المعقدة مع ما قبل النص والمكونات للأنا المنتجة والأنا القارئة المؤولة والنظريات المختلفة وكل التأثيرات الأخرى التي تتحكم في إنتاج النص وتضعه أمام جمهور معين أو جماهير موجودة في أوطان مختلفة تتكلم أحيانًا لغات مختلفة فتستهلكه بطرق مختلفة وتوظفه لأغراض فكرية وبيداغوجية وسياسية وتأطيرية متعددة.

ولذلك تتطلب منا هذه النظرة المقارنة للنص الثقافي إعادة النظر في معنى الكاتب كأداة منتجة ومكوناته كإنسان وتوجهاته ككائن اجتماعي وكمختبر سيكولوجي معقد، وكركام إستمولوجي يتعامل مع النصوص الموجهة إليه من مختلف الجهات اللغوية والفكرية، وبذلك يصبح آلة عاملة منتجة للمعنى والخطاب والفكر والإيديولوجية وكل التصورات للعالم التي يصعب حصرها.

إذن فالكاتب يشبه إلى حد كبير صانع محرك يصنع أجزاءه بعد التخطيط لها وإجراء تجارب على تصميمها وتحليلات على المواد الخام الحديدية وغيرها التي تصنع منها تلك الأجزاء. ويكون الكاتب مبدعاً خلافاً كلما نجح في إنتاج آلة حديدية مخالفة لكل الآلات السابقة وتؤدي أدوراً جديدة ملبية لحاجيات الإنسان الجديدة في صيرورته التاريخية التي لا تتوقف أبداً. فهذا النتاج الجديد يلبي رغبة المنتج والمستهلك والمجتمع والمستقبل في آن واحد إلى حين ظهور آلة جديدة تؤدي وظائف جديدة وتلبي رغبات ظهرت مع العصر. ومع مرور الزمن ينسى المجتمع دور الآلة القديمة وأهميتها ولا يصبح لها أي وجود إلا في المتاحف، فيصبح الاهتمام كله بالآلة العصرية الملبية للحاجيات الجديدة. فمثال على ذلك، فالإنسان الذي وقف مذهولاً أمام "فرس الريح" الدراجة الهوائية (كما يسميها العامة في المغرب) هو الإنسان الذي يركب سيارة المرسيدس بدون خوف، ولكنه يختلف عن الإنسان القديم فيما يحمله في رأسه من تصورات كونية وأفكار حضارية تؤمن بنمط فكري ومعيشي معين. فالآلة هنا تصبح نصاً ثقافياً أيضاً يمكن دراسته كموجود وكتنتاج يتعامل معه الإنسان، يقرأه ويوظفه لأهداف معيشية مختلفة. فالنص المكتوب والمستعمل لأدوات الخطاب الفني عامة يشبه إلى حد كبير صيرورة الآلة كإنتاج ثقافي كما أشرنا إلى ذلك.

وقد نادى العديد من النقاد والفلاسفة الحداثيين والبنويين بموت الكاتب وانفصاله عن النص. ولقد كتب الناقدان الشهيران رولان بارت وميشال فوكو مقاليتين

اشتهرتا بهذا العنوان: "موت الكاتب" «Death of the author» (1968) لبارط و"ما هو الكاتب؟" «What is an Author?» لفوكو. يقول بارط: إن العلاقة الكلاسيكية بين الكاتب والنص تحيلنا على قراءة دينية تبحث عن معنى مقدس. وبذلك فإن "إعطاء كاتب للنص إنما هو فرض حدود عليه.... فالنص مجموعة من المقتطفات النصية... مأخوذة من عدة مصادر ثقافية..."، وعليه فإن ارتسامات القارئ لها دور في تحديد معنى النص لا تختلف عن دور الكاتب.

وهنا يوافق رولان بارط النقاد الأمريكيين الجدد the New Critics الذين يرفضون فكرة "نية الكاتب" في النص. كما يؤكد الناقدان ويمزات ويبردزلي في مقالتهما الشهيرة "النية المغالطة/المغلوطة" (1954) «The Intentional Fallacy» فحياة الكاتب لا تفيدنا في شيء لأن الكاتب يزعم أحياناً أنه نوى معنى معيناً في النص ونكتشف أنه نسي أو أن المعنى شيء مخالف لذلك. من المؤكد أن هذا التشدد في عزل النص عن كل روافده التي تؤثر معانيه له أسباب فكرية وسياسية يلخصها الناقد إيدوارد سعيد في هيمنة التوجهين العلماني واللساني الوظيفي (راجع «Roads Taken and not Taken in Contemporary Criticism»).

وقد يتساءل المرء عن كيفية موت الكاتب أو حياته في زمن ما بعد موته الفيزيولوجي، فالكاتب المنتج كشخص من لحم وعظم لا يمكنه أن يحيا ككاتب إلا إذا حييت نصوصه ودخلت سوق التعامل الثقافي في المجتمع، وإذا صح التعبير، إلا إذا تم تداول نصوصه في بورصة القيم الثقافية والأدبية، وهذه البورصة الثقافية مكونة من كل المؤسسات الحقيقية المادية أو الرمزية التي تسهر على إخراج النصوص الثقافية إلى الوجود وترعاها وتوزعها وتسهر على قراءاتها وشرحها واستمراريتها أو اندثارها وتوظيفها لأغراض فكرية وإيديولوجية نفعية محددة. أما الكاتب الذي لم تحظ نصوصه بأي أهمية مؤسسية ولم تفلح في الفوز بالتداول في البورصة الثقافية، فلن يكون له

أي وجود في الوعي المجتمعي، بل يحكم عليه بالموت منذ البداية. فالكاتب يوجد خارج النص وداخله في آن واحد. فهو خارج النص حين يكون النص بين أيدي الجمهور ولا يمكن للكاتب التحكم فيه إلا قليلاً بحيث تكون للقارئ والمؤسسات الرمزية التي تسهر على صيرورة النص سلطة أقوى في توجيه معاني النص، ويكون الكاتب داخل النص كلما حاولنا فهمه من خلال مساءلة الأنا السيكلوجية الموجودة داخل الفضاء المسطر ومحاولة فهم كل التعقيدات التي يطرحها الكاتب.

فمن هذا المنظار يصبح الكاتب كمصفاة أو كعدسة نرى من خلالها العالم المتناول من طرف النص المنتج، وهكذا يصبح مصير الكاتب مرتبطاً بمصير النص الثقافي. فكلما اعتنت المؤسسات الرمزية بالنص وضمنت له بقاءً وتجديداً وتداولاً إما من خلال فرضه في أقسام الدرس أو قاعة السينما أو على شاشة التلفزيون أو من خلال ترجمته إلى لغات العالم يتم ضمان حياة أبدية متجددة إلى ما لا نهاية للكاتب والمنتج.

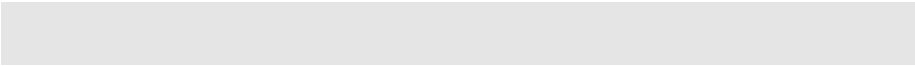
فمن خلال تكرار التفكير في نص معين والتذكير بكاتبه وبفلسفته وبمنظوره للعالم نساهم في إعادة إنتاجه، ولن يكون هذا اعتباراً بل يدخل في مشروع فكري وإيديولوجي مجتمعي يمكن تحديده، وتفسيره. فمثلاً في مجتمع تطفئ عليه الوطنية والحنين إلى الماضي العريق يصبح تداول النصوص والروايات والفلكلور التي كتبت باللغة الوطنية وتجسد في تيمات الحس الوطني الذي يشير لأهمية التراث. أما إذا كانت الرؤية المستقبلية والعلمانية تسيطر أكثر على الحس المجتمعي المهيمن فإن الاهتمام سيصب نحو تلك النصوص التي تعالج الخيال العلمي والاكتشافات والمغامرات والرحلات إلى عوالم بعيدة. فيصبح الكتاب والرحالة والمكتشفون الذين يتناولون هذه العوالم الغريبة أهل الأولوية في المجتمع، ويمكن أن تخصص لهم جوائز هامة جداً ويمكن لنصوصهم أن تطبع بالملايين وتدرس في كل أنحاء البلاد وترجم إلى العديد من

لغات العالم. فحياة الكاتب أو موته مرتبطة بعلاقة نصه بالمواضيع التي يتطلبها الوسط المجتمعي الذي يعيش فيه. فإذا نظرنا مثلاً إلى مسرحيات شكسبير أو روايات طه حسين أو نجيب محفوظ أو رحلات جليفر فإننا نلاحظ (كما هو شأن العديد من النصوص المماثلة) بأن حاجة المجتمع إما للغة التي يكتبون بها أو العوالم التي يكتشفونها أو الصراعات السلطوية والطبيعية التي يتطرقون إليها أو المشاكل السياسية التي يطرحونها تجعل منهم رواداً في عالم الفكر والأدب والثقافة والسياسة الوطنية أو العالمية، فبدون وجود سوق مستهلكة لفلسفة عقلنة الإمبريالية الأوروبية أو نقدها فلن يكون هناك أي مستهلك لروايات الكاتب ف.س. نايبول أو جوزيف كونراد أو إ.م. فوستير.

وهناك كتاب هم من رواد الفكر في مجتمع معين ويطرحون أفكاراً وأنساقاً فلسفية جديدة تحررية ومساندة لحقوق الإنسان، ولكنهم يصطدمون بتعنت أنساق فكرية مناقضة تساندها أجهزة سلطوية عظيمة، فلا يسمح لهذا النص والكاتب بالحياة، فيهمش أو يسكت عنه تماماً. فإذا ساعده الحظ - وهنا نعني بالحظ الصيرورة التاريخية التي يمكن عقلنتها لوحدها - فإنه يمكنه الانبعاث من جديد وإعطائه الحياة والأهمية التي يستحقها تماشياً مع متطلبات عصر جديد تهب عليه رياح الحرية والحق والعدالة.

وكم من كاتب سجن أو أحرقت كتبه فأصيب بالنسيان لفترة معينة وبعدها تم إحياء نصوصه، وكم من كاتب ونص أعدما إلى الأبد ولم يكن من نصيب مجتمعهم التعرف على أنساقهم الفلسفية حتى يستفيد منها، والأمثلة كثيرة من عهد سقراط مروراً بغاليليو وابن رشد وطه حسين ومحمد شكري وآخرين. إن حياة النصوص وموتها ظاهرة ترتبط بحياة وموت الكتاب والمنتجين لها، والعكس صحيح وللنظريات النقدية والقرائية للنصوص الثقافية دور كبير في ضمان الحياة أو الموت للنصوص الأدبية ولمنتجها. وكما سبق ذكره، فالنظريات الأدبية تعطي النص الثقافي نفساً

وصيرورة وقوة وجاذبية تساعده على العيش في المؤسسات الفكرية التأطيرية والتربوية للمجتمع، وتحفز الناس على قراءة النصوص الأدبية أو عدم الاهتمام بها، وبذلك تحكم عليها إما بالتلاشي والنسيان وإما بالاستمرارية والحياة الأبدية.



## مناهج تحليل الشعر العربي القديم ندوة علمية

محمد مفتاح

جامعة محمد الخامس - الرباط

محمد عبدالمطلب

جامعة عين شمس - القاهرة

### خالد الحافي

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله أجمعين. أيها الزملاء والزميلات، يسرني أن أرحب بكم في هذا اليوم المبارك، وباسمي وباسم الزملاء والزميلات في قسم اللغة العربية وآدابها أرحب بالأستاذين الفاضلين، وهما علمان من أعلام النقد في الوطن العربي، وهما الفائزان بجائزة الملك فيصل الدولية للعام ١٤٣٧ هـ، الأستاذ الدكتور محمد عبدالمطلب، والأستاذ الدكتور محمد مفتاح. وقسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود في هذا اليوم يشرف بزيارتهما والاستماع إلى ما يتفضلان به من طرح في مجال الأدب والنقد. الأستاذ الدكتور محمد عبدالمطلب له عدد من المؤلفات والبحوث، وهو أستاذ النقد والبلاغة بكلية الآداب بجامعة عين شمس. من أبرز مؤلفاته: البلاغة والأسلوبية، ديوان شوقي "الشوقيات" جمع وتدقيق، واللغة والهوية. وكُرّم بعدد من الجوائز والأوسمة مثل: جائزة مؤسسة البابطين في النقد الأدبي لعام ١٩٩١ م، ووسام فارس من الحكومة الفرنسية للعام ١٩٩٧، والجائزة التقديرية للفنون والآداب من جامعة عين شمس عام ٢٠٠٦ م، ثم جائزة الملك فيصل العالمية كما أسلفت.

والأستاذ الدكتور محمد مفتاح حائز على دكتوراه الدولة في الآداب، وعمل أستاذاً للمناهج القديمة والمعاصرة بجامعة محمد الخامس بالرباط، وحاضر في عدد من الجامعات المغربية والعربية، كما عمل أستاذاً زائراً في جامعة ونستون بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو مؤسس ورئيس المائدة المستديرة الخاصة بالنظريات الأدبية، وله عدد من المؤلفات والبحوث أبرزها: في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، وتحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، والشعر والتناغم في الكون التفخيم والموسيقى وغيرها. حاز عدداً من الجوائز والأوسمة مثل الوسام الملكي المغربي عام ٢٠٠٨م، وجائزة الشيخ زايد للكتاب للعام ٢٠١٠م. وأخيراً جائزة الملك فيصل.

نرحب بالأستاذين الفاضلين الحائزين على الجائزة مناصفة، ولعلنا نجعل الوقت بينهما مناصفة، ولا ندري بمن نبدأ، لكن لعلنا نبدأ بالأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب في حدود خمس عشرة دقيقة.

### محمد عبد المطلب

بسم الله الرحمن الرحيم. أنتم الآن تزيدوننا شرفاً بعد الشرف الذي نلناه بجائزة الملك فيصل في تحقيق النص الشعري. أقول: هذه الجائزة أشعرتني بأنني مكلف بأمر إضافي، وهو متابعة الدراسات والبحوث التي تختص بالشعر العربي، التي أمضيت معظم حياتي الدراسية في خدمة هذا الفن الشعري. ولا أخفيكم أنني منذ بداية دراستي الجامعية كنت أتمنى أن أكون شاعراً، وأن أقول الشعر، ولكني لا أمتلك موهبة، ومن ثم استعصت عن ذلك بدراسة الشعر، وأنجزت فيه ما يقرب من أربعة عشر كتاباً تحريراً ودراسةً وتفصيلاً. وقد جاءت هذه الجائزة لتقول لي: إنك كنت قد اخترت الطريق الصحيح الذي سرت فيه علمياً، وتتمنى أن تواصل المسيرة في خدمة هذا الفن؛ لأنه الفن الذي ظهر في هذه البلاد، ومنذ أن ظهر وهو يحمل جملة "الشعر

ديوان العرب". هناك منافسات ظهرت من الرواية والمسلسل والقصة والسينما وغيرها، لكن أقول لكم: مازال الشعر هو الذي يستطيع أن ينفذ إلى أعماق الإنسان العربي، وفي العصر الجاهلي قال طرفة بن العبد بيتاً يعبر عن ذلك في قوله:

رَأَيْتُ الْقَوَافِي يَتَلَجَّنُ مَوَاجِلًا      تَضَائِقُ عَنْهَا أَنْ تَوَلَّجَهَا الْإِبْرُ

الشعر يدخل المكان الذي تعجز الإبرة عن الدخول فيه. ومازال هذا المعنى هو الذي يخطر في أذهاننا حتى يومنا هذا. ثم إن الجائزة التي جاءتني من هذه الأرض المقدسة، جاءت لتقول لي أيضاً: إنك أصبحت ابناً في هذه الأسرة العربية؛ أسرة الملك فيصل رحمه الله.

لا أريد أن أستفيض في الحديث، ولكن أعرف أن معظمكم من طلاب الدراسات العليا، وأريد أن أقدم لكم بعض الأشياء التي تشغلني، وأتمنى لو أنكم اهتمتم بها كثيراً.

أولاً: لاحظت أن معظم طلاب الدراسات العليا يكتبون الأرقام المعجمية في رسائلهم وصفحاتهم، وأقول لكم إن هذا شيء مؤلمٌ لي شخصياً، وقد قضيت مدةً من دراستي للبحث في الأرقام العربية، هذه الأرقام I، 2، 3، 4... ظهرت في القرن الثاني الهجري، عندما طلب أبو جعفر المنصور من الفزاري أن ينشئ للعربية أرقاماً كأرقام الهند، فظنَّ الجميع حتى الترائين أن هذه الأرقام أرقامٌ هندية، وهي أرقامٌ عربيةٌ خالصةٌ ظهرت في القرن السادس على يد ابن الياسمين، وعرفت بالأرقام الغبارية، وهي أرقام عربية، لكن انتقلت إلى أوروبا. فحازت النسخ الأوروبية الشهرة. ولو تابعت دراسة طويلة في هذه الأرقام الأوربية لوجدتم أنها هي الحروف الأوربية، مثال الرقم 2 هو الحرف z، والرقم 5 هو الحرف s، بينما الأرقام العربية كلها تعتمد الألف باء، فالرقم ٤ مثلاً هو حرف العين، والرقم ٥ هو الهاء، والصفر هو النقطة. أتمنى من طلبة الدراسات العليا أن يحترموا هذا

التراث. أرقام ظهرت في القرن الثاني، وأرقام ظهرت في القرن السادس، وهي أرقام عربية أحرزت النسخ الأوربية.

الأمر الثاني الذي لاحظته في أبحاث الدراسات العليا كتابة الأسماء. الثقافة العربية تلزمك أن تبدأ بالعلم، وليس باسم العائلة. إذا سئلت من نبيك؟ تقول محمد بن عبد الله.

فعلينا أن نلتزم هذه القاعدة العربية في كتابة الأسماء. أكثر من مرة يقال لي الزمخشري، أبو يعقوب، والأصل أبو يعقوب الزمخشري. فعلينا أن نبدأ بالأشهر اسماً أو كنيةً أو لقباً.

أنا أحب التراث، وكنت أتحدث مع صديقي الحميم محمد مفتاح، وقلت له أنا أحب التراث، وهناك أشياء أقبلها، وأشياء قد أتخفظ عليها، وضربت له مثلاً بما قدمه أبو زيد القرشي عن شعر الكندي، فقال لي جملة أحترمها وسوف أدرّسها، قال: لا، أنا أقبل كل التراث، وما أتخفظ عليه أوؤله ولا أرفضه.

هذا شيء يجعلني أطلب منكم هذه الأمور احتراماً للتراث واحتراماً لثقافتنا؛ حتى نستعيد ما كان لنا في يوم من الأيام من فضل على العالمين. هذا ما أردت أن أقوله لكم في هذا التجمع العظيم. وشكراً لحضراتكم.

### محمد مفتاح

أولاً أنا في هذه الساعة المباركة سعيد لوجودنا بين هذه الوجوه الحيرة، وهذا الجمع يذكرني بمرّة سابقة هنا، قضيت فيها أسبوعاً زائراً، كان بالنسبة لي مفيداً وممتعاً.

سأقترح عليكم بعض الفقرات لاستجوابٍ نُشر في مجلة بيت الشعر المغربي سنة ٢٠١٤م. هذا الاستجواب إذا توافرت الظروف سأطرح أسئلة طُرحت، والإجابات

عنها تطرح عدة أشياء. وأنبه إلى أن ما سأقوله هو مجرد رأي من منظور فقهاءنا؛ يعني أنه قابل للنقاش وللأخذ والرد، وليس حقيقة مطلقة.

السؤال الذي طُرح هو: كيف يحصل الأستاذ محمد مفتاح نظريته ومنهجه الموضوع لمفاهيم مستمدة من علوم دقيقة للخطاب الأدبي وتكييفه في ضوءه، وكيف يطوع هذا التعيد لتحليل النص الأدبي؟ فكان جوابي:

من حق القارئ أن يتساءل عن كيفية تضمينها لمزيج من المفاهيم الآنية من ميادين علمية خالصة، اجتماعية وإنسانية، وعن قابلية توظيفها. إجابة عن هذا السؤال، سأعرض لمبادئ التأسيس، والمستويات المفاهيم، وآليات تنظيمها، ولشروط هذا التوظيف.

إذن المبادئ ما هي المبادئ التي اعتمدتُ عليها في مسيرتي التأليفية؟ أولاً: مفاهيم عامة، تتمثل في الآتي:

المفهوم الأول: الوحدة المتعددة، المفهوم الثاني: التقابل، المفهوم الثالث: الاتصال، المفهوم الرابع: التطبيق.

هذه المفاهيم الأساسية سأخص كل واحد منها بإيضاح.

ماذا نعني بالوحدة المتعددة؟

هي الوحدة المتعددة التي تكون كمّاً متصلاً أو نواة أو بذرة...

الكم المتصل يمكن أن نجزّئه إلى كم منفصل، لكن هذا الانفصال لا يعني استقلالية مطلقة بأجزائه ومكوناته، وإنما يكون منها تشابه واختلاف. يعني الوحدة نواة متتابعة. ولي كتاب بها -إن شاء الله- سيصدر، تناولت فيه هذه الصورة.

العلاقة العميقة التي تجمع بين أشياء يقال: إنها لا علاقة بينها، وسميت الشاعر بالشارح؛ لأن الهدف واحد في نهاية المطاف. رغم أن الخلاف في تنظيم الشعر وعلم

الأصول لا علاقة بينهما. كما أن الكم المنفصل يمكن أن يكون النواة أو البذرة التي تخلق من الحب بالنواة، ولكن هذا الانفلات هو ما أدى إلى مملكة الحيوان الكبرى التي ينتمي إليها كل من في الحياة، وهذه المملكة الكبرى تحتوي على ممالك صغرى، كمملكة الإنسان، ومملكة الحيوان، ومملكة النبات، ومملكة الجماد. لذا فإن كل ما في الوجود له حياته الخاصة. كما قلت لكم الرأي الذي أشرت فيه هو مفهوم اختصاص. طبعاً لا بد من انفصال. وللخروج من هذا الإشكال نحتُ مفهومًا أسميته المخاللة والمماثلة. وهذا المفهوم لا يقتصر على ما مارسه من حيث انكسار لغوي، هو كون لا تضمين النصي في العلاقات بين الشعوب، فإذا الانفلاقات نأخذ بها، وإذا أخذنا بها يلزمنا التزامات، وإذا لم نأخذ بها فهذا شأن آخر.

هناك مفهوم الاتصال، وهناك مفهوم الانفصال، أنا أخذ بمفهوم الاتصال، وإذا ما أخذنا بمفهوم الاتصال من حقي أن أجمع بين الشعر وبين الأصول وعلوم أخرى؛ لماذا الإجماع عبر تويتر مثلاً. لم آخذ بمفهوم الاتصال دون الآخر الذي ليس مسموحاً لك؟

الصراع الذي نعيشه في واقع الحال، يفرض عليّ أن أكون من دعاة الاتصال لا الانفصال. إذا ما سلّم بالوحدة المتعددة، وقرر وضع نهاية للتعدد؛ فإنه يكون في البنية والنهية المتقابلتين عناصر متعددة ليست متناقضة، وإنما متقاربة. متى تأتي؟ الحلال بين والحرام بين، وبينهما متشابهات. فمنظومة الحلال تقديرها رقم واحد ثم تصل إلى عشرة وهكذا.

لكن لماذا أضطر لنظرية العكس؟ فعشرة إيجابية تأتي تحتها واحدة سالبة. يعني أن كل ما في الكون يأتي بين السلبي والإيجابي، وهذا ما عبر عنه الإمام الشاطبي في كتابه "الموافقات": ليس في الكون أي شيء محض.

إذن لا بد من إيجابي ومن سلبي ، والمواقف تتخذ باعتبار ما أراد مما هو إيجابي أكثر مما هو سلبي ، والعكس بالعكس.

إذن بناء على هذا يصبح مبدأ عدم التناقض غير مطروح من وجهة هذا ، لأن هناك شوكةً ، هناك مزيجاً ، وهذا موجود في التراث العربي كما قلت لكم عند علماء الأصول ، وعند علماء النحو ، إذ تجد ألفاظاً تطلق على الشيء وضده في آن واحد ، فقولنا يا ليت ، نقولها : لنعم ولا في آن واحد.

فهو إذن متنعم وحزين في آن واحد ، وهذا هو ما نعني به المتشابهات ، لأن فيها ما هو حلال وما هو حرام ، ونرجح بناء على الاجتهادات ، على الأعراف ، وغير ذلك . لماذا؟ لأننا نبني على مفهوم الانفصال وعلى مفهوم الوحدة المتعددة ، وعلى مفهوم المخاتلة.

لماذا أطرح مفهوم المخاتلة من مفهوم المقولة الأرسطية؟

لأن هناك المفهوم الذي يقول هذا جنس وهذا جنس آخر لا يمكن الجمع بينهما. إذن ما نأخذ به هو الواضح يبني على تصورات معينة للكون وللمصالح العامة التي تهمنا ، وللإستراتيجية التي أكون محتجاً بها .

يجب أن أنبه على أننا نشغل في ميدان الظنيات ، وليس في ميدان العقائد ؛ ولذلك نبعد البديهيّات والمجردات من تصورنا ، ونخوض في الميدان الذي نخوض به. إذن لا بأس مما نسميه العمران العيني المحسوس الملموس الناتج إلى المستوى الذي هو عالمي وهو المجرد. هذا المتعلق بالعلماء الخالص ، وبالصنّاع المبدعين بالحرفية ، وإنتاجه يعطيك استعارة .... يعين فيما بعد ويؤكد لك. ثم المستوى الأعلى ، وهو ما سأشير إليه في مفهوم التطبيع .

كما قلت لكم ، سأختزل الحديث ، وأقدم فكرة معينة ، لأن الوقت لا يسمح.

إذا سلمت الوحدة المتعددة وبالتفكير بالمقابل، فإن كل ما في الكون يتصل بعضه ببعض من جهة كله، وينفصل بعضه عن بعض من جهة كله. أعيد وأذكر بما قلت: هناك مستوى إنساني، وهناك مستوى جهوي، وهناك مستوى خصوصيات، خصوصية بين الأقاليم بين العلوم والفنون، فالتحول ليس هو نوع الشعر، وكذلك عندما نريد أن ندقق.

إذن نعزز إطروحة الوحدة المتعددة بأطروحة أخرى هي: التطبيق، وأرجو أن تتابعوا معي، وكل ما أقوله هو وجهة نظر كما قلت لكم. وأعني بالتطبيق كل ما في الطبيعة له قانون يحكمه ويتبع له، وإن الإنسان جزء من الطبيعة فهو خاضع لتلك القوانين. إذن فإنجازاته وإبداعاته هي في الحقيقة محاكاة لما في تلك القوانين؛ ومن ثمّ يعني أن الإنسان في الطبيعة الثانية، ويصارع مصارعات، وهي محاكاة لما فيه...محاكاة للقوانين.

إذن الإنسان جزء من طبيعته وخاضع لتلك القوانين، ومنها قانون التقابل والتناظر. لما تذكر الشيء يخطر في بالك مقابله، فلما تذكر الصدق أو الخير يخطر في بالك الشر مقابل الخير، وهذا من باب التناقض. هذا المفهوم نجده في التراث، ولكن جاءت الفيزياء المعاصرة وأثبتت أنّ الكون مبني على التناقض وعلى التقابل، وقد أثبتت أبحاث علم الأعصاب ووظائف الدماغ أنه محكوم بالتناقض، وأنه يحتوي على أجهزة ترشد الإنسان إلى الأشياء والمواقع والتضاريس، وعليه تستجيب الحواس للدماغ، والدماغ للقوانين.

إذن فكل ذلك قوانين الطبيعة، وأن الإنسان خاضع لهذه القوانين، لذلك لا نستغرب تلك الاستعارة التي نجدّها.. مرآة للطبيعة.

إذن نمر الآن إلى مرحلة أقل، وهي تلك المفاهيم التي نسميها ذات دلالات شمولية ليست كلية بل شمولية فقط، تعصف على ثقافات متجانسة ومعينة، كأن

تكون ثقافة البحر الأبيض المتوسط وما حوله ، أو ثقافة آسيا القصوى مثل الصين والهند وكوريا. لماذا طرحت هذا؟ هناك رهانات كثيرة ، بل إننا نأخذ بهذا الطرح الذي قلته فتصبح هذه ثقافة فرضية وثقافة سطحية لا تتجزأ.

إنه تراث مشترك ؛ لذا فما يروج الآن في أستراليا وأمريكا وفي العالم كله هو منهاج بلاد الرافدين وغيرها ، ولكن آسيا خضعت لخصوصيات ، وإن كان هناك تفاعل ، ولكن نجد لهم مميزات ، ومن مميزاتهم ما يسمى في المنطق المتداخلة والمتشابهة. نصل إلى مرحلة أخرى أي المستوى الثالث ، وهي المفاهيم الخاصة ، وهذا ما يركز عليه ، وهو ما يشغلنا ، وهو ما يؤدي إلى الصدام بيننا ؛ لأنه يستند إلى تلك المفاهيم الكبرى التي ذكرتها. من هذه المفاهيم تداخل الهويات ، فليست هناك هوية خالصة ، وهذا كما قلت وجهة نظر. في الاتصال بالوحدة المتعددة تصبح هذه المواقف ملزمة لي.

مثلاً خصوصية .. ، كأن يمتزج الشعر مع الموسيقى ، وكأن يتمثل الرسم مع الموسيقى ، والرسم مع الحب. تبادل فاكشاف. يعني كأنك تبادلني...لماذا؟ ؛ لأن المكتشف من حقه أن يصبح تفصيلاً من باب الوحدة المتعددة .

طبعاً هذا يخطر في بالكم نظراً لوحدة الوجود... لماذا؟ ؛ لأن هذه الوحدة تحقق اندماج الكون والتفاهم معه ، وليست أن تكون عبارة عن ذرات متناظرة متطاحنة متصارعة ، لكن الخصوصية تجعل الموسيقى تختلف عن الشعر. فالشعر ليس الموسيقى ، فالموسيقى لها قوانينها المعروفة المتداولة كما أسماها حازم القرطاجني "علم النبر". وكذلك الشعر له قوانينه وقواعده ، ولكن هناك النواة التي تستطيع أن تجمع بينهما. والشعر يختلف عن علم أصول الفقه ، والجمع بينهما من باب المستحيل ؛ كأن تجمع بين الشريا وسهيل كما قال الشاعر العربي.

فحينما ننظر إلى السياق، لكن الحيرة أن هناك قوانين آليات بناء على مفهوم دائرة الاختلاف، وعلى متطلبات الضرورة والحاجات.

وسأتحدث عن الآليات كيف يمكن تحقيقها؟

لعل ما قدمته في الأبعاد الميتافيزيقية، ومعنى ميتافيزيقي أن تكون لك مبادئ عامة؛ كأن تكون في الجبل أو في الطائرة، وتنظر إلى الأشياء؛ لتعكس الرؤية وتسيطر على المبادئ لتسير على هديها.

والأثرولوجيا والإبستمولوجيا. ولكن هذا الجانب يجب إيضاحه، هذه نقطة مهمة نريد أن نركز عليها، وهي الآلة الإجرائية التي هي المقايسة القياس. إن ما هو ديني عرفه السياسي؛ إذن هذا البعد الديني الذي يجب أن يوضح.

فالتصور الذي سرت فيه هو كل ما هو موجود في الوجود له حق الوجود بحسب درجته في هذا الوجود. فالبعوضة لها دور، وكل شيء له دور؛ لأنه لم يخلق إلا لشيء. وأصحاب نظرية الخلق، وما هو منتشر: لا يمكن أن يكتب لك أحد لمصلحة أحد. إذن لكل نظام حق الوجود وبحسب درجته؛ ومن ثم ما هو ميتافيزيقي وما هو أسطوري. فتكون السياسة وتحليل الخطاب انشطاراً عن الشعب. ولكن في الحقيقة إذا لم تنزل تلك المناهج إلى مناهج أخرى، فإنه لا داعي لتعلمها. لكن في طبيعة الحال يزيد الخضوع إلى التدرج في العلوم، فلا تحدث الأبناء في السنة الأولى عن الميتافيزيقيا. فيقاس ذلك على علم الحياة، لاحظوا فهمًا قائمًا على ما هو طبيعي. فتقاس مثلاً على علم الحياة. قالوا الفوضى القاتلة، وقاس الفرنسيون دينامية المجتمع القبلي على علم الحياة، فدرسوا القبائل في المغرب، وكذلك المجتمع الانقسامى أنا وأخي ضدان. فالقياس على علم كهذا أنجح من القياس على الفيزياء، لماذا؟ لأنه قياس على ما هو طبيعي.

وإذا كان الأمر هكذا، فعلى ماذا قاس محللو الخطاب؟ أعلى الفيزياء أم على علوم الحياة؟ فتقول هذا تناسب، وهذا توازن.. إلى آخره.

إذن الأمر يحتمل القياس على الفيزياء من حيث المفهوم الفيزيائي للغة باعتبارها أصواتاً، وباعتبار أن النص المعاصر في الخصب والنماء. مثل هذا يجوز، ويمكن أن يقاس النص على نمو الفوضائي.

إذن خلاصة الأمر هي: أن عملية المقايسة شديدة التعقيد، فقد تحل مشكلاً، وقد تخلق مشكلاً جديداً.

لذا حينما نجد علماء الأصول اختلفوا في القياس، فليس ذلك عبثاً؛ لأن القياس أحياناً يحل مشكلاً، وأحياناً يخلق مشكلاً كما قلنا.

ومن هنا فالقياس إذا لم يكن في محله يؤدي إلى كوابيس.

فأثره في مقايسة الخطاب قد تسهم في الحد، لكن ليس إلى عودة الغرائز الحيوانية والاستسلام لثقافة الأم ولتقليد الآخر. هناك نوع آخر من المقايسة للإنسان لا يقيس على ثقافة أمه؛ فيخاف، لأنه بالتالي سيبقى دائماً سجين ثقافة أمه. وشكراً.

### خالد الحافي

شكراً جزيلاً للأستاذ الدكتور محمد مفتاح على هذا الطرح، وهذه المخاتلة التي ستعرض على مخاتلات أخرى. لقد طوف بنا بين التشريع والتطبيع والاتصال والانفصال، والآن نذهب إلى المداخلات والأسئلة.

### المداخلات

#### محمود عمار

أرحب بالضيفين الكريمين اللذين قدما للأدب والنقد ما أهلهما لاحتلال هذا المنصب الرفيع في جائزة الملك فيصل رحمه الله. وأبارك لقسم اللغة العربية في إعداد

هذا اللقاء العلمي الذي يتميزون به من وقت لآخر. ربما وقعت هناك مخاتلة حقيقية في كلمة الدكتور محمد عبد المطلب عندما حصر حديثه في نقطتين لطلاب الدراسات العليا، وكأنه وجه إليه من قبل الحديث فقط عن طلاب الدراسات العليا، وإن كنا نود أن نستمتع بحديث أكثر تفصيلاً، لكن وقع فيه شيء من المخاتلة أو الإيحاء، ولذلك جاء حديثه مقتضباً.

أما حديث الدكتور محمد مفتاح فالحقيقة أنه حديث مخلق جداً، خاصة عندما تحدث عن الوحدة المتعددة. والحديث عن الوحدة المتعددة هو حديث عن المنطقة الرمادية من الحقائق، أو ما أشار إليه الحديث النبوي بالمشابهات فقط، وإذا صدقت فإنما تصدق - في الغالب - على العلوم الفنية أو الجوانب الفنية وعلى العلوم الإنسانية في الآن نفسه؛ ولذا وصفت في اللغة بأنها مخاتلة؛ لأنها لا تأتي بحقائق قاطعة إن لم تكن وراءها أدلة معينة.

واشترط العلماء في الحلال والحرام أن يكون قد ثبت بدليل قطعي لا شبهة فيه، وهذا يخرجهم عن طبيعة المخاتلة في اللغة. واشترطهم من قبيل أن اللغة قابلة للفهم أو لتعدد الاحتمالات كما يوصف بالنقد. لكن هذا الجانب لا يمكن تعميمه على كل المعارف الإنسانية، فالعلوم المحضة لا تحمل هذا التأويل  $1+1=2$  فلا يمكن أن يأتي آخر ويقول  $1+1=3$  إلخ. وإذن فهذا مفهوم محصور على الجوانب الفنية الإنسانية دون أن يعمم على العلوم المحضة.

### منذركفا في

بداية أشكر الأستاذين الجليلين على ما قدما لنا، وشرف لنا أن نحظى برؤيتهما واقعياً، ولدي سؤالان:

السؤال الأول: توافقاً مع عنوان هذه الجلسة "مناهج تحليل الشعر العربي القديم"، هل ترون مع خبرتكم الطويلة أن هذه المناهج قد خدمت الشعر العربي القديم؟ ومن جهة أخرى دائماً ما يتساءل طلبة الدراسات العليا بأن هذه المناهج المختلفة هي من ناحية نظرية مختلفة، لكن إن جئنا لتطبيقها فعلياً على الشعر، فلا نجد اختلافاً ملموساً بين منهج ومنهج؟

السؤال الثاني للدكتور مفتاح

هل ترى أن الأديب إذا اقترب كلامه من الفلسفة يفقد الأدب جماليته؟ وشكراً.

### صالح بن معيض الفاميدي

نرحب بالأستاذين الفاضلين في قسم اللغة العربية وآدابها. ولدي سؤال مرتبط بطبيعة الجائزة، وسؤال آخر في تحليل الشعر.

### السؤال الأول للدكتور محمد عبد المطلب

ذكر أنه أراد أن يكون شاعراً، لكنه لم يفلح في ذلك، وسؤالي هو ما تأثير ذلك على كونك ناقدًا محلاً للشعر؟ هل تعتقد أن هذه المحاولة والإخفاق فيها له أثر إيجابي أم أن أثرها قد يكون سلبياً على الطريقة التي يحلل بها الناقد الشعر، لم يفلح أن يكون شاعراً؟

### السؤال الثاني للدكتور مفتاح

أنا أعتقد أن الإمام بالعلوم المختلفة الطبيعية وغير الطبيعية مهم جداً لكل ناقد وكل مشغل بالشعر وتحليله، لكن هل يحتاج الشعر -تحديداً الشعر العربي - هذا الكم الهائل من المعرفة غير الشعرية وغير الأدبية؟ أنا لا أقصد الفلسفية والدينية وغير الطبيعية. هل يحتاج من يقوم بتحليل النصوص الشعرية إلى أن يوظف كل هذه المعلومات التي يأتي بها من خارج نطاق الشعر أم أن ذلك راجع إلى طبيعة النص الشعري الذي يتعامل معه؟ وشكراً.

## ناصر الرشيد

شكراً للعالمين الجليلين، وأعتذر للدكتور محمد عبد المطلب لأنه فاتني وفاتني خير كثير، لكن أدركت الدكتور محمد مفتاح، وهذه ثاني مرة أستمع إليه، وقد علقت عليه مرة بأنه شاطبي، وبأنه تأثر كثيراً به، وهو يعني ما أقصد، فقد تأثر بكتاب الموافقات، وقد اقتنعت اليوم بذلك، ونعم التأثير. لكن كل كلمة قالها محمد مفتاح تحتاج إلى وقفة، وتحتاج إلى مساءلة ومحكمة؛ لأنه برأيي قال كلاماً خطيراً، يجب ألا يمر على المفكرين هكذا.

أول ما سأخذه عليه أو ما سأسأله سؤال التلميذ هي مصطلحات؛ لأنني أعتقد أن المصطلحات تحتاج إلى تدقيق، وخصوصاً حينما جاء إلى المصطلحات الفقهية، وهي الظنية، واليقينية، والمرجوح. هناك ثلاثة مصطلحات وأنت لم تأت بها كلها؛ لأن كل ما نتعامل معه نحن معشر الأدباء ليس من الظني، بل هو مرجوح؛ لأن الظني يعرفه العلماء، وهو من الخمسين إلى سبع وتسعين، من عشرة كله ظني؛ ولذلك عندما يقول بعض الأصوليين إنه ظن يقترب من اليقين؛ يعني أنه لم يصل إلى مئة بالمئة، وكل ما نقص عن مئة بالمئة فليس يقين، ولذلك فأكثر النصوص ليست يقينية، وحتى الذي قاله الدكتور عمار حينما قال إن الحلال والحرام لا يأتي إلا من أدلة يقينية. فهذه عبارة خاطئة؛ لأن مسألة تحديد اليقين ليست سهلة؛ لأن النصوص تأتي الحلال والحرام من ظنية؛ لأن ما كان من سبع وتسعين وتسعة من عشرة فهي ظنية. هذه واحدة.

الحقيقة الثانية هي الوحدة المتعددة، أنا أعتقد أن هذه المقولة قد سبق إليها، فهي عند شيخ الإسلام ابن تيمية، وذلك عندما تكلم عن الاختلاف، وقسم الاختلاف على قسمين، وقال إن هناك اختلاف تنوع، وهناك اختلاف تعدد، ويبدو - والله أعلم - أن ما فهمته من كلام الدكتور أن اختلاف التنوع هو التعدد عند الدكتور محمد مفتاح.

الذي أريد أن أقف عليه في كلام الدكتور مفتاح هو قوله: كل ما وجد في الوجود له حق الوجود بقدر دوره في الوجود. أعتقد أن هذا المنطق خطير جداً؛ لأن هذا الرأي هو من تأثير المقاييسات، والمقاييسات تعرض لها أبو حيان التوحيدي في كتابه المقاييسات، وتحدث كثيراً عن المقاييسات وشروطها. رغم أن الدكتور مفتاح لم يأت بالمقاس عليه؛ لأن المقاس لا بد أن يأتي بالمقاس عليه، ويتطلب شرط المقاس عليه. فقد تكلم عن الإنجليين، لكنه لم يأت بالمقاس عليه عندهم. هذا مبدأ خطير ويترتب عليه آراء سياسية، وآراء اقتصادية، وآراء أصولية. وما الدعوات التي سادت عند النقاد وخصوصاً الألمان بأننا أحق بالعيش ونحن أحق بالحياة من أولئك الذين ليس لهم دور في الحياة، وقد دعا ذلك إلى القضاء عليهم واستئصالهم من الحياة. وشكراً.

### سعاد المانع

يسعدنا أن يكون الأستاذان الفاضلان موجودين بيننا. بالنسبة للدكتور محمد مفتاح: من الواضح لمن تتبع كتبه أن هناك سمة واحدة تتسم بها هذه الكتب، وهي: الربط بين القديم والحديث. سؤالي هنا: ما الصلة التي تربط بين علم أصول الفقه - وهو مهتم بعلم أصول الفقه عند القدماء من علمائنا - والنقد الأدبي في العصر الحديث؟ وشكراً.

### نبيل محيش

يسعدني أن أرحب بالعلمين الجليلين الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب والأستاذ الدكتور محمد مفتاح، مع الشكر الجزيل لجامعة الملك سعود. سؤالي: من ترون من النقاد القدماء الذين اهتموا بوضع المنهج في نقد الشعر ودراسته، تحديداً من من الأسماء المعينة أو ممن ترون أنها الأفضل في قراءتكم؟

السؤال الآخر عن الجاحظ وتأثره بأرسطو، لماذا لم تظهر في كتبه أية إشارة لبعض القواعد المسرحية وغيرها، التي أتوقع أنه تأثر فيها بأرسطو وغيره؟ وشكراً.

### حسين المناصرة

أنا أشير إلى الفرق الكبير بين المدرستين العربيتين المشرقية والمغربية في منظوريهما إلى النظريات النقدية والدراسات النقدية.  
ولدي سؤالان:

السؤال الأول:

هل المطلوب منا بصفتنا نقاداً أن نلزم أنفسنا في أثناء قراءة الخطاب أو النص أو الظاهرة بقراءات إبستمولوجية معرفية فلسفية، تستمد مشروعيتها من جهد القارئ/ الناقد المعرفي، وليس استناداً إلى آليات أو ثقافات جمالية ورؤيوية محددة؟

السؤال الآخر:

ما العلاقة بين الفلسفة (المعرفة المعمّقة) والثقافة (المعرفة المسطّحة) في التفاعل مع النص أو الخطاب الأدبي؟

ملاحظة أخيرة: تبدو مهمة، وهي في شأن مصطلح المختالة، أليس مصطلح (مختالة) خاطئاً؛ إذ إنه (المختالة) بالنظر إلى الدمج بين مصطلحي المخالفة والمماثلة (مخا+ثلة). وشكراً.

## عبد الفني بارة

بداية أرحب بالعلمين الجليلين. أريد أن أقدم بعض الآراء التي عضدها الدكتور محمد مفتاح في مسيرته العلمية.

الدكتور مفتاح بدءاً من سيمياء الشعر القديم إلى آخر نصوصه، حاول أن يحفر في المفاهيم، أن يأتي بها من كل الحقول المعرفية؛ ليجد لنا إطاراً معرفياً نقرأ به التراث، وهنا المعادلة الصعبة التي نجد لدى محاضرنا محمد مفتاح في أنه تجاوز الأطاريح التي نحت المنحى الضيق، لاسيما في النظريات النقدية الغربية.

الرجل مثلاً تجاوز الطرح البنيوي الثنائي إلى ما يقترب من الرباعيات إلى السداسيات إلى الثمانيات. من يقرأ مفتاح يجد هذا التدرج المعرفي، ويجمع فيه شتى النظريات إستراتيجية التفكيك سيمياء الثقافة.

وكل هذه الآليات كما أشار الأساتذة الأفاضل تحتاج إلى معاجم؛ أن نتبع مفتاح نحتاج إلى معاجم. ولذلك عندما خلص الرجل مثلاً إلى ما أسماه فلسفة التماثل أن يجمع بين هذا الكوني والمحلي والخاص في إطار نظرية نقدية، فهذا دليل على أن مفتاح عندما نقرأه نجد على الدوام كتباً جديدة، منها ما هو من المنطق، ومنها ما هو من الجيولوجيا، ومنها ما هو من الفلسفة.

وسؤالي للأستاذ مفتاح ما رأيك بهذه المنهجية التي تسمى تعدد الاختصاصات؛ أن نجمع بين حقول معرفية شتى؛ لأن ههنا أن نقرأ النصوص؟

من جهة أخرى نجد أن المدارس الغربية تميز بين منطق العلوم الحقة، وهي العلوم الدقيقة أو المحضة، وبين منطق العلوم الإنسانية على غرار مثلاً فلسفة التأويل، ومعلوم أن جادامير وريكور حاولا إيجاد ما أسميته أنت في عديد من دراساته (الإكمالات المعرفية)؛ بمعنى كيف أن الامتداد المعرفي المهيمن على العصر، ومن ثم نلج بوساطته إلى عالم النصوص؛ ومن ثم نميز بين منطق التفسير ومنطق التأويل،

وكيف نملك أن نجمع بين المدخل التفسيري والمآل التأويلي الذي يجرب منطق الدراسات الإنسانية.

### إبتسام شريم

المعروف أن المناهج النقدية الحديثة تتسم بسمات تجعل لكل منهج خصوصية معينة يتميز بها من الناحية النظرية، لكن عندما أريد تطبيق هذه المناهج النقدية الحديثة أجد أنها تمتزج فيما بينها .

السؤال: لماذا لا نستطيع تطبيق كل منهج على حدة دون أن نمزج بين المناهج؟

### إبراهيم ثابت

سؤالي موجه للدكتور محمد مفتاح الذي تحدث عن مبادئ الكتابة، وتناول فيها التطويع والوحدة المتعددة، من خلال قراءاتي وجدت أن هذه المفاهيم مرتبطة بحقل السياسة، فهل لها علاقة بالتنظيرات السياسية نحو التجارب والتطويع والوحدة المتعددة؟ فهل التجاوب مثلاً في مجتمع النص يقابله تجاوب في مجتمع الواقع؟ وكذلك مفهوم الوحدة المتعددة، والتطبيع في مجتمع النص، كذلك هل يقابله تطبيع في مجتمع الواقع؟

### صالح الزهراني

السؤال الأول للدكتور محمد عبد المطلب

وأنت ترى الشعر مازال ديوان العرب، وليس الرواية والسينما مثلاً، ما وظيفة الشعر عندك في الوقت الذي ينكر عدد من النقاد أية وظيفة للشعر والأدب؟

السؤال الآخر للدكتور محمد مفتاح

لا شك أن للفكر الأندلسي تأثيراً في تشكيلك الثقافي وفكرك، أرجو التكرم بإعطاء خلاصة عن نوعية هذا التأثير؟ وهل كان المكون الصوفي الفلسفي طريقك نحو هذا الطرح الكوني والشمولي؟

### حمير عالية

السؤال للدكتور محمد عبد المطلب:

هل بتقديرك يمكن أن تظهر نظرية نقدية عربية خلال أحقاب من السنوات والعقود؟

### محمد عبد المطلب

دكتور صالح الغامدي سؤالك محرج جداً، كما قلت كنت أحب أن أكون شاعراً، ولكنني لم أوفق، ودعاني إلى حب الشعر أنني رجل بلاغي أولاً، لكن عندما قرأت في البلاغة وقرأت لأساتذة البلاغة الذين قالوا إن البلاغة انتهت، ولكن من قراءتي لها وجدت أن لها دلالات حية تؤدي وظيفة لا تقل عن وظيفة المناهج النقدية الحديثة؛ فأصبحت مهووماً لكي أثبت صحة هذا الكلام. كيف أستطيع أن أطبق البلاغة حديثاً على نص شعري؟ اتجهت إلى شعر الحداثة وطبقت عليه مفاهيم البلاغة في كتابي "بناء الأسلوب في شعر الحداثة"، وأثبت أن أدوات البلاغة لا تزال صالحة وتؤكد المذهب بكفاءة لا تقل عن كفاءة أي مذهب حديث، وأنجزت في هذا التراث الشعري قراءة شعرية لشعر امرئ القيس.

والحقيقة أن حبي للشعر هو الذي أفادني في تحليل الشعر.

أما سؤال الدكتور نبيل فأقصر الكتب التراثية المنهجية في قراءة الشعر كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي، إذا قرأتم هذا الكتاب فستجدونه كأنه أُلّف هذا العام.

هل ترون منهجية توازي منهجية هذا الرجل، فهل يدرس الشعر بوصفه الزمن، الشعر الجاهلي، شعر المخضرمين، شعر المسلمين، وهل رأيت منهجاً يدرس الشعر دراسة ثقافية، إذ يدرس الشعر ويربطه بالبيئة الاجتماعية والبيئة الدينية، وهل رأيت منهجاً يدرس الشعر بوصف أغراضه؟!

بالأمس ذكرت جملة ذكرها ابن سلام في قراءة الشعر، يقول: "الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف الصناعات، منها ما تتقنه العين، ومنها ما تتقنه الأذن، ومنها ما تتقنه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان". الشعر ثقافة العالم العربي قولاً ونظراً وعملاً.

هذه المقولة تقال في القرن الثاني وبداية القرن الثالث الهجري؛ مما تعني المنهجية الصارمة للنظر القريب للاتحاد الذي ذكره طه حسين ومرجليوث، وأول من بدأه هو ابن سلام الجمحي. فهذا كتاب منهجي. طبعاً هناك كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، والصناعتين، وابن رشيق في وقته، لكن البداية لهذا الكتاب الخطير.

السؤال الآخر من الدكتور صالح، في هذا الزمن الحديث في نظرنا ثلاثة اتجاهات: اتجاه نحو التراث يرى أن فيه كل ما نريد، ورفض الوافد من الغرب رفضاً كاملاً، واتجاه اتجه نحو الوافد، ورأى كل الخير في هذا الوافد، والاتجاه الوسط - وأنا والحمد لله واحد منهم - هو الذي يقبل الوافد، ويقبل التراث، ويقبل ما يصلح للثقافة العربية من هذا أو من ذاك، ويوفق بين المناهج لا أن يلفق بينها. ليس كل جديد لا يوجد في التراث، وليس كل التراث موجود في الجديد، لكن من قراءاتي في الحديث والقديم هناك بذور لكل اتجاه نقدي وافد وإلا ما تقبله. فالأسلوبية تكلمنا أمس عن

بذورها، وأنها الجانب الذي يسد في العالم نقد الاتجاه الثقافي فقط. وجملة ابن سلام تدل لكم على أن هذه هي الرؤية الثقافية القديمة، ومن يتابع الكتب عند الجاحظ وابن سلام وغيرهما من النقاد يجد أنهم يرون أن النقد له بذوره الأولى، وأنا أميل الآن نحو هذا الاتجاه، وإن شاء الله سيصدر لي كتاب أنجزته عن القراءة الثقافية، والآن أقدم كتاباً آخر عن تطبيقات ثقافية عن النثر والشعر؛ لتأكيد أن القديم يمكن أن يفيدنا في قراءة الجديد، وأنتقد على القديم ولا أنتقد على الجديد.

هل يرضى العرب عن أن الشعر ديوان العرب؟ نعم هناك منافسات خطيرة جداً، والمشكلة أن البعض فهم الشعر على أنه فن شعبي، وهذا هو الخلط المنهجي. الشعر هو فن الخاصة، وللرسول صلى الله عليه وسلم حديث يقول فيه: الشعر كلام من كلام العرب الجزل تتحدث فيه العرب في نواديها، وتسد به الضغائن بينها. "في نواديها" تدل على أن الشعر فن الخاصة، فن من يجيد اللغة، ومن لا يجيد اللغة فلن يستوعب الشعر. ومن ثم سيظل الشعر ديوان العرب مادام هناك إنسان عربي. الشعر العربي عاش في الزمن الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي والأندلسي والمملوكي والعصر الحديث، وسيعيش إلى ما شاء الله طالما هناك إنسان يشعر ويحس. اقرأوا ما شئتم من الروايات التي تحدثكم عن العالم الذي نعيشه، لكن إذا أراد المؤلف أن يقدم إنساناً من داخله فلا بد أن تتحول لغته إلى شعر فاعل. إذا قرأتم لأي كاتب فستجدون ذلك متوفراً عنده. فالشعر كان ولا يزال ديوان العرب رغم المنافسة الخطيرة التي أخرجت منه كثيراً من وظائفه، لكن داخل الإنسان لن يعبر عنه إلا الشعر.

أخيراً الذي يقول هناك اختلاط في المناهج هذا غير صحيح، الباحث يستعين بأدوات منهج آخر، أنا ممكن يكون منهجي أسلوبياً وأستعين بأدوات المنهج الثقافي، فليس هناك اختلاط بين المناهج، بل استفادة من المناهج. وشكراً.

## محمد مفتاح

أنا مسرور جداً بالمداخلات التي قيلت حولي واستفدت منها.  
بالنسبة للمفاهيم هناك أستاذ مغربي اسمه رشيد سوسان كتب إلى الآن خمسة  
أجزاء حول مصطلحات الأسماء التي وظفت في كتبه، وكتبه مفيدة جداً حول المفاهيم  
والمصطلحات.

أما المفاهيم المتعددة التي قلتها فليست مفاهيم موسيقية، ولست موسيقياً، وإنما  
نأخذ المفهوم العلمي ثم نعممه بعض التعميم أو نخصصه بعض التخصص؛ لندمج في  
الإطار الذي أتحدث فيه، وهو بداية. هذه المسألة تجرني إلى المستويات التي ذكرتها،  
وهذا ميدان العلوم. أما المستوى المطلق كالتخوض في الألوهيات فهذا لا يشغلني.

المفهوم الثاني هو من مفردات الرياضيات التي تخوض ضمن هذا المستوى لأنه  
تواضع. أنا لم أشتغل ما دون الرياضيات وما دون المعارف الخاصة؛ أي هذا ما  
تحدثت عنه وقلت إن تسعة وتسعين منه ظني، ومنه جزاك الله خيراً، وهي التي  
أستطيع قولها أنا. فمعيار اللغة والسياسة وغيره هو ميدان التجاذب واللسانيات، وكأن  
المشايع عندما اختلفوا... اختلفوا في هذا الميدان.

وما يشغل الباحث الآن في علم الأصول وهو حول هذه النقطة، ودرجات  
اليقين في النصوص. فكل هذه الآليات الإستمولوجية هي التي يخاض فيها.

أما ما أشرت إليه فقد قلت إنه اختياري أنا، ولست مجاملاً لألزمك أن تقرأها  
كذا وكذا؛ لأن هذا مجرد رأي يمكن أن يؤخذ ويمكن أن يترك. أنا بالنسبة لي في الكلام  
الذي قلته الآن لا يمكن أن أقوله لطالب في السنة الأولى أو في الثانية أو في الثالثة أو  
غيرها، ولكن المؤكد الذي يجب أن أؤكد عليه هو أن المناهج في العلوم الإنسانية  
والأدب أغلب مفاهيمها مشتقات من العلوم الطبيعية ونحن مجرد مستعيرين لمخترقين لها.  
وأحياناً تكون هذه العلوم لحل المشكل ريثما يكون لها بديلاً في العلم وتتخلى عنه. مثلاً

ظهرت بعض المسائل لا أستطيع أن أحلها في ظرف وجيز من داخل العلم نفسه ، فأذهب إلى الموسيقى لأدرس أحياناً الصمت لأقيس الأسلوب على الصمت ، ويصير الصمت أيضاً نصّاً بمثابة الأسلوب ، ولكن كما قلت في الاستجواب الذي أشرت إليه ، هذه المرحلة مؤقتة لماذا؟ لأن عامل الوقت لدى الباحث يجب أن يراعى. إذا كنت سأستغرق عشرين سنة في حل معضلة ما فأية معضلة بعدي صحيحة ؛ ومن ثمّ فما اقترحته عليكم بهذا ما هو إلا اقتناعات شخصية لتصوري أنا شخصياً ، أما أنها لا يلزم بها الدارس.

ثم لا أنسى أنني قلت في المفهوم المتعدد: إن هناك خصوصية ... فالشعر له خصوصية يجب أن ينظر إليها ، وعلم الأصول له خصوصية ، وإلا لما كان علماً. وهذا ما أردت أن أصل إليه. وشكراً.



## شاعر التجربة وشاعر النص

معجب الزهراني

جامعة اليمامة - الرياض

(١)

الشعر مما يعرف ولا يعرف. كالجمال أو كالزمن الذي نعيشه كل لحظة، ونتوهم أننا نعرفه معرفتنا بالأشياء الأليفة من حولنا، وما إن نسأل عنه حتى ندرك عجزنا عن القبض على كنهه وحد ما هويته.

ولا بأس بذلك. فالفن كله مما يعرف بأثره لا بجوهره. لنقل إذن إنه حالة وجودية للكائن وهوية أصلية للغة التي هي منزل الكائن وموطنه، وسنوضح ما نريد تقريباً للمعنى لا غير.

الشعر حالة وجودية لأن كل إنسان يمكن ضبطه متلبساً بالشعر إنجازاً أو تلقياً أو استعمالاً. حتى الشخص الأكثر تصلباً ذهنياً وجفافاً عاطفياً لا بد أن يتغنى ويدندن بعبارات شعرية من حين لآخر، ولو في السر. والغناء ليس مضممار الشعر أو مزماره فحسب، وإنما هو الشعر ذاته، وقد حل صوتاً في الجسد، وأصبح كلامه الأكثر حميمية وفتنة. الموتى لا يغنون طبعاً، لكن الأحياء يغنون لهم كثيراً وطويلاً بأمل أن يغني لهم آخرون من بعد موتهم فيتصل وجودهم بصيغة ما.

وإذا وجدتم من يكره الغناء ويكره الناس فيه فاعلموا أنه أصيب بداء خطير جعله يكره الحياة أو يعيشها حمولة لا تطاق لفرط ثقلها وكآبتها. ولا عبرة هنا بما يعلن من النوايا والمقاصد. فتجربة الحياة تجربنا الخبر اليقين. الإنسان الطبيعي السوي أمثالنا

يغني وهو يعمل في الحقل وحين يستلقي مستريحاً أو حين يترحل ويطارد أحلامه في بر أو بحر. ويغني حزناً أو مرحاً، عاشقاً أو خلياً، صحيحاً أو سقيماً، متأملاً أو منفعلًا، وحيداً منفرداً أو مع آخرين يفكر معهم وفيهم ولهم.

هناك شعر للكبار وشعر للصغار، شعر للخاصة أو للخاصة الخاصة، وشعر للعامة ومن في حكمهم من المتعلمين. الشعر ليس شجرة تسهر قرب الإنسان كما كتب أدونيس ذات يوم، بل هو شجرة تنمو وتنام أو تسهر فيه.

وحينما نقول "الإنسان كائن جمالي بطبعه"، فكأننا نقول إنه كائن عاقل أو ناطق أو اجتماعي. وإذا كانت عمليات التأسن الطويلة هي التي تميز هذا الكائن فالمؤكد أنها تحققت، ولا تزال، بفضل اجتراحه لمغامرات خلاقة كثيرة متصلة تقف الفنون الجميلة في مقدمتها.

أما كون الشعر هوية أصلية للغة، أي لغة، فالشواهد عليه أكثر من أن تحصر وتخصى. نسمع دائماً أن اللغة العربية لغة شاعرة، والحقيقة أن كل لغة هي كذلك. ولقد بين فلاسفة ولسانيون كثر أن الوظيفة الشعرية للغة محايثة أبداً لوظائفها الإخبارية والاتصالية الأخرى. وحين أثبت جورج لايكوف ومارك جونسون أننا لا نعيش من دون استعارات ومجازات فقد كشفنا لنا عن الرابط الأهم فيما بين الشعر كحالة وجودية للإنسان والشعر كهوية أصلية للغة.

هيدجر من جهته لم يكن يبالغ حين ذهب من قبلهما إلى أن الشعر هو الأصل في اللغة. فتاريخ البشر على الأرض لم يبدأ بالتسميات المعرفية الدقيقة للأشياء والكائنات والظواهر، بل بسلسلة طويلة من محاولات التعرف، لعبت فيها الأحاسيس والعواطف والتخيلات الدور الأهم لا ريب.

القدماء من أسلافنا أدركوا أن الشعر يتسع لأكثر مما نسميه اليوم شعراً. فمن معاني الكلمة في لسان العرب "العلم بالشيء". كأن الشاعر هو الأكثر قدرة على إدراك

كنه الأشياء والظواهر ومن ثم تسميتها والتعريف بها فيما وراء تجلياتها الخارجية المعتادة. فهو يستعمل اللغة المشتركة بطريقة تخصه بقدر ما تجذب الغير وقد تفتنه. ولغة كهذه لا بد أنها تشخص المعنى وتمثل الخبرة وتبالغ في كل هذا ؛ لأن طموحها أن تحل محل الشيء الغائب مكاناً، وأن تستحضر الحدث المنقطع زماناً. وحينما أعطى أرسطو، وغيره من الفلاسفة القدماء، مفهوم الشعرية معنى متسعاً ليشمل كل فنون القول الجميل، فإنه كان يؤسس التعريف النظري الأهم لظاهرة محاثة للوعي الإنساني الذي لا يكشفه غير اللغة.

## (٢)

هذه كلها مقدمة نظرية عامة آمل أن تخفف من سوء الفهم بصدد ما سيرد بعدها. فأنا أريد أن أقارب قضية ملتبسة تتحمل كل أنواع التساؤل والشك والاعتراض والنقض، لكنها تستحق الحوار وتتطلبه جدياً ما أمكن. ولنتنبه جيداً إلى مسألة ذات أهمية قصوى في هذا المقام. هناك قضايا تطرح للتفكير الذي ينتج المزيد من الفكر، وليس للحسم. كل القضايا الكبرى في الحياة والثقافة هي من هذا القبيل. علينا التحرر إذن من ثقافة الإجابات الواضحة الحاسمة لأنها مبسطة وذات منشأ توهمي خرافي ألفه الوعي التقليدي طويلاً، لكنه لم يعد مقبولاً أو مجدياً في سياق الوعي الحديث. المرجعية الفكرية الفلسفية لا تضمن السعادة لأحد، لكنها هي التي تحرض العقل كي يحضر ويتفكر ويتكرر الأسئلة ويحتفي بالمزيد منها باستمرار. من هذا المنظور سأقدم بعض الاجتهادات النظرية للتمييز بين "شاعر التجربة" و"شاعر النص" بعيداً عن منطق "الطبقات" و"الفحول"، وغير ذلك من التوصيفات التراتبية التي عفا عليها الزمن المعرفي كما لا يخفى علينا اليوم.

ولو تجرأت قليلاً لقلت إنني بصدد التأسيس لأطروحة جديدة يمكن أن تتحول إلى نظرية نقدية تعين على قراءة المنجزات الشعرية العربية، والراهن منها بشكل خاص، من منظور مختلف عما هو سائد. وتمهيداً للعمل سأتوقف عند وضعية ثقافية عامة لعلها تمثل إطاراً عاماً للأطروحة في مجملها.

كثيراً ما يقال إن موريتانيا بلد المليون شاعر. لكن القول ذاته ينطبق على الجزيرة العربية وبلاد الشام والعراق ومصر والمغرب وتونس وغيرها بكل تأكيد. أكاد أجزم أن لا أحد يستطيع اليوم أن يحصي أسماء "كل" الشعراء والشاعرات في هذه الفضاءات التي تتكاثر فيها النصوص الشعرية بطريقة غريبة عجيبة!. هناك من يكتب بالفصحى، اللغة الأم، وربما الأدق تسميتها "لغة الأب"، ومن يقول أو يكتب بلهجته المحلية التي قد تكون لغة الأم الحقيقية. وبين هؤلاء وأولئك هناك من يفضل الأشكال الشعرية التقليدية العريقة حد العتاقة، ومن يفضل الأشكال الحرة الجديدة، سواء كانت تفعيلية موقعة أو نثرية مرسلة. بل إن قصيدة النثر التي يقال إنها غير جماهيرية لفرط انزياحاتها التواصلية، أو خروجها عن التقاليد الشعرية كلها، قد تنافس اليوم الشعرية الشعبية من حيث كم الأسماء التي نعرف والنصوص التي تنشر.

يكفي إذن أن نعود إلى الإصدارات الموسوعية وكتب المختارات وإلى مواقع الشعر على الشبكة العنكبوتية لكي ندرك مدى كثرة الأسماء ووفرة النصوص الشعرية في كل بلد عربي.

ثم إن عدد الشعراء والشاعرات ممن يقول الشعر ولا يكتبه أو ينشره لا بد أن يكون هو الأكثر في بلدان لا تزال الأمية الهجائية تحاصر نسبة كبيرة من سكانها كما يعرفه كثيرون، ومن المسؤولين عن محو الأمية بشكل خاص!.

هذه إذن ظاهرة قد تبدو لنا عادية، طبيعية ومتوقعة، في ضوء ما أشرنا إليه في الفقرة السابقة، وفي ضوء تجربة الواقع العصية على أي تنظير.

المشكلة تبدأ حين يتدخل النقد كمعرفة تحاول قراءة الظاهرة واستقراء دلالاتها المباشرة أو المستترة. فالمعرفة لا بد أن تحدد وتميز وتقلص وتحتزل وتجرد وإلا فلن تنمي وعياً ولن تنتج فكراً. إنها محاولة فهم وتفاهم يلعب فيها المصطلح والمفهوم الدور الأهم. وكم هي دقيقة كلمة "الحدود" التي أطلقها أسلافنا على هذه الكلمات التي تعزل وتفصل لتؤسس معرفتنا باللغة، وهي تسمي الأشياء والظواهر كما يعاينها ويعايشها المتخصصون في هذا المجال أو ذاك. كتبت من قبل وأكرر الآن: "كلما كثر الشعراء قل الشعر أو تضاءلت قيمة القول الشعري"، فماذا أعني تحديداً بهذه المقولة التي تطل المفارقة على سطحها؟.

أعني أولاً أن كثرة أسماء الشعراء والشاعرات هي دليل بدهي على وفرة النصوص الشعرية من جهة، وعلى رواجها التداولي في مختلف الأوساط الاجتماعية من جهة أخرى. لكنني أعني أيضاً أن وفرة النصوص العادية المألوفة في كل زمان ومكان، ليست دليلاً أكيداً على كثرة الشعر المتميز المتفرد، وقد لا تدل أبداً على وجود تجارب شعرية تمثل إضافة نوعية للمشهد الشعري السائد محلياً وعربياً وعالمياً. هناك إذن دلالة عميقة للقول تنفي عنه شبهة التناقض بقدر ما تبرز مفارقاته الدلالية الظاهرة. ولو أردنا الإيضاح وفق منطق التمثيل والقياس لقلنا إن في مجتمعاتنا عدداً وافراً ممن نسميهم "علماء" و"مفكرين"، لكن هذا القول لا يعني بالضرورة وفرة منتوجاتنا العلمية والفلسفية التي تضيف جديداً إلى علوم العصر وفكره. وبناء عليه فالقول محمول على سبيل التعبير البلاغي المفرط في مبالغته.

إننا أمام تضخم في الدال وفقر في الدلالة، تماماً كما يحدث في العملة النقدية التي يطبع منها كم وفير لكنه يبقى ضئيل القيمة لأنه لا يستند إلى منتج اقتصادي غني. والسؤال هو إذن:

لماذا يتكاثر الشعراء في مجتمعاتنا بهذه الصورة اللافتة للنظر؟

## (٣)

هذا تساؤل نطرحه لنجته في تفهم تلك الظاهرة الثقافية المألوفة لدينا، لكنها قد تبدو لغيرنا عجيبة غريبة حقاً.

ندرك جيداً اليوم أن أنظمة الثقافة ومؤسساتها الرسمية والأهلية تلعب الدور الأهم في برمجة الأفراد وتشكيل وعيهم ضمن أطر معرفية وفكرية وأخلاقية يراد لهم تمثلها ومن ثمة المشاركة تالياً في تكريسها. وما يسميه الباحثون في العلوم الإنسانية الحديثة الوعي والمخيال الجماعيين هي منتوجات ثقافية تتشكل بطرق وصيغ متنوعة تختلف من مجتمع لآخر ومن حقبة لأخرى في سياق التاريخ الواحد. من هذا المنظور يمكننا تفهم تلك الظاهرة الأدبية - الاجتماعية بشكل أدق وأوضح لأنها تعود، كغيرها من الظواهر، لأسباب قابلة للتحديد والتفهم. ولنبدأ من العام المجرى إلى الخاص المحدد.

في المستوى الثقافي العام هناك ما يعرف بمنطق "التفضيل الجمالي"، وهو مفهوم معروف لدى الباحثين في علم الجمال وفلسفة الفنون، ومفاده أن الثقافات البشرية عادة ما تعلي من شأن بعض الفنون وتقلل أو تحط من شأن غيرها. حضارات وادي النيل وبلاد الرافدين تميزت بفنون العمارة والنحت. والحضارة اليونانية عدت المسرح أباً للفنون كلها. ولا تزال فنون الرقص الاحتفالي هي المفضلة في مجتمعات إفريقيا السوداء. أما الحضارة الغربية الحديثة فتضع فنون الموسيقى السيمفونية (البوليفية أو متعددة الأصوات) في قمة الهرم الجمالي وهكذا.

المنطق ذاته يفيد بأن ثقافتنا العربية كانت ولا تزال تبجل فنون القول، وعلى رأسها بالطبع فن الشعر الذي يمثل اللغة العليا في كل الثقافات البشرية. هذا التوجه العميق هو إذن بمنزلة "الجذر الإستمولوجي" الذي يفسر جانباً أساسياً من الظاهرة السابقة.

لن نتوسع هنا في نقاش العوامل التي تفسر منطق التفضيل هذا. نشير فقط إلى أن الباحث يفترض أن يلح على الأثر القوي لثلاثة عوامل لها أهمية خاصة بهذا الصدد.

فالبئية الصحراوية هي فضاء تيهاني واسع تقل فيه مصادر العيش وتكثر فيه المخاطر وأوقات الفراغ، ولذا كان لا بد للكائن من مواجهته بكلام بليغ ممتع يؤنس وحشته ويخفف من قساوته.

ثم إن البنية القبلية، وهي ثابت آخر، تولد جماعات قرابية ذات ثقافة شفاهية بسيطة منغلقة على ذاتها وتحتاج دائماً إلى ما يعزز وحدتها ويكرس رموزها الثقافية ويعلي من مكانتها أمام الآخرين باستمرار، والشعر هو التعبير الأكثر جاذبية وفعالية في شروط كهذه.

ليس من قبيل الصدف إذن أن يتبوأ الشاعر مكانة متميزة ضمن التراتبية الثقافية الواقعية والرمزية للمجتمع بالأمس واليوم. فهو لسان حال الجماعة، وخطابه "المنظوم" هو الأكثر قدرة على حفظ ذاكرتها وتكثيف تجارب حياتها وتكريس منظومات أفكارها وقيمها بشكل دوري تكراري لا ينتهي إلا ليبدأ من جديد.

طبعاً، الشاعر الأمثل في بيئة تقليدية و"عتيقة" كهذه هو بالضرورة ذلك الشاعر الوفي كل الوفاء لثقافة الجماعة التي ما أن يتمرد عليها الفرد، أيًا كان، حتى تفرده وقد تطرده ليصبح صعلوكاً معرضاً لكل المخاطر.

العامل الثالث يتحدد بالمرجعية الدينية، وفي مستواها الفقهي أو "الثيولوجي" بشكل خاص. فالإسلام حاول أن يعدل مجمل الوضعيات الثقافية السابقة عليه، لكنه لم يلبث أن قرر منطق التفضيل الجمالي العريق بصيغ متنوعة. فالقرآن الكريم نص مقدس تتمثل معجزته أو إعجازه في لغته، أي في بلاغته المتعالية التي نافست الشعر، وقللت من قيمته، لكنها ظلت تدير الرهان في الموضع ذاته كما يلاحظ. هناك

آيات وأحاديث معروفة بعضها ينفي عن النبي (ص) صفة الشاعر، وعن النص المقدس تهمة الشعر، وبعضها يحذر من فتنة الشعر وغواياته إن لم يتم ترويضه لينسجم مع قيم العقيدة الجديدة ويدافع عنها. لكن هذا الخطاب الفاتن لم يلبث أن استعاد كامل مجده خلال عقود كما نعلم. فمنذ بدايات عصر التدوين أصبح الشعر "الجاهلي" ذاته نموذجاً للشاعر، وحجة للغوي ومصدراً للمؤرخ ودارس الأدب، بقدر ما أصبح شعر المعاصرين من "المسلمين الجدد" سلاحاً فعالاً في سياق التنازع الحاد على السلطات المادية والرمزية كما نعلم.

كان من المنطقي تماماً أن يعده عمر بن الخطاب "ديوان العرب" وعلمهم الذي لم يكن لهم علم غيره، وأن يعترف الخليل بن أحمد، وغيره، بأن الشعراء هم "أمراء الكلام" يصرفونه كما يريدون. ذات يوم سمع الفرزدق ألياً لأحد شعراء عصره فقام وسط المجلس وسجد. وحينما سئل، استنكاراً، عن وجهة الفعل قال قولته الشهيرة: إن لنا في الشعر سجدة نعرفها كما تعرفونها في القرآن"، فلم يعترض عليه أحد، هو الذي كان حجة في فهم كلماته وتفسير تعبيراته!.

لكن التكريس الأهم للشعر جاء عبر منطق التحريم أو التكريه الذي طال تأثيره مجمل الفنون وليس النحت والتصوير والموسيقى فحسب، وهنا تبرز المفارقة التي نادراً ما يتنبه لها الباحثون!. فهذا الموقف العقدي مثالي النزعة، ومن غير الممكن أن يشتغل بصرامة في كل حين، لكن المؤكد أنه وجه الطاقات الإبداعية لجماعة المؤمنين مجدداً نحو بوابة الشعر الواسعة؛ لأنها الوحيدة المشرعة أمام الجميع!

نعم، لقد شهدت فنون العمارة والزخرفة والتصوير والخط والموسيقى.. تطورات كثيرة في هذا السياق الحضاري العام إلا أن أياً منها لم ينافس الشعر، وخصوصاً داخل الجزيرة العربية. كأنه ظل "الفن الأصيل"، وهي الفنون الدخيلة، ولكل أصل عريق في الثقافة القبلية - السلفية رتبة عالية قد تنافس المقدس كما نعلم.

هنا تحديداً نفتح قوساً للتنبيه إلى أن العلاقة بين الشعر والنص المقدس تظل علاقة اختلاف وتعارض ظاهراً، وعلاقات تعاضد وتكامل في العمق. لا غرابة إذن أن تعزز المرجعية الدينية الجديدة تلك المرجعية الثقافية الدنيوية العريقة والعتيقة.

#### (٤)

من شرفات هذا الماضي الذي لا يريد أن يمضي يمكننا أن نطل على الراهن حيث يتجلى سبب ثالث سنحدده في ضوء المرجعية الإيديولوجية، وبالمعنى المتسع لهذا المفهوم. فالتراث في سياقنا التاريخي - الثقافي ليس ما تركه الأسلاف ليتصرف به أخلافهم في ضوء تحديات العصر وحاجات البشر، بل ما يفرض عليهم باسم الحق والحقيقة كل يوم كما يقول الجابري. نعم لقد تحول ذلك التراث بشقيه الديني والدنيوي إلى "إيديولوجيا محافظة" للدولة على مدى تاريخنا، وهو ما يتكرر اليوم في معظم مجتمعاتنا الإسلامية المعاصرة كما لاحظته وحذر منه داريوش شايجان وغيره. لا غرابة بعد هذا ألا تبدي المؤسسة التربوية التعليمية انشغالاً يذكر بالتربية الجمالية، وألا يجرؤ أحد على مجرد المطالبة بتدريس بعض الفنون في بلدان عربية وإسلامية كثيرة (لنا أن نتخيل ردود الفعل المخرجة، والعنيفة ربما، فيما لو أن مسئلاً تربوياً معتبراً دعا إلى تعليم فنون الموسيقى والغناء والرقص والنحت في مدارسنا!). كان شيلر يذهب إلى أن تربية "الكائن الجمالي" في الإنسان تأتي قبل تربية "الكائن العاقل".

وعلىنا ألا نخدع بالحضور الجيد للفنون التشكيلية. فهو لا يعود لحفاوة المنزل أو المدرسة بقدر ما هو ثمرة لمغامرات شاقة لأفراد ساعدتهم الصدف وحدها في تنمية مواهبهم في هذا الاتجاه. هذا ما يمكن أن يقال عن فنون النحت والمسرح والرقص والموسيقى.

أما فنون الغناء المتصلة بالشعر أقوى الاتصال فلم يكن للإيديولوجيا الرسمية سلطة قوية عليها قط، بل إن النخب الاجتماعية المتنفة كثيراً ما شجعتها طلباً للترفيه.

#### ولإيجاز الملاحظات السابقة نقول:

إن منطق التفضيل الجمالي يبدو وقد تسرب من مجال الدنيوي إلى مجال المقدس في مرحلة أولى ليتحول الخليط كله إلى "تراث" مبجل يغذي إيديولوجيات تقليدية صلبة حذرة من الفنون كلها وكارهة لبعضها كل الكراهية.

إننا أمام تضيق وحصار يطال الطاقات الخلاقة للفرد المبدع قد يبدو وكأنه يعمل لصالح الشعر، لكنه ليس كذلك في الحقيقة؛ لأنه يعزز مكانة الشعر العادي المألوف الذي يتحول عند كثيرين إلى مجال متاح، أو مباح، لتصرف الطاقات الإبداعية. ونلح على هذه النتيجة لأننا ندرك اليوم جيداً أن إيديولوجيا الكبت الاجتماعي، والتزمت الأخلاقي لا تنمي إبداعاً يذكر في الجماليات والفكر، ولا حتى في مجال العلوم البحتة. فهي ممارسات تورث البشر جفاف الذهن وجفاء الطبع وفوضى الأفكار والقيم والمشاعر. وهذه السيولة العاطفية التي تتحول إلى سيولة لغوية هي شعرية أولية تبوح أو تصرخ بالرغبات الحيوية المحاصرة في المقام الأول. بناء على هذا كله لا غرابة أن تكثر أسماء الشعراء والشاعرات في مجتمعاتنا وأن يقل الشعر المتميز المتفرد الذي يضيف جديداً إلى غيره ويأخذ الخطاب الشعري خطوات إلى الأمام.

من هو إذن شاعر التجربة ؟ كيف يتشكل وعيه في سياقات كهذه؟ وما الذي يميز منجزاته مقارنة بغيرها؟

### (٥)

كثيرون هم الأفراد الذين يمتلكون مواهب شعرية استثنائية، لكن الموهبة وحدها لا تكفي. ولو استعملنا مفاهيم إيمانويل كانط لقلنا إن الدراية المعرفية والدربة العملية هما ما تحتاجه الموهبة الفذة لكي تتكشف وتنمو وتصل لتصل إلى ذروة تجلياتها. والقليل من الشعراء من يعي هذه الشروط ويسعى إلى تحقيقها. شاعر التجربة هو مفهوم يسمي ذلك المبدع الذي يتحول الشعر عنده من هواية إلى هوية تتقدم وتهيمن على ما سواها. ففي لحظة ما، ونتيجة لظروف متنوعة، تختلف من شخص لآخر، يصبح الشعر، وبأوسع معاني الكلمة / المفهوم، مجال البحث الأهم لاختبار معاني حياة الذات ووجودها. وكل الرهانات الكبرى تصبح منبثقة عن هذا الوعي، وآيلة إلى ذلك المجال - المختبر، لأن الشخص ممن لا يحسنون العيش في العالم والتواصل مع كائناته إلا بطريقة شعرية كما يقول محمد اليوسفي.

وحينما يوجه الفرد المبدع كل طاقاته إلى مجال الإبداع الشعري تحقق له غاية ثانية لا أقل أهمية من تفريد الهوية. إنه يحرر ذاته الخلاقة من سلطة الآخر والخارج، وهي سلطة ماثلة في خطابات ما إن يخضع لها الفرد المبدع حتى تثقل عليه وتشتت جهوده وتعطل الكثير من طاقاته.

وليس في قول كهذا أي معنى لانفصال الذات عن قضايا المجتمع والتعالي على أفرادها كما قد يفهم من ظاهر العبارة. فالمراد بدقة ووضوح هو أن اللغة عند شاعر التجربة لا تعود مجرد وسيلة تعبير أو أداة تواصل، بل تتحول هي ذاتها إلى دليل حضور الذات ومجال عملها الخلاق المتصل. فإذا كانت اللغة بيت الكائن أو موطنه كما يقول هيدجر،

فإن اللغة الشعرية الكامنة في كل لغة هي التي يبحث عنها شاعر التجربة ليشكل منها بيته الجمالي الخاص، ثم لا يكف بعد ذلك عن تجديده وتلوينه وتأثيره كما يرى ويريد. نعم، قد يكون البيت هشاً، والانشغال الدائم به لعباً، لكنه هو الفضاء الوحيد الذي يجد فيه هذا الكائن ذاته الحميمة، ومنه يطل على العالم. هناك إذن تعلق عاطفي - أنطولوجي باللغة هو الذي يجعل الذات في بحث دائم عن لغتها العليا الخاصة التي تنتجها وتولدها من لغات الثقافة ومن لغات الحياة اليومية. وعندما تتوفر الطاقة وتصقلها الدراية لا بد أن يصبح للشاعر، ولأي مبدع كبير، لغة خاصة، لغة مختلفة متفردة جديدة مجددة لا تشاكل غيرها فضلاً عن أن تحاكيه. وهذه اللغة نستطيع تمييزها بمجرد أن نقرأها، أو ننصت إليها في مقام ما.

وبصيغة أخرى نقول إن لغة كهذه ليست نازلة من السماء أو ملقاة وحيًا من ملاك أو شيطان كما كان يتوهم أسلافنا. إنها ثمرة وعي معمق ظل يتطور ويتسع بفضل العمل الدؤوب المتصل لكسب المزيد من الفكر والمزيد من المعرفة والمزيد من الخبرة بالحياة والكتابة.

فهناك عدد قليل جداً من الشعراء الذين يدركون في لحظة ما أن الشعر الذي يحلمون به ويرادونه، هو أفق لا يحد أو طريق بلا نهاية. وهذا الوعي ذاته هو الذي يجعلهم في بحث دائم عن تلك القصيدة المثلى التي لم يكتب أو يسمع مثلها من قبل. يبحثون عنها في الشيء، في الكائن، في الفضاء، في الظواهر الطبيعية المألوفة والغريبة،.. وليس في الكتب وحدها. والمبدعون من هذا النمط لا يتوهم أحدهم أنه ترصد لهذه العنقاء الجمالية وصاها حتى يدرك، في لحظة تالية، كم كان واهماً أو حالماً. فالذي ينجز حقاً هو ما تيسر للذات المنعزلة عن العالم وهي تراود لغة لا تتيح لأحد هتك كل أسرارها وتملك كل جمالياتها. هكذا تظل القصيدة الأكثر جمالاً وأهمية، فهي تلك التي تحجبت أو تلاشت لحظة قولها أو كتابتها بالضبط. الشاعر

العادي، تقليدياً كان أو حديثاً، يبدو سعيداً بذاته فخوراً بما قال أو كتب، بينما الشاعر من هذا النمط النادر في كل زمن ومكان منذور لمعانة متصلة تدفعه إلى المزيد من المغامرة والبحث والاكتشاف. فوعيه العميق بسمو الشعر وبوعورة الطريق إليه يجعله في مكابدة دائمة بحثاً عن نص يراوده ويمكر به ليزداد بعداً كلما اقترب منه. وهو لا يتعب من البحث أو ييأس من تكراره لأن الاختيار قد تحول إلى قدر يحدد الطريق ويرسم المصير. كأنه نسخة أخرى من ذلك الكائن التراجيدي الذي ما إن يصل إلى ذروة ما حتى يرى صخرته تسبقه إلى القاع ولا بد من اللحاق بها!.

إن هذا النمط من الشعراء يشبهون تماماً كبار المفكرين والعلماء الذين ما إن يصلوا إلى حقيقة نظرية أو عملية حتى يدركوا، وبفضل المنجز ذاته، أن مجهولات الفكر والعلم أكثر وأهم بكثير مما توصلوا إليه. كان أسلافنا يسمون بعض الشعراء المسكونين أبداً بهاجس القصيدة المثلى "عبيد الشعر"، ولنا أن نسميهم اليوم عشاقه، أو مجانينه، أو ضحاياهم. الشيء الوحيد المؤكد هو أنهم هم الذين يجددون خطاب الشعر إذ إن مغامراتهم لا بد أن تقضي إلى تحقيق إضافات نوعية للسائد بقدر ما تؤسس لشيء جديد نسبياً في حقبة معينة: لغة جديدة أو شكل جديد أو حساسية جديدة أو وعي جديد.

الخطاب العلمي ينجز كل لحظة اليوم قطيعة مع ذاكرته، والخطاب الجمالي ينجز الشيء ذاته لكن بمعنى آخر. فالفنون كلها حوار لا ينقطع مع الذاكرة. عود أبدي إلى ذلك الجذر الشعري الأصلي في اللغة كما قال هيدجر (وهذه هي ذاتها الفكرة التي قالها نيتشه عن الفلسفة). كل شاعر متميز هو دائماً في قلق مركب يفوق ما ذهب إليه هارولد بلوم في أطروحته الشهيرة عن قلق التأثر.

فهو قلق من أسلافه الذين يحضرون فيه ولا مجال لنسيانهم.

قلق من معاصريه الذين يخوضون معه المغامرة ذاتها وينازعون الرهان ذاته.

قلق من منجزه المتميز الذي قد يتحول إلى عقبة من العسير تجاوزها. ويبلغ قلقه ذروته حين يستحضر ذلك القارئ النموذجي الذي يشبهه وينتظر منه شيئاً جديداً.. و باستمرار!.

يقول جمال الدين بنشيخ، وهو مبدع وناقد، إن الشعر حوار متصل مع ذاكرة الكلمات التي يطمرها الاستعمال العادي المكروور. وهو هنا يتحدث عن تجربة شخصية غنية في مجالي الإبداع والنقد، لكنه كان يلخص، في الوقت نفسه، الفكرة النواة في أطروحة فلسفية كاملة عن الفنون قدمها وفصل القول فيها برجسون الذي عد الفن كله بحثاً فيما وراء التسميات المألوفة التي ظلت تتراكم لتفصل الذات عما هو أصلي أو جوهري في الوجود. إذن الشعراء الكبار يقولون الشيء ذاته، لكن بلغات شعرية تخص كل واحد منهم وتميزه. هذا ما عبر عنه محمود درويش إذ عد شعره كله حاشية أو هامشاً على شطر بيت المتنبي الشهير: "على قلق كأن الريح تحتي". وحين يكتب هذا الشاعر الكبير:

الآن في المنفى... نعم في البيت

في الستين من عمر سريع

يوقدون الشمع لك.

فأفرح بأقصى ما استطعت من الهدوء،

لأن موتاً طائشاً ظل الطريق إليك

من فرط الزحام... وأجلك "

نجد أصداء أصوات زهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد وعمر الخيام تتجاوب مع أصوات ممثلي فكر حديث لا يزال يلح على اعتبارية الحياة وعيشية الموت، لكن هذا الشعر البسيط العميق يظل عينة من إبداع الشاعر الذي لا يشبه غيره.

ربما نقول إن الوعي بلغة الشعر هو الذي يتقبل مفهوم القطيعة الجمالية، لا الوعي بالشعر ذاته. بعض الباحثين المعاصرين قد يعد هيمنة التشبيهات البسيطة الواضحة على الشعر الجاهلي، والاستعارات الجزئية المبتكرة في العصر العباسي، والاستعارات الممتدة الملتبسة في الشعر الحديث، بمنزلة تطورات نوعية في لغة الشعر. لكننا لن نجد شاعراً غريباً أو عربياً معتبراً يتوهم ويصدق أنه أكثر من أسلافه الكبار قرباً من جوهر الشعر، هذا إن صح الحديث عن "جوهر اللغة" بهذه الصيغة!.

### (٦)

في هذه الفقرة الختامية لعله من الضروري الانتقال من عموم القول إلى خصوصه لنقدم نموذجاً محدداً للفروق بين شاعر التجربة وشعراء النصوص. قبيل سنوات طلب مني إنجاز بحث عن قاسم حداد ومحمد الثبيتي وعارف الخاجة، وذلك ضمن ندوة نقدية محورها العام: "الشعر والتنوير". طبعاً كنت قد قرأت لهؤلاء نصوصاً متفرقة في مناسبات متنوعة كالعادة. لكن البحث اضطرني لقراءة مجمل ما أنجزه كل منهم حينها بهدف آخر هذه المرة. هذه القراءة هي التي أوقفتني على فروق جوهرية بينهم، وفيما يتجاوز حكاية الموهبة الإبداعية. فمحمد الثبيتي صاحب موهبة شعرية استثنائية مكنته من إنجاز نصين هما من أرقى ما كتب في إطار شعر التفعيلة محلياً وعربياً، وأعني: تغريبة القوافل والمطر، والتضاريس تحديداً. ولعارف الخاجة نصوص جيدة لعل أهم سماتها التعاطف الذهني والوجداني مع قضايا الإنسان الذي يعاني الظلم والقهر، ونموذجه التاريخي والشعري عنده، هو الإنسان الفلسطيني. لكن الشعر عند قاسم شيء آخر مختلف تماماً عن صاحبيه. لقد تحول إلى عمل جدي خلاق في لحظة مبكرة من حياته. وهذا التحول ظل سيرورة متصلة لا توقف الذات على منجز ما حتى تغريها بما بعده. في بداياته كان

مسكوناً كغيره من جيل الستينات بتلك الشعرية النضالية الفعالة التي تجد مرجعيتها في خطاب إيديولوجي يقع خارج الذات وخارج الخطاب الشعري. وعندما اختبر تجربة السجن وعانى مشقاتها المعهودة لم ينكسر بل قاوم الألم ليباشر تحويلاً عميقاً في رؤيته لذاته وللعالم من حوله وكان الشعر مجال تحقيق التحول وموضع اختبار إمكاناته وأفاقه. من هذا الموقع تحديداً كتب للرفاق القدامى

"الكلمة.. وأنا.. وأنتم.. إن لم نتحول انكسرنا."

وقد كتب هكذا لأنه أراد وقرر أن يعلن قناعة مختلفة ويدشن مرحلة جديدة هي التي ستأخذه إلى عالم الذات والداخل الغني. هذه قضية غاية في الأهمية عندي. فهذا العالم الحميم يكاد يكون بئراً مهجورة أو قارة مجهولة في ثقافتنا. تماماً كالجسد. وعلة هذا أن تلك الثقافة الجماعية التقليدية لا تعين الشاعر على الإنصات لأصوات الداخل ولا تتيح للفرد فرصاً تذكر للوعي بتميزه الذي لا يعني تفوقه على غيره بقدر ما يعني اختلافه واستقلاله عن كل أحد. بناء على هذا كله نقول إن قاسم حداد لم يكن يمعن في اكتشاف عالم الذات وتقصي مجهولاته الغريبة والحميمة؛ لأنه قرر التخلي عن قضايا مجتمعه والعالم من حوله. لقد دشّن هذه المغامرة وذهب فيها بعيداً؛ لأنه أصبح يدرك أن رهانات مبدع مثله لا بد أن تتمحور حول لغته/ذاته الشعرية كي لا يخرس كل رهاناته بكل بساطة. فأقوى ما لدى المبدع طاقاته الإبداعية. وإدارة الرهان بكفاءة في هذا المجال هو الشرط الوحيد لكسبه جمالياً على الأقل.

أما الرهان على القضايا الكبرى فلم يكن قط مضموناً لأحد. يكفي إذن، وكما بينه إدوارد سعيد، أن يظل المثقف عموماً يؤمن بما يعبده "قضايا عادلة" فكرياً وأخلاقياً حتى يكتسب خطابه وموقفه قيمة إنسانية عامة عالية هي التي تضمن له المزيد من مشروعية القول والفعل حتى وهو يقف على رأس جبل من الخيبات. وحينما عدتُ لاحقاً إلى كتابات قاسم حداد لأنجز عنها أربع دراسات مختلفة تيقنت من ثلاثة أمور.

الأول منها أنه لم يكتب قط إلا احتفالاً بمثل هذه القيم وتكريسها وبثها - ويأتي الحب في مقدمتها أو في ذروتها. وثانيها أنه لم يتوهم ويصدق قط أنه عبر عنها وشخصها ونمذجها بما يكفي وكما ينبغي في كتاباته الشعرية أو الشعرية.

الأمر الثالث إن كتابته لا تكف عن التحول لأن الذات المبدعة لا تكف عن البحث والتجريب لتتجاوز منجزها السابق وتضيف جديداً إلى منجزات الغير.

هكذا بدأت الأطروحة الراهنة تتشكل بفضل الحوار مع هذه الكتابة التي هي كلها "شعر مائل أو شعر وشيك". نعم لم يعد للحدود بين النثر والشعر وجود في كتابات قاسم (ومحمود درويش)، كما لم يعد هناك فواصل واضحة بين الشعر والفكر الذي يحضر عميقاً ويشع بعيداً في كل نصوصه (كما في نصوص أدونيس، ومحمد بنيس).

لن أقول إنه الشاعر الأهم والأفضل.. وهو عندي كذلك فيما يخص منطقة الخليج. فهذه ليست لغة النقد العارف، وكم ستربك تواضعه لغة كهذه. أقول فقط إنه أحد الشعراء العرب القلائل الذين حولوا تجارب الحياة إلى تجربة شعرية غنية كثيفة فاتنة فتحت أفقاً جديداً أمام القول الشعري، وألهمت كثيراً من المبدعين والمبدعات، وأغوت أكثر منهم من القراء العاديين. هذا ما يميزه عن شعراء آخرين موهوبين تماماً، لكنهم لم يكونوا مخلصين كل الإخلاص للشعر مرتكز حياة ومختبر معنى ومجلى رؤية عميقة متسعة متجددة للذات والعالم.

يكفيني الآن ما قلت. ولا شك لدي في أن الحوار الجاد مع هذه الأطروحة سيغنيها ويوسعها ويعمقها ويطورها، حتى وهو يخالفها.



## التدريس باستخدام المجموعات البنائية ( نحو تحليل أدق للنص الشعري )

هند المطيري

جامعة الملك سعود - الرياض

قبل التعريف بفكرة المجموعات البنائية - بوصفها طريقة في التدريس - يلزم توضيح الفرق بينها وبين نظريات مقارنة في التسمية :

### النظرية البنائية في التعلم:

يعرف المعجم الدولي للتربية النظرية البنائية بأنها "رؤية في نظرية التعلم ونمو الطفل، قوامها أن الطفل يكون نشطاً في بناء أنماط التفكير لديه نتيجة تفاعل قدراته الفطرية مع الخبرة"<sup>(١)</sup>.

وتنطلق النظرية البنائية في التعلم من رؤية موسعة لعملية التعلم، تمتد بعيداً خارج حجرة الدرس؛ إذ يؤكد جان بياجيه رائد النظرية أن التعلم يكتسب عن طريق المنبع الخارجي، فالطالب لا يدرس الآن وفي التو، بل "لابد من وجود معرفة مسبقة في ذهنه ونتيجة لدوره الفعال في اكتساب المعرفة يوائم هذه المعرفة ليصل إلى معرفة بنائية

١ - منيف خضير الضوي، النظرية البنائية وتطبيقاتها في تدريس اللغة العربية، ص ١٨ .

جديدة"<sup>(١)</sup>. وإمعاناً في إثبات أهمية الخبرة في بناء معرفة المتعلم يذهب أتباع هذه النظرية إلى أن بناء المعرفة عند الطالب يتم من خلال تفاعل الخبرات المتعاقبة، التي يسهم تتابع المقررات الدراسية في تكوينها وحشدتها، بحسب نمو الطالب وتدرجه في مراحل التعليم؛ "فالخبرة هي المحور الأساسي لمعرفة الفرد؛ لذا فالمعنى المتكون لدى المتعلم يتأثر بخبراته السابقة كما يتأثر بالسياق الذي يُكتسب فيه هذا المعنى، فالتلميذ يستخدم معلوماته ومعارفه في بناء المعرفة الجديدة التي يقتنع بها"<sup>(٢)</sup>.

تلك الرؤى التي تقوم عليها النظرية البنائية في التعلم معتبرة في استخدام طريقة المجموعات البنائية التي ننظر لها الآن، لكن الفرق يكمن في الآليات التنفيذية للطريقتين؛ إذ لا تعتمد النظرية البنائية خطوات إجرائية واضحة مرتبطة بكل مقرر دراسي ومتناسبة مع طبيعة المادة الدراسية، بل تذهب - عوضاً عن ذلك - إلى اقتراح عدد من الإستراتيجيات التي يمكن استخدامها لتدريس أي مقرر في أي تخصص، ما يعني أن فكرة المناسبة غير واردة أساساً، هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى فإن معظم تلك الاستراتيجيات والأنشطة غير مناسب للتطبيق على الطالب الجامعي، ما يجعلها غير مجدية عند تمثلها حرفياً من قبل الأساتذة في بعض التخصصات، ومنها تخصص الأدب.

#### النظرية البنوية في النقد الأدبي:

البنوية منهج فكري وأداة للتحليل تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم للأجزاء، ينطلق أصحابها في تحليلاتهم من الاعتقاد بوجود بنية ما لكل ظاهرة، يمكن

١ عصام حسن الدليمي، النظرية البنائية وتطبيقاتها التربوية، ص ٢٧.

٢ صلاح عبد السميع محمد، النظرية البنائية وتطبيقاتها في تدريس اللغة العربية، ص ٢٨.

اكتشافها بالتحليل الداخلي للعناصر والوقوف على شبكة العلاقات القائمة بينها. ويعرف البنيويون تلك البنية بأنها "كلٌّ مكونٌ من ظواهر متماسكة، يتوقف كلٌّ منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"<sup>(١)</sup>.

وتتكون البنية من (وحدات) يذهب جان بياجيه إلى أنها تتقمص أساسيات ثلاثاً هي: الشمولية، التحول، التحكم الذاتي. الشمولية التي تخلق التماسك الداخلي للوحدة، والتحول الذي يكشف قدرة البنية على توليد بنى دائمة التوثب، والتحكم الذاتي الذي يمنح البنية هويتها المتميزة والمختلفة عما سواها<sup>(٢)</sup>.

ويهدف التحليل البنيوي للنص الأدبي إلى الوقوف على الوحدات المكونة للعمل بتفصيلاتها التي تختلف من بنوية إلى أخرى، لكنها تهدف أخيراً إلى الكشف عن النظام الكلي الذي يحكم النص ويفضي بالحلل إلى مقارنة المضامين والدلالات. هذا التصور الأخير معتبر أيضاً في طريقة المجموعات البنائية التي ننظر لها هنا؛ فالنص الشعري المدروس وفق المجموعات البنائية يقسم إلى وحدات، والطلاب يقسمون أيضاً إلى مجموعات، تعمل تراتبياً بحسب ترابط وحدات النص بعضها ببعض، ما يجعل تحصيل المعرفة النهائية ناتجاً عن هذا التراتب الوظيفي، لا عن اكتساب المعلومات حول النص مبعثرة متشعبة.

### ما المقصود بالمجموعات البنائية إذاً؟

المجموعات البنائية: طريقة في تدريس النصوص تقوم على تقسيم النص الشعري إلى خمس وحدات هي: (اللغة، الأفكار، العاطفة، الخيال، الموسيقى)،

١ صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، ج ٢: ص ٤٤٨.

٢ ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص ٢٩ - ٣٢.

ومن ثم تقسيم الطلاب في الشعبة إلى خمس مجموعات مترتبة وظيفياً؛ تمثل كل مجموعة عنصراً من تلك العناصر.

أما ترتيب المجموعات من حيث العمل فيتم باختيار العنصر الأكثر بروزاً في النص؛ فيبدأ التحليل بالمجموعة التي تحمل اسم هذا العنصر وتشتغل به؛ فمثلاً حين يكون النص المدروس موشحاً أو قصيدة تفعيلة، حيث تكون الموسيقى هي العنصر الأبرز، فإن تحليل النص يبدأ بعنصر الموسيقى ثم يرتقى التحليل بحسب ارتباط هذا العنصر بغيره من العناصر. وحين تكون اللغة هي العنصر الأبرز، في نص آخر، فإن التحليل يبدأ بها ويرتقى إلى العنصر الأوثق ارتباطاً وهكذا. وبذلك يتناسب تحليل النص مع طبيعته، ويصبح التحليل أدق لوفائه بكافة عناصر النص.

#### المجموعات البنائية والمجموعات التعاونية:

التدريس باستخدام المجموعات التعاونية (التعلم التعاوني) هو أحد إستراتيجيات النظرية البنائية في التعلم، وهو مختلف تماماً عن التدريس باستخدام المجموعات البنائية؛ ويمكن توضيح الاختلاف في النقاط الآتية:

١ - في التعلم التعاوني لا يوجد ارتباط بين عدد المجموعات والموضوع المراد شرحه، فالتوزيع يحدده عدد الطلاب داخل الصف؛ ما يعني أن الموضوع المشروح قد يقدم باستخدام ثلاث مجموعات في صف وخمس في صف آخر. (العدد خمسة هو أقصى عدد للمجموعات التعاونية).

٢ - في التعلم التعاوني يكلف بعض طلاب المجموعة بمهام قد لا ينصب بعضها على اكتساب المعرفة التي يمثلها موضوع الدرس، إذ يعمل أحد الأفراد بوصفه ضابط الوقت، وآخر بوصفه متحدث المجموعة، وثالث بوصفه الكاتب، وهكذا.

٣ - في التعلم التعاوني ينخرط الطلاب في عمل موحد يوزع على المجموعات معاً، من خلال ورقة عمل واحدة تنسخ على عدد المجموعات ويكلف الجميع بالإجابة عنها، وهنا يكون التمايز في الإجابات هو الهدف وليس بناء المعرفة المتدرجة التي وضعت المجموعات لأجلها. والتمايز صفة يمكن أن يكتشفها الأستاذ في الإجابات الفردية للطلاب حتى لو لم ينخرطوا في عمل جماعي.

٤ - في التعلم التعاوني يحتسب الإنجاز للمجموعة الأسرع، حيث يحدد ضابط الوقت في المجموعة الزمن لزملائه ويلاحقهم به، على حساب الجودة، ثم تقدم المجموعة الأسرع على أنها مجموعة منجزة، والمجموعة صاحبة الإجابة (النموذج) على أنها الأفضل، ما يشعر بقية المجموعات بالإحباط، ويجعل ما توصلوا إليه بعد جهد وعمل طوال وقت الدرس بلا قيمة.

#### طريقة تنفيذ درس باستخدام المجموعات البنائية:

يتم تقديم الدرس ( المحاضرة) من خلال إحدى طريقتين:

١- ( أوراق العمل): يراعى في إعداد أوراق العمل هذا الترتيب في عمل المجموعات؛ فالأسئلة الموجهة للمجموعة الأولى حول المعجم والانزياح اللغوي مثلاً هو ما تفيد منه مجموعة الأفكار في رصدها للأفكار في الأبيات المحددة. هذه الأفكار تفضي بدورها إلى العاطفة وتدعم الخيال، ثم تأتي الموسيقى الداخلية للبيت لتتم حلقة العلاقات. وأخيراً تتكامل البنية الكلية عند الانتهاء بالموسيقى الخارجية وعلاقتها بالدلالات الجزئية والكلية للأصوات والمفردات والتراكيب والصور والعواطف.

قد تسلم أوراق العمل للطلاب في المحاضرة، ويكون العمل عليها أثناء وقت المحاضرة حين يكون النص قصيراً، وقد تسلم في نهاية المحاضرة السابقة ويطلب من المجموعات الاشتغال بها عن طريق التواصل (تعدّ مجموعات ثابتة لأفراد كل مجموعة

في الواتساب طوال الفصل الدراسي)، ويكون النقاش في محاضرة لاحقة مخصصة لتحليل النصّ.

٢- (التقارير والمقالات النقدية): يطلب فيها من كل مجموعة كتابة تقرير مفصّل أو مقال نقدي عن العنصر الذي تشتغل عليه، على أن تدعم عملها بالدراسات المتاحة حول النص (موضوع التحليل)، ثم تُعرض المقالات والتقارير في المحاضرة التالية وتناقش كل مجموعة في عملها. حينذاك يتم تصويب العمل من قبل بقية المجموعات.

الخطوات التنفيذية للعمل وفق طريقة المجموعات البنائية:

- ١ - تعد أوراق العمل الخاصة بكل مجموعة بحسب عدد الطلاب فيها؛ فالمجموعة المكونة من ستة أفراد تتضمن ورقتها ستة أسئلة، والمجموعة المكونة من خمسة أفراد تتضمن ورقتها خمسة، وهكذا. ويجب كل طالب في المجموعة عن سؤال واحد فقط.
- ٢ - تجهز الأسئلة من قبل الأستاذ وفقاً لمبدئي الترتيب والترابط؛ فسؤال عن خروج الاستفهام لغاية الاستنكار عند مجموعة اللغة يؤدي إلى سؤال عن عاطفة القهر أو العجز مثلاً.
- ٣ - توزع أوراق العمل على الطلاب المنتظمين مسبقاً في مجموعات محددة العدد والأفراد منذ بداية الفصل الدراسي.
- ٤ - تكلف المجموعات - بحسب ترتيبها - بإحضار ما يحتاجه العنصر الموكل لها من الدراسات والشروح والمقالات والكتب والمعاجم وغيرها من وسائل المعرفة.

- ٥ - تنخرط كل مجموعة في عملها وتعطى مدة نصف ساعة للإجابة عن الأوق؛ بحيث يجيب كل طالب عن سؤال يختاره من ورقة العمل الخاصة بمجموعته (هذه الورقة غير موجودة عند بقية المجموعات)، ثم تتناقش المجموعة في الإجابات وتُعتمد الإجابة النهائية.
- ٦ - يعرض كل طالب في المجموعة السؤال الموجه إليه وإجابته عنه على بقية المجموعات (ما يعني غياب المتحدث المفرد باسم المجموعة)، ويتم تصويب الإجابات الخاطئة من قبل المجموعات الأخرى.
- ٧ - يطرح الطلاب في المجموعات الأخرى أسئلة تخص العنصر المحدد لكل مجموعة ويقوم زملاؤهم (أفراد المجموعة المعنية) بالإجابة عنه.
- ٨ - يصوب الطلاب في المجموعات الأخرى إجاباتهم الخاطئة في ضوء ما توصل له زملاؤهم في المجموعة الأولى، وتفعل كل مجموعة ذلك بعد نهاية عمل المجموعة السابقة لها حتى تنتهي المحاضرة.
- ملاحظة إجرائية: لا بد أن يتضمن المقرر الدراسي الذي يعتمد طريقة المجموعات البنائية خمسة نصوص شعرية؛ بحيث تنتقل المجموعات من عنصر إلى آخر بتغير النص؛ فالمجموعة التي تشتغل على اللغة في النص الأول تشتغل على الأفكار في الثاني، وعلى العاطفة في الثالث، وعلى الخيال في الرابع، وعلى الموسيقى في الخامس، فتكون بذلك قد جربت العمل على كافة عناصر النص الأدبي.

### مادة للتطبيق

#### قصيدة البردة للإمام البوصيري

#### نموذج لأوراق العمل المستخدمة

### مجموعة اللغة

مستعينة بالأبيات رقم (٢-٣-٤-٦-٧-٩-١٠-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٩-٢٠-٣٦-٣٩-٤١-٤٦-٤٧-٤٨-٥٠)، أجيي عمّا يأتي:

١ - ضعي المعنى المناسب أمام المفردة المقصودة به في البيت، وذلك فيما يلي  
(الساكت العاجز عن الرد، زهور صفراء وحمراء، العفيف الطاهر، تجاوزتك،  
أخلصتني، طعام الضيف، سال الدمع، يشغف حباً، الثقات، نبات يخضب به الشعر  
كالحناء، العتو في الأمر، الدخول عنوة، المطر المستمر، العظام البالية).

٢ - خرج الفعل الماضي في البيت (.....) إلى دلالة الدعاء.

٣ - وردت المفردتان (يُصْم أو يَصِم) في النص، فما الفرق بينهما؟

٤ - الغرض من الاستفهام في البيت (.....) التعجب.

٥ - الغرض من النهي في البيت (١٧) هو.....

٦ - تحول المضارع إلى المستقبل في البيت (٢٠) فما دلالة ذلك؟

٧ - الغرض من الاستفهام في البيت (.....) نفى العلم والمعرفة.

## مجموعة الأفكار

٥ - في الأبيات (.....، .....، .....، .....، .....، .....، .....)، وصف لحالة الشاعر بسبب العشق وبرحائه، بعد رصد الأبيات، وضّحي ملامح هذه الحالة.

٦ - يمكن من خلال الأبيات (٣٨-٣٩-٤٠-٤١) الخروج بتصوير عام لعلاقة المديح النبوي بالثقافتين الأدبية والدينية في عصور الدول المتتابعة. كيف كان ذلك؟

أسماء المجموعة بحسب ترتيب الإجابات:

#### مجموعة العاطفة

مستعينة بالأبيات رقم (١-٢-٣-٤-٥-٦-٧-٨-٩-١٠-١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٩-٢٠-٢٤-٣٥-٣٦-٣٧-٣٨-٣٩-٤٠-٤٧)، أجيبي عما يأتي:

١ - ينبع وصف الشاعر للمكان في الأبيات (١-٢-٣-٥) من عاطفة.....

٢ - العاطفة التي يثيرها البيت (.....) هي الندم.

٣ - العاطفة التي يثيرها تعاقب الأبيات (.....، .....، .....) هي الإعجاب.

٤ - الفعل الماضي (عدتك) في البيت (٩) يدل على أن الشاعر كان يشعر ب.....

٥ - الشعور بالعجز التام هو العاطفة التي يثيرها البيت (.....)

٧- الاستفهام في البيت ( ٤٧ ) يعزز الشعور بعاطفة.....

## مجموعة الخيال

١ - في البيتين المتابعين (.....، ..... ) تشييهان أولهما ضمني وثانيهما تمثيلي ،  
المشبه في ( ) هو..... والمشبه به..... وأداة التشبيه..... ووجه الشبه هو..... / المشبه في  
( ) هو..... والمشبه به..... ووجه الشبه هو.....

٢ - في الأبيات (.....، .....، .....، ..... ) استعارات مكنية ، والمشبه في ( ) هو.....  
والمشبه به المحذوف..... والقرينة الدالة..... / والمشبه في ( ) هو..... والمشبه به  
المحذوف..... والقرينة الدالة..... / والمشبه في ( ) هو..... والمشبه به المحذوف.....  
والقرينة الدالة..... / والمشبه في ( ) هو..... والمشبه به المحذوف..... والقرينة  
الدالة.....

٤ - في البيت (٩) كناية عن .....

٥ - في البيت (٢٢) يشبه الشاعر النفس بالحيوان الذي.....، ووجه الشبه.....

٦ - في البيتين (٤٧ و٤٨) شبه الشاعر الحقيقة الحمدية ب..... ووجه الشبه.....

أسماء المجموعة بحسب ترتيب الإجابات:

مجموعة الموسيقى

مستعينة بالأبيات رقم (١-٥-٩-١٢-١٣-١٩-٢٠-٣٥-٣٧ - ٣٨-٤٨)، أجيي عما يأتي:

١ - النص على البحر..... وتفعيلاته...../...../...../.....

٢ - قَطَّعي عروضيًا: أَمِنْ تَذَكَّرَ حَيْرَانَ بَذِي سَلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ يَدَم

٣ - في البيتين (...، ...) جناس تام بين...../.....و بين...../.....

٤ - المحسن البديعي في الأبيات (...، ...، ...) هو رد الأعجاز على الصدور.

٥ - في البيتين (٢٠، ١٣) اقتباسات قرآنية، هي على التوالي،  
من قوله تعالى: (.....) وقوله تعالى: (.....).

٦ - في البيت (.....) تضمين لقول الفرزدق في مديح زين العابدين علي بن

الحسين:

ما قال لا قط إلا في تشهده      لولا التشهد كانت لاؤه نعم

٧ - في الأبيات (٥ ، ١٩) طباق بين..... و...../.....و.....

تقويم الطريقة خلال الفصل الدراسي الأول ١٤٣٥-١٤٣٦هـ

عدد الطالبات في العناصر التي تم تقويمها					عنوان النصّ
اللغة	الأفكار	الخيال	العاطفة	الموسيقى	
٩	٦	٩	٣	٥	عرف الحبيب مكانه / البهاء زهير
١٢	٨	١١	٣	٧	أمن تذكر جيران بذي سلم / الإمام البوصيري
١٤	٧	٥	٦	٨	فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا/ المعتمد بن عباد
١٦	٨	١٠	٨	١٨	لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان / أبو البقاء الرندي
١٥	١٠	١٣	٩	١٣	إنّي ذكرتكَ بالزهراء مشتاقا/ ابن زيدون
١٨	١١	١٢	١٣	١٥	جادك الغيث إذا

عدد الطالبات في العناصر التي تم تقويمها					عنوان النصّ
اللغة	الأفكار	الخيال	العاطفة	الموسيقى	
					الغيث همى / لسان الدين بن الخطيب
٨٤	٥٠	٦٠	٤٢	٦٦	المجموع الكلي

## ملحوظات مهمة:

- ١ - الهدف من الجدول السابق هو توضيح مدى التطور في وعي الطالبات بالعناصر المختلفة من نصّ لآخر.
- ٢ - كل رقم في الجدول يوضح عدد الطالبات اللواتي استنتجن العنصر أو المواد المكونة له أثناء المحاضرة، مع ملاحظة أنه لم يتم احتساب صوت الطالبة المكرر.

تقويم الطريقة خلال الفصل الدراسي الثاني ١٤٣٥-١٤٣٦هـ

عدد الطالبات في العناصر التي تم تقويمها					عنوان النص
اللغة	الأفكار	الخيال	العاطفة	الموسيقى	
١٣	٩	٨	٦	٩	عرف الحبيب مكانه / البهاء زهير
١٦	١٠	١٠	٧	١٣	أمن تذكر جيران بذي سلم / الإمام البوصيري
١٦	١٠	٩	٩	١١	فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا / المعتمد بن عباد
١٨	١٣	١٠	١١	٢٠	لكل شيء إذا ما تم نقصان / أبو البقاء الرندي
٢١	١٦	١٣	١٤	٢٣	إنّي ذكرتك بالزهراء مشتاقا / ابن زيدون
١٩	١٧	٢٠	١٤	١٨	جادك الغيث إذا الغيث همى / لسان الدين بن الخطيب
١٠٣	٧٥	٩٤	٦٥	٩٤	لمجموع الكلي

## التقويم للفصلين الأول والثاني ١٤٣٥هـ - ١٤٣٦هـ

عدد الطالبات في العناصر التي تم تقويمها					عنوان النص
الموسيقى	العاطفة	الخيال	الأفكار	اللغة	
٥	٣	٩	٦	٩	عرف الحبيب
٩	٦	٨	٩	١٣	مكانه / البهاء زهير
٧	٣	١١	٨	١٢	أمن تذكر جيران
١٣	٧	١٠	١٠	١٦	بذي سلم / الإمام البوصيري
٨	٦	٥	٧	١٤	فيما مضى كنت
١١	٩	٩	١٠	١٦	بالأعياد مسرورا/ المعتمد بن عباد
١٨	٨	١٠	٨	١٦	لكل شيء إذا ما
٢٠	١١	١٠	١٣	١٨	تم نقصان / أبو البقاء الرندي
١٣	٩	١٣	٩	١٥	إنني ذكرت كـ
٢٣	١٤	١٣	١٦	٢١	بالزهراء مشتاقا/ ابن زيدون
١٥	١١	١٢	١٣	١٨	جارك الغيث إذا
١٨	١٤	٢٠	١٧	١٩	الغيث همى / لسان الدين بن الخطيب

استبانة تبن ما تم إنجازه من الخطوات خلال الفصلين

المهمة	نفذت	لم تنفذ	السبب
١. شرح الطريقة للطالبات			
٢. تقسيم المجموعات وتحديد الطالبات المنتميات لكل مجموعة			
٣. تسمية المجموعات ونقل المهام في كل نصّ			
٤. تجهيز أوراق العمل الخاصة بالنصوص			
٥. تنفيذ المرحلة الأولى (الفصل الأول)			
٦. تنفيذ المرحلة الثانية (الفصل الثاني)			
٧. تقويم المراحل			ما زال العمل مستمراً

### المصادر والمراجع

- صلاح فضل : علم الأسلوب والنظرية البنائية ، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ٢٠٠٥.
- عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير " من البنيوية إلى التشريحية " ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٩٨.
- عصام حسن الدليمي : النظرية البنائية وتطبيقاتها التربوية ، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٤.
- منيف خضير الضوي : النظرية البنائية وتطبيقاتها في تدريس اللغة العربية ، المؤلف ، ٢٠١٣.





## المحاضرون والمحاضرات

- ♦ أحمد حيزم
- ♦ حسين الواد
- ♦ زيدان عودة
- ♦ عبد الغني بارة
- ♦ عبد الفتاح يوسف
- ♦ عبد الواسع الحميري
- ♦ محمد البقاعي
- ♦ محمد الزرورة
- ♦ محمد عبد المطلب ومحمد مفتاح
- ♦ معجب الزهراني
- ♦ هند المطيري