

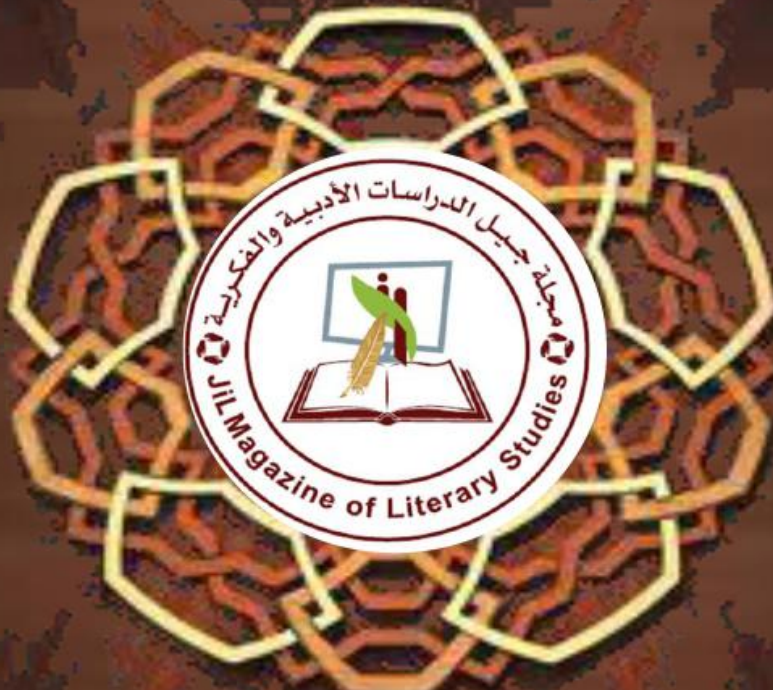


مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية JIL Magazine of Literary Studies

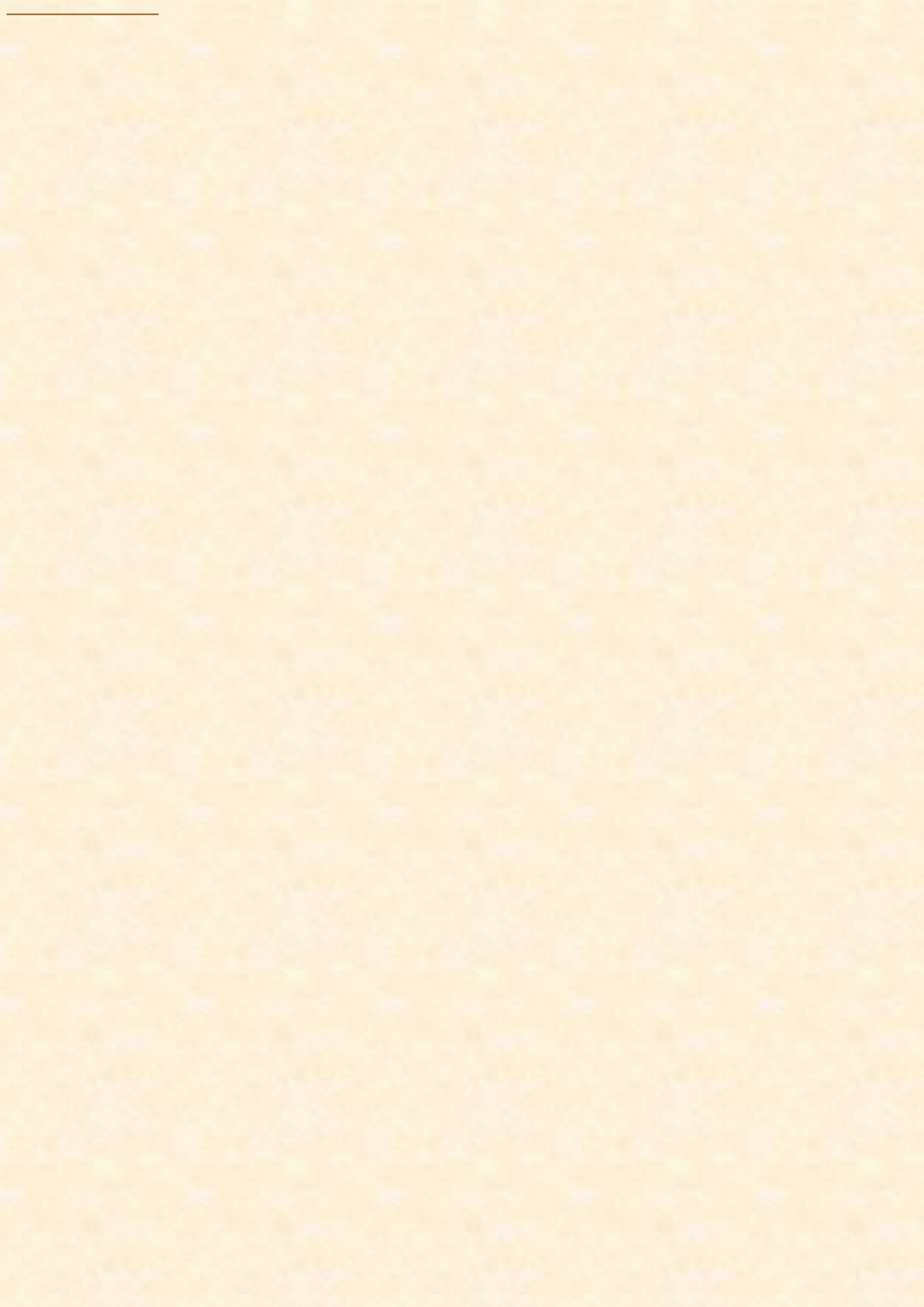
-----مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي-----

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 00961/71053262 - 00213/554115098

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com



العدد الثالث: أيلول / سبتمبر 2014



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



أ.د. عبد الحميد عبد الواحد - أ.د. حبيب مونسى - أ.د. منتصر عبدالقادر الغضنفرى - أ.د. محمد عبد العظيم - د. عبد القادر رابحي
د. أحمد رشاش - د. مليكة ناعيم - د. مصطفى الغرافي - د. جعفر يايوش - د. محمد سرحان كمال - د. طارق ثابت - د. لحسن عزوز - د. دين العربي - د. خالد كاظم حميدي وزير الحميد اوي - د. علية بيبية - د. بدران بن لحسن - د. حسان عبد الله - د. طارق سعد شلي - د. شيخ هامل - د. بولرباح عثمانى - د. عبدالقادر بن فرح - د. نبيل الشاهد - د. إدريس جرادات - د. عبد العليم محمد إسماعيل علي - د. كريم المسعودي - د. حيدر غضبان محسن الجبوري - د. عيود عبدالله العسكري - د. وسام البكري - د. أمين مصبرني - د. لخضر حاكمي - أ. قلولي بن ساعد - أ. ناصر بوصوري - أ. رحمة بوسحابة - أ. زكرياء بن نجي

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دورياً عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دورياً في كل عدد. تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخّص للدراسة في حدود ١٥٠ كلمة وبحجم خط ١٢.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيد عدد صفحات البحث على (٢٠) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول

والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا من الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (١٦) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع

حجم (١٢).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (١٤) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع

حجم (١٠).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الإلكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي

بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

الفهرس

الصفحة	
7	الافتتاحية
9	• قضايا النقد في وصايا النقد : دراسة في التنظير والتحليل والتطبيق / د. علاء محمد شدوح (السعودية)
41	• الأنساق اللغوية ومرايا النص في الخطاب الشعري الليبي: ديوان (غزة هامة لا تنحني) للشاعر راشد الزبير السنوسي نموذجاً / د. صبحية عودة زعرب (ليبيا)
57	• الأنا والآخر في شعر محمود درويش : قصيدة مديح الظل العالي أنموذجاً / أ.سماح بن خروف (الجزائر)
67	• صوفية الرويا: الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي / أ.هارون لعبيدي (الجزائر)
81	• المبدأ الحوارى عند ميخائيل باختين/ أ. منيرة شرقي (الجزائر)
95	• فنية وفاعلية العلامات في الخطاب الإشهاري : دراسة سيميائية لتفكيك الخطاب الاشهاري / أ. العقاب فتيحة (الجزائر)
115	• حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي وأبعاده الفنية / أ. قرقة زينة وأ. رحمانى زهر الدين
131	• علي أحمد باكثير ومسرحه الشعري: ("الشاعر والربيع" نموذجاً) / د. فريد أمعضشو (المغرب)
157	• المكون البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة / أ. محمدي محمد (الجزائر)
175	• مظاهر الصراع الأيديولوجي في رواية الأزيمة الجزائرية : "مناهاة" لـ احميدة عياشي أنموذجاً/ أ غنية بوحرة (الجزائر)
191	• مسابقة جيل الأدب السنوية: جائزة الدكتور محمد مصايف

الافتتاحية

في العدد الثالث تسيير مجلة جيل الدراسات الأدبية وفق خطها المحدد ابتداءً، من مضمونية تحمل سمة التعدد المنبني على الانتقاء الموضوعي، وشكلية تتوخى العلمية المفترضة، والجهد واضح من خلال البحوث، إذ تشارك فيه الباحثون أصحاب الأعمال المنشورة مع الهيئة العلمية الموقرة التي التزمت الدقة مشكورة في الانتقاء والضبط والمراقبة، لا نريد أن نقدم للمجلة فخير تقديم يترسخ من خلال متابعة الموضوعات، لذلك نترك للقارئ متعة الاستكشاف ونرحب معها بأي ملاحظات أو تعقيبات أو اقتراحات .

رئيسة التحرير

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية

لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

قضايا النقد في وصايا النقد – دراسة في التنظير والتحليل والتطبيق –

د. علاء محمد شدوح

أستاذ مساعد في جامعة الجوف /القريات – المملكة العربية السعودية

الملخص

يتناول هذا البحث كيفية تجلي القضايا النقدية التي وردت في فن الوصايا بالمناقشة والتحليل، حيث اتخذ البحث من هذه القضايا وسيلة للولوج إلى عالم الوصايا النقدية وإثبات أنها ركن أساسي من أركان هذا الفن النثري.

وقد تناول البحث هذه المنهجية النقدية في ثلاثة أبواب: الأول كان باباً نظرياً للوصايا على العموم والوصايا النقدية على الخصوص . والثاني تمت فيه دراسة القضايا النقدية التي وردت في وصيتين نقديتين من أصل سبع وهما : وصية بشر بن المعتمر ووصية ابن أبي الأصبع المصري. أما الباب الثالث فقد كان دراسة تحليلية تطبيقية لوصية نقدية ثالثة هي وصية أبي تمام للبحثري، وقد تجلّى فيها ما إذا كان أبو تمام قد التزم في شعره بما أوصاه للبحثري أم لم يلتزم، وذلك من خلال أمثلة متفرقة ومتنوعة من شعره.

Abstract

This research deals with the revelation of criticism issues that mentioned in the art of commandments by discussions and analysis in which the research took from this issue a way to enter to the world of criticism commandments, and prove that it is a basic element in the art of prose.

This research discusses also the criticism approach in three chapters: the first was theoretically to the commandments in general and criticism commandments in particular. The second was completed in which studying the criticism issues which mentioned in two criticism commandments of seven which they are: Bisher bin Almotamer commandment and Ibn Abi Ilisba' Almasri commandment.

The third chapter was a practical analytical studying to third criticism commandment; Abi Tamam to Albuhturi commandment, in which revealed if Abo Tamam followed in his poetry what Albuhturi commanded. And that is through different separated examples of his poetry.

الكلمات المفتاحية: نقد، نشر، وصايا.

المقدمة

يحتل الأدب العربي مكانة كبيرة بين آداب العالم كله، ويتفرع عن هذا الأدب لونا أساسيان ألا وهما: الشعر والنثر، وبالحدیث عن النثر فإن له ما له من الخصوصية والأهمية التي تكسبه سمات كثيرة تتنوع على جميع أنواعه. والوصايا هي من الفنون النثرية القديمة والمهمة، تضاهاي في أهميتها فن الخطابة والرسائل والمقامات، حيث تمتلك مزايا متعددة تفرقها عن غيرها من الفنون رغم وجود شيء من التشابه بينها وبين بعض الأنواع النثرية القديمة.

فهي _على العموم_ كلمات بليغة، شفوية أو مكتوبة، يقولها الشخص على هيئة نصيحة لمن يهمله أمرهم كالآباء والأصدقاء والتلاميذ وغيرهم. وهي خلاصة تجارب الموصي في حياته وخلاصة خبرته التي جمعها طوال حياته، وهدفها الحض على أمور كثيرة دينية كانت أو دنيوية ابتغاء الالتزام ببعضها أو النهي عن بعضها الآخر.

وللوصايا أنواع كثيرة من بينها "الوصايا النقدية" وهي التي يقصد منها أصحابها التنبيه على قضايا النقد والبلاغة في فنون الأدب العربي، حيث يوصي صاحبها من يريد بالالتزام بالقواعد التي تشتمل عليها بعض قضايا النقد الأدبي، والنهي عن الأخذ ببعضها الآخر. وفي حدود علم الباحث فإنه لم يعثر إلا على سبع وصايا نقدية، فقد ندرت الدراسات في النقد العربي التي تناولت النقد داخل الوصايا، ونكاد لا نجد دراسة متكاملة وجادة عن هذا الفن، بل هي شروحات وإشارات بسيطة في بعض كتب الأدب ونقده.

وهذه الوصايا هي: وصية بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ)، وصية الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في رياضة الصبي، وصية أبي حيان التوحيدي (ت ٤١٤ هـ)، وصية أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ)، وصية ابن أبي الأصعب المصري (ت ٦٥٤ هـ)، وصية النواجي (ت ٨٥٩ هـ).

ولهذا ارتأى الباحث أن تُقسَّم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام: الأول، يتحدث عن الوصايا في الإطار النظري. والثاني، دراسة القضايا النقدية في وصيتين من الوصايا النقدية السابقة الذكر خصصهما الباحث لأن المقام هنا لا يكفي لدراستهما كلها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لما لهذه الوصايا من أثر في اللاحقين الذين برزوا في حقل النقد والبلاغة. وهاتان الوصيتان هما: وصية بشر بن المعتمر ووصية ابن أبي الأصعب المصري.

أما القسم الثالث من هذه الدراسة فهو قسم تطبيقي يتمثل في دراسة القضايا النقدية في وصية أبي تمام للبحثري مع دراسة مدى التزام أبي تمام فيما أوصاه للبحثري في شعره، وسيختار الباحث نماذج معينة من شعر الموصي وسيدرسها وفق

ما سبق. علماً أن الباحث قد اختار هذه الوصيّة تحديداً في هذا القسم التطبيقي من الدراسة، لأنه لا يوجد من بين الموصين السابقين الذكر شاعر إلا أبو تمام، ناهيك عن أن أسامة بن منقذ أديب أكثر من كونه شاعراً.

والله من وراء القصد

الباب الأول

(فن الوصايا_الإطار النظري)

أولاً: مفهوم الوصيّة:

الوصيّة لغة: من الجذر (وَصِيَ)، وَصَيْ: أوصى الرجل ووصاه: عهد إليه. قال رؤبة: وصاني العجاج فيما وصّني، أراد: فيما وصاني، فحذف اللام للقفائية، وأوصيت له بشيء وأوصيت إليه: إذا جعلته وصيك، وأوصيته ووصيته إيصاءً وتوصيةً بمعنى واحد، وتواصى القوم أي أوصى بعضهم بعضاً. وفي الحديث: "استوصوا بالنساء خيراً" وقوله تعالى: "ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق ذلكم وصاكم به" (الأنعام، ١٥١).

الوصيّة اصطلاحاً: كثير هم من عرفوا الوصايا في كتبهم وأبحاثهم وأطروحاتهم الجامعية، مع العلم أن توضيحهم لهذا المفهوم لم يكن إلا تكملةً لما بحثوه عن فنون النثر من رسائل وخطب وغيرها، ولم يسبروا أغوار هذا اللون النثري ولم يفرده في كتب مستقلة، من مثل: محمد حسن عبد الله في كتابه (مقدمة في النقد الأدبي)، ومحمود عبد الرحيم صالح في كتابه (فنون النثر في الأدب العباسي)، وغازي طليمات في كتابه (الأدب الجاهلي)... الخ. لذا يرى الباحث أن يقدم تعريفاً اصطلاحياً شاملاً لفن الوصايا من خلال كل ما قرأه عنه بين ثنايا الكتب عامة. فهي -على ما سبق- لون من ألوان الأدب العربي، وتحديداً هي فن من فنون النثر، عُرف في القديم ووصلنا عبر الرواة والحفظ للأشعار والأخبار، وجمعت لنا في كتب الأدب عامة. وهي خلاصة تجارب الموصي في حياته، وخلاصة خبرته التي جمعها طيلة مكوثه في الدنيا، يقدمها إلى من يخصه أو يخصونه عندما يقترب من مفارقة الدار الأولى -وذلك ليس شرطاً- لتكون بمثابة إرشاد ونصح لهم في أمور كثيرة. والوصيّة إما أن تكون منطوقة أو مكتوبة، تتضمن كلاماً بليغاً يوجهه الموصي إلى ابنه أو ابنته أو تلميذه أو إلى قبيلته جمعاء. ولا يرى الباحث ما يراه غيره من أن الوصايا شفوية فقط، فهناك الوصايا الكتابية التي دوّنها قائلوها بغية نقلها إلى مكان آخر أو حفظها للأجيال القادمة، وتكون على شكل "رسالة" (١) يكتبها الموصي مفرغاً فيها ما عنده من تجارب وخبرة وعلوم ويبيعتها إلى الموصى إليه، سواء أكانت فرداً أم جماعة لتحصل بهذه الوصيّة الفائدة الكاملة. إذًا،

(١) المصري، جمال الدين أبي الفضل: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، مادة (وصى). وانظر، الفيروز أبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة (محمد نعيم عرق سوسي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨، ص ١٣٤٣، مادة (وصى).

(٢) ليس المقصود بمصطلح الرسالة هنا، الرسالة الأدبية المعروفة في نثرنا العربي، وإنما هي أفكار وتوصيات مكتوبة تُرسل من مكان إلى آخر.

فالوصايا هي كل ما يُلفظ أو يُكتب أو يوجّه إلى الآخرين مشافهة أو تدويناً، ويراد منه الحُضُّ على أمور كثيرة والالتزام بها أو النهي عنها، دينية كانت أو دنيوية.

ثانياً: أنواع الوصايا:

تقوم الوصايا على ثلاث ركائز أساسية هي : الموصي والوصية والموصى له ، وهذه الركائز موجودة في أنواع الوصايا كلها، إذ تتعدد أنواع الوصايا بتعدد الزوايا التي يتم من خلالها النظر إليها، فإذا ما تمّ النظر إلى هذه الزوايا من جهة الموضوع فإن من أنواعها : الوصايا الدينية، الوصايا الشعرية، الوصايا النقدية، وإذا ما تمّ النظر إليها من جهة الشكل فإن من أنواعها: الوصايا الشفوية، والوصايا الكتابية.

(أ) **الوصايا الدينية:** وهي التي تدعو إلى الإيمان بالله وحده، والإحسان إلى الوالدين، وتأمّر بإقامة الصلاة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والصبر عند المصيبة والتواضع وعدم الفخر^(١).

وهذه الوصايا إما أن تكون من الله تعالى كقوله: "ووصينا الإنسان بوالديه إحساناً"^(٢). وإما من الرسول صلى الله عليه وسلم كوصيته لمعاذ بن جبل حين بعثه إلى اليمن إذ قال : "يسّر ولا تعسرّ وبشّر ولا تنفّر، وإنك ستقدم على قوم من أهل الكتاب، يسألونك ما مفتاح الجنة، فقل شهادة أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له"^(٣). وإما من أحد الصحابة رضوان الله عليهم كأبي بكر وعمر وعثمان وعلي وغيرهم، أو من أحد الصالحين العالمين والمتفقيين في الدين من التابعين ومن سار على نهجهم إلى يوم الدين، كوصية علي بن أبي طالب حيث قال : "أوصيكم بأربع لو ضربتم إليها أباط الإبل لكان لها أهلاً: لا يرجون أحدٌ منكم إلا ربه، ولا يخافنّ إلا ذنبه، ولا يستحي أحد إذا سُئل، عما لا يعلم أن يقول : لا أعلم، ولا إذا لم يعلم الشيء أن يتعلمه، وإن الصبر من الإيمان بمنزلة الرأس من الجسد، فإذا قطع الرأس ذهب الجسد، وكذلك إذا ذهب الإيمان"^(٤).

(ب) **الوصايا الشعرية:** وهي الوصايا التي يقوّمها الشعراء في حالة من الإحساس بدنو الأجل على الأغلب، وتقال على شكل أبيات متفرقة أو على شكل قصيدة كاملة، يراد منها الحث على أخذ الحيطة والحذر في هذه الحياة الدنيا من كافة الجوانب، والاستفادة من أخطاء الغير والحذر من الوقوع فيها.

(١) أبو ليلى، فرج: تاريخ الوصايا، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدوحة، ط١، ١٩٩٧، ص٣.

(٢) سورة الأحقاف، آية ١٥.

(٣) المغافري، أبو محمد عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، مكتبة العبيكان، الرياض، ط١، ١٩٩٨، ص٢٣٧.

(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجليل، بيروت، ط٢، (د.ت)، ص٧٧.

ومنها قول الشاعر "ليبد بن ربيعة" يوصي بناته بعدم تجاوز مدة الحزن على الآباء الميتين والالتزام بآداب هذا الحزن:

تَمَنَّى ابنتاي أن يعيش أبوهما
وما أنا إلا من ربيعة أو مُضَرِّ

ونائحتان تندبان بعاقِلٍ
أخي ثقة لا عين منه ولا أثر

فقوما فقولا بالذي قد علمتما
فلا تخمشا وجهاً ولا تحلقا شعر

إلى الحول ثم اسم السلام عليكما
ومَنْ بيك حولاً كاملاً فقد اعتذر^(١)

(ج) الوصايا الشفوية: وهي كل وصية يقولها الموصي مشافهة لمن يريد مباشرة، دون أن يدونها أو يوثقها في رسالة أو كتاب، وهذه الوصايا غالباً ما تكون عندما تحضر الوفاة شخصاً معيناً أو في الساعات الأخيرة من عمره . فهو يريد من خلالها أن يوصل خبراته وتجاربه في الحياة لأبنائه أو طلابه أو عشيرته بأكملها بأسلوب جميل مؤثر يأخذ بالقلوب عند سماعه، فلا حاجة له أن يوثق وصيته أو أن يدونها . ومثل هذا النوع من الوصايا إن وجدناه مدوناً في رسالة أو كتاب من أمهات الكتب، إنما يكون قد دونهما الكتّاب عن الرواة ولم يدونها صاحب الوصية نفسه .

ومن هذه الوصايا وصية ذي الأصبع العدواني لأبنة أسيد عندما حضرته الوفاة قائلاً : " يا بني، إنّ أباك قد فني وهو حي، وعاش حتى سئم العيش، وإني موصيك بما إن حفظته بلغت في قومك ما بلغت، فاحفظ عني : ألن جانبك لقومك يجوبك، وتواضع لهم يرفعوك، وابسط لهم وجهك يطلعوك، ولا تستأثر عليهم بشيء يسودوك، وأكرم صغارهم كما تكرم كبارهم يكرمك كبارهم .." (٢).

(ء) الوصايا الكتابية: وهي التي يكتبها موصيها في رسالة _ وليس المقصود هنا الرسالة الأدبية _، أو كتاب ويبيعتها إلى الموصى إليه ليقرأها ويستفيد منها ويلتزم بما جاء فيها . ويتميز هذا النوع من الوصايا بفصاحة أكثر وتركيز أكبر وأسلوب أليق، لأن الموصي يكتبها بأناة ورويّة دون حاجته إلى القول عفواً الخاطر، فيبيعتها على شكلها النهائي إلى

(١) العامري، ليبد بن ربيعة: ديوان ليبد بن ربيعة، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٧٣.

(٢) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، ج٣، ١٩٦٣، ص٩٨-٩٩.

الموصى إليه مكتوبة بخط يده أو تحبيره. وخير مثال على هذا النوع وصية بشر بن المعتمر التي حبرها وبعثها إلى إبراهيم بن جبلة وتلاميذه الذين كان يعلمهم الخطابة.

(هـ) **الوصايا النقدية:** وهي التي يقصد منها أصحابها التنبيه على قضايا النقد والبلاغة في فنون الأدب العربي، فيوصي صاحبها من يريد، بالالتزام في بعض قضايا النقد الأدبي وعدم الخروج عليها أو النهي عن الخروج عن بعضها الآخر إن قال شعراً أو نثراً، مثل قضايا اللفظ والمعنى والوزن والقافية والسرقات الشعرية وغيرها، وهذا النوع من الوصايا هو محور الحديث في هذا المقام.

ثالثاً: السمات العامة التي تتعلق بمضمون الوصايا:

- (أ): أنها ذات فكر هادئ وعميق، وحكمة رزان، ونظرة واقعية إلى مشكلات الحياة^(١).
- (ب): توجّه النظر إلى محاسن الأخلاق أو على مسلك من مسالك الحياة أو تقديم تعليمات وتوجيهات تتعلق بعمل من الأعمال^(٢).
- (ج): التركيز على النصائح الدينية أو الدنيوية.

رابعاً: الخصائص الفنية للوصايا:

- (أ): **الأسلوب المسجع:** لعل من الملاحظ في وصايا الأدب العربي غلبة السجع على جملها، من مبتدأها إلى منتهاها، وعلى الأخص الوصايا الجاهلية . فهو سجع غير متكلف ولا مقصود بل هو "سجع منظم وهادئ يشبع الدلالات بإيقاعات تميل إلى نوع من السكينة والهدوء"^(٣). وهو سجع غير متعمد وغير مقصود لذاته، بل جاء وكأنّ الفكرة تستدعيه والمعنى يطلبه^(٤).

- (ب): **الجميل القصيرة والمتوازنة:** من السهولة على القارئ أن يلمح قصر الجمل في الوصايا مع المحافظة على توازن هذه الجمل دون إخلال في لفظها أو معناها، مما يضيف عليها رونقاً وجمالاً.

(١) طليعات، غازي: الأدب الجاهلي وقضاياها وأغراضه وأعلامه، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٠، ط ٢، ص ٧٠١.

(٢) صالح، محمود عبد الرحيم: فنون النثر في الأدب العباسي، وزارة الثقافة، الأردن، ط ١، ١٩٩٤، ص ٣٤.

(٣) إبراهيم، عبد الله: الوصايا، WWW. ALKalema-Vs/adab/htm

(٤) أبو رحمة، خليل: فنون النثر العربي القديم، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط ١، ١٩٩٣، ص ١٨.

(ج): التراوح ما بين الاسترسال والإيجاز : قد تختلف الوصايا في طولها وقصرها، فيمكن للموصي أن يسترسل في لغته أو يوجز، إلا أنه في كلتا الحالتين يعتمد على التركيز في الألفاظ وعدم الإخلال فيها أو في معانيها . فلو نُظِرَ إلى وصية ذي الأصعب العدواني لابنه^(١) . لوجد أنها قصيرة جداً قياساً بوصية عمر بن الخطاب للخليفة من بعده مثلاً^(٢) .

(د): السهولة والوضوح في الألفاظ والمعاني : تتسم الوصايا الأدبية بكل أنواعها بخلوه من التعقيد والتكلف، فحجاءت سهولة الألفاظ، واضحة المعاني، رصينة وقوية في الوقت نفسه، لها وقع وتأثير في مسمع الموصى له، مما تحثه على الانتباه والتفكير في مضمون الوصية كاملة.

(هـ): أسلوب الطلب: يحاول الموصي في وصيته أن يعتمد على أسلوب الأمر والنهي، إلا أنه يراعي في ذلك موضوع الوصية ومقامها. فمثلاً وصايا الآباء للأبناء عند الاحتضار، تقتضي من الموصي استخدام صيغ أمرية أو صيغ نهي هادئة اقتضاءً للمقام الذي يعيشه الموصي . وعلى العكس من ذلك نلاحظ الموصي في الوصايا التي تتعلق بتوصية الآباء للأبناء عند الزواج أو وصايا المعلمين لتلاميذهم، أنه يهتم بالأسلوب الطلي الصارم لما يقتضيه مقام الموصي وموضوع وصيته، "وغالباً ما يقتزن هذا الأسلوب بالتعليل، وذلك لبيان الهدف الذي يرمي إليه القائل من الأمر والنهي ثم من الوصية بوجه عام"^(٣).

(الباب الثاني)

(مباحث النقد في فن الوصايا)

سبق وأن أشار الباحث إلى أن ما عثر عليه من الوصايا النقدية يكمن في سبع وصايا هي : وصية بشر بن المعتمر، وصية أبي تمام للبحثري، وصية الجاحظ في رياضة الصبي، وصية أبي حيان التوحيدي، وصية أسامة بن منقذ، وصية ابن أبي الأصعب المصري، وصية النواجي . ونظراً لضيق المقام هنا، سيختار الباحث في هذا الباب وصيتين للدراسة والتحليل، وهما: وصية بشر بن المعتمر، ووصية ابن أبي الأصعب المصري.

لقد تعودّ الدارس للنقد العربي القديم، أن يجد ما يبحث عنه من قضايا ومباحث في مصادره ومراجعته التي تختصّ به، إلا أن هذه القضايا والمباحث النقدية يمكن أن يقع عليها الدارس خارج هذه المصادر والمراجع، فيمكن له أن يقع عليها -مثلاً- في كتب السير والتراجم وفي كتب اللغة والنحو وفي كتب المعارف والموسوعات وفي كتب الأدب ودواوين الشعر . المهم أنّ من بين فنون الأدب التي يمكن أن يقع فيها الدارس على أنحاء من النقد " فن الوصايا "، والأهم أنّ مؤلفي هذه

(١) انظرها. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، ج٣، ص٩٨-٩٩.

(٢) انظرها: الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج٢، ص٤٦.

(٣) صالح، محمود عبد الرحيم: فنون النثر في الأدب العباسي، ص٤٠.

الوصايا يقفون فيها موقف الموجه والناصح والمرشد والمعلم للمبدع والكاتب على السواء . والأهم أيضاً أن هذه الوصايا تشتمل على القواعد والقوانين التي لا بُدّ للمبدع أن يراعيها لحظة الإبداع والتي لا بُدّ للكاتب أن يتقيد فيها عند الكتابة، وبمقدار تقيده فيها أو بعده عنها بمقدار ما يُكتب لأدبه من الجودة والانتشار أو الاستهجان والرداءة. وتكمن قضايا النقد في هاتين الوصيتين فيما يلي:

(أ) اللفظ والمعنى.

أولاً: اللفظ والمعنى عند بشر بن المعتمر:

يُعدّ هذا المبحث من المباحث الأدبية النقدية التي نالت قدراً كبيراً من الدراسة والبحث من الدارسين والنقاد القدماء والمحدثين.

ووردت هذه القضية عند بشر بن المعتمر في الوصية النقدية التي رواها لنا الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، والذي هو المصدر الوحيد لها، وقدمها لنا بصورة جيدة يفهمها القارئ، "ولعل بشر هو أول من تحدث في وضوح عن اللفظ والمعنى وتحدث عن طبيعة الصلة التي يجب أن تقوم بينها" (١). وطرق لنا بابها في قوله: "ومن أراغ معنىً كريماً فليتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما" (٢). وما يقصده بشر في هذا الكلام أن من تولى عملاً أدبياً من الشعر أو النثر، يجب عليه أن يولي ألفاظه ومعانيه فائق عنايته . فإن كان في ذهنه معنىً كريماً فمن المفروض به أن يكسوه لفظاً كريماً مثله، لتتم بذلك عملية توازٍ بينها . فالمعنى القوي يحتاج إلى لفظ قوي مثله والعكس صحيح. "ويدل كلام بشر هذا على أنه يساوي في المنزلة بين اللفظ والمعنى، ويحفظ لكل منهما حقه في وجوب العناية به، والحكم على الأديب بالفنية بقدر ما يستطيع الإجادة فيهما معاً" (٣).

أي أن بشرأ جاء بفكرة المساواة بين الألفاظ والمعاني دون تقديم أحدهما على الآخر، وهذا ما أخذ به بعض النقاد من بعده، كابن المعتز وأضرابه . وقضية اللفظ والمعنى هي المقياس في الحكم على الأديب بالقوة والضعف، فإن أجاد فيهما ووازى بينهما في القوة والرصانة، كان أدبياً فذاً يتمتع بمستوى عالٍ من الفنية الأدبية . لذا يجب أن يحرص على المحافظة على ألفاظه ومعانيه من أي شيء يفسدهما، وأن يظهرهما على أتم وجه، ليتصف العمل الأدبي الذي يجويهما بالفنية الجيدة.

(١) بلع، عبد الحكيم: أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار تحفة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط٣، ١٩٧٩، ص ١٨٢.

(٢) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٣) انظر: طبانة، بدوي: دراسات في النقد الأدبي العربي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص١٤٣.

من هذه الجهة يمكن أن نفهم ما يورده بشر في وصيته من صفات اللفظ الجيد، وما يورده من صفات المعنى الجيد مما يوجب على الكاتب أو الشاعر أن يتأمل م ثل هذه الصفات ويعمل بمقتضاها لحظة الكتابة أو عند النظم . يقول بشر: "وكن في إحدى ثلاث منازل فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً وفحماً سهلاً"^(١).

ومن الملاحظ أن بشر بن المعتمر يبدأ بذكر الصفات التي يجب أن يكون عليها اللفظ، فيجب أن يكون خفيفاً لطيفاً حسناً حلواً، "فاللفظ الرشيق هو الذي يرتفع عن الساقط السوقي وينحط عند البدوي الوحشي"^(٢). وأن يكون عذباً طيباً "فصيحاً، فالعذوبة أول صفات الكلام الجيد"^(٣). وأن يكون اللفظ فحماً وعلى درجة عالية من العلو والسمو والرفعة، "الكلام الفخم هو الكلام العظيم"^(٤). وأن يتصف بالسهولة واللين وقلة الخشونة "وأن يكون خالياً من التكلف والتعقيد والتعسف في السبك"^(٥).

فالرشاقة والعذوبة والفخامة والسهولة من صفات اللفظ الجيد عند بشر بن المعتمر، فإذا كان اللفظ يتمتع بمثل هذه الصفات عند بشر، فالمعنى لا يقل أهمية عنه عند هذا الناقد، فله من الميزات الجيدة ما يحق لنا من خلالها أن نطلق معيار الجودة على العمل الأدبي.

ويستأنف بشر وصيته قائلاً: "ويكون معنك ظاهراً ومكشوفاً، وقريباً ومعروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت"^(٦). ينتقل بشر للحديث عن صفات المعنى، فيشترط أن يكون ظاهراً بيناً لا خفية فيه ولا صعوبة فهم، فيكون مكشوفاً واضحاً، "فإن من كشف الأمر إظهاره"^(٧). وأن يكون المعنى قريباً من ذهن القارئ أو المتلقي وغير بعيد عنه، وأن يكون معروفاً معلوماً عند من يكتب لهم العمل الأدبي من الطبقة الخاصة ومن الطبقة العامة من الناس، فإن كانت المعاني للعامة عرفوها، وإن كانت للخاصة علموها، دون أن تكون مجهولة يصعب إيجادها.

ويقول أيضاً: "والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامي والخاصي . فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك إلى أن تُفهم العامة معاني

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٢) الجرجاني، القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي الجاوي، دار إحياء

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ج١، ١٩٨١، ص٥٧.

(٤) المصري، جمال الدين أبي الفضل: لسان العرب، (فخم).

(٥) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال صعيدي، مكتبة علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩، ص١١٢.

(٦) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٧) المصري، جمال الدين أبي الفضل: لسان العرب، (كشف).

خاصة وتكسوها الألفاظ الواسعة التي لا تلتطف عن الدّهماء ولا تجفّو عن الإكفاء، فأنت الب ليغ التام^(١). ومن خلال هذه العبارة يستكمل لنا بشر حديثه عن المعنى فيقول إنّ المعنى لا يكون شريفاً جيداً جميلاً لأنه من معاني الخاصة، ولا يكون وضيعاً قبيحاً رديفاً لأنه من معاني العامة، وغنما مقياس شرف المعنى صمته ومدى تحقيقه للمنفعة الأدبية ومدى مطابقته لمقتضى الحال. ومقتضى الحال هو: "أن يكون الكلام مطابقاً للحالة التي يتحدث عنها، ومناسبة للموقف الذي يتحدث فيه. وربط البلاغيون حُسن الكلام وقبحه بانطباقه على مقتضى وغيره، وعزّفوا البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع خصائصه"^(٢).

وقال الجاحظ عن هذه المطابقة: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"^(٣).

فهذا ما يقال له "لكل مقام مقال" فإذا كان الكلام موجّهاً للخاصة، وجّهت إليهم معاني تناسبهم. وإذا كان موجّهاً للعامة خوطبوا بما يناسبهم من المعاني أيضاً. ويعاود بشر الحديث عن اللفظ في معنى قوله: إنه إن أراد الأديب إفهام الطبقة العامة مع بني الخاصة أو إفهام الطبقة الخاصة معاني العامة، من المفروض عليه أن يكسو هذه المعاني ألفاظاً متوسطة تفهمها الطبقتان. معنى ذلك أن على الأديب أن يكون حذقاً في انتقائه لألفاظه ومعانيه، وأن يتنبّه جيداً إلى الفئة من الناس التي يوجه إليها كلامه، فللطبقة العامة منهم لغة يفهمونها، وللخاصة أيضاً كلام يخصهم. أمّا ما يجب عليه أن يكون الأديب فيه أشد حذقاً هو أن ينتقي كلاماً ليفهم فيه الطبقتين، فاللغة هي المفتاح لذلك، من خلال الألفاظ والمعاني المتوسطة والمناسبة. "تلك إذن وحدة التجربة الفنية، يقف فيها المبدع في مكان وسط بين الموضوع الذي يعرض له والجمهور الذي يوجهه إليه. ومراعاة الجانبين هي التي ستحدد أداة التوصيل، وهي اللغة، التي يجب أن تكون وسطاً تليق بالكاتب والموضوع ولا تستغلق على الجمهور فتصرفه عن المتابعة، ومن ثم يفقد العمل الأدبي الفني دواعي وجوده من أساسها"^(٤).

إذا، من استخدام هذه الألفاظ المتوسطة ببراعة، كان أديباً فصيح اللسان، بليغ القلم، ينتج أدباً فذاً متميزاً يتمتع بالفنية العالية، وبذلك تصل المعاني بألفاظها المتوسطة إلى كلتا الطبقتين دون عناء أو تعب.

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج ١، ص ١٣٦.

(٢) مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط ١، ٢٠٠١، ص ٣٩٧-٣٩٨.

(٣) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج ١، ص ١٣٨-١٣٩.

(٤) عبد الله، محمد حسن: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، (د.م)، ١٩٧٥، ص ٤٩٩.

ثانياً: اللفظ والمعنى عند ابن أبي الأصعب المصري^(١).

لقد ألف المصري كتاباً يدعى "تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن"، واحتوى هذا الكتاب على عدّة أبواب ومنها باب التهذيب والتأديب الذي أدرج فيه وصيته النقدية التي نحا فيها ما نحاه الأسبقون، وقد اعتمد في تأليفها على كثير من الكتب البلاغية فحرّرها ونقّحها وحذف منها ما لا يريدّه وزاد عليها ما تستحقّه.

ومن بين القضايا النقدية التي أهتم بها ابن أبي الأصعب في وصيته، قضية اللفظ والمعنى فقال: "ينبغي لك أيها الراغب في العمل، السائل فيه عن أوضح السبل، أن تُحصّل المعنى عند الشروع في تحبير الشعر وتحرير النثر ر قبل اللفظ... وتوَحّ الكلام الجزل، دون الرّذّل، والسهل دون الصعب، والعذب دون المستكره، والمستحسن دون المستهجن"^(٢).

الذي يبدو من خلال هذا الكلام أنّ المصري يسير على خطى من سبقوه في قضايا النقد الأدبي، وفيها قضية اللفظ والمعنى، ولكنه يصوغها لنا بأسلوب جميل منقّح، فهو يوجّه خطابه للأديب الذي يعمل في مجال الشعر والنثر، ويرشده إلى أن يأتي بالمعنى قبل أن يأتي باللفظ، وهذا الكلام ليس بجديد علينا، فقد أشار إليه الكثير ممن تقدموا على ابن أبي الأصعب، فقضية تحصيل المعنى قبل اللفظ مهمة عند أغلب النقاد القدماء، إذ يجيب على الأديب استحضر المعنى في ذهنه أولاً، ومن ثم الإتيان بلفظ مناسب له ليكوناً معاً عبارة رصينة.

ويحذر الناقد أيضاً من الاقتراب إلى الألفاظ الرذيلة الرديئة التي لا يُستفاد منها، والألفاظ الصعبة التي يستعصي على الأذهان فهمها وعلى اللسان نطقها، ويحذر من الألفاظ القبيحة المستكرهة والغريبة المستهجنة. ولكنه يأمر في الالتزام بالألفاظ الجزلة والقوية المتينة، والتي تشنّف الآذان وتطاول الأذهان، والتي تتصف بالجودة والفصاحة وقلة الغرابة.

ويتابع المصري حديثه فيقول: "وإيّاك وتعقيد المعاني، وتعقير الألفاظ... واعلم أن الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، فإذا قوّيت الألفاظ فقوّ المعاني، وإذا أضعفتها فأضعفتها لتتوازي قوى الكلام وتتناسب في الألفاظ م"^(٣). معنى ذلك أن على الأديب – ناظماً أو ناثرًا – أن يتوخى الحذر في استخدام المعاني المعقدة والصعبة الفهم، وأن يكون حذراً من استخدام الألفاظ المتعقّرة فيها والتي تدلّ على تشدّد مبالغ فيه من الأديب. فهذا يشين الأديب ويشين عمله.

(١) هو أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري المعروف بابن أبي الأصعب، ولد بمصر سنة (٥٨٥هـ) وتوفي سنة (٦٥٤هـ)، وعاش معظم حياته في مصر في عهد الدولة الأيوبية وجزء من دولة المماليك البحرية وذلك في النصف الأول من القرن السابع للهجرة.

(٢) المصري، ابن أبي الأصعب: تحرير التحرير، تحقيق: حفي محمد شرف، القاهرة، وزارة الأوقاف، ١٩٩٥، ص ٤١٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤١٦.

ويسمي ابن أبي الأصبغ الألفاظ أجساداً والمعاني أرواحاً، دلالة على عدم الانفصال بينهما وعلى أنّ أحدهما لا يقوم إلاّ بالآخر . وهذا أشار إليه النقاد المتقدمون عليه، إضافة إلى تسميات أخرى أطلقها القدماء على اللفظ والمعنى، فجميعها تشير إلى مفهوم واحد وهو استحالة الانفصال بينهما .

ويشير المصري أيضاً إلى التوازي بين الطرفين كما أشار إليه من سبقه من النقاد . فإشارته هذه تتمثل في أنه إن كانت الألفاظ المستخدمة قوية جيدة متينة سهلة، يجب أن تكون المعاني كذلك . وإن كانت ضعيفة فلتكن المعاني ضعيفة مثلها . وبذلك يكون الكلام متناسباً لا هدر فيه، ولا يستعصي على الأفهام .

ويختتم حديثه عن قضية اللفظ والمعنى بقوله: "وقدّر اللفظ على قدر المعنى لا زائداً عليه، ولا ناقصاً عنه، كما قيل في مدح بعض البلغاء: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه"^(١). يؤكد من خلال هذه العبارة على عملية التوازن والتوازي بين المعاني والألفاظ، فيجب أن يكون اللفظ على قدر المعنى من حيث الجودة الفنية، لا يزيد أحدهما على الآخر أو ينقص عنه . ويمثل على ذلك بمدح أحد البلغاء، فقيل في ألفاظه إنها مطابقة مع معانيه وكأنها قالب لها، وذلك دلالة على الفنية العالية التي تتمتع بها العبارة أو الكلام إن التزم الأديب بهذا التساوي .

(ب) الأوزان والقوافي:

أولاً: الأوزان والقوافي عند بشر بن المعتمر:

لقد أشار بشر في وصيته إلى قضية الوزن والقافية إشارة متواضعة من حيث عدد الكلمات، ألا أنها تحمل معنى كبيراً يسترعي الانتباه، فقال: "... فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصره إلى قرارها وإلى حقفها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحلّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة من موضعها، فلا تُكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها، فإنك إذا لم تتعاطَ قرض الشعر الموزون، ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور، لم يُعَبك بترك ذلك أحد . فإن أنت تكلفتها ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ولا مُحْكماً لشأنك، بصيراً بما عليك وما لك، عاتبك من أنت أقلّ عيباً منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك"^(٢).

ما يريده بشر هنا متعدد، فهو ينبّه الأديب الذي ينظم الشعر إلى ضرورة اختيار القافية المناسبة لكل قصيدة من قصائده، بما فيها من حروف ورويّ . فالواجب على الشاعر الالتزام بقافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها، دون أن يُغيّر ببعض حروفها وحركاتها في أحد الأبيات، حتى وإن التزم بنفس الروي، لأن في ذلك إخلالاً بها وبما تنتجه من

(١) المصدر نفسه، ص ٤٢٠ .

(٢) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج ١، ص ١٣٨ .

موسيقى رائعة تطرب الأسماع. ومن جهة أخرى يوصي بشر بحسن اختيار القوافي والأوزان، وذلك تبعاً لموضوع القصيدة، فمن المستقبح أن يأتي الشاعر "بوزن قصير قليل المقاطع في حالة من اليأس والجزع في القصيدة، بل يحتاج إلى وزن طويل كثير المقاطع ليصُبّ فيه أشجانه لينفس عن أحزانه وجزعه، ومن المستهجن أن يأتي الشاعر ببحر طويل التفعيلات في حالة المصيبة والهلع والانفعال النفسي، بل يجب في هذا المقام الإتيان ببحر قصير التفعيلات ليتلاءم مع سرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية وهكذا.." (١).

فلاختيار الخطأ للأوزان والقوافي يفضي إلى نفور من القصيدة، وكأنّ الشاعر يقحم القافية والتروي على القصيدة إقحاماً، وينبّه بشر أيضاً إلى الشعر الموزون من حيث التفعيلات والإيقاعات التي يتألف منها البيت . فإن كان الشاعر متمكناً من تفعيلات بحور الشعر جميعها وعارفاً بها، أمكنة قرض الشعر الموزون . أمّا إن كان قليل الدربة فيها وعازفاً عنها فلن يُعيبه على تركه لها أحد، من قبيل أن "رحم الله امرءاً عرف قدر نفسه". ولكن محطّ انتقاد الأديب نقداً لاذعاً يكون في قرضه للشعر الموزون، دون أن يكون ذا مِرَاس أو دربة أو علم بالعروض والأوزان والقوافي، حينها سيعيبه ويعلو عليه من هو أقلّ منه علماً.

وإنّ دققنا في كلام بشر هذا وجدنا أنه لا يسمح بتعدد القوافي في القصيدة الواحدة، وألفيناها يؤكد ضرورة أن تحتل القافية مكانها الصحيح من القصيدة تبعاً لموضوعها، وذلك على العكس مما قاله بعض النقاد الذين جاؤوا بعده وسمحوا بتعدد القوافي في القصيدة الواحدة.

ثانياً: الأوزان والقوافي عند ابن أبي الأصبع:

لقد وردت هذه القضية عند ابن أبي الأصبع في معرض حديثه عن الشعر والنثر . أمّا من حيث الشعر قال : "ينبغي لك أيها الراغب في العمل .. أن تُحصّل القوافي قبل الأبيات، ولا تُكره الخاطر على وزن مخصوص، وروي مقصود .. والترنّم بالشعر مما يُعين عليه. قال الشاعر:

تَغَنَّ بالشعر إمّا كنتَ قائلاًه
إنّ الغناء لقول الشعر مضمّارُ

(١) انظر. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٤، ١٩٩٧، ص ١٧٧-١٧٨.

... واقصد القوافي السهلة المستحسنة، دون المستصعبة المستهجنة، والأوزان الحلوة، دون المهجورة الكثرة، فإنّ الشعر كالجواد، والقوافي حوافره ... والأوزان جملته"^(١).

إنّ على الأديب فيما يقوله ابن أبي الأصعب أن يأتي بالقافية في ذهنه قبل أن يأتي بالبيت، لأن هذا يُسهّل عليه الإتيان بالألفاظ والمعاني بسهولة ويُسّر، ويسهل انسياب الشعر عند التأليف دون تكلف أو تصنع. وينبّه الأديب أيضاً بالألّا يُكره نفسه على قول الشعر في قافية معينة في ذهنه أو يُجربها على أوزان مقصودة أو روي محدد، لأن في ذلك تكلفاً لا محالة وضعفاً في الألفاظ والمعاني وحتى في القافية والوزن والموسيقى للبيت. ويجب عليه أن يترنّم بالشعر وهو ينظمه، لأن ذلك يساعد ويُسهّل قوله دون عناء، ولأنّ مثل هذا الترنّم يمكن من معرفة معايب الوزن. أما عن اختيار القوافي والأوزان في الشعر، فيشترط المصري القوافي المستحسنة واللطيفة والسهلة دون الصعبة والمستهجنة. وكذلك فإنّه يشترط فيه الأوزان الجميلة ذات الإيقاع الموسيقي الطرب ويعزو ذلك إلى أنّ القافية بالنسبة للشعر، كالحافر بالنسبة للحصان، إذ يشتركان في المساعدة على الجريان بسرعة وانسيابية.

أمّا من حيث النثر فقال: "ولا تجعل كلامك مبنياً على السجع كلّه، فتظهر عليه الكلفة، وتبين فيه أثر المشقة، ويُتكلف لأجل السجع ارتكاب المعنى الساقط، واللفظ النازل، وربما اشتد عيب كلمة المقطع رغبة في السجع، فجاءت نافرة من أخواتها، قلقة في مكانها ... فإن جاء الكلام مسجوعاً عفواً من غير قصد، وتشابهت مقاطعته من غير كسب كان، وإن عرّ ذلك فتركه وإن اختلفت أسجاعه، وتباينت في التقفية مقاطعته، ... فإذا نثرت منظوماً فغير قوافي شعره إلى قوافي سجعه"^(٢).

السجع ظاهرة قد تلازم النثر وقد لا تدخل فيه، وهو يحتوي على أوزان تكسبه إيقاعاً وجزساً موسيقياً جميلاً، لكنه محكوم بضوابط تنظمه وتحسنه وتقرّبه من الأسماع.

فابن أبي الأصعب هنا يُبيّن ما مُحمد من السجع، وما رُغب في استخدامه. فيوصي الأديب بأن لا يكون الكلام أو العمل الأدبي كلّاً مبنياً على السجع، فإنّ في ذلك كُلفه، إذ إنّ همّ الناشر في هذه الحالة إيجاد الألفاظ خبط عشواء لتتناسب مع الوزن والسجع الموحد من أول العمل إلى آخره. وقد يختار المعاني الساقطة والنازلة ابتغاء الالتزام بالسجع. فذلك كله لا يُفضي بالأديب إلا إلى مشقّة وتعب غير مفيد في الكتابة، وألفاظ ومعان لا تمتّ إلى الفنيّة بصلة.

وقد يؤثر التمسك بالسجع إلى حدّ كبير في العمل الأدبي على العبارات كلّها، فقد تأتي العبارة في المكان الخطأ وليس بينها وبين أخواتها نوع من التناسق والتناغم أمّا السجع الذي يسمّح به الرجل هنا، السجع الذي يأتي عفواً الخاطر دون

(١) المصري، ابن أبي الأصعب: تحرير التحرير، ص ٤١٢-٤١٦

(٢) المصدر نفسه، ص ٤١٥-٤١٦.

قصد أو تكلف. فهذا النوع لن يؤثر على الألفاظ والمعاني والعبارات أبداً. ففي هذه الحالة _ وإن استخدم مثل هذا النوع من السجع دون أن يشعر _ يجب عليه ألا يوقفه وأن يستمر فيما هو عليه، حتى وإن اختلفت بعض قوافيه.

أمّ القضية الأخيرة التي يُشير إليها ابن أبي الأصبع المصري فيما يتعلق بالسجع، ألا وهي حلّ المنظوم إلى المنثور.

فهو يشترط في ذلك أن ينقل الناثر القوافي الموجودة في الشعر ليجعلها في النثر المسجوع، في حالة تحويله عملاً شعرياً إلى عمل نثري. وفي ذلك يمكن أن يكون المصري قد وجّه شرطه السابق إلى كل أديب يعزم تحويل قصيدة شعرية من تأليفه إلى نثر مسجوع، مع ضرورة الإبقاء على نفس القافية في الفنين، فيبقى العمل ملكه في كل بهما. وبالتالي فإنه يُحصّن قصرده من السرقة إن أراد أديب آخر القيام بذلك.

(ج) الطبع والتكلف:

أولاً: الطبع والتكلف عند بشر بن المعتمر:

أشار بشر إلى هذه القضية في وصيته، وإن كانت إشارةً بسيطةً إلا أنها ذات دلالة ومعنى تفيدان الأديب فيما يؤلف، فقال: "... واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك إلا طول بالكّد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة"^(١).

عندما نربط هذه الفقرة بما قبلها في نص الوصية، نجد أنّ بشرًا يوصي الأديب بانتقاء أفضل الأوقات للتأليف شعراً أو نثراً، كأوقات النشاط وهي التي يكون فيها البال غير مشغول، فهي تساعد على انتقاء ما حُسن من اللفظ والمعنى. أمّا إن اختار الأديب أوقاتاً تسرّب إليها الملل والضجر، أثر ذلك على سير العمل الأدبي ووجد الأديب نفسه عندئذ مضطراً إلى تكلف الألفاظ والمعاني وحتى القوافي، إذ إنّ من سمات الألفاظ والمعاني الضعيفة أن تكون متكلّفة. ويقول بشر: "فإن ابتلت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجمالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك و فراغ بالك"^(٢).

يطمئنُّ بشرٌ الأديب إن تكلف القول ولم تسمح له طبعته بتأليفه عفو الخاطر، بالألا يجزع وألا يلازمه الاستعجال في التأليف، ولكن يجب عليه أن يتركه في جميع أوقات ذلك اليوم ولا يرجع إليه إلا وقت النشاط وفراغ البال. وكأنّ بشر بن المعتمر من خلال ذلك كلّه يُخاطب الأديب المحترف ويوجهه إلى اختيار الأوقات التي تسمح بالتأليف بانسيابية ودون عناء وذلك اجتناباً للتكلف في اختيار الألفاظ والمعاني.

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص١٣٨.

ثانياً: الطبع والتكلف عند ابن أبي الأصبع المصري:

لقد أشار المصري إلى هذه القضية في وصيته إشارة تدل على اهتمامه بها، وتحذيره الأدباء من الوقوع في التكلف فقال: "وقد يتخيل الشاعر حيناً ويستعصي عليه الشعر زماناً، كما روي عن الفرزدق أنه قال: (لقد يمرّ عليّ الزمن وإنّ قُلْعَ ضرْسٍ من أضراسي لأهونُ عليّ من أن أقول بيتاً واحداً)، فإذا كان كذلك فاتركه حتى يجيئك عفواً، وينقاد إليك طوعاً"^(١).

يعني المصري في هذا الكلام أنّ الشاعر قد يمرّ بزمن يساعده كلّ المساعدة على قول الشعر بانسيابية ودون عناء أو تكلف، وقد يمرّ عليه زمن يستعصي عليه قول بيت واحد من الشعر، فهذا يتعلق بصفاء الذهن وخلو البال والخاطر، فإنّ توفّر ذلك قال الأديب الشعر بسهولة ويُسر، أمّا إنّ تكدّر الخاطر وشُغل البال، صعب عليه القول واختار ما قُبِح من الألفاظ والمعاني وتكلف فيها.

وفحوى ما يقوله أنّ قول الشعر بعيداً عن التكلف مرتبط بالزمن، وليس الزمن بإطلاق إنما ما كان فيه الإنسان بفكره وعقله وقلبه ونفسه على أكمل وجه من الراحة . فيوصي المصري في كلامه هذا، بأنّ يتعد الشاعر عن قول الشعر في أوقات الملل والهَم وأنّ يتركه إلى أن تنتهيّ الفرصة المناسبة لقوله، فيجيء عفواً الخاطر دون عناء أو تكلف أو تحدّد أو مطاولة.

ويقول أيضاً: "وأعلم أنّ من الناس من شعره في البديهة أبدع منه في الرويّة، ومن هو مجيد في رويته وليست له بديهة، وقلما يتساويان ... وليكن كلامك سليماً من التكلف"^(٢). في هذا الكلام قد نلمح أنّ ابن أبي الأصبع المصري لا يُهمَلُ ما يضيفه التروّي والتمهّل من جودة وإحكام على الشعر وعناصره، فيقول إنّ من الشعراء من يُبدع إذا قال الشعر عفواً الخاطر، ومنهم من يُبدع في حالة التروي والتمهّل، ولكن ليس إلى حدّ الإفراط والمبالغة في المحسنات البديعية وغيرها، وإنما المقصود هنا إتقان القول وتحسينه وتحذيره دون الانحراف إلى حدّ التكلف.

وفي نفس الوقت يشير المصري إلى أنّ هذين الحالين للشاعر قلّما يتساويان معاً فيه، ومن وجهة نظر الباحث أنّ هذا التلاحم إنّ حصل بين الطبع والبديهة وبين التروي وحسن الإتقان عند الشاعر، كان شاعراً مجيداً فذاً ينتج قصائد تحمل درجة عالية من الفنّيّة.

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحرير، ص ٤١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤١٨ - ٤٢٠.

وفي الوقت نفسه يحذر الأديب – شاعراً وناثراً – من الوقوع في التكلف والذي هو هنا المبالغة والمغالاة في استعمال المحسنات واختيار ما تعقد من المعاني وإقحامها على الألفاظ لتكون معقدة مثلها . وقد تحدث المصري عن ذلك في نفس الكتاب ولكن خارج نص الوصية – تأكيداً على هذه القضية – فأشار إلى أهمية الطبع وفي نفس الوقت حذر من الاتكال عليه فقال: " يجب على من كان له ميل إلى عمل الشعر وإنشاء النثر أن يعتبر أولاً نفسه، ويمتحنها بالنظر في المعاني وتدقيق الفكر في استنباط المخترعات، فإذا وجد لها فطرة سليمة، وجبلة موزونة، وذكاءً وقادراً، وخاطراً سمحاً، وفكراً ثاقباً ... كان موصوفاً في هذه الصناعة بأكمل الأوصاف النفسية ... ويكون ذلك المكتسب، من وراء أشياء لا تكتسب، ولا تُحصَل بالطلب، بل هي مما يُجبلُ عليه الإنسان، ومن مواهب الرحمن، من عقل راجح، وذهن صاف، ورأي سديد ينتج ذلك مزاج معتدل ليحسن اختياره، ويجود انتخابه، فيتخير الألفاظ الرقيقة، والمعاني الرشيقة، ويتقن تأليف الكلام وتركيب الألفاظ ... ولا بُد للمجتهد من يوم تُحمد فيه عاقبة اجتهاده، ويحصل فيه على مراده، وإن كان قصير الهمة مهين النفس، قد أوتي طبعاً في العمل سليماً، وذهناً مستقيماً، فظن أنه يستغني بذلك عن الاشتغال، ويبعد عن مماثلة الجهال، إداًلاً بطبعه، واتكالا على حذقه ... فلا يأنف من عرض ما يسمح به خاطره على من يحسن الظن بمعرفته، ويتحقق أن مرتبته في العلم فوق مرتبته، ولا تُحمل ذلك فإنَّ خطره عظيم" (١).

(ء) الوضوح والغموض:

أولاً: الوضوح والغموض عند بشر بن المعتمر:

لقد أشار بشر إلى هذه القضية في وصيته، ناصحاً الأديب بالالتزام بأحد أطرافها وهو الوضوح، وترك الطرف الآخر وهو الغموض، فقال: " وإياك والتوعر، فإنَّ التوعر يُسلمك إلى التعقيد، والتعقيد قيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك ... فإنَّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونها عمّا يفسدهما ويهجنهما ... فكن في ثلاث منازل، فإنَّ أولى الثلاث ان يكون لفظك رقيقاً عذباً، وفحماً سهلاً، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً، إمّا عند الخاصة إنَّ كنت للخاصة قصدت، وإمّا عند العامة إنَّ كنت للعامة أردت" (٢).

هنا، يُحذر بشر الأديب من الاقتراب من التوعر والصعوبة في الألفاظ والمعاني، وذلك لأن التوعر يقود إلى التعقيد، والتعقيد يقود إلى الغموض وبالتالي إلى إخفاء المعنى بنحو لا يفهمه المتلقي إلا بعد الكد والمطاوله والجهد المبذول لاستنباطه.

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠٧ - ٤٠٩ .

(٢) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج ١، ص ١٣٦ .

ثم يشير بشر إلى أنّ المعنى الشريف يحتاج إلى لفظ شريف مثله ومن حقهما أن يصونهما الأديب عمّا يفسدهما، إذ إن من حق المعاني أن تُصان من التعقيد والصعوبة ومن المبالغة في استخدام المحسنات البديعية، فإنّ سلم المعنى من كل ذلك وغيره، كان واضحاً لا غموض فيه ولا إخفاء.

وأخيراً يتحدث ابن المعتمر عن المنازل الثلاثة التي يجب على الأديب الالتزام بها، فمن المنزلة الأولى أن يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً لا إخفاء فيه يفهمه المتلقي دون عناء أو مكابدة وخاصة في حالة مخ اطبة طبقة معينة من المجتمع، فإن كان للخاصة يجب أن تكون المعاني سهلة الفهم عليهم دون غموض، وإن كان للعامّة يجب ألاّ تقترب من الغموض والخفاء وفقاً لثقافتهم وعلمهم.

ثانياً: الوضوح والغموض عند ابن أبي الأصعب المصري:

لقد أشار المصري إلى هذه القضية إشارة وحيدة في وصيته في قوله: " وإياك وتعقيد المعاني بسوء التركيب واستعمال اللفظ الوحشي، فإنّ خير الكلام ما سبق معناه إلى القلب، قبل وصول جملته إلى السمع ^(١). فبهذه الإشارة يكون المصري قد شاكل من سبقه من النقاد في الحديث عن قضية الوضوح والغموض.

في خاتمة هذا الباب، يتضح لنا أنّ بشر بن المعتمر وابن أبي الأصعب المصري قد اشتركا في حديثهما عن أربع قضايا نقدية وهي: اللفظ والمعنى والأوزان والقوافي والطبع والتكلف والوضوح والغموض. هذا وقد تفاوت حديثهما عن بعض القضايا وتشاكل في بعضها الآخر.

(الباب الثالث)

(وصية أبي تمام للبحثري _ بين التنظير والتطبيق)

لقد وردت هذه الوصية في كثير من كتب الأدب القديم وبروايات مختلفة، وهذه الوصية أهمية في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، وقد أفاد منها السابقون واللاحقون في مجال النقد والتأليف، مع العلم أنّها قد تعرضت للشكوك في نسبتها إلى أبي تمام، فمنهم من نسبها للبحثري، إلاّ أن الدكتور عبد الكريم محمد حسين أثبت أنّها منسوبة إلى أبي تمام لا لغيره، وذلك بتحقيق نص الوصية في نصوص القدماء ^(٢)، حيث وردت الوصية في زهر الآداب لأبي إسحاق الحصري ^(٣)،

(١) المصري، ابن أبي الأصعب: تحرير التحرير، ص ٤١٩.

(٢) انظر. حسين، عبد الكريم محمد: وصية أبي تمام للبحثري الأستاذ والتوثيق، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، م (١٩)، عدد (٤+٣)، ٢٠٠٣، ص ١٧ وما بعدها.

(٣) الحصري، أبو إسحاق: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٤، ١٩٠٠، ص ٥٢.

والعمدة لابن رشيق القيرواني^(١)، وشرح مقامات الحريري للشريشي^(٢)، وتحرير التحبير لابن أبي الأصبع المصري^(٣)، وخزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي^(٤).

سيحاول الباحث في هذا الباب أن يستعرض ما ورد عند أبي تمام في وصيته من قضايا نقدية، والكشف عما إذا كان أبو تمام قد التزم في مختارات من شعره بما أوصاه للبحثي أم لا . وبقراءة الباحث الفاحصة لهذه الوصية وجد أنه قد تحدث عن قضايا اللفظ والمعنى، و إتباع الشعراء المحدثين للشعراء القدماء فيما استحسن، و مطابقة الكلام لمقتضى الحال والطبع التكلف.

وكل ذلك قد تجلّى في قوله: "...فإن أردت النسيب فأجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً ... وإذا أخذت في مدح سيد ذي أيادٍ، تقاضَ^(٥) المعاني وأحذر المجهول منها"^(٦). يريد الرجل من ذلك أن يرشد البحثي إلى العناية بألفاظه ومعانيه إن نظم الشعر وخاصة في موضوع النسيب، فيجب أن يكون لفظه عذّباً بعيداً عن الغلظة والجزالة وقد ذكر ابن الأثير ذلك في كتابه (المثل السائر) حيث قال: "الألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منه يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك، وأما الرقيق فإنه يستعمل في وصف الأشواق، وذكر أيام البعاد، وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك . ولست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون متيناً وحشياً متوعراً عليه عنجھية البداوة، بل أعني بالجزل أن يكون سفسفاً متيناً على عذوبته في الفم ولذذته في السمع، وكذلك لست أعني بالرقيق أن يكون ركيكاً سفسفاً وإنما هو اللطيف الرقيق الحاشية الناعم الملمس"^(٧). فابن الأثير نحا منحى أبي تمام في ذلك واجتمع وأيهما في أن يختار الشاعر رقيق الألفاظ لرقيق المعاني على ألا تُفهم الرقة على أنها خلاف الجزالة أو المتانة.

ويريد أبو تمام أيضاً أن يكون المعنى رشيقاً ولطيفاً وعذّباً وخفيفاً على الذهن بحيث لا يصعب الوصول إليه بالكّد والعناء، أمّا في مدح رجل كريم فيجب على الأديب اختيار معانيه لتناسب مع مقام الممدوح وأن يُحدّر من الاقتراب إلى المعاني المجهولة والغريبة والتي يستعصي على القارئ الوصول إليها، فهي تُفسد الشعر ولا تُحسنه.

(١) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط٣، ج١، ٢٠٠٠، ص٣٩٦.

(٢) الشريشي، أبو عباس: شرح مقامات الحريري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ج١، ١٩٩٨، ص٩٧.

(٣) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص٤١٠.

(٤) الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، بيروت، (د.ت)، ص٢٣٦.

(٥) تقاض المعاني: أي توصّ بالمعاني وأعطها حقّها.

(٦) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ص٣٩٦.

(٧) الجزري، ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٣، ج١، ص٢٧٢.

ويتابع أبو تمام كلامه ويقول: " وإيّاك أن تُشبين شعرك بالألغاز الزرّيّة، وكُن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام"^(١). ما زال أبو تمام هنا يوصي الباحثي بأنه إن أراد مدح أحد فإنّ عليه ألاّ يقترّب من الألغاز الزرّيّة المعيّبة والقييحة، فهي تفسد الشعر وتعيبه وتحط من منزلته، فيجب عليه في التعامل مع الألغاز والمعاني أن يكون كالحياط الذي يصنع الثياب عل قدر الأجسام، فالمعنى القوي يحتاج إلى لفظ قوي مثله ليظهرها معاً بأعلى مستوى من مستويات الفنية العالية.

وربما قصد أبو تمام أيضاً في هذا مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فإنّ في هذه المطابقة يتأتى شرف المعنى وصحته، بل تتأتى البلاغة كلّها، إذ لكل مقام مقال، فالألغاز الموجهة للخاصة ليست هي نفسها الألغاز التي تُوجّه للعامة.

ويوصي أبو تمام أيضاً بتخيّر الأوقات في نظم الشعر، فإذا ابتغى الشاعر ذلك ينبغي ألاّ يكون ذهنه وفكره مشغولين بالهموم والغموم، وإلاّ فلن يكون النظم نظماً، وسيكون التكلف رفيق الشاعر في كل لفظ يُكتب وفي كلّ معنى يُؤلّد، ولن يكون للطبع مكانٌ عنده.

وينحو أبو تمام ما نحاه بشر بن المعتمر في أن يطمئن الشاعر إذا ما أتاه الضجر، عندئذ فليترك الشاعر النظم إلى حين فراغ القلب من الملل والسامة، وإلى حين استرداده لشهوته في النظم والكتابة. ولعلّ الباحث ليس في حاجة ليقول إنّ أبا تمام لا يوجّه هذه الوصية للباحثي فقط، بل يوجهها أيضاً إلى كل من ينظم الشعر فقط، على العكس من بشر بن المعتمر الذي عمّم كلامه على القول من المنظوم والمنثور في آن.

وسيتبين الآن ما إذا كان أبو تمام قد التزم في شعره بما أوصاه للباحثي أم لا من خلال نماذج منتقاه من شعره.

لقد شاع عن ألقاب أبي تمام أنّها جَزلة وفحلة، ويكفيها دليلٌ على ذلك ما قاله ضياء الدين ابن الأثير عن ألقاب أبي تمام "وكأنّها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموها سلاحهم وتأهبوا للطراد"^(٢). لكن هذه الصفة ليست الصفة الدائمة لألفاظه لألفاظه بل كان يهتم بالمعنى على حساب اللفظ في كثير من الأحيان، وهذا هو نفسه ما وصفه به الآمدي في موازنته^(٣).

ويكمن ضعف الألفاظ عند أبي تمام في عدة أمور منها: أنّه يستخدم الألفاظ العامية السخيفة في شعره كقوله:

(١) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ص ٣٩٦.

(٢) الجزري، ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، ج ١، ص ٢٥٢.

(٣) الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والباحثي، تحقيق: السيد احمد صقر، ط ٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ج ٣، ص ٤٢٠.

(١) لو كان كَلَّفَهَا عُيْبُدُ حَاجَةً يوماً لَزِنَى شَدَقَمًا وَجَدِيلاً

فالشاهد هنا كلمة (زنى) فهي عامية^(١)

وقوله:

(٢) جَلَيْتَ وَالْمَوْتُ مُبَدِّ حُرِّ صَفْحَتِهِ وَقَدْ تَفَرَّعَنَ فِي أَوْصَالِهِ الْأَجَلُ

والعيبُ هنا في كلمة (تفرعن)^(٢)

وقوله:

(٣) ما مُقْرَبٌ يَخْتَالُ فِي أَشْطَانِهِ مَلَانٌ مِنْ صَلْفٍ بِهِ وَتَلَهُّوقٌ

فالمأخذ هنا كلمة (صلف) وهي التيه والكبر والغرور فهي لفظة عامية^(٣)

وقوله:

(٤) قد فُلْتُ لَمَّا لَجَّ فِي صَدِّهِ اعْطَفَ عَلَى عَبْدِكَ يَا قَابِرِي

فلفظة (يا قابرِي) غاية في السخف والعامية، فهي من ألفاظ عوام النساء وأشباههن^(٤).

(١) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق: محي الدين صبيحي، دار صادر، بيروت، ط ١، ج ٣، ١٩٩٧، ص ٦٩.

(٢) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص ٦٧.

(٣) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ٩.

(٤) انظر: سر الفصاحة، ص ٧٨.

(٥) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ١، ص ٤٣٩.

(٦) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ج ٢، ط ٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص ٤٠٩.

(٧) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ٤٢٤.

ويكمن الضعف – أيضاً – في ألفاظ أبي تمام في أنها توضع في غير مكانها، وهذا هو ما أشار إليه الأمدي^(٢)، ومن ذلك قوله:

لنا عُورٌ زَيْدِيَّةٌ أُدَدِيَّةٌ إذا ن جمتْ ذلَّتْ لها الأنجمُ الزهرُ^(٣)

فالشاهد في كلمة (نجمت) إذ يجب أن يحلّ مكانها (ذُكِرَتْ)^(٤).
وقوله:

وعزائماً في الرّوع مُعْتَصِمِيَّةٌ ميمونةُ الإِدبارِ والإقبالِ^(٥)

فالكراهة في لفظة (الإدبار) معناها^(٦).
وقوله:

فالأذريجان اختيالٌ بعدما كانت مُعَرَّسَ عبْرَةٍ ونكالِ

سَمَّجَتْ وَتَبَّهْنَا على استسماجها ما حولها من نظرةٍ وجمالِ^(٧)

فكلمة (فالأذريجان) رديئة لطولها ولكثرة حروفها^(٨).

(١) سر الفصاحة، ص ٨٠.

(٢) انظر. الأمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، ج ٢، ص ١٥٧.

(٣) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ٧٠.

(٤) انظر الأمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، ج ٢، ص ١٥٧.

(٥) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ٧٠.

(٦) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٩٦.

(٧) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ٦١.

(٨) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٩٦.

وقوله:

(١) مودّة ذهبت أثمارها شُبّةً وهمةً جوهرٌ معروفها عَرَضُ

فالشاهد في لفظتي (الجوهر) و(العرض) فهما من ألفاظ أهل الكلام والمتكلمين^(٢).

ويكمن الضعف –أيضاً– في ألفاظ أبي تمام في أنها تخلطها الغرابة في بعض الأحيان، وكثر ذلك في مدائحه، كمدحه لأبي المغيث الرافقي البدوي بقصيدته الثائية والتي من أبياتها:

صِرْفُ النَّوَى لَيْسَ بِالْمَكِيثِ يَنْبُتُ مَا لَيْسَ بِالنَّبِيثِ

مِنْ كُلِّ رُعُوبٍ ة تَرْدَى بَثُوبٍ فَيُنَانُهَا الْأَيْثِ

كَالرِّشَاءِ الْعَوْهَجِ اطْبَاءُ رُوْعٌ إِلَى مُغْرَلِ رَغْوِثِ

مِنْ كُلِّ صُلْبِ الْقَرَأِ قَعُوجِ وَكُلِّ عَيْرَانَةٍ دَلُوثِ

(٢) ذِي قَيْعَةٍ مَشِيئُهُ الدَّفْقِيُّ وَذَاتِ لُوثٍ بِهَا مَلُوثِ

ولعل القارئ لهذه القصيدة سيعرف لا محالة أنّ ألفاظها غريبة متفعره، وبالتالي فقد وقع أبو تمام فيما نهي عنه. ومن خلال ما سبق نستطيع القول إنّ التعقيد والغموض والغرابة في ألفاظ أبي تمام تفضي بالضرورة إلى الغموض والتعقيد في معانيه، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

(١) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ٣٥٤.

(٢) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ١٩٨.

(٣) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ١، ص ٢٧٨.

فلا تلك فرد المواهبِ واللُّهى

يجاوزُ بي عنه ولا رشأ

فردٌ^(١)

فيبدو أنّ أبا تمام هنا ربّ الألفاظ ترتيباً يضيق به البيت لخضوعه لوزن معين وقافية معينة، فلو سمح الوزن لأبي تمام أن يضع (لا) قبل (يجاوز) لفعل ولما وقع في التعقيد، فهذا الترتيب جعل المعنى معقداً كما هي الألفاظ^(٢).

ومن مظاهر تعقيد المعنى عند أبي تمام -أيضاً- تحكّم الوزن باللفظ حتى يستبهم المعنى كقوله:

جارى إليه البيت وصل خريدة

ما شت إليه المطل مشي الأكبد

يا يوم شرّد يوم لهوي لهؤه

بصباتي وأذلّ عزّ تجلّدي

يوم أفاض جوى أغاض تعزياً

خاض الهوى بحري حجاجه المزيّد^(٣)

قال العسكري في هذه الأبيات: "بلغنا أن إسحاق بن إبراهيم سمعه ينشد هذا وأمثاله عند الحسن بن وهب فقال: يا هذا لقد شدّدت على نفسك، والكلام إذا كان بهذه المثابة كان مذموماً"^(٤). فقد عدّ العسكري هذا النوع من طرق التعبير عجزاً عن الإبانة، وقصوراً عن الإفصاح^(٥).

يرى بعض الدارسين المحدثين أنّ سرّ التفاوت في شعر أبي تمام هو ظاهرة التصنع في شعره، وعللوا لذلك بأنّ أبا تمام يبحث عن الصنعة ويتكلفها فيظهر هذا التكلف في الأبيات التي يصنعها، وعندما يُرخي لبطبعه العنان تأتي أبياته من النوع المطبوع^(٦).

(١) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٧٨.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص ١٢٩-١٣٠.

(٣) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ١، ص ٢٦٣-٣٦٤.

(٤) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص ٤٦.

(٥) الريدائي، محمود: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧١، ص ١٧٧.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢١٤-٢١٥.

ولإثبات هذا الكلام يورد الباحث مجموعة من الأبيات تدل على أنّ أبا تمام كان متصنعاً ومتكلفاً لكثير من الألفاظ، على الرغم أنه قد أوصى الباحث في وصيته بالابتعاد عن التكلف في قوله: "يا أبا عبادة، تحيّر الأوقات وأنت قليل الهموم، صفرٌ من الغموم، واعلم أنّ العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر ...".^(١)

من الأسباب التي دفعت أبا تمام للتكلف في الألفاظ والمعاني البحث عن قافية مناسبة كقوله:

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس^(٢) قنا الخطّ إلا أن تلك ذوابل^(٣)

لقد حرص أبو تمام أن يأتي بقافية لامية بواسطة كلمة (ذوابل) التي تدل على اللين والثني، وفي نفس الوقت نفى ذلك عن قدود النساء التي اشتهرت بهذه الصفة^(٤).

وقوله:

وصنيعة لك ثيب أهديتها وهي الكعاب لعائد بك مُصرِم

حلّت محلّ البكر من مُعطى وقد^(٥) زُفّت من المعطي زفافاً^(٦) لأيم^(٧)

دعت ضرورة القافية أبا تمام هنا إلى ارتكاب التكلف في وضع كلمة (كعاب) مضادة لكلمة (ثيب) وكلمة (الأيم) مضادة لكلمة (البكر)^(٨).

وفي الحديث عن إتباع الشعراء المحدثين للشعراء القدماء في الأشياء المستحسنة _ وهذا ما أوصى به في وصيته _، فإنّ الكلام جُلّه يتلخّص في أنّ أبا تمام يتحلّى بثقافة حديثه تسائر عصرها، وثقافة عريقة تستوعب التراث، وتشغف به شغفاً، فلا يبي تمام مواقفه الصلبة من إتباع الشعراء القدماء فيما حَسُنَ والابتعاد عنهم فيما سَقِمَ، كقضية الوقوف على

(١) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة في نقد الشعر وتحصيله، ص ٣٩٦.

(٢) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ٥٣.

(٣) الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، ج ١، ص ١٥١.

(٤) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ١٣٢.

(٥) الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، ج ١، ص ١٦٠.

الأطلال والغزل ووصف الخمرة .. الخ. فمن المعروف عن أبي تمام أنه عربيٌّ وفيَّ لعروبتيه، "وكان يُفضّل البدء بوقفه الطلل حتى وإن كان على حظ كبير من ثقافة عصره وفلسفته، وعلى مقدار عظيم من الفك ر يعينه على الذهاب بالمعنى إلى أقصى مداه من الوجودية إلى العدمية أو إلى اللاشيء"^(١).

ومن الأمثلة على وقوفه على الأطلال قوله:

لا والطلول الدراساتِ أليَّةً من معرِّقٍ في العاشقين صميمٍ^(٢)

وقوله:

طللٌ عكفت عليه أسأله إلى أن كاد يُصبح رنُّه لي مسجداً

سعيًا لمعهدك الذي لو لم يكن ما كان قلبي للصبابة معهدا^(٣)

ولم يمنع هذا أبا تمام أن يلتزم بالموروث مع التجديد فيه عن السابقين، فكثيراً __ مثلاً __ ما كان يقدم لمدائحه بالنسيب وبالغزل والتشبيب مع شيء من التجديد، بحيث يأتي غزله مميزاً أو يحمل طوابعه، "فنجده يمزج غزله بالطبيعة أو يتظاهر برفض النسيب أو التعلق بالحبيب، أو يتكبر ويتطاول في كبريائه، فتبدو شخصيته القوية في غزله أو شخصيته في من يجبها، أو يرمز بغزله لشيء لا يودّ أن يصرّح به"^(٤).

فمن الأمثلة على تجديده عن طريق مزج الغزل بالطبيعة قوله في مقدمة مدح عمر بن طوق:

أحسنَ بأيّام العقيقِ وأطيبِ والعيشِ في أظلالهنّ المعجِبِ

ومصيفهنّ المُستظِلّ بظله سرُّبُ المها وربيعهنّ الصيّبِ

(١) شلبي، سعد إسماعيل: مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتني، مكتبة غريب، الفجالة، ١٩٧٩، ص ٥٣.

(٢) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج ٢، ص ١٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٨٤.

(٤) شلبي، سعد إسماعيل: مقدمة القصيدة عن أبي تمام والمتني، ص ٦١.

أَصْلُ كَبُرِّدِ الْعَصْبِ نَيْطٌ إِلَى ضَحَى

عَيْقٍ بِرِيحَانِ الرِّيَاضِ مُطَيَّبٍ

وظلالهنَّ المُشْرِقاتِ

بِخُرْدٍ

بيضٍ كواعبٍ غامضاتِ الأَكْعَبِ

ثم يقول:

مآلت وقد أعلقتُ كفي كَفَّها

حِلاً وما كُلُّ الحلالِ بِطَيِّبِ

فنعمتُ من شمسٍ إذا حُجِبَتْ بدتُ

من نورها فكأنها لم تُحجَبِ

وإذا رنتِ خِلتَ الطِّبَاءَ وَلَدَنَها

الرَّبْرَبِ رِيعِيَّةً واسترضعتُ في

إنسيةٌ إنْ حُصِّلَتْ أنسابها

جَنِيَّةُ الأَبوين ما لم تُنَسَبِ (١)

فمزجُ الغزل بالطبيعة واضح وجلِّي في الأبيات السابقة.

أمَّا عن وصف الخمرة فإنَّ أبا تمام لم يأخذ الخمر مدخلاً لمذائحه أو للأغراض الأصلية من قصائده كما فعل أبو نواس، ولم يترك أبو تمام هذا ضعفاً أو تقصيراً أو عجزاً، فلو أراد لأبدع، فقد جاء ذكر الخمرة في شعره عارضاً كقوله:

وصفراء أحدقنا بها في حدائق

تجود من الأثمار بالشَّعد والمهدِ

بقاعيةٍ تجري علينا كؤوسها

فنبدي الذي تخفي ونخفي الذي تبدي (٢)

(١) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج١، ص ١٠٩-١١١.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ٢٦٩.

ومن خلال هذه الأمثلة وغيرها ندرك أن أبا تمام التزم بما أوصى به البحتري به فيما يتعلّق باتباع الشعراء القدماء فيما استحسن، فقد أخذ عنهم ما أحسنّ أنّه جيد وترك ما شعر أنّه رديء، وليس ذلك وحسب وإنما طوّر وجدّد على ما أخذ.

يمكن لنا من خلال هذا الباب التطبيقي أن نُخلص إلى أنّ أبا تمام لم يلتزم في شعره بأغلب القضايا التي أوصى البحتري بها، والتزم بالقليل منها، فجاءت عنده كثير من الألفاظ العامية السخيفة، وجاءت عنده ألفاظ حلّت مكان ألفاظ أخرى، وطغى الغموض والغرابة على كثير من ألفاظه ومعانيه، وشاعت ظاهرة التصنّع والتكلف في شعره شيوعاً واضحاً، وهذا كله يتنافي مع ما أوصى به البحتري في وصيته . ولاحظنا أنه قد التزم بأخذ ما هو حسن عن الشعراء القدماء وترك ما هو رديء مع التجديد والتطوير فيما حُسّن.

أمّا السرّ في عدم التزام أبي تمام في شعره لما أوصى به البحتريّ في وصيته يبقى قابلاً في مكونات نفسه لا نستطيع أن نحزم فيه، ولا يفوت الباحث الإشارة إلى أنّ أيّ عمل إنساني قد تشوبه السلبيات على قلتها وكثرتها، فلا كمال في عمل إنسان.

الخاتمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة لون نثري هو (فن الوصايا)، إذا إنّ هذا الفن قدسّم في أدبنا العربي القديم، وهو فنٌ تتعدد سماته وتتنوع ضروبه . هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا البحث يهدف إلى إظهار نوع من أنواع الوصايا ندرت الدراسات فيه أو حوله، ألا وهو (الوصايا النقدية). ويهدف في الوقت نفسه إلى دراسة المباحث النقدية التي تشتمل عليها ثلاث وصايا نقدية من أصل سبع، ورصد وجوه التباين أو الاختلاف فيما بينها. ويمكننا القول إنّ البحث توصّل إلى ما يلي:

أولاً: أنّ فن الوصايا ظهر منذ قدسّم الزمان، وكان أول ظهور له في عهد آدم عليه السلام – إن كانت وصيته لأبنائه صحيحة النسبة إليه-، واستمرت عبر العصور مروراً بلقمان الحكيم والعصر الجاهلي، وفترة نزول القرآن الكريم على محمد صلّى الله عليه وسلم، حيث تعدّ الوصايا الواردة في الكتاب العزيز أرفع درجات الكلام علوّاً وبلاغة وفصاحة . ثم امتدت إلى عصر النبي صلّى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، وعصر بني أمية والعصر العباسي والأندلسي .

أما الوصايا النقدية فقد بدأ تاريخها مع وصية بشر بن المعتمر في العصر العباسي الأول مروراً بوصية أبي تمام للبحتري في العصر نفسه، ثم وصية الجاحظ في العصر العباسي الثاني، إلى القرن الرابع الهجري حيث هي وصية أبي حيان

التوحيدى، وإلى العصر الأيوبي حيث وجدت وصيتا أسامة بن منقذ وابن أبي الأصبع المصري، حيث انتهت الوصايا النقدية في العصر المملوكي من خلال وصية النواجي.

ثانياً: توصل البحث إلى أن الوصايا على العموم هي: أن تعهد شيئاً إلى شخص بعينه وتطلب إليه أن يلتزم به في قول أو ممارسة، وهي لون من ألوان النشر العربي يقدم فيه الموصي خلاصة تجاربه في حياته وخلاصة خبرته التي جمعها طوال مكوثه في الدنيا، فيقدمها إلى من يخصّه أو يخصّونه عندما يقترب من مفارقة الدار الأولى – وهذا ليس شرطاً- لتكون بمثابة إرشاد ونصح لهم في أمور كثيرة دينية كانت أم دنيوية . أما الوصايا النقدية على وجه الخصوص هي : التي يتم من خلالها التنبيه على قضايا النقد والبلاغة في فنون الأدب العربي، ليأخذ الأدب بمقتضاها لحظة النظم أو الكتابة.

ثالثاً: تعددت أنواع الوصايا، فكانت من حيث الشكل الوصايا الشفوية، والوصايا الكتابية . ومن حيث المضمون : الوصايا الدينية، والوصايا الشعرية، والوصايا النقدية.

رابعاً: امتازت الوصايا بسمات فنية لعل أبرزها:

الأسلوب المسجع، الجمل القصيرة المتوازنة، التراوح ما بين الاسترسال والإيجاز، سهولة الألفاظ والمعاني ووضوحها، أسلوب الطلب.

خامساً: المباحث النقدية التي وُجدت داخل الوصايا –موضوع البحث- هي: اللفظ والمعنى، الأوزان والقوافي، الطبع والتكلف، الوضوح والغموض.

سادساً: توصل البحث إلى أنّ بشر بن المعتمر هو أول من تحدث عن قضية اللفظ والمعنى وعن طبيعة الصلة التي يجب أن تقوم بينهما وأنه قد فصل بينهما فصلاً متوازياً مبيّناً لكل طرف ما يجب أن يتسم به من صفات الجودة والبراعة.

سابعاً: عمّم بشر بن المعتمر كلامه في الوصية ليشمل الناثر والشاعر على السواء، على العكس من أبي تمام الذي وجّه وصيته إلى الشعراء فقط.

ثامناً: لو استعرضنا الوصايا النقدية الثلاثة استعراضاً عاماً وشاملاً لوجدنا أنّ بعض القضايا النقدية وردت في بعضها ولم ترد في بعضها الآخر، كقضية حسن الابتداء والتخلص – مثلاً-، حيث وردت عند المصري ولم ترد عند بشر وأبي تمام. وهذا يعود إلى طبيعة العصر الذي عاش فيه كل واحد منهم من الناحية الأدبية.

تاسعاً: يتفق أبو تمام وبشر في أنّ يطمئن الشاعر إذا ما أتاه الضجر وقت النظم، حينها فليترك النظم إل حين فراغ القلب من الملل والسآمة.

عاشراً: شاع عن أبي تمام أنه ذو ألفاظ جزلة وفحلة – وهذا صحيح- لكنه لم يلتزم في هذا على الدوام، حيث كان يهتم بالمعنى على حساب اللفظ في كثير من الأحيان، وكان يضع الألفاظ في غير مكانها، ووقعت مجموعة كبيرة من ألفاظه في الغرابة والتعقيد والتفعر. وهذا أفضى بالضرورة إلى الغموض والتعقيد في معانيه في كثير من الأحيان.

حادي عشر: سر التفاوت في شعر أبي تمام هو ظاهرة التصنع في شعره، تارة وشعره المطبوع تارةً أخرى.

ثاني عشر: لأبي تمام موقف صلب في إتباع الشعراء القدماء فيما حسُن والابتعاد عنهم فيما سَقَم، وخاصة في قضية الوقوف على الأطلال ووصف الحمرة.. الخ.

ثالث عشر: التزم أبو تمام في كثير من الأحيان في الموروث لكنه جدّد فيه وطوّر عمّن سبقه.

رابع عشر: لم يلتزم أبو تمام في شعره بما أوصاه للبحثري في جُلّ القضايا التي وردت في وصيته، والسرّ في ذلك يبقى في مكونات نفس أبي تمام لا نستطيع الجزم فيه.

ولله الحمد من قبل ومن بعد

مصادر البحث ومراجعته:

- الأمدى، الحسن بن بشر : الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق الي د أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٧٢.
- إبراهيم، عبد الله: الوصايا، WWW.AIKalema.Us/adab/htm.
- أبو رحمة، خليل: فنون النثر العربي القديم، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط ١، ١٩٩٣.
- أبو ليلي، فرج: تاريخ الوصايا، دار الثقافة، الدوحة، ط ١، ١٩٩٧.
- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣.
- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصري، مصر، ط ٤، ١٩٩٧.
- بلبع، عبد الكريم : أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط ٣، ١٩٧٩.

- الجاحظ، عمر بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الحيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.
- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المثنى وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي البحاي، دار فحياء الكتب العربية، القاهرة، ط ٣، ١٩٥١.
- الجرجاني، عبد القهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١.
- الجزري، ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الجوفي، دار الدفاعي، الرياض، ط ٢، ١٩٨٣.
- حسين، عبد الكريم محمد: وصية أبي تمام للبحثري الاستناد والتوثيق، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، م (١٩)، عدد (٤+٣)، ٢٠٠٣.
- الحصري، أبو إسحاق: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ط ٤، ١٩٠٠.
- الحموي، ابن حجة: خزنة الأدب وغاية الأدب، دار القاموس الحديث، بيروت، (د.ت).
- الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال صعيدي، مكتبة علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩.
- الريداوي، محمود: الفن والصفة في مذهب أبي تمام، والمكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧١.
- الشريشي، أبو عباس: شرح مقامات الحريري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨.
- تسليبي، سعد إسماعيل: مقدمة الوطنية عن أبي تمام والمنسي، مكتبة غريب، الفحالة، ١٩٧٩.
- صالح، محمود عبد الرحيم: فنون النثر في الأدب العباسي، وزارة الثقافة، الأردن، ط ١، ١٩٩٤.
- الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.
- الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٤.
- طبانة، بدوي: دراسات في النقد الأدبي العربي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.
- طليمات، غازي: الأدب الجاهلي: قضاياها وأغراضه وأعلامه، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ٢٠٠٠.
- العامري، لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.
- سعيد الله، محمد حسن: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، (د.م)، ١٩٧٥.

-العسكري، أبو هلال: الصناعية، دار الكتب العالمية، بيروت، ط ١، ١٨١.

-الفيروز أبادي، مجد الدين : القاموس المحيط، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٦، ١٩٩٨.

-القيرواني، ابن رشيق : العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق : عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٠.

-المصري، ابن أبي الأصعب: تحرير التحرير، تحقيق: حفي محمد شرف، وزارة الأوقاف، القاهرة، ١٩٩٥.

-المصري، جمال الدين أبو الفضل : لسان العرب، تحقيق : عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣.

-مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات انقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط ١، ٢٠٠١.

-مغافري، أبو محمد ع بد الملك بن هشام : السيرة النبوية، تحقيق : عادل أحمد عبد الموجود، مكتبة العبيكات،

(الأنساق اللغوية ومرايا النص في الخطاب الشعري الليبي) ديوان (غزة هامة لا تنحني) للشاعر راشد الزبير السنوسي نموذجاً

الدكتورة صبحية عودة زعرب / جامعة الزاوية – كلية الآداب والعلوم – صبراته

ملخص

تطمح هذه الدراسة إلى الإفادة من إنجازات اللسانيات الحديثة من خلال منهج لساني مركب ، آخذين في الاعتبار الإفادة من معطيات الأسلوبية اعتباراً من أن اللغة أنساق إشارية دالة .

بنيت هذه الدراسة على أربعة محاور :

الأول – توزيع ما بين : التوصيف

..والعلاقة بين عراوين النصوص والموضوعات البانية لها .

وفيه وقفنا عند عناوين النصوص الشعرية ، والتراكيب اللسانية البانية للموضوعات ، وفي استقراء لتلك

العناوين لمسنا أن الشاعر استمد موضوعاته من عدة معاجم تنطوي على قضايا تخص فضاء له خصوصيته،

وقد أفصح المنهج الإحصائي عن هيمنة معجم المقاومة على الموضوعات الأخرى .

أما المحور الثاني – (العنوان الرئيسي وعلاقته بالخبر الشعري)

ويتحدث عن الحوافز التأليفية والواقعية والجمالية التي يحظى بها عنوان الديوان ، حيث شكلت لفظة (غزة) النسق الأكبر للمجموعة

الشعرية والذي يرتبط ارتباطاً عضوياً بالأنساق اللغوية الصغرى القائمة على صياغة الخبر وإخراجه .

المحور الثالث – الانزياح التصويري ومرايا النص في الخطاب الشعري .

وفيه يجنح الشاعر إلى مجموعة من الانزياحات التصويرية المتعددة عن طريق القرائن التشبيهية والاستعارية ، والكنائية ، والإراحة ، والنفي ،

والتضاد ، والالتفات ، والتراسل ، واللاوعي المتدفق في صراع داخلي ينم عن أزمة الحوار الفلسطيني / الفلسطيني ، والفلسطيني / الإسرائيلي

، لهذا انتقى الشاعر بنية إيقاعية تدل على الثبات والجمود وتتناسب مع الواقع الفلسطيني الآني .

كما أسقط الشاعر تجربته الإبداعية على مجموعة من الألوان المنتقاه ، وأصبغها بدلالات نفسية وسياسية في سياق شعري رامن ، حيث

استأثر اللون الأحمر باهتمامه ، وما يثيره من قتل وحصار ووحشية ، وهي أجواء لا تبتعد كثيراً عما يعيشه الإنسان الفلسطيني في غزة.

أما المحور الرابع – (تجليات التناسق في الخطاب الشعري)

ويدرس أشكال التناس وعناصره المتعددة ، وقد وجدناها في التعالق الديني ، والأسطوري ، والموروث الشعري ، واستدعاء الشخصيات الراضية للخضوع والاستسلام انسجاما مع عنوان الديوان ، ومقصدية الشاعر الأيديولوجية ، ومما يلفت الانتباه اهتمامه بالتناس الديني الذي يحمل قضايا تخص الصمود ، والانتماء . والهوية أملا في خروج الذات الفلسطينية من مأزقها .

مقدمة:

من واقع اهتمامنا بالمشهد الثقافي الليبي تبين لنا أن الشاعر الليبي لم يعد ذاتا غنائية معزولا عن العالم ، بل أصبح عنصرا فاعلا ومشاركا في أحداث تتجاوز الإقليمية الضيقة إلى آفاق واسعة تلامس قضايا مصيرية حية وآنية .
و تجربة الشاعر الليبي (راشد الزبير السنوسي) الإبداعية لا تخرج عن هذا الإطار ، حيث اهتم بشعب – الفلسطيني – ما زال يناضل من أجل حقه في الوجود على أرضه في الوقت الذي شهدت فيه القضية الفلسطينية نكوصا وتراجعا في المستويين العربي والعالمي .

من هنا شكل الهم الفلسطيني حافزا إبداعيا لشاعرنا في أكثر من موضع ، فصدر له ديوان (رباعية حنظلة) ، وديوان (وهج الانتفاضة) ، ثم ديوان (غزة هامة لا تنحني) . وهو المعني بالدراسة .

ولما كانت الكتابة الشعرية الحديثة تميل إلى الترميز والتكثيف فقد اخترنا منهجا لسانيا مركبا يسمح لنا بمحاورة النص واستنطاق جمالياته وبخاصة الأسلوبية حيث " تقوم على دراسة النص في ذاته بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء ، فتحاول تفحص نسيجه اللغوي ، وترمي إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إ دراكنا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات ووظائفية ¹ . والتي من خلالها يمكننا إدراك الانسجام بين الأنساق اللغوية التي ارتكز عليها الشاعر وبين دلالتها على أرض الواقع .

يقول الباحث الفرنسي لوي التوسير : "النص الذي لا يلتفت إلى سياقه تشج رأسه دون أن يدري " ²

ونصوص ديوان (غزة هامة لا تنحني) ³ لا تخرج عن هذا الإطار حيث ارتبط السياق في الخطاب الشعري بقضايا التأويل والدلالة التي يوفرها السياق .

لأن القصيدة لا تستمد ثراءها من لغتها فحسب بل من بنيتها وما تولده من انزياحات تركيبية وتصويرية وإيقاعية . وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذه الدراسة ستقف عند أهم الأنساق اللغوية المشكلة للنسق الأكبر وعلاقة الجزء بالكل في

¹ 15 م ، 2003 فرحان بدري الحري : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، بيروت ، المؤسسة الجامعية ،

² 117 م ، 2002 دراج : ذاكرة المغلوبين في الخطاب الثقافي الفلسطيني ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ،

³ راشد الزبير السنوسي : غزة هامة لا تنحني ، ط3 ، بنغازي ، المؤسسة العامة للثقافة ، 2009م

ديوان غزة هامة لا تنحني . الأمر الذي يثير عدة تساؤلات : كيف وظف الشاعر البنيات اللسانية لإقناع القارئ برسائله ؟ ومن أين استقى معلوماته ؟ وهل اختزلت فلسطين في مدينة غزة ؟ وهل ينتمي هذا النوع من الشعر إلى أدب الحروب ؟

للإجابة على هذه التساؤلات وقفت هذه الدراسة عند أهم المحاور الفنية والدلالية التي تكشف عن الأنساق اللغوية وكيفية توظيفها لخدمة السياق المطلوب في الخطاب الشعري للديوان ، وقد توزعت هذه الدراسة على ثلاثة محاور :

أخذ المحور الأول : التوصيف والعلاقة بين عناوين النصوص والموضوعات البانية لها

وتناول المحور الثاني : العنوان الرئيسي وعلاقته بالخبر الشعري

وقدم المحور الثالث : الانزياح التصويري ومرايا النص في الخطاب الشعري

أما المحور الرابع فيتحدث عن : تجليات التناص في الخطاب الشعري إلى جانب خاتمة فمصادر البحث ومراجعته .

المحور الأول – التوصيف :

يتألف ديوان (غزة هامة لا تنحني) من اثنتي عشرة قصيدة ، تقع في ستين صفحة من النوع المتوسط ، توزعت ما بين القصيدة ذات الشطرين ، والقصيدة ذات الشطر الواحد . وهي على النحو التالي :

- غزة جرح في الخاصرة
- هذه غزة
- يا أرض غزة
- 1- هي الحرب
- 2- القمة
- 3- أقم صلاتك
- 4- ستطردون
- 5- الطالع
- 6- القضية
- 7- بكم استعز الراعشون
- 8- عباد العجل
- 9- حديث الزيتون

لا يخفى على القارئ البصير إدراك البنية الدلالية المتوارية خلف الصيغة اللسانية المباشرة حيث أفصح كل عنوان من عناوين النصوص عن البنية المحركة للخطاب الشعري والتي ترتبط في مجملها بالعنوان الرئيسي . وهو النسق الأكبر الذي تتبرعم حوله الأنساق اللغوية الأخرى الصغرى

-العلاقة بين عناوين النصوص الشعرية والموضوعات البانية لها :

انتقى الشاعر وحدات لسانية مأزومة لعناوين نصوصه ، تثير الجدل مما يدل على مقصدية الشاعر ومراميه الأيديولوجية . وهنا تظهر أهمية التراكيب النحوية اللسانية للعناوين وموضوعاتها المتصارعة والتي تنصهر كلها في بوتقة العنوان الرئيس للديوان .

وفي استقراء لعناوين النصوص السابقة نلمس أن الشاعر استمد موضوعاته من عدة معاجم أهمها :

أولاً - معجم الحرب :

برزت مصطلحات هذا المعجم في الألفاظ : (المجرم -الصواريخ - الدم - أشلاء - المدافع - الطلقات - الجمر) .
ظهرت هذه الألفاظ واضحة وحلية في القصائد التالية :

- 1- غزة جرح في الخاصرة ص : 13
- 2- هذه غزة ص : 17
- 3- يا أرض غزة ص : 22
- 1- هي الحرب ص : 25
- 2- بكم استعز الراعشون ص : 49

ثانياً - معجم الإعلام :

وردت مصطلحات هذا المعجم في الألفاظ الآتية : (الزيف -الدعاية - التصفية - السلعة - الشتات - الزعامات - الإذاعات)

نُضت هذه الألفاظ في قصيدة :

- 1- القضية ، ص : 45 ، 46 ، 48
- 2- القمة ، ص : 29

ثالثاً - معجم المقاومة :

- نستدل على مصطلحات هذا المعجم في الألفاظ : (الكفاح – الثورة – الرياح – قسام يا قسام – الشهادة – الإرادة – الطموح – النيران – التصدي – الجحيم – الأمل – الوعد)
توجد هذه الألفاظ في القصائد التالية :
- 1- هذه غزة ص : 17 ، 20
 - 2- يا أرض غزة ص : 21
 - 3- أقم صلاتك ص : 35
 - 4- الطالع ص : 41
 - 5- القضية ص : 45
 - 6- حديث الزيتون ص : 55

بالنظر إلى التراكيب اللسانية لمصطلحات المعاجم السابقة يمكننا تسجيل الملاحظات التالية :

- اعتمد الشاعر تقنية الإيجاز والحمل الاسمية الدالة على الثبات والجمود ، وابتعد عن الجمل الفعلية الدالة على الحركة والتغيير .
- اخترت الموضوعات جملة من الانزياحات التي تتلاءم مع المحمول اللفظي للسياق وبخاصة إسناد وحدات لفظية بعينها تختلف دلالتها باختلاف التراكيب النحوية البانية للحملة من حيث التقديم والتأخير ، والحذف ، والمزاوجة بين الخبر والإنشاء ، وتقنية الالتفات والانتقال من صيغة إلى أخرى بين الضمائر الدالة على القهر وهي الأكثر حضوراً وبين الضمائر الدالة على المقهور .
- - كشف المنهج الأسلوبى الإحصائي على غلبة معجم المقاومة بالنظر إلى المعاجم الأخرى وحتى لا تكون دراستنا ضرباً من التنظير لا بد من الوقوف أمام سيميائية عنونة الديوان وعلاقته بالخبر الشعري

المحور الثاني – العنوان الرئيسي وعلاقته بالخبر الشعري –

ونعني النسق الأكبر الذي يمثل عنوان الديوان وعلاقته بالأنساق الصغرى التي تمثل وحدات الخبر في الخطاب الشعري حيث نهض العنوان على بنية النفي – غزة هامة لا تنحني – منذ البداية ليس في الملفوظ اللساني المباشر فحسب ، وإنما في حزمة الانزياحات التي تتضمنه . فالنفي يفيد امتناع تحقيق الخبر وحدثه حيث انفتح على سبل من الصفات المتجدرة في ذاكرة القارئ عن الفضاء المعنى عبر العصور المتتالية .

وبذلك لعبت الصفة دورا هاما في التركيب اللساني على مستوى المفردة الدالة ونقيضها ، فالانحناء من عدمه يرتبط بالاحتلال والتخلص منه .

وبذلك لم يكن اختيار الشاعر للعنوان ترفا أو صدفة ، وإنما كان لضرورة فنية فرضتها ثقافته وانتماءاته الفكرية والسياسية والدينية . إن أروع ما في العنوان اعتماده بنية النفي لفعل له دلالته ، وكأن العنوان يوحي بوجود ذاتين : الأولى تستجيب لفعل الانحناء والإذعان لم طالب الآخر . والثانية تنفرد وتتميز عن بني جلدتها بعدم الانحناء وقبول شروط الآخر .

وعلى الأساس ، يقوم العنوان على التفرد والاختلاف ونفي التشابه ليتأسس منذ البداية على البنية التضادية الثنائية التي تثير الكثير من الغرابة والدهشة . وتطرح جملة من التساؤلات التي يصعب علينا الخوض في تفاصيلها . دون اطلاعنا على مقومات هذا التفرد والاختلاف .

لقد أسقط الشاعر حرب غزة الأخيرة على تجربته الفنية ليث من خلالها آماله وآلامه ورؤاه تجاه قضايا حساسة وشائكة يصعب الحديث عنها مباشرة . الأمر الذي يثير لدينا عدة تساؤلات :

ما علاقة الشاعر بغزة ؟ وماذا يستطيع صاحب القلم أن يقدم لهذا الفضاء الجغرافي المحدود ؟ وما أهمية مدينة غزة ؟ ولماذا انسحب الجيش الإسرائيلي من غزة دون أن ينسحب من الضفة الغربية ؟ وما علاقة غزة بفلسطين ؟ تساؤلات تضع القارئ في كومة من التشويش والإرباك دون أن يصل إلى إجابة شافية ومانعة . ولكن قبل الإجابة على هذه التساؤلات نرى من المفيد أن نقدم نبذة مختصرة عن مدينة غزة الفلسطينية لعل القارئ يستشف منها ما يجمله عن هذه المدينة .

هي مدينة عريقة ، تقع جنوب فلسطين ، يسكنها قرابة المليون نسمة في مساحة تبلغ 350000 كيلو متر مربع وهي الأعلى نسبة كثافة سكانية في العالم .

عرفت بغزة هاشم نسبة إلى جد الرسول عليه الصلاة والسلام الذي دفن فيها . وأصل الكلمة يعود إلى جذور فينيقية ، وتعني القوة والمناعة ، وقال عنها ياقوت الحموي في معجم البلدان (اغتر فلان فلان) أي اخصمه من بين أصدقائه . إلا أن الاسم الغالب عليها (غزة هاشم) . وقد تطلق على من يأخذ بثأره . وكأن العنوان يحمل لافتة إشارية بخصوصية هذا الفضاء وأهميته . أما وظيفة الإسناد التوصيفي فتكمن في الانزياح الدلالي لكلمة (هامة) وفي لسان العرب تعني الرأس ، فيقال فلان هامة القوم ، أي سيدهم ورئيسهم .

وهذا يدفعنا إلى القول ، إن آلية الاستدعاء لفضاء غزة يقوم على الانزياح التصويري الدلالي من خلال التجسيد والتشخيص أي إظهار المعنوي في صورة الحسي ، حيث جعل غزة إنسانا شامخا مرفوع الرأس نافيا عنه الانحناء والمذلة للدلالة على الأنفة والكبرياء . وهو انزياح استعاري حيث شبه غزة بالإنسان فحذف المشبه وذكر أحد لوازمه وهو (الهامة) ليؤدي وظيفة الاستعارة المكنية ، وهنا يسقط الشاعر محور التأليف على محور الاختيار ، ليعلن بأن

الشعب الفلسطيني في غزة لا يمكن أن تنحني له جبهة ، ولايمك ن أن يعيش ذليلا لأنه أجبر سلطات الاحتلال الإسرائيلي على الرحيل من غزة عندما اختار اتجاه المقاومة .
وعلى هذا الأساس " فشهرة الصيغة الاستدعائية المستخدمة سواء كانت اسما مباشرا أو لقباً أو كنية وتوافقها الفني مع وحدات السياق هي الخطوة الأولى على طريق نجاح أي نقيظ في " ¹ .
وهنا نستطيع القول ، إن البنيات الكبرى والصغرى تتمازج وتتواشج في سياقات مختلفة من خلال بنية التشخيص إيماناً من أن " الوظيفة الأساسية للتشخيص تعين الشاعر على أن يسقط آلامه وآماله على ما حوله من مظاهر الطبيعة بفصولها ، فالشاعر عامة ينطلق من ذاته ، وينتقي مما حوله ما يعزز هذه الذات وما يؤكد إحساساتها ، ومن هنا يكون التشخيص صورة للآمال والمخاوف والأحزان منعكسة على الأشياء والأحياء في هذا الكون " ² .
يتضح ذلك جليا في الحوافز الجمالية والتأليفية والواقعية التي يحظى بها العنوان ، والتي نفاك بما شفرة التركيب الانزياحي الذي يتضمنه ، حيث شكلت كلمة (غزة) النسق الأكبر لمجموعة من الأنساق الصغرى التي تبرعمت على جسد المجموعة الشعرية ، ولكي تتضح الأمور بصورة جلية سنعرض المشاهد الشعرية التي تفسر لنا فكرة العنوان وهي على النحو التالي :

- 1- غزة صحوة شعب عريق يغلّ مرآثيه قيد المعابر
- 2- غزة صوت إذا ما علا صداه يجول بكل المنابر
- 3- غزة خط الدفاع الأخير عن القدس يجمر في صدر نائر
- 4- غزة لو خطفوا حلمها ستسقط إذاك كل الحواجز
- 5- غزة لن يخنقوا فجرها ولن ينزلوه ظلال المقابر
- 6- هذه غزة لها كل يوم باذل كفه ندى وانسراح
- 7- عزوس تزف في موكب المجد عليها من الدماء وشاح
- 8- يا أرض غزة قد كسك البذل ثوب الأرجوان
- 9- وفوق غزة من بين الركام صحا فجر قدمي على اسم الله صعدا
- 10- غزة طلقة يحفظ سرها المجاهدون
- 11- لا تنحني ذليلة ولن يلفها السكون

¹ أحمد مجاهد: أشكال التناسل الشعري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، 1998م، ص: 388

² 39م، ص: 1998 وجدان عبد الإله الصايغ : الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ،

12- يشمخ في غزة مرهوبا

13- لم تحن غزة هامة أبدا

14- أنا هذه الزيتونة

المحور الثالث – الانزياح التصويري ومرابا النص :

ونعني أن الألفاظ عندما تخرج عن نمطها العادي المؤلف تدخل في مجال الانزياح ، وهذا النوع من الانزياح يستند على الصور البيانية بأشكالها المختلفة موضحا علاقتها بالمرجعي . وبالرجوع إلى تفصيلات الصور البيانية نجد أن مخيال الشاعر استثمر الانزياح التصويري في سياقات متنوعة ، حيث كان التشبيه البليغ هو الأكثر دلالة في المجموعة الشعرية ، وقد عدّه البلاغيون أعلى مراتب التشبيه ، وتفنن الشاعر في بناء الصورة الشبيهة واستنهاضها في صور الحواس ، مثل : الصورة السمعية (غزة صوت ، صحوة ، غزة طلقة) ، والصورة البصرية (هذه غزة ، عروس تزف ، لا تنحني ، هامة) والصورة اللمسية (باذل كفه ندى ، لن يخنقوا فجرها ، لن يلفها السلكون) .

وإذا تأملنا الصور الشعرية السابقة فسنجد أنها ترتبط بالصورة الشبيهة الكبرى للعنوان وتكشف عن محتواه حيث يتحرك المخيال التشخيصي فيث الحياة الإنسانية في المهاد الجغرافي فتطل علينا مدينة غزة في صورة إنسان شامخ عظيم الشأن تحت سلطة الانزياح الكنائي عن طريقي ق تجسيد المعنويات فنقرأ مثلا : هذه غزة لها كل يوم باذل كفه ندى وانشراح ، عروس تزف في موكب المجد ، كسالك البذل ثوب الأرجوان) وإذا تأملنا الأنساق اللسانية السابقة نلمس أن المشاهد الشعرية السابقة قامت على التشخيص ، فالباذل هو الشخص كثير العطاء والسخاء لكن لشاعر أنسن المكان وجعله مترعا بالحياة والحب والجمال ، وفي موضع آخر للتشخيص تبرز الصورة الكنائية في (كسالك ثوب الأرجوان) فكلمة الأرجوان تعني الثوب الأحمر الذي لا يلبسه إلا ذوي المقام الرفيع العالي والملابس لا تستخدم إلا للإنسان لكن الأنساق اللغوية انزاحت عن المعنى المؤلف إلى المجازي في تشبيه غزة وهي تلبس أحلى حلة لها بالعروس التي تتمظهر في صورة تسحر الناظرين بجمالها ، فالقرائن الكنائية تشي بعروس لا يحظى بها إلا النبلاء والأخيار، وبقراءة تأويلية لكلمة (عروس) هنا نجد أنها تتجاوز معناها المعجمي إلى الدلالي، إنها عروس من نوع خاص، مهرها الشهداء والدم وفراق الأحبة والأعزاء إنما (الوطن). ولعلك تلاحظ تأزر اللون الصريح (الأحمر) والضمني (الأرجوان) كي يعطيا اللوحة الشعرية لونها الغالب عليها والذي يؤدي الغرض المطلوب . . فنقرأ :

"عروس تزف في موكب المجد عليها من الدماء وشاح¹ .

وفي موضع آخر يصرح الشاعر قائلا:

يا أرض غزة قد كسالك البذل ثوب الأرجوان¹ .

¹ 17 الديوان:ص:

يساهم اللون الأحمر في تعزيز بنية التضاد ما بين إيجاءاته الرامزة إلى البهجة والأفراح ، وما بين الوحشية والدماء لا سيما إذا ورد في إطار الصورة التشبيهية أو الصورة الاستعارية أو الصورة الكنائية التي تتضمنها صيغة الانزياح اللغوي . وتتوالى الانزياحات فنقرأ : غزة جرح في الحاصرة . وهي صورة كنائية عن الشعور بالهزيمة والانكسار مما يشي بصورة عكسية لمفاخر غزة التي استرسل الشاعر في تعددها من قبل، بيد أن تجاوز هذه الحالة يظل قائما ، ويرتبط بحضور مقومات هذا التجاوز . إن الشاعر يريد أن يقول إن الانحناء والذل والمهانة لا يكون إلا في عهد الاحتلال . وعدم الانحناء ولوازمه لا يكون إلا بالتحرر من الاحتلال .

بهذا المعنى يبني الشاعر مجموعته الشعرية على بنية ثنائية تضادية تخنزل المشاهد الفنية السابقة في الصراع بين الحرب \ والسلام ، الجمال \ والقبح ، والموت \ الحياة .

وهكذا منح التشخيص الاستعاري لكل من العنوان الذي يمثل النسق الأكبر واستهلالات النصوص السابقة التي تمثل الأنساق الصغرى والحياة الإنسانية الكريمة .

ولا يغيب عن ذهن الشاعر أن يلفت الانتباه إلى تفصلات اختيار هذا الفضاء والإشارة إليه في قوله :

"هي الحرب قد شعروا نارها لتخنق أحلام شعب أثيرة" ^٢

"فقتل النساء وذبح الشيوخ تثير بهم شهوات أسيرة" ^٣

"لماذا تباغثنا الحرب دوماً ونبقى الضحايا ؟" ^٤

"ويمضي الأجزاء من بيننا يحصلدون الرزايا" ^٥

"لماذا نكون الضعاف الأذلاء تحبطننا سقطات النوايا ؟" ^٦

لا يخال على القارئ البصير إدراك الحس المأساوي في المقاطع الشعرية السابقة ، واختيار إيقاعا موسيقيا يتناسب مع الواقع على أرض غزة ، وهو حرف الألف الممدودة الساكنة لفتح الآهات الواحدة تلو الأخرى من ناحية ، وملاءمة السكون الذي يترك في النفس أحيانا إحساسا بالتراخي والافتقار إلى الفاعلين ، ويشي بالانحباس والتفجير معا من ناحية أخرى ، وكأنه يوحي ببنية التضاد التي اعتمدها الشاعر بين الانحباس \ والتحرر .

¹ 22 نفسه:ص:

² 25 الديوان:ص:

³ ص.ن

⁴ 26الديوان:

⁵ ص.ن

⁶ ص.ن

هذا ويكثر الشاعر من الوحدة الطلبية الأمرة التي تحث المخاطب على التنبيه واليقظة والاهتمام بموضوع الكلام، والتي يحقّبها النداء الدال على التنبيه، ثم يسأل وينادي ويأمر بصيغة استفهامية تنم عن توتره وقلقله، معززا إيقاع السكون الثابت ليكون رويًا ينسجم مع تأوّه وتوجعه من العملاء والفاستدين مخذرا ومتوعدا كما في قوله :

"ابصق على النذل الجبان واقدف به في اللامكان" (1)

"ابراً من المتعاونين الراكعين بكل آيه" (2)

"البائعين ضمائرهم لعدوهم بيع الهوان" (3)

"فاقتل وحطم كل قائمة في أرضنا واستجلب الهلعا" (4)

"واطلق جنونك من معاقله وتعقب الحلم الذي طلعا" (5)

"ياأيها الشرفاء الذين تمنوا الشهادة" (6)

"خذوا حذرکم وانفروا في ثبات" (7)

هكذا يضع الشاعر أمامه أهدافا إنسانية سامية يعبر من خلالها بالصورة البيانية والتكرار، والتقديم والتأخير، والتضاد، والضمائر، والألوان استنادا إلى دور الكلمة الشعرية الفاعلة والمؤثرة في خلق عالم أكثر عدالة .

وهذا يدفعنا إلى القول " إن الميزة الكبرى للمبدع على غيره من الناس عندما يتعسه شيء ويصبيه بالبؤس والشقاء، يستطيع أن يضع الأمر كله في نص إبداعي يحصل على قسط مدهش من الراحة والهدوء " (8)

وفي اعتقادنا أن الشاعر لم يستطع التخلص من أجواء اليأس والقنوط والقلق الذي يشعر به تجاه القضايا التي يطرحها، ولا يجد حرجا في الإفصاح عن عجزه لحلها، يتضح ذلك جليا في تمفصل لازمة يفتتح بها النص الشعري، وتكرر في أكثر من نص، وتمثل الوحدة الفاعلة في المشهد الشعري والمتحركة في بنيته .

وهي عبارة : " لا جديد لدي لأعلنه الآن ما بينكم " في ظل هذا القول تتعزز دلالات السكون والثبات المرتبطة باليأس كونها أسماء وليست أفعال تفتقر إلى الفاعلين ، وبخاصة حينما يربط الشاعر المكان بالزمان في اللفظة الدالة

1-ص.ن

2-ص.ن

3-ص.ن

4-الديوان:ص: 56

5-ص.ن

6-الديوان:ص: ٤٥

7-ص.ن

8- وجدان عبد الإله الصايغ :مرجع سابق،ص:36

(الآن) على اللحظة الحاضرة الآنية التي تعيشها غزة اليوم لتشتد وطأته على الإنسان الفلسطيني، ويظل محاصرا ومقموعا، وتظل القضية الفلسطينية بعيدا عن الاهتمام والأنظار، وهي الصورة الواقعية للحياة اليومية بقسوتها في الزمان والمكان معا.

المحور الرابع – تجليات التناسل في الخطاب الشعري :

يندرج في هذا الإطار التفاعل والتعلق بين النص الشعري والموروث الثقافي، وقد اتخذ أشكالا متعددة وجدناها في التعلق الديني والأسطوري والموروث الشعبي والشعر العربي القلم، مجسدا في صورة بيانية إيجائية رامية من خلال قصيدة حديث الزيتون: " قالت إذا شظيتني مزعا وأبجت أوردتي لمن رضعا ستظل هذي الأرض حاضنتي وأثير في أحلامك الفرعا

أنا هذه الزيتون اختزنت تاريخ من ضحى ومن زرا

في جذري انغرست مطامحهم وبأذرع غطيت من هجعا " ¹.

جمع الشاعر بين ثبوت الزيتون ورسوخها وبين تجذر الإنسان الفلسطيني على أرضه وعقد الصلة بين المشبه (الذات) وبين المشبه به (الزيتون) ولم يذكر وجه الشبه علنا وإنما جعله ضمنا يستنتجه القارئ وقد ألمح لهذا الجامع في قوله : إذا شظيتني - ستظل هذي الأرض حاضنتي - اختزنت تاريخ - في جذري مطامحهم . أي أنها راسخة وثابتة مهما تعرضت له من مؤامرات ، وحصار ، وقتل وضرب... إلخ .

فشجرة الزيتون ثلوث الحب والعطاء والخير ، وكما تنبت الأرض شجرة الزيتون تنبت المرأة طفلها . فهي تشترك مع المرأة في العطاء والإنتاج ، وبهذا يكون الإنسان الفلسطيني متوحدا بالزيتونة في جسد واحد تشاطره السعادة والشقاء وتمثالث معه في مواجهة ظلم الاحتلال لتصبح الحاضنة والحامية والملجأ ، وتختزن التاريخ والحزن والأحلام والطموح والصبر .

تقول إحدى الأساطير عن شجرة الزيتون أنه عندما توفي الرسول عليه السلام خلاصتها أنه سمع دوي هائل بين الأشجار وتبين أنه صادر من أشجار الزيتون التي انفجر قلبها ويبس من شدة الحزن على وفاة الرسول عليه الصلاة والسلام. ومن الفلكلور أن الحمامة عادت إلى سيدنا نوح بغصن الزيتون فأصبح رمزا للسلام والسعادة . كما ذكرت التوراة من الفلكلور أيضا " أن مؤتمرا انعقد في فلسطين للأشجار فاعترفت نباتات فلسطين كل ها بسيادة شجرة الزيتون " ².

¹ 55الديوان:ص

² نقلا عن فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، 1997م ، ص: 45

وتظل الدلالة الأساسية لشجرة الزيتون هي الصمود والأصالة والسلام والارتباط بالأرض لقد استثمر الشاعر هذه الدلالات التي تضاهي وجود الإنسان الفلسطيني وهويته على أرضه ، وبنى عليها الخطاب الشعري فنياً، فأسنن شجرة الزيتون وجعلها ذاتاً ناطقة بدءاً بالعنوان . في عبارة (حديث الزيتون) .

يتجلى ذلك في الحضور المكثف لفعل القول المحرك لسيرورة الأنا ، لذا تتمركز الأنا وتأخذ على عاتقها زمام الحديث بضمير المتكلم عن طريق سبيل من التداعي الحر في حوار مونولوجي من طرف واحد ، تعرف عن نفسها بنفسها، وتجاوز نفسها بنفسها دون أن تجد طرفاً آخر يستمع إليها ، مما يفاقم من أزمة الأنا وتوترها لتلوك معانيتها وحيدة دون أثر يذكر،

وهو ما يدل دلالة واضحة على أزمة الحوار الفلسطيني \ الفلسطيني من ناحية ، والفلسطيني \ الإسرائيلي من ناحية أخرى . ولكن ما يلفت الانتباه استخدام اسم الإشارة بعد ضمير الأنا للإشارة إلى انتقاء زيتونة محددة بعينها دون غيرها ، (أنا هذه الزيتون) مما يجعل التوتر والقلق ركيزة الأنا الأولى في الخطاب الشعري ، لهذا نجد تأمر وتساءل بنبرة انفعالية وفوقية حادة منتقلة من مرحلة التعريف إلى مرحلة التكليف باستخدام جملة من الأفعال الحركية الدالة على تنامي الصراع وتوتره : (اقتل ، وحطم ، واستجلب ، وأطلق ، وتعقب ، شق ، طارد) .

نجد هنا غلبة أسلوب الخطاب المفرد وكأن كل قارئ لهذه القصيدة يتصور أن الخطاب موجه إليه، أو أن الذات أدركت عقم الحوار الذاتي فتخرج من عزلتها لتوجه خطابها إلى الآخرين ، وهي تقنية فنية هادفة تجعل مقصدية الشاعر أكثر وضوحاً وبلاغة في أقصر مسافة . ولعل المقام هنا يستدعي كثرة الأفعال الحركية الأمرة المنوطة بالغضب والانفعال وسط استسلام الناس ، ويأس الزيتون من الذين رضوا بحياة الذل والهوان وتراخوا عن فعل المقاومة .

من هذا المنطلق جعلت الزيتون طلب الحرية والتحرر وعدم الانحناء للآخر مشروطاً بمقومتها وعي رأسها (المقاومة) ، وهي رسالة واضحة يعبر عنها الشاعر في قوله :
" والضوء إن هبت مواكبه شق الجدار وطارد البدعا " .

ولما كان التناسل نسيجاً من الإحالات السابقة والمعاصرة فإننا نميل إلى المتعاليات النصية التي عرفها (جيرار جينيت) ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى . يتمثل هذا المعنى في إحالة البيت السابق وتعالقه مع بيت الشاعر أبي تمام وقوله :

"السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب "

أهم ما نلاحظه في بنية التناسل أنه يقوم على تناص التخالف والتآلف معا بين الماضي والحاضر، فإذا كان أبو تمام يشيد بالقوة والسخرية من كلام المنجمين لحسم الصراع بين العرب والروم ، فإن شاعرنا أيضاً جعل المقاومة هي الفيصل بين الحقيقة وزيف المزاعم الإسرائيلية لحسم الصراع الفلسطيني \ الإسرائيلي وقد جعل الانتصار مشروطاً

بالإرادة والإيمان بالنصر، لذلك جاء المتنص الشعري في تفاعله بصورة واضحة في لفظة (البدعا)، كما يتفاعل البيت اللاحق بالبيت السابق في تناص المفارقة، واستجابة المعتصم بالله لنداء امرأة عربية لطمها أحد جنود الروم في الماضي، في الوقت الذي يناضل فيه الشعب الفلسطيني الاحتلال الإسرائيلي وحيدا في الحاضر. مما يدل على أن أهمية التنص تكمن في الإيحاء والتميز التي تقوم عليها العلاقة بين الدلالات الحاضرة، وتتمثل في الاحتلال الإسرائيلي، والدلالات الغائبة المتمثلة في احتلال الروم لبلاد الشام وقصيدة فتح عمورية لأبي تمام، وقد جاء التفاعل في اقتباس البيت الأخير من قصيدة حديث الزيتون والكلمة الأخيرة من الشطر الثاني للبيت، ومن المعنى الدلالي الذي تضمنه المتنص الشعري في مشهد وصياغة فنية جديدة تتقاطع معه لغويا ودلاليا تحيل مباشرة إلى قصيدة أبي تمام وأحداثها وفق سياق جديد ينسجم مع الأحداث الجارية على أرض فلسطين وبخاصة مدينة غزة، وينم عن نقد لاذع للوضع الراهن. إن التفاعل مع الموروث والمعاصر الشعري منح تجربة شاعرنا تجديدا وإثراء عبر قراءة حدثية ومتطورة له، ومع إيماننا بخصوصية كل نص من النصوص والأرضية التي يوفرها السياق فقد لاحظنا أن تنص الموروث كان أكثر هيمنة على الخطاب الشعري السنوسي.

وهكذا ارتكز التنص على البناء الداخلي والخارجي لبيت أبي تمام، واتسع في دلالاته ليستوعب الماضي والحاضر معا بدءا بالعنوان. وليس من قبيل الصدفة أن يتنص شاعرنا أيضا مع قصيدة الشاعر أمل دنقل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) مخاطبا القيصر في قوله: "وجبهتي بالموت مخنية لأنني لم أحنها حية" لك أن تقارن التعالق بين هذا البيت وبين عنوان الديوان (غزة هامة لا تنحني) وبخاصة دلالة الانحناء التي تثير الكثير من التساؤلات حول ارتباط السنوسي فكريا ووجدانيا وفنيا بشعراء الثورة والرفض والتمرد على الواقع سواء في الماضي أو الحاضر بما ينسجم مع موقفه الراض للاستسلام والخنوع، وهي في مجملها تلقي بظلالها على الواقع العربي بعامة والفلسطيني بخاصة للخروج من سكونية الموقف الحالي واستنهاض الهمم للخروج منه.

نستخلص مما سبق أن التفاعل النصي بإيقاعه المتكرر شكل لازمة منتظمة تبرعمت على جل نصوص الخطاب الشعري، وهي البنية المحورية الكبرى التي تمحورت حولها تمفصلات البنيات الصغرى الأخرى في موضوعات المتن الشعري، ليفصح لنا كل موضوع عن حكايته التي ارتبطت ارتباطا عضويا بالعنوان، وفسرت لنا الكثير من مجاهله. لذلك سيظل التنص منفتحاً على القراءات الجديدة والتأويلات المتعددة، ومادة ثرية لكشف جماليات الصيغة اللسانية والانزياحات اللغوية المشفرة. لإزاحة الستار عن القضايا الشائكة والحقيقة المطموسة.

الخاتمة :

في ختام هذه الدراسة يمكن استخلاص النقاط التالية:

- 1- انتقت الدراسة محاور بعينها دون سواها لدورها الفاعل في الكشف عن صياغة الأنساق اللغوية التركيبية والانزياحية ، لذلك استأثر محور العلاقة بين عناوين النصوص الشعرية والموضوعات البانية لها باهتمام الشاعر ، حيث ارتبط كل موضوع بحكايته ارتباطا عضويا بالعنوان الرئيسي ، وفسر لنا الكثير من مجاهله . ومثله التشخيص والتجسيد والتأويل والتميز واللون ، للكشف عن قضايا إنسانية حية وآنية تخص الهوية والوطن والانتماء .
- 2- منح الانزياح الاستعاري النسق الأكبر ، والأنساق الصغرى البحث عن تجاوز الشعور بالهزيمة والانكسار معززا رؤيته بإيقاع السكون والثبات ليكون رويًا ينسجم مع تأوّه وتوجعه ، والافتقار إلى الفاعلين .
- 3- التفاعل مع الشعر الموروث والمعاصر منح تجربة الشاعر إثراء وتجديدا عبر قراءة جديدة ومتطورة ، وقد لاحظنا أن تناص الموروث هو الأكثر حضورا في الخطاب الشعري . لذا سيظل التناص مادة ثرية لكشف جماليات الصيغة اللسانية والانزياحات اللغوية المشفرة لإزالة الستار عن القضايا الشائكة ، والحقيقة المطموسة .
- 4- محاولة الشاعر رسم صورة مثالية لفصيل فلسطيني بعينه لم يكن صدفة ، وإنما لضرورة فنية فرضتها عليه ثقافته وانتماءاته الفكرية والسياسية والدينية ، لذلك أكثر من النبرة الطلبية الآمرة ذات الصبغة الخطابية العقلانية التي تحث على النصح واليقظة، والتمسك بالمقاومة بالرغم من عدم الاستعداد لمقوماتها ، وهي رؤية خطابية نمطية ظل الشاعر أسيرها .
- 5- لم يستطع الشاعر التخلص من أجواء اليأس والقنوط الذي يشعر به تجاه القضايا التي يطرحها، ولم يجد حرجا في الإفصاح عن عجزه، تجلّى ذلك في الحوار الداخلي ، والتكرار ، والتقديم والتأخير ، والتضاد ومجموعة من الأساليب الفنية التي تشي بالقهر والاضطهاد والصمت والتواطؤ .
- 6- استطاع الشاعر راشد الزبير السنوسي اختراق المسافات والقارات ليسلط الضوء على الحرب الإسرائيلية على مدينة غزة في خطاب شعري متميز قل من يتعرض لها .

مصادر البحث ومراجعته.

أولاً- المصادر :

- 1- راشد الزبير السنوسي : غزة هامة لا تنحني ، ط 2 ،بنغازي ،المؤسسة العامة للثقافة ، 2009م
- ثانياً-المراجع :
- 1- أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، 1998م
- 2- عبدالله السمطي : تجليات الشعرية ،مجلة فصول المصرية ، مج12 ، ع2، 1992م
- 3- علي جعفر الحلاق : الدلالة المرئية ، مجلة فصول المصرية ، مج15، ع3، 1996م
- 4- فرحان بدري حربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، بيروت ، المؤسسة الجامعية ، 2003م
- 5- فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة، 1997م
- 6- وجدان عبد الإله الصايغ : الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية، 1998م



الأنا والآخر في شعر محمود درويش

قصيدة مديح الظل العالي أنموذجا

أ. سماح بن خروف/جامعة برج بوعريش

ملخص

لطالما اعتبر الشعر وعاء يستجمع شظايا الألم والحنين، ويرسل عبر صورته المتباينة آهات الشجون وغصص الرزايا، وذلك حال العديد من الشعراء الذين صاروا يتجرعون الأحزان عبر كلمات جريئة تشدو بموسيقى الحسرة ما ألم بهم من مفارقات استدعت هي الأخرى تتابع الإيقاعات المعاتبة لغدر السنين، و القلم السائل بدماء الأبرياء جعل الشاعر محمود درويش يمتطيه ركبا لمواساتهم وتعزيتهم ونعي القل وب المليئة بالزفرات المقموعة، إنه الشاعر الأبي الذي نلهض الآخر بكل ما امتلك من ملكات ميّرت نظمه عن غيره من الشعراء

وقد فطر الإنسان على التأثير بملايسات العصر وبخاصة الشاعر الفنان الذي خالف البشر العاديين في شدة انفعاله ومصاحبة الحوادث لأن رهافة الحس قد فرضت عليه هذا التماهي مع التأزمات وفقا لما تقتضيه خ برته الشعورية. خدمة للذوق العام وقد اجتهد درويش على أن توائم نتاجاته الشعرية الذوق العربي وإن كلفه الأمر العودة إلى التراث لإبراز مدى حضور التجربة الإنسانية وبمختلف أبعادها "فتعامل مع التراث باستغلال المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف الإنسانية الغنية بالدلالة والمغزى فهو سلسلة من التراث الإنساني الشعري خلال هذا الترابط المعنوي بين رؤية الشاعر المعاصر وكل التراث¹، حتى يسمو بخطابه الشعري إلى أفق أرحب تستفحل معها الأحاسيس وتدخل عالم التاريخ بما هو ذاكرة جماعية تسعى إلى حفظ الوقائع المهمة بغية تشكي ل سجل يعود إليه المرء ليفيد من خبرات سابقه.

وبذلك يصبح المنطلق إنسانيا من أجل الإنسان وبهذا تستنطق خبايا النفس على الصعيد الباطني ويكشف المسكوت عنه على الصعيد الخارجي وهذا ما فعله محمود درويش الذي ساير معاناة الأنا وكابد ظلم الآخر بقلمه، ونتاجه الشعري المفعم بالترنيمات الأليمة المتفائلة في الآن نفسه.

الكلمات المفتاحية للبحث:

- سيرة الشاعر محمود درويش الذاتية، ومدى تعالقه بتشكيله الأدبي وفي شعره بخاصة.
- الألم كشعور وحيوات الأنا التائهة في قصيدة مديح الظل العالي، والقتل الرمزي للآخر المحتل.
- حقيقة الصراع بين الأنا الفلسطينية والآخر الصهيوني، ومدى إسهام الصورة الشعرية في إبراز الجدل.

1. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط 5، 1994، ص 35.

–المتخيل الشعري وآهات الإيقاع وتفعيل قراءة الذات عبر التكرار كظاهرة تشد انتباه أي قارئ وتستوقفه، والبعد الفلسفي والأسطوري والديني كملامح وأبعاد فنية جمالية.

١- درويش في نقاط:

لا يغيب عن الأذهان هذا الاسم الذي سجّل بصمته في تاريخ الشعر قبل رحيله عنا فقد ولد محمود سليم درويش في قرية البروة سنة ١٩٤١م من أسرة متوسطة الحال^١، أما عن طفولته فقد كانت مرحلة عذاب شأنه شأن أطفال الشعب الفلسطيني الذين أحبرهم واقعهم المأساوي أن ي كونوا سابقين لأوانهم سنا وتفكيراً والطفولة "لم تكن تعني بالنسبة له مجرد مرحلة متميزة من العمر، وإذا كان موضوع الطفولة والأطفال قد شغل الكثير من الشعراء خاصة شعراء الأمم التي عانت من ويلات القهر والاضطهاد"^٢، وقد تلقى درويش دراسته الابتدائية في قرية الأم ليكمّل دراسته الثانوية بقرية كفر "ياسيف" حيث انظم إلى الحزب الشيوعي وسجن بسبب نشاطه عدة مرات ولم يتجاوز العشرين من عمره ثم رحل إلى الاتحاد السوفياتي وعمل في الصحافة الشيوعية، وقد كان الشاعر يحلم منذ طفولته بكتابة الشعر فهو يلقي الشاعر فارساً متمرداً يسكن الريح.

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية عام ٢٠٠٨ بعد إجراء عملية القلب المفتوح في مركز طبي بيهوستن مما دفع برئيس السلطة الفلسطينية إعلان الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية^٣، فرحل عنا تاركاً وراءه: أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، حبيبي تنهض من نومها محاولة رقم سبعة، وبعض المؤلفات الثرية ك: يوميات الحزن العادي، شيء عن الوطن وغيرها فكانت وبحق أعمالاً تستحق القراءة لمزجها بين الواقع المتمرد المقاوم والعناصر الجمالية والثقافية المغذية لأوطانها المرجوة من تفاؤل وأمل لازمين...

ومعروف عن درويش التزامه وتقديسه لمعطى الثورة والكفاح، وتبنى الانتماء مبداء لنيل روح الحرية إذا تمّ منع الفوز بها حقيقة وواقعاً.

٢- بين الألم و الإبداع: قهر الذات بين الواقع والتخيل

لقد فتح الغضب الذي تجرّعه درويش والتشرد باب المجابهة بما يعرف بشعر الثورة الذي كان حليفه طوال حياته الأدبية وقد احتل هذا النمط الشعري مكانة جد هامة في شعره، وقد توسل بالثورة وكل ما يحيط بها لاستنهاض الهمم وإيقاظ الغافلين عما يجري بفلسطين أو حتى العالم العربي إذا أخذنا بالاعتبار قوميته.

^١ . هاني الخير، محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فليست للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨ ص٧.

^٢ . فتحية محمود، محمود درويش، ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط، ١٩٨٧، ص٤٨.

^٣ . محمد فكري الجزائر، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة جامعية، ص١٢.

وقد باتت قصائد درويش عصارة للتحدي ومرتعا للجلد والعنفوان لأن الآخر مقتول رمزيا، ومهتمش حيناً أو مرحّب به لالتزامات حتمتها الأخلاقيات المسلمة والعربية ومنه فقد كان لزاما على مكونات الشعر هي الأخرى أن تتأثر من روي وإيقاع وقافية " أصبحت أنسب وقفة موسيقية يس ند عليها السياق المعنوي، والموسيقي والنفسي "، وكما هو معروف فالشاعر لم يلتزم في غالبية أعماله بالقافية الواحدة بحثا عن التحرر واستشرافا للوحدة والفلاح للأمة، فهاهو يطرب الآذان مردفا:

كم كنت وحدك يا ابن أمي^١
يا ابن أكثر من أبي
القمح مرّ في حقول الآخرين
والماء مالح
والغيم فولاذ
وهذا النجم جارح
وعليك أن نحيا

فتنوع القوافي ظاهر من رويها وحركاتها وتنوعها هي الأخرى بين مقيدة (ماح) ومطلقة (أمي) وهي توحى بالبعثرة والخلاف الذي يتخبط فيه مجتمع الشاعر، وهذا المقطع يفصح بدوره عن نغم حزين كثيب يناجي الحياة جسده القافية "فهي ذات صلة وثيقة بالمعنى وإيرادها راجع إلى الطابع التعبيري للمبدع"^٢، فقد تجاوزت فكرة حصرها في صوامت أو صوائت متكررة لتوحي بغرض الإيقاع أو النغمة الموسيقية بل تقوم على إيقاع داخلي يفسّر بدوره التموجات النفسية المنفعلة والمنكسرة للشاعر. ويقول أيضا:

انتصف النهار
لرايات الحمام لظلنا، لسلحنا الفردي
لسلحنا المستعار

^١ . عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٩٨، ص ٤٦٨.

^٢ . محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٦٨.

^٣ . إبراهيم الرماني، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار فارس للنشر، الأردن، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٢٢٩.

ليديك كم من موجة سرقت يديك
من الإشارة وانتظاري
ضع شكلنا للبحر عن أول صخرة
واحمل فراغك وانتظاري^١

فإننا نحسّ الشاعر ساردا وناصًا ليوميات عاشها ولازال ويطمح لأن يعيشها، فقد انتقل في لحظة من النص الوجداني المعبر عن تبرّمه من الحاضر إلى نداء اعتمد تابعا للأحداث، فتغيرت مستويات الأداء الشعري تبعاً لمضامينها المتباينة لتبحث عن الأنا التائهة وتواسيها بأسلوب جميل وكلمات موحية يعلو وينخفض الإيقاع معها حسب الحاجة السيكولوجية المفسرة لقهر الذات وحجم العواطف فهو يصف الزمن (الاحتلال/الثورة) والمكان (فلسطين) والشخصيات موجودة في واقعه هو أم رموزا تستلهم من التاريخ والأسطورة وقد يرمي من خلال بعض المقاطع إلى أن "يخلق مناخا حركيا يستعجل صورة الفعل الدرامي في النص مستخدماً اللعبة السردية"^٢ يقول في مقطعه الموضح لما سبق ذكره:

حاصر حصارك لا مفر
اضرب عدوك... لا مفر
سقطت ذراعك فالتقطها
وسقطت قريك فالتقطني
واضرب عدوك بي... فأنت الآن
حرّ وحرّ وحرّ^٣

فهو يسرد لنا أحداث المقاومة المتخيلة وهو بطل من أبطالها يسقط ويلاحم جسده جسد الشهداء، والأبرياء يتحسر على الفتنة وضياع الذات النفيسة بخيال جامح يخاطب اللاوعي في ظاهره وينتقم بشعره من الغاشم الذي لم يتمنّ له سوى الضرب والموت الأبدى فذاته تعادي الذات الـ صّديدة/الاحتلال فواجه بلغة شعرية عنيفة قاسية، وهذا هو سحر

١ . محمود درويش مديح الظل العالي ص ٦ .

٢ . محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، دط، ٢٠٠٥، ص ٣١ .

٣ . محمود درويش مديح الظل العالي، ص ٢١ .

وسرّ الإبداع لدى درويش فكل " وصف أو مفردة أو مجاز هو حاضر لتوثيق عرى الصوت المتماسك المتسامح للسارد، في مقابل صوت الآخر المحتل الدوغمائي العنيف"، وقد وسمناه بالسارد لأنه خلق فضاء خاص به عبر زمن أسطوري لا تضاهيه أي مادة معنوية مجردة، عالم يوتوي يبحث عن الحقيقة بأسلوب تخيلي بارع. وقد استدعى الأمر استحضر النصوص الغائبة أي باستخدام آلية التناص حتى يفصح عن عمق الألم الذاتي فنجد التناص الديني مثلاً في قوله:

لست آدم كي أقول خرجت من بيروت متنصراً على الدنيا
ومنهزماً أمام الله
أنت المسألة^١

فقد استحضر قصص الأنبياء والنبي آدم عليه السلام كما نلفي التناص التراثي في استحضاره لعادات العرب وطرائق عيشهم من خيمة

ويسأل صاحبي: وإذا استجابت للضغوط فهل سيسفر موتنا؟
عن دولة أم خيمة؟

قلت: انتظر لا فرق بين الرايتين^٢

ويبرز الرّمز حاضراً بقوة كوجه جمالي وكثير بديل عكس قهر الذات والأمة في قصيدة محمود درويش، ليعتمد التلميح واللغة الفنية الرامزة التي تسعى إلى بث الإبداعية في النص الشعري من جهة وإلى التسامي بالذات التي باتت علية بفعل الظروف المزرية المحيطة بها فنجد الرمز الأسطوري مثلاً:

عما تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟
عن جيش يحاربني ثم يهزمني، فانطق بالحقيقة ثم أسأل:
هل أكون مدينة الشعراء يوماً؟^٣

فقد ارتأى أن يقبض بيد الجمال والاستلهام حتى يتساءل ويحجب ولو بسؤال عما يجوب بخاطره والقارئ العربي مستحضراً أسطورة طروادة واليونان عبر ملحمة الأوديسة لهوميروس التي حكّت كفاح بطل وشعب وأعادت العزة للمقهور

^١ . شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط ١، ٢٠١٢، ص ١٢٣.

^٢ . محمود درويش، مديح الظل العالي، ص ١١٧.

^٣ . المصدر نفسه، ص ٥٥.

^٤ . المصدر نفسه، ص ٩٣.

ومجّدت معها الذات البشرية وهذا ما يطمح إليه محمود درويش عبر رسالته الإنسانية السامية . كما برز النص الأسطوري-كجانب جمالي- بقوة مع الشاعر فذكر مثلاً قضية الانبعاث، أدونيس وأوزيريس، والعنقاء وخضر وغيرها في غالب أعماله الشعرية وهذا دليل على تشربه الواسع من التراث، وانفتاحه على النتاج الغربي، فيقاوم الحقيقة باحتراف والحكايات المحفوفة بالمبالغات، عله يفضي إلى رفض المحتل الصهيوني الذي ترك له التعقل وسلب هذا الجانب اللاعقلاني من الموروث ليتفرد ويستقل ولو للحظة من بطشه الرهيب والدافع الأكبر هو الفنية والجمال المميزين للشعر عموماً.

٣- القتل الرمزي للآخر؛ بين تمجيد الأنا وسؤال المصير

قد نعوص نوعاً ما في الجانب السياسي والأيدولوجي حتى نفسر حقيقة الانفعالات المتزايدة في القصيدة المختارة فوجود إيدولوجيا سياسية لسلطة ما يستتبع بالضرورة وجود صراع منبثق من طبيعة الموقع الذي تشغله هذه السلطة، باعتبارها "قوة اجتماعية تسعى إلى تحقيق مصالحها"^١ فهي ستستخدم وتسخر هذه القوة لحماية إيدولوجيتها، وهو ما يستلزم نفي مصلحة أخرى، لقوة مغايرة ستصبح فيما بعد إيدولوجيات نقيضة.

وقد عبّر محمود درويش في خطابه الشعري عن السلطة التي لا تقبل الند، والتي تمثل إيدولوجيا الرفض والسعي نحو التغيير فيتم مناهضة أفعال السلطة القامعة، خاصة بعد زرع الكيان الصهيوني في قلب الأمة لا بلاده فحسب، فأرادت أناه على غرار الأناث الفلسطينية أن تتجاوز حالة الغبن بالرغم من المحاولات الدؤوبة للتغيير، والتنديد بالظلم والفقر والجوع، وتجاهل الصهاينة واعتبارهم عدماً معدماً:

بعد شهر يلتقي كلّ الملوك بكل أنواع الملوك

من العقيد إلى العميد ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله أما

الآن فالأحوال هادئة كما كانت

وإن الموت يأتينا بكل سلاحه الجوي والبري والبحري

مليون انفجار في المدينة^٢

فالأبيات تعبر عن خطر اليهود ليصرح الشاعر بالهدوء فيما بعد موظفاً الحروف ذات النفس الطويل "الواو، اللام، الهاء...") وترنيمه مفعمة بالابتهاج الجماعي ليعبر عن قوة التحدي والصبر على الشدائد صفات ميزت الأنا الفلسطينية، أما الآخر الصهيوني فرغم الهدوء الانفجار لا يزال يدوي ورغم ذلك فالسكينة تقاوم الموت الذي يأتيهم من كل جهة، وهذا ما يعبر عن إنكار فكرة وجود المستعمر، ونفيه من الأراضي نفياً معنوياً.

^١ . فيصل دراج، الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٩، ص ٣٠٢.

^٢ . محمود درويش، مديح الظل العالي، مصدر سابق، ص ٥٨.

ويضيف في مقطع آخر:

صبرا تنادي من تنادي

كل هذا الليل لي والليل ملح

صبرا تنام وخنجر الفاشي يصحو

يمدد الأعضاء فوق الطاولة يجن من فرح^١

فهو يحاور الأنا المتألمة ويعزيها في هذا الآخر الذي لم يصرح لا باسمه ولا بجنسيته كمظهر من مظاهر القتل الرمزي له، وعدم الاعتراف به. فقد نعتته بالفاشي الذي لا يغيب عن القارئ المدلول العميق الذي تحمله هذه الكلمة، فهي التي امتدت عن النازية الألمانية وهي الحركة التي تؤمن بتقديس الذات و تجاهل الأجناس الأخرى تتبنى النظرة الفوقية، وشعارها القمع والعنف الأبدي، أما درويش فقد تحدث بلسان أناه والغريب في الأمر هو أن مواساته للمجازر المرتكبة في بيروت قد أخرجت هذه القصيدة إلى النور ليعترف بالتماهي والتلاحم بين العرب ومدى قوة وصلابة العلاقات الفلسطينية العربية حينذاك، ويكسب خطابه الشعري طابعا إنسانيا سما به وبحق على عكس الصهاينة الفاشيين.

ويقول في شأن بيوت:

يا فجر بيروت الطويلا

عجل قليلا

عجل لأعرف جيدا إن كنت حيًا أم قتيلا^٢

فبالرغم من الاعتداد الشامخ بالذات الذي ألفيناه في القصيدة إلا أن توضعها قد عكف بها للتألم مع باقي الشعوب رغم الرزايا والشجون التي تتخبط بها البلا د، هي مرارة تكتسي بالتفاؤل الدفين، جعلت التسامي بالنفس إلى سفح النصر المفترض تتغلب على الحقيقة وهوان المصير قبل الحاضر...

٣- التكرار وأثره الجمالي:

إن البواعث عديدة ومتباينة لحدوث التكرار في أي عمل أدبي لاسيما وقد يحس الأديب نفسه أمام مهمة عويصة تستدعي كشف المستور أو الصدق الفني فيتكئ على هذا الأسلوب التعبيري الدقيق الذي يفسر ما يعتمل في الوجدان من صراعات وتخوفات وإذا حاولنا إعطاء تعريف نفسي للتك رار "فهو مصدر من العمليات النفسية التي يرى فرويد أنها تتم دون وعي فتؤثر بذلك على سلوك الشاعر"^٣ والتكرار قد انسحب على جل مكونات الجملة من حرف واسم

^١ . المصدر نفسه، ص ٨٨.

^٢ . المصدر نفسه، ص ١٠٢.

^٣ . شعبان علي حسين السيسي، علم النفس، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، دط، ٢٠٠٢، ص ٧١.

وفعل وكلمة فتحس أثناء القراءة بالوقفات النفسية، وبصرخات الألم في ذات الشعر والعربي عموماً، وحرف الـ "لا" قد تكرر وتواتر لدرجة تلفت الانتباه، ولجأ إليها درويش لإعلان الرفض والنفي والنهي بالإضافة إلى التحدي والصمود ولكن بتكرار الحرف الذي ترك الوقع البالغ في نفوسنا فيقول:

ولكن... لا رصيف

ولا جدار

لا أرض تحتي كي أموت كما أشياء

ولا سماء

حولي

لأنقبتها وأدخل في خيام الأنبياء^١

فهو ينكر وجود سبل الحرية ووسائل الانتصار التي تحارب البطش والظلم المتسببين في هوان الأمة . كما نلني تكرار اللفظ سواء كان اسماً أم فعلاً في قوله كذلك:

هيروشيما هيروشيما

وحدنا نصغي إلى عمق الحجارة

هيروشيما^٢

ويقول أيضاً:

والبحر أرض ندائنا المستأصلة

والبحر صورتنا

ومن لا برّ له لا بحر له

بحر أمامك، فيك، بحر من ورائك

فوق هذا البحر بحر تحته بحر^٣

^١ . محمود درويش، مديح الظل العالي، ص ٩١.

^٢ . المصدر نفسه، ص ٥٩.

^٣ . المصدر نفسه، ص ١٠٧.

فقد كرّر هذا الدال التاريخي حتى يتكرّر مدلول المقاومة والحرب في ذهن القارئ ، ويتفاعل مع الحدث إذا كان سردا أو الحلم إن كان الشاعر بعيدا عن لسان الواقع، زد على ذلك تكراره للعبارة رغم قصرها في غالبها، لذا فلن نحسّ بثقل التكرار والغاية من كلّ ذلك هو التأكيد على القضية والالتزام الصادق بنوع من العدول عن المألوف في استخدام اللغة المباشرة مثلا وهامو البيان خير دليلا على ذلك وقد انتقينا أجملها وأشدها تأثيرا في النفوس: "تنكسر البلاد على أصابعنا كفخار، وقد غمس باسمك البحري أسبوع الولادة، ألف سهم شدّ خاصرتي ليدفع ني أماما ، الغيم فولاذ، الطاعون أمريكا" هي مختارات قليلة إلا أن ما ترمي إليه عظيم في نظر الشاعر الذي أراد أن يحيك ثوبا مدبجا بكلمات جريئة لا ترسو في مكانها النحوي ولا الدلالي بل تعلقو بلاغيا إلى إيجاد صورة من التفاؤل التي يزين بها قصائده الحزينة وإن كلّفه الأمر التوسل بمفردات الحزن "وحدك، جرح، فراغك، انكساري ، الصحاري، الحزينة ، ظلاما ، أجهش، الصمت، غماما، الموت، الرماد، حطام، الليل... " وغيرها من الكلمات الموحية بشدة الحزن والأسى على قهر الذات ومسوخ الحريات ولكن بأسلوب جميل يعلو مع النفس إلى استشراف الحرية ويرتخي إلى استحضار ماضي الأجداد ويكتب للحاضر الذي يعيشه الإنسان المسحوق.

وبهذا يكون الشاعر قد بلّغ ببلاغة ساحرة عن قمع ذاته وذوات غيره من الفلسطينيين والعرب عندما تحدث في القصيدة عينها عن الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢م، بتسجيله شعرية كانت أروع ما نظم للقارئ الذي يهتز وجدانه فخرا واعتزازا بمقاومة لأنه يترنم لبنية ملحمية جسّدت انتكاس الأمة والحضارة، ويؤكد على أن غاية الفرد في هذا الوجود هي العمل على إثبات ذاته والعيش بكل عفوية وحرية، إلا أن الملابس القاهرة، والظروف المناقضة لمبادئه قد تززع فيه يقينه بمثالية ذاته أو قدرتها على إدراك حقيقتها، فينسلخ منها ويصبح غريبا عنها تماما، ممّا يجعل ذاته الفعلية التي تتضمن الأحاسيس والآراء مسلوبة منه وكذا الحقيقية من خلال السعي الدائم نحو النمو الفردي بشيء من الأصالة وقدر من القوة. ومن اللازم أن يتسامى المرء بذاته حتى يعزّز ثقته بنفسه وفي غيره أيضا لكنه يبقى حائرا لا يعي كنه ذاته ولا يرى للوجود أي معنى . وكرأي مدافع لما ذكرناه تعتبر "هورني" الاغتراب عن الذات "وضعا يتضمن قمع الفردية وال عفوية لدى الفرد" ، فيفقد الفرد بذلك روح الاطمئنان إلى كل ما يحيط به، ويفتقر إلى الأمن النفسي بل صار يتوسل بالحيلة والحذر حتى ينعم بالهدوء والاستقرار، وهذا ما فعلته ذات الشاعر المغتربة والتائهة إلا أنّها اختارت حلّ الجمال للتنفيس عن غصة أبدية لن تمحو أوجاعها إلا أحلام السنين...

١. فيصل عباس، الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، لبنان، ط٢٠٠٨م، ص٦٢.



صوفية الرؤيا، الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي

أ. هارون لعبيدي: باحث دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي - الجزائر.

الملخص:

يأتي كل من الرؤيا، الحلم والموت في الشعر المعاصر بما يمنح لحدائثه مفهوما جديدا يجره من الرؤية العادية للعالم، ويحول الشاعر ذاته من شاعر الوجدان والانفعال إلى شاعر الفعل والنبوة، فكل من الرؤيا، الحلم والموت له خصوصية الحدوث بعيدا عن الحس والحضور بعفوية خاصة، لكن انتفاء شرط الإدراك بالحواس المتعلقة بالظاهر لا يعني الانفصال المطلق عنه. وهذا ما يجعل هذه العوامل تنجذب بحركة نادرة نحو التصوف لتحرر من الاشتغال الاعتباطي في فراغ القصيدة الناجم عن السيرورة غير الواعية للذات في متاهة الوجود، وتتصل بعالم التمثلات والأفكار كونه - التصوف - من يمنحها - الذات - القدرة على الامتداد برزخا بين غيبيتها وشهوديتها، امتدادا يعينها على إدراك الأشياء في وجوهها الأولى ما قبل الذهني وما قبل الحسي أيضا، بل في انتمائها لمستوى الوجود السابق في حضرة الخيال ومسيرة تحولها إلى حسيته.

الكلمات المفتاحية: صوفية، الرؤيا، الحلم، الموت،

١ / الرؤيا/الحلم: سلطة الحضور و ثورة الغياب

يرى أدونيس أن الانفصال عن الواقع يحدث "في حالة النوم، فتسمى الرؤيا عندئذ حلما، وقد يحدث في اليقظة... "نتيجة التأمل و الاستغراق في التوجه نحو عالم الذات لكنه -هنا- يتجاوز ما يحدث في اليقظة بعد أن منح ما في النوم مفهوم الحلم والاستفهام هنا عن التوحيد بين القطبين الرؤيا/الحلم رغم ما بينهما من اختلافات.

أ/ الرؤيا:

يسعى الشعر الجزائري المعاصر إلى إنتاج تصورات إبداعية وفق منهج رؤيوي، تكون - بموجبه - الرؤيا أداة "تنقل القصيدة من عالم "القوة" إلى عالم "الفعل" عبر التقمص الداخلي والحلولية في قلب الأشياء والتجسيد في لغة جمالية". ما يجعلها تخرق ضلبيية تجربة الشاعر في إطار سعيها إلى فتح مغاليق طبيعة العلاقة بينه وبين عالمه الإبداعي من جهة و العالم الواقعي من جهة أخرى، و بذلك يمكننا القول أن الرؤيا "هي نوع من المعرفة الفلسفية الحدسية التي

^١ - أدونيس: الثابت و المتحول، ج ٤، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، ط ٧، دار الساقي، لبنان، ١٩٩٤، ص ١٤٩.

^٢ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ٢٠٠٧، ١٣٥.

تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى و صدقها الحقيقي، قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز "، ولعلنا نتلمس تجليات هذا الشكل في شعر العشي وتجربته في قوله:

سكبت خمري أرقتها على دمي، و أجهشت خطاي

رميت شملي، و سرت فوق الماء، غار الماء، ...

كان الكون بين الظن و اليقين

ردني و عاد بي إلي.^١

تكتب هذه الأسطر الشعرية رؤيا صوفية يرويها الشاعر، ولأنه "لا أحد يطالب راوي الرؤيا بأن تكون متفقة مع الواقع، ولا أحد يتحررها من وجهة نظر تطابقها واقعيًا مع الحقائق المعروفة"، فقد ساقها ماورائية تصل بين الحدين "الظن/ اليقين" بواسطة "الكون" الواقع في دائرة المتشابه، إذ يظل الدافع الأول والباعث الذي يجمع بين الواقعي والماورائي، كونه كينونة كبرى مؤسسة لما يمكن أن يعطي الموجودات بالقوة قدرة على الوجود -أيضا- بالفعل شعريا، وتجاوز التحقق الكلي في العالم الداخلي لذات الشاعر إلى التحقق بين الأنا/الأنت وإن كان جزئيا.

وامتزاج الخمرة بالدم إرادة للذات في التأسيس لبديل نصي يجعل صوفيته أكثر من رؤية أيديولوجية، بل رؤيا شاملة بوعي إبداعي لتجربة إنسانية تتكشف فيها الرغبة في الانتشاء و "إدراك الرؤيا والخيال المتصل بالدواخل وبالعوالم البعيدة واللامرئية"^٢.

وهذا ما يتحقق بتغييب الحس الذي هو نتيجة حتمية لإرقاة الخمرة على الدم، ويمنح المقومات شعريتها الصوفية من خلال التركيز على بعدها الزمني، إذ تمهد الأفعال المضارعة "سكبت، أرقنت، رميت، سرت" للدخول في العالم الماورائي والانفصال عن ظاهر الواقع للارتباط بالزمن الماضي، من خلال المقومات "غار كان، رد، عاد" التي تنسجم دلالتها في علاقتها بـ "الماء، الكون، الظن، اليقين، العودة من الأنا إلى الذات" من جهة، ومن جهة بالأفعال المضارعة المذكورة آنفا مع مفهوم الرؤيا الصوفية التي هي "مشاهدة قلبية مرت، وانتهت، وتركت أثرها في نفس الصوفي الذي يبقى في شوق إلى استعادة تجربتها، معبرا عن شوقه بمحاولة التذكر والاسترجاع"^٣، تعلقا بما كان قد رأى وكذا بالانتشاء الناتج عن المرواحة بين "الظن" و "اليقين" قبل العودة من الذات إلى الأنا.

ولعل اقتربنا من نص "قصيدة بغداد" يضعنا في مواجهة مباشرة مع مصطلح الرؤيا، يقول الشاعر:

^١ - إبراهيم رماني: المرجع نفسه، ص ١٣٥.

^٢ - العشي، عبد الله: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، ٢٠٠٩، ص ١١.

^٣ - غيورغي غاتشف: الوعي و الفن، ترجمة نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، ع/ ١٤٦، فبراير ١٩٩٠، ص ١١١.

^٤ - أحمد زبير: جدلية الرؤيا و العبارة في «عين هاجر»، القدس العربي، ع/ ٦٠٥٥، الخميس ٢٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٨، ص ١٠.

^٥ - بنعمارة، محمد: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر. المفاهيم و التجليات، ط ١، شركة النشر و التوزيع. المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ٣٠٥.

حجر ونام
 طلع اليمام فما أفقنا
 طلع الحمام
 طلع الغمام
 طلع الرصاص، و مرفوق جفوننا...
 و توسد الرؤيا، و نام
 عاما، و عاما
 مر الرصاص فما أفقنا^١

إنما أتينا بهذا المقطع الشعري على طوله لنرى مدى فاعلية استثمار الشاعر في مصطلح "الرؤيا" الصوفي شعريا، باعتباره ذو "نوعين من التذليل: تذليل مرتبط بأنساق غير لسانية و مجالها الكون كله بأشياءه و أحداثه و طقوسه، و آخر لصيق باللسان ووحداته"^٢.

تتكرر الوحدات اللسانية الوارد في سياقها "توسد الرؤيا" أكثر من مرة، كالفعل "طلع" المتكرر أربع مرات في بدايات أربعة أسطر متتالية، مسندا إلى كل من "اليمام، الحمام، الغمام" المنتمية إلى حقل الطبيعة والمتماهية دلاليا، ومرة إلى "الرصاص" الذي يفترض أن يمثل الطرف النقيض في هذه المعادلة، لكنه في علاقته بما ورد في سياقه "مر الرصاص فما أفقنا" يفقد هذا الاختلاف، فتتعدم فاعليته كما حدث مع المقومات الأخرى.

ومن هنا تأخذ "الرؤيا" دلالتها المعجمية السطحية المنبثقة عن هذا الانتماء الواقعي الملتزم، وتفقد ميزة الغواية والانجذاب نحو الذي أتى والتطلع إلى الذي سيأتي، فتكون بذلك حملتها الدلالية غير متعلقة "بالصوفية لأنها ليست وليدة الخيال وإنما هي وليدة الاحتكاك بـ «الواقع»"^٣.

وفي غير هذا السياق تتجلى الرؤيوية في شعر العشي من خلال استعماله للفعل "رأى" أو اشتقاقاته في عديد المواضيع كقوله:

و حين أفقت
 تفقدت ما قد رأيت
 فلا كنت ثم أنا
 و لا كنت أنت^١

^١ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٨٤.

^٢ - سعيد بنكراد: السيميائيات، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٣، ص ١٤٦.

^٣ - بلقاسم، خالد: أدونيس و الخطاب الصوفي، ط ١، دار توبقال، الدار البيضاء. المغرب، ٢٠٠٠، ص ٦٢.

إحالة من الشاعر على الاستمرار في التوجه نحو الداخل -عالم الذات- إلى حد الاستغراق، ما جعله يبدو كمن "يتصل بقوى غيبية تلهمه أسرار الكلمات، وبالتالي تمنحه القوة على كشف أسرار الكون"^١، فيستحيل بذلك الفعل "أفقت" الدال على الانبثاق مشاركة في الخلق -الإبداعي- بما يحمله من سمات كشف وتحويل للأشياء من عالم إلى عالم، هذه المزوجة في استحضار المقومات هي ما يحيل على رؤيا منهارة نتيجة العجز عن إيجاد العلاقة بين العالمين وتجاوز المسافة البرزخية التي فرضتها قوانين تحد العالم المادي بكثافته، إذ يستحيل معها تماهيهما، والفشل في إقامة التواصل الحي بين المعلوم الذي تمثله أنا الشاعر والمجهول الذي يمثله الآخر الغائب.

حالة صوفية تتلاشى في رؤيا إبداعية تحول الذات فيها رغبة الحلول الصوفي في الذات الإلهية إلى معادل موضوعي، تسعى وفقه إلى التماهي والحلول في الكون الشعري المتمثل في كيان القصيدة كونها ذات أخرى تتلخص فيها تجارب الشاعر وغاياته الكبرى.

وفي قوله:

أيتها القصيدة

أشكو إليك

من بعد ما تبيست شفاهي

و اثاقلت خطاي

و هديني التحديق في الأيام المقفرة

و خانني الذي أحببته

و كنت أستبقيه نجما أحضرا

لغربتي العميا

و رحلتي المنتظرة^٢

يستمر الاستغراق في الرؤيا المأساوية التي تسيطر على أغلب المقاطع الشعرية في هذا الديوان، فتعلق الشاعر - هنا- "في فضاء الانتظار والتمزق في لحظة التوتر القصوى بين ماضٍ محطم وحاضر هارب ومستقبل لا يتشكل"^٣، وإن اختلفت زواياها فإنها تلمح إلى أنه متملك بالرغبة في إخراج تجربته مرة واحدة لا في مناسبات مختلفة، وهو ما يفسر استمرار هذه الرؤيا في قصائده رغم تفاوتها زمنيا.

^١ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٢٨.

^٢ - شراية شقروش: خطاب الحدائث في الشعر التونسي المعاصر، ط ١، دار إشراق للنشر، تونس، ٢٠٠٩، ص ٢٥.

^٣ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٥، ٣٦.

^٤ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٧.

ورغم السوداوية الطاغية التي لا أدل عليها من المعجم التقني الذي استنجد به الشاعر "أشكو إليك، تيبست شفاهي، اتاقلت خطاي، هديني الطريق ..."، إلا أن الرؤيا الكلية للشاعر لا تخل من رؤيا -جزئية- تحمل بذور الأمل في ما وراء "عماء الغربة" والمجهول الذي يستبقه المستقبل لـ "الرحلة المنتظرة" رغم خيبة الخيانة.

وهذا ما يجعل الرؤيا الشعرية تتأرجح بين لحظتين تنتميان إلى عالمين مختلفين، ترتبط إحداها بانسياب الذات وذهابها الدائم في رحلات عروج صوفية نحو الانتشاء بعد ملامسة الحقيقة -الشعرية- المطلقة في شفافيتها، والأخرى بإحساس الأنا بالضيق نتيجة القيد الذي تفرضه الكثافة المادية على الوجود الذاتي، فتكسر بذلك الأفق المعرفي وتقصره على الرؤية العادية للأشياء.

لكن ورغم ذلك يظل - كما أشرنا - الأمل آت من الطغيان الوجداني باعتباره أداة الصوفي وسيله إلى المعرفة، لقيامه على الاستغراق في التأمل الداخلي لا على التحليل العقلي والمنطقي:

لم يبق لي سواك

أشكو إليه

آلامي المخنوقة المستعرة

آيتها القصيدة

يا صرختي المنتحرة^١

وهذا التصريح بالحاجة إلى القصيدة إنما هو توجه "نحو الغاية الكبرى التي هي الهزيمة . وكأن الكاتب يريد إقناعنا بأنها ... نتاج عالم هو هكذا من منظورات عديدة"^٢، لذلك كان اللجوء إلى القصيدة ملمحا يعمق الرؤيا الاستشرافية ويوحد صوفيا بين الشاعر وبينها، فيمنحها ذلك بعدا رؤيويًا قائما على التجاوز الناتج عن التفاعل بين أنا الشاعر والواقع.

وكثيرا ما يعلو صوت الذات لمساءلة القصيدة في هذا الديوان إما تصريحًا أو تلميحًا لبلورة هذا الشكل من الرؤى، التي نجدها الأكثر حضورًا وتميزًا من خلال التنوع اللغوي تارة وتارة الرمزي.

وهكذا تأخذ أبعاد الرؤيا دورها في خلق شعرية الشعر انطلاقًا من علاقتها بالعبارة وتشكيلاتها اللسانية، وهو نفسه -علاقة الرؤيا باللغة- الأمر الذي رسخ "في الوعي الصوفي معضلة التباعد بين الرؤيا واللغة التي تحاول نقلها"^٣.

^١ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٦.

^٢ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط ٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ٢٠٠٦، ص ١٤٧.

^٣ - محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص ٤٩.

ب/ الحلم:

أما الحلم فمتمكون في الطبقات الدنيا للوعي و " هو بذلك مكن لترسبات الذات الباطنية بإيجاءاتها الكثيرة " (الإيجابية و السلبية)، حاملا بعدا ثوريا يتحدى الواقع بخلق عالم مواز له .

يتواتر الحضور الحلمى في هذا الديوان مع الحضور الرؤيوي، ليخلق علاقات "جديدة تخفي وراءها عالما مليئا بالدلالات والتلميحات التي تجعل " حضورهما ضرورة يفرضها تصدع في الواقع وضراوة في مواجهة كينونة الذات، إضافة إلى التشابه الكبير بين عناصر الرؤيا وعناصر الحلم حتى أنه يوجد من يجعلهما واحدا .

ها أنا أدنو من القبر،

منكسرا متعبا، مطفأ الحلم، مرتجفا،

ذاهبا في نشيد الذهاب^١

يرتبط "القبر" بالواقع بشكل جدلي يثير في الوجدان هوسا حلميا تتحرر من خلاله مشاعر الأسى والأسف على شكل الذهاب، ما يفتح أفقا ماورائيا تندفع خلاله الذات في محاولة لتجاوز نشوز الواقع ومحو أدران ثقل الانكسار والتعب وانطفاء الحلم، عن طريق العيش لحظات في الماضي واستحضار أجواء "الحلم الذي كان يراود هذا الشاعر نحو الأمل العظيم حيث أراد"^٢ أن يستريح:

... كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت

و تغلق عيني أنفاسك العطرات

تغسلني و تكفني، و تودعني

و تهيل علي التراب^٣

هذه المواجهة بين الواقع والحلم قبل بدء الرحلة الأبدية تحول وإغماءة صوفية تخلق استثناء شعريا عن الرؤيا المكرورة في دوراتها الروتينية التي ألفناها، فاستبدلت مشاعر الأسى باسترجاع "الحلم المستطير الذي يعجل بالحياة إلى

^١ - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٦ .

^٢ - زاوي سارة: جماليات التناس في شعر عقاب بلخير، مذكرة ماجستير، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ٢٠٠٧، ٢٠٠٧، ص ١٦٨ .

^٣ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٠، ٣١ .

^٤ - أحمد عبد الله محمد حمدان: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، ٢٠٠٨، ص ١٦٥ .

^٥ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣١ .

اللحظة الأبدية^١ المتكرر - بدلالة "كم حلمت" - بالراحة بين أحضان الأخرى الغائبة، التي تنبهننا إلى ضرورة "الاختيار مسبقا بداية للفعل وإلا لما أمكن التمييز بينه وبين الحلم أو الأمنية"^٢.

كما نلاحظ أيضا مغايرة نشأت عن التحول في الرؤيا ذاتها، إذ لجأ الشاعر إلى استخدام كل من الرؤيا والحلم أحدهما بدلالة الآخر، فقد ألفنا الرؤيا فيما يستحب مما يرى وأما الحلم ففيما يستكره.

وقد وقع هذا التجاوز باستمرار في تمثيل الرؤى تمثيلا كابوسيا تغلب عليه المساوية، في حين جاء التمثيل الحلمى حاملا "دلالات تمب اليقين ثباتا ... وتعطي اليقين تدفقا وامتدادا"^٣، ليطغى عليه تفاؤل الذات وأملها إما في الموت المريح، وإما في الحياة المنفصلة عن ظاهر الواقع واتصالها بالحقيقة/المعرفة الشعرية المطلقة.

ويأخذ الحلم أبعادا متعددة من مقطع إلى آخر رغم كونها تدور في فلك واحد فمرة بالتصريح ومرة بالتلميح واستلهام ما يدل عليه:

بنيت لها من سنا الروح

عرشا على الماء

أنرت على جانبيه النجوم

و رصعته بالألق

فهل كان من حظ هذي الخطى،

قبل أن تكمل الحلم،

أن تفترق؛

بعد حلمي مباشر يقيمه تشكيل لغوي يرشح بدلالة رومانسية مباشرة على استعداد صوفي - جسدي - تخيلي، ينصرف إلى الاجتهاد للإقامة في حضرة القصيد مصحوبا بـ "سنا الروح، عرشا على الماء، أنرت على جانبيه النجوم، رصعته بالألق"، إضافة إلى "الخطى" المحمولة على احتمالات "الحلم" والمتوزعة في أداة الاستفهام "هل"، التي تدخلها في علائق مع الذات تشكلت عندما كانت:

تريد القصيدة

أن تنتهي قبل ميعادها

^١ - محمد أحمد القضاة: الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، م ٦، ع/ ٢، يونيو ٢٠٠٩، ص ٢٧١.

^٢ - جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت، ع/ ٧٦، ١٩٨٤، ص ٢٨٢.

^٣ - يوسف رزقة: مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا أمودجا)، مجلة الجامعة الإسلامية، تصدر عن كلية الآداب، غزة. فلسطين، م ١٠، ع/ ٢، ٢٠٠٢، ص ٣٥٥.

^٤ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٩، ٤٠.

و أريد البقاء على سورها

كي أبوح

بما قد كتبت^١

فتألف بعد شعري تائه مزيته تقاطع الأمل واليأس في فضاء متصل بأعماق الكون الشعري، مستثمر في قدرة اللغة على اختراق أنساق "الحلم المرابط خلف أسوار الواقع الثقيل" ^٢ الدرامية لإنشاء مسافة توتر حلمية، تمثل بؤرة تشظي انبثق عنها التحول في عالم الإبداع الشفيف إلى فعل البناء من سنا الروح على الماء، وإنارة النجوم والترصيع بالألق.

ولأن ميزة الحلم الانقضاء - وإن طال - فإن تكثيف الأشياء في غير عالمها أيضا زائل بزواله:

سوف أذكره

كان حلما بهيا

مر من هنا مرة

مر ...

ثم اختفى في الأفق^٣

تحول الحلم إلى ذكرى دلالة العيش في ماضويته وبهاء كونه رغم أنه "ربما لا يأخذ شكل التقمص" ^٤ في لحظة مروره: "مر من هنا مرة"، لحظة اتجه بعدها إلى أفق تجتمع فيه عناصر المغايرة والتمرد يمثل نهاية مشهد تخضع حلمية الحلم فيه لسواد يستمر "بين مد الرؤيا وجزرها، مربكا أبعاده بإسقاط قلق غير مستقر على قلق غير مستقر" ^٥، لتطغى بذلك نمطية الخضوع للواقع على التجاوز ومحاولة التواصل الدائم مع عالم الإبداع، أو فلنقل غلبة الضرورة التي تقتضي العودة إلى الواقع وتفرض مواجهته مهما طال الحلم.

لم تتوقف البنية الحلمية عند مجرد اختفاء الحلم في الأفق، بل راحت تتبعه إلى منطقة الأفول تمهيدا لبناء شعري آخر قائم على خيبة الاصطدام بالواقع والهزيمة الرؤيوية، فالحلم البهيم يختفي ساحبا بهاءه في صمت "نحو أقصى حدود اللاجدوى والغياب" ^٦، وهو الأمر الذي يضفي شيئا من التناسق -رغم استمراره التشاؤمي - على التجربة الشعرية،

^١ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٩.

^٢ - حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، ع/ ١٣٨، ١٩٨٩، ص ٨٨.

^٣ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤٠.

^٤ - مصطفى ناصف: اللغة و التفسير و التواصل، عالم المعرفة، الكويت، ع/ ١٩٣، ١٩٩٥، ص ٢٦٥.

^٥ - غالية خوجة: حركية الرؤيا في «أحمد الزعتر»، العرب الأسبوعي، السبت ٣٠/٨/٢٠٠٨، ص ٢٢.

^٦ - محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، ط ١، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٦٢.

وسعيها الصوفي نحو إدراك المطلق من المعرفة . الإبداعية . المتعالية التي تت نازعها آليتنا العمل الإبداعي "الرؤيا" و"الحلم" من جهة ومن جهة أخرى "الواقع" كمؤثر ومركز استقطاب بحكم ضرورة استجابة جوهر الإبداع لتداعياته .

غاب لم يترك صدى

غاص في أسراره

غاص فيها

و ابتعدا

ولعل الأمر من حيث تجاوزه للواقع وتعلقه بالغيبي امتداد لنزوع الأنا نحو الاتحاد بالآخر -الحلم-، رغم مسافة التوتر الباهرة التي يجسدها الانسحاب الدائم للحلم نحو عالم الأسرار وعدم كشف حضرته -الشعر- لذات الشاعر المكابدة لبلوغ الدرجة الأقرب من الحقيقة/المعرفة الشعرية:

لا تظني أنه يأتي غدا

لا تظني أنه ...

من بعد غد

مات في غربته

لم يودع أحدا

لم يودعه أحدا

يتجه المقطع الشعري في آخره بالخطاب إلى التأنيث عن طريق مخاطبة الأنثى الغائبة، التي تحمل بعدها الصوفي كونها طقس الشاعر ليحتفي وينفصل "عن العالم الأرضي (المادي) ويتعلق بفردوس الأنوثة، بالعالم اللامرئي"^١.

٢ / صوفية الموت... شعرية الشعر

يعد الموت واحدا من أشكال انتقال الذات إلى عالم الغياب، وهو ملمح صوفي قديم تأتي لحظات الانتشاء على مشاركته لأنه الطريق الأسهل إلى مكاشفة "الحق" والتوحد به، وكونه يحمل دلالة التلاشي والعدم ومن ثمة التكون مرة أخرى في المجهول، إضافة إلى شكله الميتافيزيقي الذي يجذب إليه المتصوفة بمقارباتهم الوجدانية لكيونته التي حجب عنهم.

كم تبقى من العمر؟؟؟

ها أنا أدنو من القبر،

^١ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤١ .

^٢ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤٣ .

^٣ - زاوي سارة: جماليات التناس في شعر عقاب بلخير، مذكرة ماجستير، ص ١٥٠ .

منكسرا متعبا، مطفأ الحلم، مرتجفا،

ذاهبا في نشيد الذهاب^١

إنه الموت، الحقيقة الماثلة أمام الشاعر والمتجسدة في إحساسه بالدنو من القبر حاملا بين شفثيه رثاءه المشحون بالانكسار والارتحاف لا "مما يهدده كل حين زارعا بداخله خوفا من المجهول، وصورة قائمة لحياة برزخية لما يعانيتها بعد"^٢ أو الانفصال عن وجوده، بل لاقترابه من دخول معترك العدم مع وجود حائل بينه وبين الموت كما يريد:

... كم حلمت بأن أستريح بفضنك حين أموت

و تغلق عيني أنفاسك العطرات

تغسلني و تكفني، و تودعني

و تهيل علي التراب^٣

إنها الخطوات الأولى نحو الموت، ما يجيل على يقين ينتظر الذات في وجودها إزاء صراع أزلي "بين الموت والفناء المقدرين وبين إرادة الإنسان في محاولتها التنسيق بالوجود والبقاء والخلود"^٤.

ولكن المقومات "تغلق عيني، تغسلني، تكفني، تودعني، تهيل علي التراب " إنما تعمق رؤيا الاستسلام والانقياد للموت دون مقاومة، بل بانتهزامية درامية وتراجع عن المعطى الجوهرى لصيرورة الوجود.

ورغم ذلك نلمس في هذا المقطع الشعري حضورا رؤيويًا صوفيا، يشد إليه -ببراعة- استحضار تجلي الموت للصوفي كلما داخله الشعور باقتراب النهاية، التي هي في الأصل بداية أخرى يكون من خلالها في موقف تحول لا انتهاء، ولأن التقدم في العمر من الإحالات القوية على الاقتراب من الموت فإن الشاعر لم يفتنه أن يستدرك ذلك فيقول:

كم تبقى من العمر...

ها أنا أمضي، كما جئت، منفردا

خارجا من زمانك

منهيا في متاه الغياب

كم تبقى من العمر

^١ - العشي، عبد الله: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، ٢٠٠٩، ص ٣٠، ٣١.

^٢ - ناصر بركة: ديوان (منزل الأفتان) لبدر شاكر السياب دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و أدبها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ٢٠٠٦/٢٠٠٧، ص ١٠٢.

^٣ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣١.

^٤ - عباس رشيد الدرّة: سؤال الهوية و هوية السؤال بين قلقامش و درويش، مجلة فضاءات، تصدر عن المركز العالمي للدراسات و أبحاث الكتاب الأخضر، ليبيا، ع / ٣٠، فبراير ٢٠٠٧، ص ٨، ٩.

يا زهرة العمر

كي تذهبي كل هذا الذهاب^١

ليتأكد اقتراب الشاعر من الموت وجدانيا، ما يجعله يساير هذا المضى بخلق حوار يتداخل فيه الواقع و الموارء، فمضي الشاعر "منفردا" عودة إلى اللحظة الأولى من الحياة، ومساءلته لـ "زهرة العمر" أسطورية الشكل والجسد، عديمة الملامح والهوية محاولة لتشخيص الحقيقة /المعرفة الشعرية التي "يشتبك فيها الذاتي بالإنساني والشخصي بالكوني، وتتداخل فيها اللغة وتتحرك بدالاتها وشروطها في ثنايا المعقول واللامعقول، والمألوف وغير المألوف"^٢.

لعل طبيعة الموت تجعله يأتي على كل حي وحياة، ولأن الحلم . كما رأينا . حياة أخرى للذات بعيدا عن كثافة العالم المادي، فإنه عرضة أيضا للفناء:

لا تظني أنه يأتي غدا

لا تظني أنه ...

من بعد غد

مات في غربته

لم يودع أحدا

لم يودعه أحد^٣

إنه تجاوز للحظة الجنائزية ومجرد ممارسة الالتزام بإحدى الرؤيتين "الرؤيا الحلمية" و"رؤيا الموت"، وسعي إلى تأكيد طبيعة الوجود التي تعزف لحن الذهاب -ربما إلى غير رجعة- في الكونين الواقعي والإبداعي من جهة، وتأكيد الغياب لتجسيد الاشتغال على حس المفارقة بين ثنائيتي "الأنا/الآخر" و"الشك/اليقين" من جهة أخرى.

إضافة إلى إعطاء موت الحلم كموضوع طبيعة خاصة بإيراده في سياق الغربة والعزلة، إذ يجد الشاعر نفسه أمام ضرورة الوقوف على وجوده . الحلم . في حالة نفى ووضع لم يكن له الاختيار فيهما، وهو الأمر ذاته الذي "يعطي للصوفية بعدها الكوني الذي يتجاوز الزمان والمكان والشروط"^٤ :

غاب لم يترك صدى

غاص في أسراره

غاص فيها

^١ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣١، ٣٢.

^٢ - محمد أحمد القضاة: الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص ٢٦٢.

^٣ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤١، ٤٢.

^٤ - زدادقة، سفيان: الحقيقة و السراب. قراءة في البعد الصوتي عند أدونيس مرجعا و ممارسة، ط ١، منشورات الإختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٤٠٨.

و ابتعد

لا تظني أنه يأتي غدا

لا تظني أنه ...

من بعد غدا

إنه استثمار آخر في البُعد الشعري للغياب في الديوان، إذ قد لا يمكن أن يجيل -هنا- إلا على "ثقل الموت، الثقل الذي يكاد يكون فيزيائياً لحضوره الذي هو الغياب المطلق"^١ لتجربة الحلم مستقبلاً.

وهي مزاجحة بين مطلق الغياب ومحدودية الحلم -باعتبار قابليته للفناء- تؤدي إلى بداية خلق شعرية صوفية قائمة على مدى التوتر بين "الموت" كاشف الغيب "للميت"، باعتباره رؤياً فيها "ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتمثل له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة"^٢، وبين الحلم كونه "لا يمكن أن يجلي أسرار الغيب وحجبه كما تجليها الرؤيا"^٣.

ويتخذ الموت بعداً آخر بانتقاله كمؤثر فعال بين مكونات عالم الشاعر الإبداعي انطلاقاً من الذات نفسها مروراً بالحلم ... ووصولاً إلى القصيدة وهويتها:

تواصلوا أن يعرفوا جسمك الشاحب

للحزن و للبرد الشتائي

و لموت بعد الموت^٤

إنه كشف عن تجاوز الرؤية المألوفة للقصيدة باعت بارها وعاء للتجربة الشعرية أو لأي من الموضوعات، بل إنها ذاتها موضوع لنفسها وحقيقة يتطلع الشاعر إلى كشفها، ومن ثمة التوحد بها والانتقال معها من الشكل الميتافيزيقي إلى الفيزيقي (المكتوب)، هذه الرؤية الجديدة للقصيدة يشوبها دخن من التصوف يمثل إحدى السمات الجوهرية المتممة لشعريتها.

ولعل في القول بموت القصيدة -من منظور معاصر- حديث عن تعريتها دلالياً وانكشاف معناها لقارئها، وهي إحالة على صراع درامي بين الكشف/الموت والغموض/الحياة.

أما "الموت بعد الموت" فهو أشبه ما يكون بتمهيد للحديث عن موت آخر للقصيدة:

^١ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤١.

^٢ - كوين، جون: النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر، أحمد درويش، ط ٤، دار الغريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٤٦٦.

^٣ - أدونيس: الثابت و المتحول. بحث في الإبداع و الإتياع عند العرب، ج ١، الأصول، ط ٧، دار الساقى، لبنان، ١٩٩٤، ص ١٤٩.

^٤ - رضوان بن عريية: مساءلات جديدة للشعرية العربية. في ضوء "الثابت و المتحول" لأدونيس، ط ١، المتقي برينتر، المحمدية، ٢٠٠٧، ص ٩٩.

^٥ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٦٠.

وجهك العابق بالضوء العتيق

ما يبين الآن في هذي التخوم

...

ميت أيامه بعض خرافات

لا تمر

دهره يوم لا يمر

جامد في لحظة ليس تمر¹

لظالما ظل الوجه دالا على الهوية، ولعل جعله "عابقا بالضوء العتيق" ينحو منحى أصالتها، ولكنه -الوجه- عبر مراحل التطور والتحول التاريخي شهد مرور الكثير من زوابع القلق والشك عليه، ما جعله لا يبين "في هذي التخوم" التي تكاد تطمسه.

والقضاء بالموت في "ميت أيامه بعض خرافات لا تمر" فيه وعي وانتقال بالصراع إلى عنصر الزمن والتاريخ، "فتتولد ثنائية الموت والتاريخ؛ فالموت غياب والتاريخ ماض"². تظل القصيدة بموجها تولد من جديد نتيجة الاستقرار الزمني وجموده "في لحظة ليس تمر".

وهذه الجدلية بين الحياة والموت مستمرة باستمرار البحث عما وراء الطبيعة والسعي إلى إيجاد إجابات لأسئلة الوجود، والبحث عن المعرفة ومن ثمة أخذها من مصادرها الحافلة بالألغاز.

خلف هذا الباب

خلف العتبة

للذي يعبر عمران

و للميت

مسامير، و بعض الحشبة³

إنه شكل من أشكال التمرد على الطبيعة ومحاوله لمقاومة الموت بخلق برزخ -إبداعى- متمثل في لحظة عبور "الباب"، ف. المبدع. الذي يعبر له عمراً آخر ينشده بعد مراحل التحول الدرامية التي مر بها في أثناء وجوده في عالم الشهادة، فيما يمنحه "إبداعه الخالد" عمراً آخر يعيشه في ثنياه بعد انتقاله إلى عالم الغيب.

¹ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 61، ص 64.

² - محمد أحمد القضاة: الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ص 275.

³ - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 65.

وكأننا بالشاعر - بعد التشاؤم - "راح يجترح الحياة وسط الموت، والنور وسط الظلمة" ¹ لئلا يستسلم لسوداوية الرؤيا، وإن كان بموقف وسط دون الانتصار للحياة كلية ولا الاستسلام للموت كذلك.

في حين يحظى من لم يتميز إبداعه بصفة الخلود بحياة واحدة، وبعد انقضائها بـ "مسامير، وبعض الخشبة" التي تشكل نعشه، وتسلمه للفناء العاصف وتنسف الحلم الذي راح يشيده المعري وأمثاله من المتصوفة وغيرهم عبر العصور في اعتبار الإبداع الموت وجهاً آخر للحياة والخلود.

وبهذا يتضح لنا كيف استطاع العشي إعطاء كلا من الرؤيا والحلم والموت بعدا شعريا، من خلال إعادة بلورة بعض المفاهيم التي استقتها ذات العناصر من جوهر الحدائث الشعرية من جهة، ومن الاستثمار في بعدها الصوفي الذي يمنح جوهر الإبداع مجد المغايرة من جهة أخرى.

¹ - محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٢٤.

المبدأ الحوارى عند ميخائيل باختين

الأستاذة: منيرة شرقي / قسم اللغة والأدب العربي - جامعة تبسة

ملخص:

قدم ميخائيل باختين نظرية نقدية للرواية، تجمع بين الجانبين؛ الشكلى والإيديولوجى، كما دعا إلى صراع الإيديولوجيات إلى آخر الرواية، وتجاوزها دون فوز إحداها، مما يفرض على الكاتب الحياد وعدم الانحياز لأي طرف، ويجبره على العدل بين الشخصيات (الأصوات الممثلة للإيديولوجيات) من حيث نسبة وكيفية الحضور، والحرية في التعبير على الرأي... والنقيض من ذلك هو "مبدأ أحادية الصوت" الذي تنجم عنه رواية مناجاتية أحادية الصوت، تعرض إيديولوجيا واحدة وصوتا واحدا، وهو ما يرفضه باختين يتحقق مبدأ الحوارية من خلال تحاور الأصوات داخل الرواية، والتي تكون الشخصيات ممثلة لها، فلا صوت للكاتب أو الراوي في نظرية باختين، والشخصية تؤدي دورها من خلال اسمها وملاحظاتها وصفاتها ومظهرها وخطابها... وكل ما قد يجعل منها موقفا إيديولوجيا، لاسيما قولها، حتى أن باختين أسهب كثيرا في مسألة "تعدد اللغات"، فهي الركيزة الأساسية في تحقق الحوارية؛ الشخصية تتحدث حسب انتمائها الاجتماعى ومستواها الثقافى... والراوى يتكلم بلغة مشتركة لدى الجميع حتى يكون محايدا، كما أن الرواية قد تتخللها لغات أجناس أخرى كالشعر والمثل الشعبى، وغيرهما مما يكون موقفا إيديولوجيا

الكلمات المفتاحية: الحوارية، المناجاتية، تعدد الأصوات، تعدد اللغات.

السوسيونصية (توطئة)

تسعى سوسولوجيا النص الروائى لتحليل الأعمال الروائية من الداخل، أي تحليل المستوى التركيبى، والكشف من خلاله - فقط - عن العلاقات الاجتماعية، بغية الكشف عن التماثل الموجود بين ما هو موجود في الواقع، وما هو موجود في البنية اللسانية المتحققة في النص الروائى¹؛ فلا تلتزم سوسولوجيا النص الروائى بأحكام قبلية تمارس على مختلف النصوص، بل تنطلق من النص، وتحدد انتماءه السوسولسانى².

للقائد ميخائيل باختين "Mikhaïl Bakhtine"³ دورٌ بارز في مجال البحوث السوسيونصية، حيث صاغ نظرية نقدية تربط بين السمات الفنية الأدبية والعناصر الإيديولوجية في الرواية، فتلغى القطيعة الموجودة بين ثنائية الشكل والمضمون

¹ . حميد لحداني: النقد الروائى والإيديولوجيا، من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٠، ص: ٧٢

² . عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائى، دراسة سوسيونصية فى روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠١، ص: ٦٩

³ . ولد ميخائيل باختين عام ١٨٩٥ في أوريل ابنا لعائلة أرستقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة، فقد كان والده كاتباً في مصرف. درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ومن ثم في جامعة بتروغراد وتخرج عام ١٩١٨. عمل في سلك التعليم الابتدائى، وتزوج في ١٩٢١، وفي العام نفسه أصيب بالتهاب عظام حاد مزمن مما أدى إلى بتر رجله عام ١٩٣٨. ألقى عليه القبض عام ١٩٢٩ لأسباب مجهولة، لكنها قد تكون متعلقة بارتباطاته بالمسيحية الأرثوذكسية، حكم

لم يغض باختين الطرف عن الأبعاد التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة بالرواية، وإنما أقر بأنها ا لتي شكلت حوارية الرواية وحققت تعدد الأصوات وتباين الإيديولوجيات إلى حد تصارعها، ثم إنه اتخذ من اللغة ركيزة في قراءة تاريخ الرواية وإعادة تأويله، وركيزة أيضا في بناء تصور الحوارية لديه.^١

١- الحوارية والمناجائية

درس ميخائيل باختين روايات دوستويفسكي، واعتبرها نموذجا في إيراد الإيديولوجيات داخل الرواية، حيث قال: «دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات Polyphone لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية»^٢. و"تعدد الأصوات" مفهوم يشير إلى تعدد الإيديولوجيات في ال رواية، يضاهيه مفهوم آخر عند باختين هو "الحوارية" Dialogisme، إذ يخلق "رواية متعددة الأصوات" هي نفسها "الرواية الحوارية/ الديالوجية". أما النقيض من ذلك والذي ترفضه نظرية باختين، هو مفهوم "أحادية الصوت"، الذي يشير إلى إيديولوجيا واحدة سائدة في الرواية، وبماث له مفهوم "المناجائية" Monologisme، حيث يخلق "رواية أحادية الصوت"، هي نفسها "الرواية المناجائية/ المونولوجية"^٣.

إن الرواية الحوارية هي المثلى لدى باختين، لكونها تمنح كل الأفكار الحق في التعبير والتمثل في هذا الملفوظ، كما تحقق صراعا إيديولوجيا عميقا، وتعددا للآراء، ورؤية أكثر شمولا للواقع، مما يكسبها كماً من القراء الذين يجدون بها أفكارهم ورؤاهم المختلفة. وتفعل الرواية ذلك عن طريق الطرح الإيديولوجي الذي تجسده الشخصيات بالتكافؤ، دون انحياز من الكاتب لواحدة على حساب الأخرى، وإنما إعطاء كل الشخصيات القدر الواحد من الاهتمام، والمساواة بينها من حيث إبراز جوانبها الحسنة والسيئة، فيسعى الكاتب بذلك لتحقيق حياد مطلق، وترك القارئ حرا في الاختيار بين هذا الزخم الإيديولوجي^٤. وعليه، تعد الشخصية المتكلم البارز في الرواية، فهي الصوت الإيديولوجي المعبر عن مختلف الأفكار بمختلف التقنيات الفنية.

أشار باختين إلى مسألة "حياد الكاتب"، واعتبرها أساسية في تحقق الحوارية، فعنها قال: «مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا

عليه بالسجن خمس سنوات، ولظروفه الصحية تم التخفيف بالنفي إلى قازخستان. عمل حينها في أعمال كتابية لدى مؤسسات مختلفة، ثم حصل على وظيفة في كلية المعلمين، ثم استقر في كمر القريبة من موسكو ودرس بها اللغتين الروسية والألمانية، ثم مارس بعض النشاطات الأدبية. لما تدهورت صحته استقر في موسكو، ووافته المنية عام ١٩٧٥. هذا مختصر، وللتفاصيل انظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٦، ص: ٢٣، ٢٦...

١. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، روية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩، ص: ٢٨

٢. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٦، ص: ١١

٣. وهذا فرز للمفاهيم المتداخلة لدى باختين، يبقى "تعدد اللغات" فهو من الأدلة على تعدد الأصوات، وقد يؤدي الدور الأكبر في إحداث تعدد الأصوات، لدرجة أن تكون اللغة ذاتها صوتا

٤. عمرو عيلان: مرجع سابق، ص: ٦٥

الوعي (...) وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق «، إذ أن المراد من الكاتب أن يحتفظ بموقفه وألا يدافع عنه في الرواية، وأن يطرح بالمقابل أشكال الوعي الأخرى التي تناقض موقفه. خلافا لدور المتكلم، يتحقق المبدأ الحوارى أكثر عن طريق "تعدد اللغات"، حيث أن باختين اعتبر الرواية جزءا من ثقافة المجتمع، والثقافة مكوّنة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه من تلك الخطابات^١. ولم يقصد باختين باللغة الاجتماعية مختلف الصيغ التركيبية والنحوية، وإنما الخلفيات السوسيو تاريخية، والطبقية للأفراد، فلا تُدرس اللغة لسانيا، باعتبار أن لغتها متعددة بتعدد شخصياتها وإيديولوجياتها، مما يتطلب من الأديب - حسب رأي باختين - التأليف بين هذه اللغات المختلفة، وصياغتها بنائيا وفق ما ينسجم مع فنيات الرواية، فيمكن الشخصية من المحافظة على لغتها الاجتماع ية، ونبرتها المميزة وأسلوبها الخاص^٢، وكذلك إيديولوجيتها الخاصة، وكلما تعددت اللغات تعددت الإيديولوجيات والأصوات؛ فلم يعتبر باختين اللغة كدلائل فارغة من أي محتوى إيديولوجي، بل الوجه المحسّد للصراعات الإيديولوجية في الواقع، كما أن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة، بل إنه يتلقى اللغة مصنفة ومقسمة إلى لغات متنوعة؛ فالروائي يُدخل نوايا الآخرين، والمنظورات والعوالم عن طريق استخدام اللغة، وهذا ما يبرر "تعدد اللغات" في نظرية باختين.

استلهم باختين توجهه هذا من تعددية الأصوات والألحان العديدة في الموسيقى^٣، فمنها تعددت الأصوات واللغات في الرواية. واستلهمه أيضا من خلال «إقامة علاقة بين العالم الروائي والكرنفال الذي ظهر في وسط الثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر التنوير وتميز بالضحك السخري»^٤، فنتيجة الضحك السخري، تُقلد الأدوار بعناية، لدرجة يصير فيها المتكلم في الروائي رمزا لإيديولوجيا معينة، وعن الضحك السخري جاء باختين بمصطلح "الباروديا". هذا عن الرواية الحوارية، أما الرواية المناجائية فهي تسعى لتأكيد إيديولوجيا واحدة، ولا تسمح للإيديولوجيات الأخرى المناقضة بالبروز إلا بما ينفعها ويخدمها في النهاية؛ فالرواية تشمل عدة تصورات متباينة، يجسدها أبطال متعددون (باعتبارهم متكلمين)، لكن الكاتب (باعتباره متكلمًا أيضا) لا يسمح باستقلال لغاتهم ذات الطابع الاجتماعي، فيتحكم بها كلها، وينتصر لفكرة واحدة فقط، ويجعلها الغالبة والمهيمنة في الأخير، وإنما قد يهدف من إدراجه للإيديولوجيات المناقضة إلى إبراز مساوئها وتثمين فكرته في المقابل، وهذا ما يفسر أحادية الرؤية للكاتب، والتي تسعى

١. ميخائيل باختين: شعريّة دوستويفسكي، ص: ٩٧

٢. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ٤٣

٣. عمرو عيلان: مرجع سابق، ص: ٦٢، ٦٣، ٦٧

٤. ميخائيل باختين: شعريّة دوستويفسكي، ص: ٢٢

٥. محمد ساري: الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص: ٥١

لإقناع القارئ بأهميتها وألا جدوى من الأخرى، فلا تترك له مجال الاختيار، ولا تسمح للرواية بتجسيد صراع إيديولوجي عميق^١.

عارض باختين هذا النمط المونولوجي المنتصر لإيديولوجيا واحدة، لأن وحدة الصوت تنطبق في رأيه على الشعر، كونه يكتفي بذاته ولا يتوكأ على أقوال الغير، ولا يستعير ألفاظا وأشكالا نحوية أجنبية، بينما الرواية تشتمل على معلومات مستقاة من مصادر مختلفة، وبالتالي من خطابات متعددة، اجتماعية ونفسية وأخلاقية وتاريخية وسياسية وعلمية، مما يؤدي بها إلى إدخال التعدد الصوتي فيها^٢. فالتعدد اللغوي هو السبب الرئيسي في طرح باختين للنمط الحوارية للرواية.

وضح حميد لحمداني توجهه باختين، واصطلح على النمط الحوارية بـ "الإيديولوجيا في الرواية"، ذلك أن الرواية تسعى لاحتضان الإيديولوجيات، لا إبراز إيديولوجيا واحدة فقط، وعن ذلك قال: «إن الإيديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكونا جماليا لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وهذا ما نقصد بالمستوى الأول لوجود الإيديولوجيا في الرواية والذي أطلقنا عليه تسمية الإيديولوجيا في الرواية»^٣، أما النمط المناحقي فقد اصطلح عليه بـ "الرواية كإيديولوجيا"، ذلك أن الرواية تسعى لإبراز إيديولوجيا معينة، وعرض موقف فكري ما، وعلل هذا النمط بقوله: «عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات في الرواية تبدأ معالم إيديولوجية الرواية ككل في الظهور، وبم كن القول إن الرواية كإيديولوجيا لا يمكن الحديث عنها إلا بعد استيعاب طبيعة الصراع وتحليلها بين الإيديولوجيات داخلها ونتيجة هذا الصراع، لأن الرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد»^٤، وقد حدد هنا النمط المونولوجي بصراع إيديولوجي منتهٍ بظهور إيديولوجيا واحدة غالبية.

يمكن للرواية المونولوجية أن تكتفي بعرض إيديولوجيا واحدة من بداية الرواية لآخرها، وليس شرطاً أن تكون هي نفسها إيديولوجيا الكاتب، فقد تكون الإيديولوجيا التي يرفضها الكاتب فيخصص لها ملفوظاً بأكمله بغية مهاجمتها ونبذها وتبيين مساوئها^٥.

^١ . عمرو عيلان: مرجع سابق، ص: ٦٤

^٢ . لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية – عربي، إنكليزي، فرنسي-، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢، ص: ١٠٧

^٣ . حميد لحمداني: مرجع سابق، ص: ٣٣

^٤ . المرجع نفسه، ص: ٣٥

^٥ . المثال الذي نجده في رواية "الزلازل" للطاهر وطار، هذا الكاتب المناصر للتيار الاشتراكي، عمد إلى عرض الإقطاعية في روايته بغية السخرية منها لإثبات مساوئها، ومن ثمة فرض الاعتقاد على القارئ

خلاصة القول، لا يقوّل باختين بالرواية كإيديولوجيا، وإنما بالإيديولوجيا في الرواية - كما اصطاح على ذلك لحمداني- ففي الرواية يكون الكاتب مضمرًا، ونوابه أيضًا غير بادية، وحياده مطلق، فتتصارع الإيديولوجيات دون فوز لإحداها.

إن مساهمة ميخائيل باختين في تحقيق سوسولوجيا نصية، ذات قيمة عالية في مجال التنظير الروائي، من خلال دمج الرواية بالواقع، والنداء بحياة الكاتب، وبصراع الإيديولوجيات، والسعي لفهم العالم الداخلي للرواية دون الانتقال للعالم الخارجي.

٢- تعدد الأصوات في النص الروائي

إن القول برواية حوارية يتطلب تعددًا للأصوات، والحكم على رواية بالمناجاتية يتطلب صوتًا مهيمنا وبارزا، الأمر الذي يعطي لمفهوم الصوت قيمة عالية في نظرية باختين، فما المقصود به؟ قال لطيف زيتوني في معجمه النقدي معرفة الصوت : «الصوت إذاً هو صوت المتكلم، بل هو المتكلم عينه»^١، ذلك لقدرته على التعبير عن الرؤية والإيديولوجيا... لكن باختين لم يعط لكافة المتكلمين الحق في الإدلاء بمواقفهم الإيديولوجية أو أن يكونوا أصواتًا داخل الرواية.

جعل باختين الإيديولوجيا حاضرة في الرواية من خلال عنصر المتكلم : «المتكلم في الرواية هو دائماً، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية "Idéologème"»^٢، فكثيراً ما ركز على عنصر المتكلم الذي يكون حسب الرواية شخصية أو راويًا أو سارداً، وبما أن الراوي محايد وفق المبدأ الحوارية، وكذلك الكاتب، فإن المتكلم الذي يُسمح له بالتعبير عن الإيديولوجيا في نظرية باختين هو الشخصية.

أعطى باختين للشخصية الحق في التعبير عن الإيديولوجيا، بكل حرية وصراحة، بينما الراوي فهو محايد، أما الكاتب فقد يدرج موقفه الإيديولوجي عبر إحدى الشخصيات، دون إمالة الكف لها أو تمييزها عن غيرها.

٢-١- صوت الشخصية

الشخصية/ الصوت مفهوم متطور على يدي باختين، إذ أنه ربط بين الشخصية والإيديولوجيا، لدرجة أن جعلها موقفاً فكرياً ووجهة نظر، وتوصل لذلك من خلال روايات دوستوفسكي، حيث قال : «البطل يهم دوستوفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه "أيضاً" موقفاً فكرياً، وتقويماً يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيطه»^٣، وهنا سؤال يطرح نفسه: كيف تكون الشخصية وجهة نظر وموقفاً فكرياً؟

^١ . لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص: ١١٧

^٢ . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ١٨٣

^٣ . ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص: ٦٧ -.

وضح باختين ما يجعل من الشخصية موقفاً فكرياً باعتبارها الشكل الأبرز من المتكلمين، حيث قال : «من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مشخصاً وحده وليس فقط بوصفه متكلماً . ففي الرواية يستطيع أن يكون فاعلاً على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة، إلا أن لفعله دائماً إضاءة إيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب، وبلازمة إيديولوجية، كما أنه يحتل موقعا إيديولوجيا محددًا . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لازمان، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها، أو لاختبارها »^١، فالشخصية تنجز أفعالاً انطلاقاً من منظورها الخ اص ومواقفها الإيديولوجية، فتأتي الأفعال منسجمة مع الإيديولوجيات؛ ف «فعل بطل رواية ما مبرّر دائماً من طرف إيديولوجيته»^٢.

إن أول ما يلفت الانتباه لتشكيل الموقف الفكري أو الإيديولوجيا من خلال الشخصية هو عنصر الفعل، فأفعال الشخصيات مساهمة في بلورة الصوت، وتكون أيضاً ذات إضاءات إيديولوجية. على الرغم من ذلك، لا يمكن كشف الموقف الإيديولوجي لشخصية روائية، من خلال أفعالها فقط، هذا ما أكد عليه باختين، بعد أن وضع دور الفعل في إبراز الإيديولوجيا، حيث ذهب إلى ضرورة تشخيص خطابها^٣. وبالتالي جعل خطاب وفعل الشخصية مجسّدان لثقته إيديولوجي معيّن داخل الرواية، إلا أنه كما يبدو، ينتصر كثيراً لعنصر "الخطاب"، وفي كل مرة يذكر بمعضلة التشخيص اللغوي للخطاب الذي شغله كثيراً في مؤلّفه **الخطاب الروائي**، وقد فصل باختين كثيراً في عنصر اللغة وما يجعلها منسجمة مع الإيديولوجيا في إطار ما سماه بـ "تعدد اللغات"^٤.

خلافاً لقول وفعل الشخصية، تعمق باختين في مؤلّفه **شعرية دوستوفسكي** فيما يجعل من الشخصية صوتاً وتوجهاً فكرياً، وركز على الشخصية الرئيسة "البطل" كما فعل في كتابه السالف الذكر، لأنها البارزة في الرواية، والتي تستطيع من خلال حضورها المستمر ذي الأبعاد المختلفة، رسم مذهب إيديولوجي بعينه، فكل «مواصفات البطل الثابتة والموضوعية، حالته الاجتماعية، خصوصيته الفردية والاجتماعية، طباعه ملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي، باختصار، كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عن البطل – "من يكون؟" كل ذلك يصبح عند دوستوفسكي موضوعات للتأمل عند البطل، **مادة لوعيه الذاتي**»، بعبارة أخرى، كل ما يخص البطل، قد يحمل بعداً في تشكيل التوجه الفكري.

١ . ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص: ١٨٤

٢ . المرجع نفسه، ص: ١٨٦

٣ . المرجع نفسه، ص: ١٨٦

٤ . ولذلك حديث مؤجل تحت عنوان تعدد اللغات

٥ . ميخائيل باختين، **شعرية دوستوفسكي**، ص: ٦٨

لما جعل باختين من الشخصية حاملا لإيديولوجيا معينة، جعل تعددها سببا في إحداث تعدد الأصوات، وقد أكد عبد الملك مرتاض على ذلك قائلا: «تعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيدولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود^١». فكلما تعددت الشخصيات المختلفة في الأسماء والملامح والأفعال، تعددت وتصارعت المنظورات والأصوات والإيديولوجيات.

كل بطل في الرواية أو كل مجموعة من الأبطال تشكل زاوية نظر خاصة ومخالفة لآراء الأبطال الآخرين ابتغاء خلق صراع إيديولوجي في الرواية؛ فتلعب الشخصيات المتعددة أدوارا هامة في إحداث الصراع الإيديولوجي داخل الرواية، لكن يتوجب إحضار صوت ثنائي على الأقل، كل صوت ممثل بشخصية على الأقل. وقد دعا باختين أيضا إلى ضرورة تبادل الشخصيات وجهات النظر حول بعضها البعض اقتداء بما فعله دوستويفسكي في رواياته، فهو «لم يحتفظ لنفسه أبدا بأي معلومات جوهرية، وإن كان قد احتفظ بشيء، فقد احتفظ بذاك الحد الأدنى من المعلومات الضرورية ذات الطابع البراجماتيكي، والإخبارية الخاصة، والتي كانت ضرورية لسير القصة^٢»، فذلك يزيد من حدة الصراع، وينفي موقف الكاتب.

"الثنائية الصوتية" مفهوم من طرح باختين، وبماثلة مفهوم آخر هو "الصراع الإيديولوجي"، ويعرف هذا الأخير بأنه «شكل من أشكال الصراع بين خط تقدمي وخط سياسي محافظ رجعي، وهو شكل للصراع الطبقي بين الطبقة العاملة والطبقة البرجوازية، بين الاشتراكية وبين الرأسمالية في المجتمعات التي أصبحت ناضجة طبقيا ضمن تنظيمات محددة. أما الصراع الإيديولوجي في البلدان المتخلفة فيتجلى بين طبقات معنوية، أي بين شرائح اجتماعية لم تبلور سيمائها الطبقي بعد. وهذا الصراع من الناحية الواقعية صراع بين الأغنياء والفقراء، ما لم يستقر في توازن اجتماعي يحدد المصالح الاقتصادية ويجسد الطبقات كمقولة واقعية وليست مقولة اسمية فقط^٣».

خلاصة ما ذهب إليه باختين هنا، أن الكاتب مجبر على ع دم تقديم الشخصيات من منظوره الخاص، وإنما من منظور الشخصيات الأخرى، وأن الشخصية تكون حاملة للإيديولوجيا من خلال حالتها الاجتماعية وفكرها وفعلها وقولها ورغبتها واسمها ومظهرها الخارجي... فينسجم كل ذلك مع بعضه ليشكل مذهبا إيديولوجيا.

٢-٢- حيايد الكاتب والراوي

^١ . عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨، ص: ٧٣

^٢ . حميد لحمداني: مرجع سابق، ص: ٣٢

^٣ . ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: ١٠٤

^٤ . شاكر اليساوي: في بعض المفاهيم والأفكار، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٦، ص: ٦٨-٦٩

إن الكاتب/ الروائي/ المؤلف حسب الدارسين هو خالق العالم الروائي، يصنع الحدث والشخصية والزمن والمكان وفق اختياره، ويضعها في الرواية، دون أن يظهر هو ظهوراً مباشراً في النص، ويعتمد في الاختباء على الراوي؛ فالراوي إذن من صنع الكاتب، ويعتبر أسلوباً في تقديم البنية القصصية، وبذلك يكون مفهوماً مختلفاً عن مفهوم الكاتب^١.
مادام باختين منتصراً لحوارية الرواية ورافضاً لمناجاتيتها، فإنه قال بجياد كل من الكاتب والراوي في الرواية، وذلك من أجل ترك الأصوات المتناقضة تتصارع فيما بينها دون فوز لإحداها، وبالتالي يكون مفهوماً "صوت الكاتب" و"صوت الراوي" غير واردين في المبدأ الحواري.

يقول أحد النقاد مفرقا بين الراوي والكاتب قولا يكون في معناه؛ يختلف الراوي عن الكاتب، وإن عبر أحيانا على أفكاره وأحلامه، فهو يعرف الأحداث والشخصيات التي تتضمنها الرواية، بينما الكاتب يتخيلها فقط، كما يمكن استبدال الراوي بعدة رواة في الرواية، بينما الكاتب المؤلف يبقى في العادة واحداً^٢. غير أن إنعام النظر في مسألة تعبير الراوي عن أفكار وأحلام الكاتب، يؤدي إلى ضرورة تعقب الراوي في مختلف أجزاء الرواية، للكشف عما إذا كان له صوت أم لا، وهذا ما فعله حميد لحمداني بالضبط، لأن ذلك قد يكون السبيل الأمثل للكشف عن نوايا الكاتب، أي قد يكون صوت الكاتب من صوت الراوي.

خلافاً لصوت الراوي، هناك أمور أخرى تومئ إلى صوت الكاتب أو عدمه، كنهاية الرواية من حيث مآل أية إيديولوجيا متصارعة، ونسبة وكيفية حضور الإيديولوجيا... نوضح ذلك حسب نوعي الرواية "حوارية ومناجائية".
إن كانت الرواية حوارية، تحقق "حياد" الراوي والكاتب، وعن كيفية تحقق هذا الحياد؛ اتخذت روايات دوستويفسكي - التي جعلها باختين نماذج - طابعاً إيديولوجياً أصيلاً، حيث تنتهي الرواية ولا تكون هناك غلبة لأية إيديولوجيا على الإيديولوجيات الأخرى، فلا يتمكن القارئ من تحديد الإيديولوجيا المنتصرة، إلا أنه يكون قد اكتسب معرفة عميقة بكل الإيديولوجيات وبحدودها المعرفية، كما تقف الإيديولوجيات في هذه الروايات على قدم المساواة، فتبدو كلها على حق في جوانب كثيرة، وعلى خطأ في جوانب أخرى في ذات الوقت، وتعرض من خلال جوانب قوتها وضعفها على السواء، وإن احتار القارئ في تحديد موقف الكاتب من الشخصيات، فتلك قمة الحوارية^٣.
إن كانت الرواية مناجائية، تبدأ معالم "صوت" الكاتب في الظهور عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات، أي بعد استيعاب طبيعة الصراع الإيديولوجي وتحليله، فتبدو محاسن طرف على حساب آخر، كما قد تنتهي الرواية بفوزه .

١ . سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤، ص: ١٣١

٢ . لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص: ١١٧

٣ . حميد لحمداني: مرجع سابق، ص: ٤١

وقد يبرز موقف الكاتب من خلال طرح الأسئلة على الآخر، ومن ثمة إظهار ضعفه وكشف حدود تصوراته، وبذلك تغيب سلطة كلام الآخرين، لتسيطر إيديولوجيا الكاتب^١.

وليس لزاماً أن تكون الإيديولوجيات المكونة لبنية الرواية التعبير المباشر عن صوت الكاتب، إذ يمكن للكاتب أن يعرض إيديولوجيات ويواجه بينها من أجل أن يقول ضمناً شيئاً آخر قد يخالف مجموع الإيديولوجيات نفسها^٢.
العثور على صوت الكاتب مرفوض لدى باختين، لأنه يدفع إلى مناجاتية الرواية وأحادية الصوت، وبدل العثور على صوت الكاتب يقترح باختين صيغة أخرى منطقية، تتمثل في أن صوته موجود حقاً ضمن الأصوات المتعارضة منذ بداية الرواية، لكن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة لدرجة يتعذر فيها تحديد موقف الكاتب، فهو يدير صراع الإيديولوجيات في حياد تام، ولا يختار منها ما يلائمه، وإنما يمتحنها جميعاً، ويشاكسها، حتى يعرف حدود كل واحدة منها^٣.

ودوما يرى باختين ضرورة حياد الراوي، وبقاء صوتين على الأقل متصارعين دون الحكم على أحدهما، لأنه إذا انحاز لأحد الطرفين شكك في نوايا الكاتب، وأساء للجنس الروائي.

٣- تعدد اللغات

الرواية عند باختين جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات؛ وهذا ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تعدد الملفوظات واللغات...^٤، فتعدد اللغات من مقومات المبدأ الحوارية لدى باختين، إذ به تتصارع الإيديولوجيات في الرواية.

قال باختين: «إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً»^٥، فلم ينظر للغة في شكلها اللساني، وإنما في شكلها الاجتماعي؛ الأمر الذي يوضحه قوله: «لا نقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريدا اجتماعياً يمكن أن يتحقق أيضاً في إطار لغة وحيدة لسانية، محدداً نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءات معجمية»^٦، ذلك أن اللغة الاجتماعية محملة بالقصدية والوعي.

١. المرجع نفسه، ص: ٣٥، ٣٦.

٢. المرجع نفسه، ص: ٣٣.

٣. المرجع نفسه، ص: ٣٦.

٤. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ٤٣.

٥. المرجع نفسه، ص: ٦٤.

٦. المرجع نفسه، ص: ٣٤.

صارت اللغة مع باختين المرأة الشفافة التي من خلالها نرى ما يعتمل داخل صدر الرواية من صراعات اجتماعية وإيديولوجية؛ فاللغة ليست بريئة^١.

بين باختين كذلك الوحدات التي تدخل تعدد اللغات إلى الرواية من خلال قوله هذا : «فخطاب الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخلّلة وأقوال الشخصوص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، التي تُتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية»^٢، ويمكن تصنيفها إلى اثنين؛ ملفوظات الرواية (للكاتب والسارد والشخصيات) والأجناس المتخلّلة. اعتبر باختين الكاتب محايدا، ومن ثم لا يوجد داخل لغة السارد، ولا داخل اللغة الأدبية التي ارتبط بها المحكي، لكنه يلجأ إلى اللغتين معا لكي لا يسلم نواياه لأية واحدة منهما^٣. وإن خالف الكاتب قانون باختين ولم يكن محايدا، وسعى لتحقيق وجهة نظره، فقد أفسد النمط المثالي للرواية، وبالتالي سيدخل لغته إلى مختلف الخطابات، سواء للسارد أو للشخصيات، مع العلم أن بإمكانه مخالفة وجهة نظر السارد^٤، وعليه، يُجمع منظوره من مختلف الخطابات، من خلال ربط علائق منطقية بينها.

أما الراوي/ السارد فهو محايد أيضا، ومثل الكاتب ليست له لغة واضحة، إذ يتحدث بلغة مشتركة بين الناس حتى ينفي موقفه ويحقق رأيا عاما أو موقفا مشتركا أو موقفا عاديا، ويحقق أيضا حياد الكاتب الذي شغل باختين كثيرا؛ فللراوي دور كبير في كسر نوايا الكاتب.

يتحقق التعدد اللغوي بصفة واضحة على مستوى الشخصيات، حيث تتجسد لغتهم من خلال «تنوع طبقات الأسلوب الذي حيك به السرد؛ ويأتي هذا التنوع الأسلوبي، استجابةً للتفاوت بين الشخصيات، وتعبيرا عن الفوارق الاجتماعية التي تعكسها اللغة»^٥. فتأتي اللغة وفق ما يناسب مستويات الشخصيات الاجتماعية والمتباينة فكريا وثقافيا، حيث «إذا كان في الرواية شخصيات : عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات»^٦، وبهذا التعدد يكسر الكاتب نواياه، ويمنح كل إيديولوجيا الحق في البروز والظهور، ويمنح الشخصية أيضا حرية واستقلالاً من سلطة الكاتب، فتعبر عن موقفها بلغتها الخاصة وبأسلوبها الخاص، ما يعكس انتماءها الاجتماعي ومستواها الثقافي والفكري...

^١ . نور الدين محقق: بنية اللغة وصراع الأصوات في رواية "الإخوة الأعداء"، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد ٩، مايو ١٩٩٨، ص: ٩٥

^٢ . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ٦٤-٦٥

^٣ . المرجع نفسه، ص: ١٥٠

^٤ . المرجع نفسه، ص: ١٤٩

^٥ . عبد المنعم زكريا القاضي: مرجع سابق، ص: ١٨١

^٦ . عبد الملك مرتاض: مرجع سابق، ص: ١٠٤

يقف الكاتب أمام مسألة التوفيق بين منطق تفكير الشخصية وشريحتها الاجتماعية ومدى قدرتها على الفعل، وذلك من خلال اللغة الاجتماعية^١، فهذا شرط الحوارية، وتنوع الملفوظات بصورة ما، طبيعي في المجتمع؛ إذ أنه ينشأ بتلقائية من التنوع والاختلاف الاجتماعيين^٢.

يأتي هذا التمايز في اللغات بناء على رأي باختين: «كل كلمة تفوح برائحة مهنة، نوع، واتجاه، وحزب، وعمل معين، وإنسان معين، وجيل، وعصر، ويوم، وساعة. كل كلمة تفوح برائحة السياق والسيقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة؛ إن الكلمات والأشكال جميعها مسكونة بالنيات»^٣، ويمكن استخلاص الأنماط التي تحقق التمييز بين اللغات: المهنة، الفئة الاجتماعية، العصر، العمر، المنطقة...

من الأساليب التي تحقق الحوارية وتجعل أقوال الشخصيات اجتماعية وأكثر مصداقية في التعبير عن موقفها الإيديولوجي هو الباروديا Parodie التي تعني المحاكاة الساخرة، حيث يتم التقليد في صورته القصوى للغة فئة اجتماعية، لدرجة أن يعتقد القارئ أن المتحدث هو فعلا شخص موجود في الواقع ويستحيل أن يكون من تأليف الكاتب^٤، فلا عجب أن باختين يرحح الرواية الهزلية بأنها الأولى في تحقيق مبدأ الحوارية.

تعتبر الباروديا أسلوبا في إيراد أقوال الغير، ومحاكاتها بطريقة ساخرة؛ ف «وفق الموضوع المشخص يستحضر المحكي بطريقة بارودية، أحيانا الفصاحة البرلمانية أو القانونية، وطورا الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في المدينة وثرثرات البلهاء، والجهود الضائعة المتحذقة للعلماء والأسلوب النبيل أو الإنجيلي، والنبرة المتزمته للموعظة الأخلاقية، وأخيرا طريقة كلام شخص محدد اجتماعيا وباللموس»^٥، إذ يمكن محاكاة أسلوب في الكلام بطريقة ساخرة، بغية التعبير عن أسلوب في التفكير ونمط في العيش، عبر اختيار الألفاظ والمصطلحات العاكسة لثقافة فئة اجتماعية ما، وانتقاء عبارات توحى بمستوى التفكير وأنماط الوعي المختلفة والراسخة في الأذهان.

نظرا لهذه المحاكاة، اعتبر باختين الرواية الهزلية الأمثل في طرح تعدد الأصوات، حيث يق لد الكاتب الكلام الساري للشخصية في حياتها وداخل المجتمع، عبر اللعب الهزلي مع اللغات، أي اعتماد "الباروديا/ المحاكاة الساخرة" أسلوبا في ذلك، وهذا ما يكسر صوته^٦.

١ . عبد المنعم زكريا القاضي: مرجع سابق، ص: ١٨٧

٢ . تزفيتان تودوروف: مرجع سابق، ص: ١١٦

٣ . المرجع نفسه، ص: ١١٥

٤ . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ١٢٧

٥ . المرجع نفسه، ص: ١٢٧

٦ . المرجع نفسه، ص: ١٢٧

أما مسألة الأجناس المتخللة، فعنها قال باختين: «إن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية "قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية" أو خارج- أدبية "دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ"»، ورأى أنها سمة تمكّن الرواية من تمثل مختلف مظاهر الواقع، كما أنها قد تنصهر مع نوايا الكاتب، أو تسهم في كسر نواياه، ثم أنها قد تُفعم بنوايا الشخصيات... فالمهم أن لغات هذه الأجناس تدخل للرواية باعتبارها مواقف، فيُنظر إليها كما قال باختين: «على أنها وجهات نظر»^١.

كثرة هذه الخطابات تثبت أن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر تعبيراً عن التنوع الاجتماعي للغات، والأكثر قدرة على تشخيص ما يقع فيه من أحداث^٢.

قد تصطبغ هذه الخطابات المتعددة بأساليب خصصها باختين بمصطلحات، كالتهجين Hybridisation مثلاً، وهو في نظره أمر إيجابي للرواية، يعني «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ»^٣، ويكون ذلك بطريقة قصدية، ويبرز التهجين أكثر - حسب توضيحات باختين - حين تتحدث الشخصية مع ذاتها وتسترجع حواراً آخر مما يعكس موقفها منه.

وإذا كان التهجين يجمع بين وعيين في ملفوظ واحد، أي من متكلم واحد، فإن الأسلبة Stylisation تجمع بين وعيين في ملفوظين مختلفين، أي من متكلمين^٤.

خاتمة

- يبدو أن الحوارية النابعة من تصور باختين، مبدأ مبني على فكر حضاري، هو احترام الرأي الآخر وتركه يمارس وجوده، ويعني أيضاً عدم فرض الرأي على الآخر، فالروائي يدرج في نصه الآراء المختلفة وإن كانت متناقضة، ولا يبدي رأيه ولا يفرضه على القارئ.

- تتمثل الإيديولوجيا في الرواية على شكل صراعات وأفكار متناقضة، بحيث تعطي الفرصة لمختلف التناقضات في البروز وفرض نفسها.

- يتوجب على الإيديولوجيا أن تأتي منسجمة مع البنية الأدبية، حتى تحقق جمالية الإبداع.

^١ . المرجع نفسه، ص: ١٦٠- ١٦١

^٢ . المرجع نفسه، ص: ١٦٥

^٣ . نور الدين محقق: مرجع سابق، ص: ٩٥

^٤ . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ٢٢٢

^٥ . المرجع نفسه، ص: ٥٤

- تعد الشخصية حاملا إيديولوجيا من خلال أفعالها ومواصفاتها وملاحظاتها ... وكل شيء يخصها بإمكانه أن يتوفر في يدي الكاتب، فيصور به إيديولوجيا معينة، وإذا تبادلت الشخصيات إيديولوجيات متعارضة، فقد حققت الرواية مبدأ الحوارية للإيديولوجيات المختلفة.
- تأتي اللغة حاملة للإيد يولوجيات في شكل لغات اجتماعية تعكس الأنماط الفكرية المختلفة للمجتمعات والأفراد، مما يشكل تعددا في اللغات وتعددا في الإيديولوجيات، ومن هنا يتحقق الصراع الإيديولوجي .
- تكون الباروديا "المحاكاة الساخرة" أسلوبا في إخفاء صوت الكاتب وفي تحقيق مبدأ الحوارية، لكن بشرط، هو أن تكون السخرية من كل الخطابات المتصارعة في الرواية، لأن الكاتب إذا سخر من طرف واحد، بدا صوته من خلال الصوت الآخر، لأنه نقله بصيغة جدية.
- إذا اعتمد الكاتب الباروديا أسلوبا في طمس صوته وفي تحقيق الحوارية، سيخرج برواية هزلية لا محالة، ولذلك قال باخيتن بأن الرواية الهزلية هي الأمثل في تحقق تعدد الأصوات وتجاوزها.
- يمكن للحوارية أن تتحقق من خلال تصارع الإيديولوجيات الممثلة بالشخصيات، فيكون العدل بين كلهما من حيث نسبة وكيفية الحضور...

المراجع

المراجع العربية

- ١ - زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية - عربي، إنكليزي، فرنسي - ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢.
- ٢ - سماري، محمد: الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.
- ٣ - عميلان، عمرو : الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيونائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠١.
- ٤ - قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤.
- ٥ - للقاضي، عبد المنعم زكريا : البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيرى شلي ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٩.
- ٦ - لحداني، حميد: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.

- ٧- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.
- ٨- اليساوي، شاهر: في بعض المفاهيم والأفكار، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٦.

المراجع المترجمة

- ١- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩.
- ٢- باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ١٩٨٦.
- ٣- تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٦.

المجلات

- ١- محقق، نور الدين: بنية اللغة وصراع الأصوات في رواية "الإخوة الأعداء"، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد ٩، مايو ١٩٩٨.

فنية وفاعلية العلامات في الخطاب الإشهاري – دراسة سيميائية لتفكيك الخطاب الإشهاري –

أ. العقاب فتيحة / جامعة محمد بوضياف ولاية المسيلة الجزائر

ملخص البحث بالعربية:

يتم دراسة الموضوع في ثلاثة عناوين رئيسية

أولا عموميات عن السيميائيات وثانيا دراسة الإشهار وثالثا كيف يصبح الخطاب الإشهاري خطابا سيميائيا لدراسته وفق مقاربة سيميائية. ففي العنوان الأول يتم تعريف السيمياء في معاجم اللغة و تعريف مصطلح السيمياء عند العرب والغرب وتحديد نقاط الاختلاف والائتلاف ثم التحدث عن مبادئ السيمياء التي يتم بها تفكيك النص وإعادة تركيبه لتحديد ثوابته والحديث عن التحليل المحايث والبنوي وتحليل الخطاب، وأخيرا التعرف على الاتجاهات الرئيسية والفرعية للسيمياء من اتجاه أمريكي بريادة بيرس وفرنسي بريادة دوسوسور ورولان بارت وإيطالي بزعامة أمبير تو ايكو وغيرهم. وفي العنوان الثاني تتم محاولة تحديد ماهية الإشهار باعتباره يندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية كالخطاب الأدبي والسينمائي، وتحديد أنواع الخطاب الإشهاري كل حسب طبيعته، ثم ذكر أهم الخصائص التي تميز الإشهار إذ أنه نسيج لغوي وغير لغوي وتشابك فيه مجموعة من العلامات وفق قواعد تركيبية ودلالية ويتأسس على جملة من العناصر المترابطة، ويعتمد على عدة تقنيات لنقل الموضوعات وإقناع المتلقي بالمنتج ولفت انتباهه له كالصورة والحركات والإشارات واللغة الشفوية... للفت انتباه المتلقي.

بعدها تتم دراسة التقرير والإيحاء في الإشهار فالإشهار لا يعتمد على الدعوة المباشرة فقط لإقناع المتلقي بالمنتج لأنها تبقى قاصرة لذلك يعتمد على الإيحاء الذي يراه البعض خادع كونه تجاوز للتعين والارتكان إلى ثنائية الحافز والاستجابة والخضوع للمتطلبات الاقتصادية مما يتطلب وعيا من المتلقي للتمييز.

وفي العنوان الثالث بعد اتضاح أن الإشهار له أبعاد علامائية لن يتم الكشف عن أغلبها إلا بالمقاربة السيميائية التي تتفرع إلى فرعين كبيرين هما سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة وهما أهم عنصرين يقوم عليهما الإشهار للإقناع بالمنتج وكسب قف المتلقي.

Abstract:

Is the study of the subject in three main headings First outs for the study of semiotics and secondly publicity and thirdly how to become a speech Alachhara speech Simiaúaa according to study semiotics approach .In the first address is defined Alsemiae in language dictionaries and definition of the term alchemy when the Arabs and the West, and to identify the points of difference and the coalition then talk about the principles of alchemy that is by dismantling the text

and re- installed to define constants and talk about the analysis Mahit and structural and discourse analysis , and finally to identify the key trends and sub- Semiotics of Pierce led by the direction of U.S. and French pioneered Dosusur and Roland Barthes and Umberto Eco , led by Italian .. and others.In the second title, are trying to determine what the publicity as falls within the everyday cultural practices Kalkhtab literary and film, and determine the types of discourse Alachhara each according to his nature , then he mentioned the most important characteristics that distinguish publicity as it texture linguistic and non- linguistic intertwined in which a set of labels according to synthetic and semantic rules , and is based on a set of interrelated elements , and depends on a number of techniques to convey themes and convince the recipient the product and drew his attention to him as the pictures and movements , signals and oral language ... to draw the attention of the recipient .After being considered the report and suggest in publicity Valachhar does not depend on direct invitation only to convince the recipient to the product as they remain confined to it depends on the suggestion that some see as deceptive as a bypass for appointment and relying on bilateral stimulus , response, and to submit to the requirements of economic mm requires awareness of the receiver to distinguish .In the third title after it became clear that the publicity Alamatah dimensions will not be detected , but mostly proactive approach of semiotics , which branched into two major branches Simiaúaat communication and Simiaúaat significance of the two most important elements of the publicity for them to convince the product and gain the trust of the recipient .

مقدمة:

يعتبر الإشهار وسيلة فعالة في ميدان التسويق والتأثير على المتلقي واستمالاته والتواصل معه وهو أسلوب قديم تم تطوره مع حداثة وسائل الإعلام ذلك إضافة إلى كونه يحمل أبعادا ثقافية واجتماعية وهو الأمر الذي جعله ميدانا خصبا للدراسة ومحاوله فك شفراته والمقاربة السيميائي بم تحمله من عمق واتساع ربما تعد الأنسب لتفكيكه والكشف عن مقوماته الاعلامية فالإشهار ما هو إلا خطاب من عناصر تشكل كلا متكاملًا تعمل الدراسة على البحث فيها والكشف عنها كونها المسؤولة عن قدرته في خلق جو من الثقة والأمان في نفس المتلقي سواء كانت صورته خادعة أو حقيقية .

١ - السيمياء:

١-١- السيمياء في معاجم اللغة :

تتفق المعاجم اللغوية أن السؤمة والسيممة والسيمياء والسيمياء تعني العلامة .

فقد جاء مثلا في الصحاح :

السيمياء من سَوَم ومنها السُومة بالضم : وهي العلامة على الشاة ، وفي الحديث : (تسَوموا فإن الملائكة قد تسومت)
والخيل المسُومة المرعية .

والمسُومة أيضا المعلّمة وقوله تعالى : (مسومين) قال الأخفش يكون معلمين ويكون مرسلين .

و (السيمي) مقصور من الواو قال الله تعالى : (سيماهم في وجوههم) وقد يجيء (السيماء) و (السيمياء) ممدودين^١ .
و جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة :

وسَمَ ، يَسُمُ ، سِمَ ، سَمًا ، وَسَمَ ، فَهَ وَ واسم ، والمفعول موسوم

وَسَمَ المرأةَ أو الدابة : جعل له علامة يعرف بها "وسم فرسه كواه فأثر فيه علامة (سنسّمه على الخرطوم)" ووسم فلانا بكذا
ميزه به "وسمه بالخير - وسم فلانا بطابعه أي طبعه - وسم صحيفة معدنية دمغها"

واتسم الشخص بكذا: جعل لنفسه علامة أو صفة يعرف بها واتسم وجهه بالحزن بمعنى بدت عليه علامة شعوره به
وتَوَسَمَ الشيء : أي طلب علامته أو تفرسه وتأمل فيه

والسِمة : هي العلامة وصورة من صور الكي تعرف به الإبل

والسُومة : ج سيمات ، وسيمة علامة فنقول هذه السلعة تحمل سُومة شركة أجنبية
و سيماء مفرد سيمة وهي العلامة أو الهيئة.

و سيمياء : سحر وحاصلة إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس أو تعبير الوجه لشخص ما

والسيمياء : (كم) الكيمياء القديمة وكانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب واكتشاف علاج كلي للمرض ووسيلة
لإطالة الحياة^٢

و كذا في المعجم الوسيط جاء:

(وسم) الشيء يسمه وسما وسمة : كواه فأثر فيه علامة ويقال وسمه بالهجاء وهو موسوم بالخير والشر واتسم مطاوع
، ويقال جعل لنفسه سمة يعرف بها .

والسِمة هي ما وسم به الحيوان من ضروب الصور .

ورادف السيمياء للسحر فقال : "حاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس"^٣

١-٢- السيمياء كمصطلح:

١ ينظر: الرازي، مختار الصحاح، تحقيق أحمد إبراهيم زهوة، دار الأصاله، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٦٣ .

٢ أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ١٤م، عالم الكتب القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٢٤٤١، ١١٤٠، ٢٤٤٢ .

٣ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط ٤، ٢٠٠٤، ص ١٠٣٢، ٤٦٩ .

لقد تعددت وجهات النظر بين قديم ومحدث وعربي وغربي والباحث في أصل المصطلح يجد أنه موضوع قديم جديد وكان للعرب دور هام في إثرائه وإفادة المعاصر منه انطلاقاً من أصل التسمية مروراً بمقولاتهم في العلامة والدلالة . ففي أصل التسمية نجد أن المعاجم الأجنبية قد فرقت بين مصطلحين الكيمياء وهي العلم المعروف (hemistry) وعلم آخر (Alchemy) وهو يرمز لما كان يسمى عند العرب بعلم السيمياء وهو علم كيمياء القرون الوسطى . وربما سموه (الخيمياء) لقرب اللفظتين لفظاً ومعنى^١ .

وقد كان مفهوم العلم عند العرب قديماً مرتبطاً بالسحر كما ذكر سابقاً يقول صاحب كتاب **معجم اللغة العربية المعاصرة** "سيمياء : سحر وحاصلة إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس أو تعبير الوجه لشخص ما و السيمياء : (كم) الكيمياء القديمة وكانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب واكتشاف علاج كلي للمرض ووسيلة لإطالة الحياة"^٢ .

فعلم السيمياء قديماً قصد به كيفية تمزيج القوى التي هي جواهر العالم الأرضي ليحدث لها قوة يصدر عنها فعل غريب ، وهو أيضاً أنواع فمنه ما هو مرتب على الخيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلاء ومنها ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة ، والأول من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة والثاني من فروع الهندسة ...^٣ أما ابن خلدون فقد خصص فصلاً في مقدمته لعلم أسرار الحروف ويقول عنه : " المسمى بالسيمياء نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة ، فاستعمل استعماله الخاص وظهر عند غلاة المتصوفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس ، وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزيل الوجود عن الواحد ... فحدث بذلك علم أسرار الحروف وهو من تفاريع السيمياء لا يحوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله ، وتعددت فيه تأليف البوني وابن العربي ، ومن فروع السيمياء عندهم استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية يوهمون أنها أصل في المعرفة ..."^٤ وبالرغم من غموض بعض ما جاء في هذه النصوص ، إلا أنه يكفينا منها أنها دليل ساطع على ريادة علماء العربية في تقديم مفاهيم للمصطلح – قبل دو سوسير بقرون طويلة – وتفصيلهم له بدقة تحدد أنواعه المختلفة ، وتبين ارتباطاته بعلوم أخرى مثل الهندسة والطب والفلك والتصوف والسحر والطلاسم . وهكذا نجد أن السيمياء موجودة في علوم

1 The American HeritageR Dictionary of the English Language , Fourth Edition copyright C2000 by Houghton Mifflin company. Updated in 2009. Published by Houghton Mifflin company. All rights reserved.

٢ أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، (مراجع سابق) ، ص ١١٤٠

٣ ميشال أريفييه ، جان لوكود جيرو ، السيميائية أصولها وقواعدها ، ترجمة رشيد بن مالك ، مراجعة وتقديم عز الدين المناصرة منشورات الاختلاف الجزائر ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٣ .

٤ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج ١ ، دار نهضة مصر ، ط ٣ ، ١٩٧٩م ، ص ٥٥٦ .

المناظرة والأصول والتفسير والنقد، فضلا عن ارتباطها الوثيق بعلم الدلالة الذي كان يتناول اللفظة وأثرها النفسي كذلك، وهو ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي عند المحدثين .

فالواقع يقول أن: "المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة انطلاقا من المفاهيم اليونانية، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدلالة اللفظية، وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة على كل أصناف العلامات، ومن الواضح أنهم اعتمدوا اللفظية أنموذجا أساسيا . كما أن أقسام الدلالة عند العرب قريبة من تقسيم بيرس، وتبقى أبحاثه م التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة أو بوجه عام العلامات المركبة وتحليل الدلالة المؤلف من تسلسل عدة توابع دلالية مدخلا جديدا ذا منفعة قصوى للسياق المعاصرة."^١

وحديثا على رأي عبد الرحمان جبران تعددت وجهات النظر في تعريف المصطلح فهو يقول: "أية محاولة للتعريف لا بد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا . خصوصا إذا أدركنا الحيز الزمني الذي يستغرقه وهو حيز قصير"^٢

لكن ورغم الاختلاف في التسمية لم يخرج موضوع العلم عن دراسة أنظمة العلامات، ويعود الفضل في الفهم الجديد لهذا العلم إلى فرناند دوسوسير الذي أطلق على العلم مصطلح السيميولوجيا وقال عنه في كتابه محاضرات في علم اللغة: "أنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية ونستطيع -إذن- أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزء من علم النفس العام . ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة (السيميولوجيا) وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها الدلالات والمعاني . وما دام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره، غير أننا نصح بأن له الحق في الوجود . وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية . وليس علم اللسان إلا جزء من هذا العلم العام وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكم فيها ."^٣ وشاركه في المصطلح مارتينييه.^٤

أما بيرس فأطلق عليه مصطلح السيميوطيقا ورأى أن النشاط البشري بمحمله نشاط سيميائي يقول بيرس عن نفسه: "إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميت السيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل . إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطق تعرض نفسها كنظرية للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل"^٥

١ عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت ط ٢، ١٩٩٤، ص ٧٠.

٢ عبد الرحمن جبران، مفهوم السيميائيات، الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد الأول يناير ١٩٨٨، ص ٧.

٣ بيير غيرور، السيمياء، ترجمة أنطون أين زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٨٤، ص ٥٠.

٤ فيردناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبدالقادر قنبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ط ١، ١٩٨٧، ص ٨٨.

فالسيميائية بهذا كله تعنى بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة^١ وقد حاول البعض العودة بالمصطلح إلى سياق الكيمائية ومن هؤلاء الدكتور محمد صلاح الدين الكواكي مؤلف كتاب السيمياء الحديثة ولكن المحاولات لم تفلح لان المصطلح خرج من الكيمائية إلى اللسانية

١-٣- السيمياء مبادئها واتجاهاتها:

تهتم السيميائية بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة^٢ ولا يتم ذلك إلا وفق المبادئ التالية :

١ ٤ ٤ - مبدأ المحايثة : يشكل النص كلا دلاليا ويهدف هذا الوصف لإبراز التنظيم الخاص بهذه الوحدة المضمونية . ففي هذا التحليل لا ننظر إلى العناصر الخارجة عن النص وإنما نهتم بالبحث عم يكو ّ الدلالة داخليا والعلاقة بين العناصر المنتجة للمعنى .

أي أن التحليل المحايث هو الذي يبحث في عناصر الدلالة المصغرة التي تشكل المضمون الذي يدرك بالدرجة الأولى بواسطة القراءة .

١ ٤ ٤ - المبدأ البنوي: لإدراك المعنى لا بد من وجود نظام من العلاقات تربط بين عناصر النص، ولذا فإن الاهتمام يجب أن يوجه إلى ما كان داخلا في نظام الاخ تلاف الذي يسمى شكل المضمون وهو التحليل البنوي. فالتحليل البنوي هو الذي يبين كيفية إبراز التمثيل الداخلي للمضمون وتحيل الى نظرية المعنى وبها يتأسس المعنى المدرك على الاثر الخلافي ويتم فصل المعنى المدرك على مون النص على أساس الاختلافات .^٣

فالإدراك المعنى لا بد من وجود نظام من العلاقات تربط بين عناصر النص، ولذا فإن الاهتمام يجب أن يوجه إلى ما كان داخلا في نظام الاختلاف الذي يسمى شكل المضمون وهو التحليل البنوي

١ ٤ ٤ - تحليل الخطاب: يعد الخطاب في مقدمة اهتمامات التحليل السيميائي الذي يهتم بالقدرة الخطابية وهي القدرة على بناء نظام لإنتاج الأقوال على عكس اللسانيات البنوية التي تهتم بالجملة وكما أن للسيميائيات مبادئ خاصة بها فلها توجهات عدة ويمكن تمييز توجهين رئيسيين :

-التوجه الأمريكي:

^١ ينظر: جان كلود جيرو ،ولوي باننيه ، السيميائية أصولها وقواعدها ، (مراجع سابق) ،ص١٠٥

^٢ ينظر: المرجع نفسه،ص١٠٧

^٣ ينظر: جان كلود جيرو ،ولوي باننيه ، السيميائية أصولها وقواعدها ، (مراجع سابق) ،ص١٠٥

^٤ ينظر: محمد السرغيني - محاضرات في السيمولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٧م ص ٥٥.

رائده بيرس وهو المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي الحديث في نظر الدارسين وقد قال عن نفسه: "إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سمّيته السيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل. إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطق تعرض نفسها كنظرية للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل" وتتأسس النظرية السيميائية عنده على عدة عناصر وهي التطورية الواقعية والبراغماتية وانسجاماً مع هذه العناصر أسس بيرس فلسفته على الظاهرية Phanéroskopie التي تعني بدراسة ما يظهر.^٢

وهو بذلك يدخل في نطاق العلامة اللغة وغيرها من الأنظمة التواصلية غير اللغوية وبهذا يعد منظور بيرس الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار.

– التوجه الفرنسي:

بريادة دو سوسير ورولان بارت وقد كان تركيز دوسوسير على العلامة اللغوية لذا كان مفهوم بيرس أوسع. وهناك اتجاه آخر يعرف بمدرسة باريس ورائده جوزيف كورتيس وغريماس وجوليا كريستيفا^٣ وينقسم التوجه الفرنسي حسب البعض إلى فرعين:

- سيميولوجيا التواصل والإبلاغ: عند جورج موان.
- سيميولوجيا الدلالة: لها عدة توجهات منها توجه بارت الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللغوية وتوجه باريس الذي مثله غريماس وميشال أريفي والتوجه المادي الذي مثلته جوليا كريستيفا.^٤

٢ – الإشهار:

٢-١ – ماهية الإشهار:

إن الخطاب الإشهاري يعد من الخطابات التي تندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري، فإلى جانب بعده الاقتصادي والاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية، يكتسي هذا الخطاب طابعاً ثقافياً يتمثل في مكوناته اللغوية والأيقونية والسيميائية والتداولية.^١

١ فيردناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، (مراجع سابق)، ص ٨٨.

٢ ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٦، ١٩٩٧، ص ٦٢.

٣ مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار تونقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧، ص ٨٥.

٤ ينظر: جميل حمداوي، سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد ٨٨، أبريل ٢٠٠٧، ص ٢٧.

وهو برأي عبد الرحيم المودن . خطاب يحاصرنا كل لحظة وكل حين، يطرق أبوابنا ليل نهار، في الحلم واليقظة نستعمله بوعي أحياناً ومن دون وعي أحياناً أخرى . خطاب يتوسل بكل الأدوات، يخاطب كل الحواس ويوظف كل اللغات والأشكال والأنظمة، وأخيراً وليس آخراً، يوظف هذه الثورة التكنولوجية في ميدان المعلومات وطرائق الاتصال والتواصل.^٢ فالإشهار باعتباره صناعة ثقافية وإعلامية في عصرنا هذا أصبح ميدانا خصبا للدراسات اللسانية والأدبية في وطننا العربي منذ فترة قصيرة كخطاب له خصوصياته السيميائية والتداولية وقدرة على التواصل مع المتلقي لتمرير خطابه وتحقيق غايته باستعمال كل خصائصه التي تتوفر عليها، فهو عند رجال المال والأعمال : "البوابة الذهبية لمراكمة المزيد من الرأسمال ومضاعفة الأرباح مع هجرة الهاجس الاجتماعي المرتبط بالعدالة والمساواة"^٣ وهو تعريف الجمهور أو المتلقي بموضوع ما، سلعة مثلاً، في شكل مادي ملموس، و في شكل خدماتي أفضل، وذلك بإبراز محاسنها ومزاياها ودفع الناس إلى فعل الشراء، بتوظيفه للعوامل النفسية والاجتماعية لديهم بأساليب عديدة ومتنوعة تأخذ في أحيان كثيرة شكل النصيحة والظهور بمظهر الحريص على مصلحة المستهلك، ليس في أكثر ويدفع أقل.^٤

ولعل هذا ما أكد عليه عبد العالي بوطيب "إن الخطاب الإشهاري دوناً عن غيره من الخطابات الأخرى يتميز ببناء خاص تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية بقصد تبليغ رسالة وحيدة محددة، ولا يمكن ولا ينبغي أبداً، أن يخطئها القارئ المستهدف Le lecteur cible والزيون المحتمل Le client éventuel وإلا اعتبر ذلك دليلاً على فشله الذريع"^٥ والملاحظ للإشهار يجد أن اقوي مكون تعبيرية فيه هو الصورة بمختلف مظهراتها، فهي تجد مكانها في الجريدة والمجلة والتلفزيون والسينما واللوحه التشكيلية واللباس والكتاب وعلى الجدران والحافلات والسيارات وعلى لوحات منصوبة على بجانب الطرق، وفق ما يقتضيه ظرف ومصدر وهدف إنتاجها . فمجال الصورة أصبح ثقافة يتواصل معها المتلقي دون وعي مما أوجب التعامل معها باعتبارها خطاب يتماثل مع الخطاب اللغوي والصورة التي ينبغي الالتفات إليها بالدراسة هي المدروسة والمشكلة لغرض التأثير على المتلقي والتي تعتبر إبداعا بشريا توظف لتبوح عن جوانب فكرية وثقافية واقتصادية وتجارية وفنية فالصورة الإشهارية لا تمثل حقيقة الشيء الذي تظهره لان الهدف منها استقطاب المشتري وتسويق السلعة لذا فهي تصنع لنفسها أحسن حلة لتؤدي غرضها في التأثير .

فالإشهار عبارة عن صورة مصنعة ومكثفة تتفاعل فيها عدة عوامل وتتآلف وتتبادل الأخذ والعطاء لإحداث خطاب أو إنتاج معرفة أو مادة يستحضر من خلالها تفاعل القارئ أو المتلقي مع المادة الإشهارية أو المحتوى الذي يعبر عنه الخطاب

^١ ينظر: عبد المجيد نوسي ، الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات استقباله،مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٨٤ - ٨٥، مركز الإنماء القومي، ص ٨٧.

^٢ ينظر: عبد الرحيم مودن – تقديمه للصورة الإشهارية باعتبارها محوراً ليوم دراسي نظمه مجموعة البحث في المعجم الأدبي عن الخطاب الإشهاري – علامات العدد ١٨، ٢٠٠٢، المغرب ص ٤٣.

^٣ محمد شكري سلام، ثورة الاتصال والإعلام، من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا، مجلة عالم الفكر، العدد(١) المجلد ٣٢، ٢٠٠٣، ص ٩٠.

^٤ ينظر: أحمد بن مرسل، أشكال الاتصال، حوليات جامعة الجزائر، الجزء(١)، المجلد ١١، ١٩٩٨، ص ٨٤ – ٨٥.

^٥ عبد العالي بو طيب، آليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣ الجزء ٤٩، نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٣، ص ٣١٢.

الإشهارى. فهو كما يقال: "فن مركب يضع العالم بين يديك"، وهو بهذا يتخذ عدة وسائل للإقناع منها: الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب. والصورة الثابتة والكلمة المكتوبة في الكتب والمجلات والنشرية والملصقات، والصورة السمعية البصرية في التلفزة حيث يتم استخدام الصورة واللون والموسيقى وطريقة الأداء والحركة والموضوع تتفاعل كل هذه العناصر بعضها ببعض لتجعل من الخطاب الإشهارى عبارة عن «ميكروفيلم» يتعاون على إنتاجه وإنجازه أعوان كثيرون يكونون فريقاً متخصصاً في الإخراج والديكور ووضع الأثاث والحلاقة والتجميل والإضاءة والديكور وضبط الصوت واختيار اللغة المناسبة للمقام.^٢

فالإشهار صورة حية نابضة بالحركة والنشاط؛ وخدمة التلفزيون تعتمد أساساً على الصورة المرئية لأنها أقدر في التعبير.^٣ وهكذا فإن الإشهار متنوع الأشكال والأهداف، فقد يتم توجيهه إلى فرد أو جماعة أو حزب أو أمة... وقد يكون علمياً أو ثقافياً أو سياسياً أو اقتصادياً، وقد يكون مسموعاً أو مكتوباً أو سمعياً بصرياً.

٢ - ٢ - أنواعه :

٢-٢-١ - أنواعه حسب ما يظهر عليه: إن عالم الوصلة الإشهارية. كما يقول سعيد بن كراد. هو عالم الهوية هوية لفظية طباعية (المكتوب) أو هوية صوتية (المسموع) أو هوية بصرية (المرئي) ذلك أن الإرسالية الإشهارية تسعى دائماً إلى تأثيث عالم إنساني يتوسطه أو يزينه كيان متميز، ولهذا السبب فإن الوصلة الإشهارية تسعى دائماً من خلال طرائق بناء دلالاتها ومن خلال موضوعاتها وكائناتها وأبعادها التشكيلية إلى تأسيس هوية تستوعب الشيء المدرج للتداول وتنوب عنه. إن الأمر يتعلق بتحديد اسم يتجاوز الشيء المفرد ولكنه يصدق على كل أحجامه؛ وبهذا يمكن تمييز:

✓ الإشهار المسموع: وهو الذي يصلنا محتواه سماعاً في المحاضرات والإذاعات والندوات والخطب وتعتبر الكلمة المسموعة من الوسائل القديمة التي استخدمها الإنسان للإشهار وأهم ما يميزها هو طريقة الأداء والتعبير ويلعب الصوت دوراً هاماً للتأثير على المتلقي لم يحمله من خصوصية في التنغيم ونبر وجهر وهمس إضافة إلى عنصر آخر يمكن اعتباره خارجي وهو الموسيقى التي تمنح الصوت طاقه كبرى على التأثير والايحاء والوهم والتخيل واستشارة الحلم

١ عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد ٩٢، سنة ١٩٩٨. ص ٢٣.

٢ ينظر: بشير إبرير، قوة التواصل في الخطاب الإشهارى دراسة في ضوء اللسانيات التداولية، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، عدد ١٣، ٢٠٠٥. ص ٢٢٩.

٣ ينظر: جمال العيفة، تجربتنا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، عدد ١٣ سنة ٢٠٠٥. ص ١٩٣.

٤ ينظر: سعيد بن كراد، الصورة الإشهارية المرجعية والجمالية والمطلوب الإيديولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١٠١، ١١٣، ٢٠٠٠. ص ١٠١.

✓ الإشهار المكتوب: وهو الذي يجد لنفسه مكانا في الصحف والمجلات والتقارير والملصقات الجدارية ... وغيرها والذي يكون ض من صور للشرائح الهواتف أو لمشتقات الألبان المختلفة والهواتف النقالة ... وكذا الأمر مع اللوحات الإعلانية .

✓ الإشهار المسموع والمكتوب (السمعي البصري): وهو الذي يظهر في وسائل الإعلام السمعية البصرية والتي تمثلها التلفزة_ وتتضافر فيه عدة عوامل من صورة وصوت ومو سيقى ولون ويعمل على انتاجه فريق متخصص من العمل الإنتاجي والإخراجي والديكوري والتجميل مع مراعاة للعوامل المؤثرة على المتلقي والتي تتناسب وتوجهه الاجتماعي والفكري والعقائدي .

٢-٢-٢- أنواعه حسب أهدافه:

✓ الإشهار التجاري: ويرتبط بالمنافسة في سوق الاستثمار بالترويج لسلعة قصد رفع مبيعاتها ولهذا فنجاعة الإشهار تلعب دورا هاما في نجاعة التسويق .

✓ الإشهار السياسي: يرتبط بالسياسة هدفه الترويج لفكر سياسي معين بمحاولة إقناع المتلقي به في إظهاره بصورة تستقطبه وتجعله يرى فيه الأفضلية كما هو الحال في الحملات الانتخابية .

✓ الإشهار الاجتماعي: وهو الذي يساهم في تقديم الخدمات للمجتمع كالإعلان عن حملة تبرع للمسجد أو تنظيف للحي أو حملة تشجير أو تبرع بالدم أو تنبيه من المياه في أيام تنظيف الخزانات والوقاية والحذر من أمراض معينة . وهكذا فالإشهار على حد تعبير عصام نور الدين متنوع الأشكال والأهداف، فقد يتم توجيهه إلى فرد أو جماعة أو حزب أو أمة... وقد يكون علمياً أو ثقافياً أو سياسياً أو اقتصادياً، وقد يكون مسموعاً أو مكتوباً أو سمعياً. بصرياً . إنه كما يقال: فن مركب يضع العالم بين يديك.^٢

٢ - ٣ - خصائصه :

إن الخطاب الإشهاري يشكل كلا متكاملًا من العلامات اللسانية وغير اللسانية . فهو خطاب تتداخل فيها الخطابية و تتعاصل الإيديولوجيات وتندافع سلطة الأشكال الرمزية .^٣ وبهذا يمكن أن نميز عدة خصائص تطبعه وتعطيه خصوصيته منها :

- يقوم الخطاب الإشهاري في أداء وظيفته على :

^١ ينظر: عصام نور الدين ، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية ، مجلة الفكر العربي، العدد ٩٢، ١٩٩٨ ص ٢٤

^٢ ينظر: عصام نور الدين ، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية ، (رجع سابق)، ص ٢

^٣ ينظر: أحمد يوسف ، سيميائيات التواصل وفاعلية الحوار، المفاهيم والإجراءات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران ط ١، ٢٠٠٤. ص ١١

* **الصورة :** تعتبر الصورة أهم العناصر التي يقوم عليها الإشهار لأداء وظيفته التواصلية والتأثيرية فهي تدغدغ عواطف المتلقي و تستميله وتغريه بم تعرضه من منتج وذلك بشكليها الساكن والمتحرك . فهي تقدم للشيء الذي تصفه إشراقاً قد لا تكون له في أصل واقعه فتمنحه البهاء والأناقة .^١

فلا بد من الاعتراف بدورها المتعظم بعيداً عن كل ممانعة زائدة أو تشنج لا طائل من ورائه لأن الأمر يتعلق بكائن يكاد يشبه الكائنات، يمكن أن نسميه الصورة بموازاة الحرف والرقم والصوت، وقد أضحت تؤثر فينا وتتحكم في سلوكنا الفردي والجماعي. لقد أخذت الصورة موقع الظاهرة الفاعلة والمتفاعلة في الآن نفسه بم تصنعه ويصنعها بشكل ما.^٢

* **الصوت:** إضافة إلى الصورة الصوت يلعب دوراً لا يقل أهمية فهو يتخذ النبرة التي تدغدغ المتلقي وتؤثر فيه وتلفت انتباهه ، ويدخل ضمن الصوت الوصلات الغنائية.

وكل هذه العناصر تتضافر لتخلف فعل الشراء واختيار المنتج دون غيره وبهذا يتميز لنا نسقين دلاليين لساني وبصري.

- الخطاب الإشهاري يكتسب وظائف عدة جمالية وتوجيهية تلفت نظر المتلقي وإيحائية تحمل عدة تأويلات، وهذه الوظائف ترتبط وتتضافر لتشكل بعداً دلالياً يجذب المتلقي ويقضي على فكرة النقد للمنتج التي قد تراوده .

- يستخدم الخطاب الإشهاري آلية الإقناع المنطقي لكسب ثقة المشاهد أو السامع مثل إشهار منظف الغسيل (PERSIL) الذي يظهر في محاولة لاختباره على أسوء البقع في مخابر متطورة كما يتم نسبه إلى لتكنولوجيا الألمانية المعروفة بالجودة في منتجاتها لينال إعجاب المتلقي فيقتنيه . وكذا الأمر مع بعض المنتجات الطبية التي يظهر فيها أناس يتكلمون عن معاناتهم مع الصلع مثلاً وباستخدامهم لمنتج طبي معين اختفى المشكل و بدأ يظهر لهم بعض الشعر.

- قد يدخل الخطاب الإشهاري البعد الإيديولوجي لاستمالة المتلقي فمثلاً إشهار البنك السعودي الفرنسي (بيمو) : (منا و فينا)، فالإشهار هنا يستخدم نون الجماعة لتحريك الأنا الجمعي لدى المتلقي بهدف إدماج الفرد في نمط اجتماعي معين، كما يحاول الظهور بمظهر البراعة، والصديق الذي يريد مصلحتك و الذي لا يحركه هاجس المنفعة (الجانب الاقتصادي)، وإنما هدفه تقديم م مساعدات وخدمات بتوظيف لعبة الضمائر (من شيمنا كرم الضيافة، فلتشبت بكرمنا، مع رونو نشعر بالأمان ..). وأيضاً هذا ينطبق على مؤسسة الحمزة للكهربائيات التي تتخذ شعار (ليس هدفنا هو

^١ ينظر: علي حرب، الحقيقة والمجاز نظرة لغوية في العقل والدولة، مجلة دراسات عربية، عدد ٦، ١٩٨٣، ص ٤٤ ..

^٢ ينظر: مراد بن عياد، قراءة الصورة المصورة، من خلال المنهاج البلاغي في التراث العربي تقبلاً وتأيلاً، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد ٢٩٢٨، ديسمبر ١٩٩٥ ص ١١٣، وانظر، جمال العيفة – تجربتنا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي، (مرجع سابق)، ص ١٩٣ وما بعدها.

الريح إرضاءكم هو هدفنا) لكن نلاحظ أن الفرق بين شعار رونو والحزمة للكهربائيات أن الشعار الأول نفى مبدأ المصلحة بطريقة غير مباشرة باستخدام لعبة الضمائر كما سبق الذكر، أما الثاني فقد تم نفى مبدأ المصلحة بشكل مباشر .

- الخطاب الإشهاري غالباً ما يعتمد على شعارات تتخذها المؤسسات التجارية للترويج لمنتجاتها وينبغي لهذا الشعار أو هذه الجملة المختصرة التي تتخذها المؤسسات أن تكون مدروسة لتترك الأثر الإيجابي لأنها تمثل سمعة المؤسسة في عالم التجارة. فمثلاً إشهار هاتف سامسونغ (لا صوت يعلو فوق صوت سامسونغ) فهذا الشعار يجعل متلقيه يشعر بالثقة التي تدعيها المؤسسة في الريادة و الأفضلية في عالم الهواتف وهذا غالباً ما تسعى مختلف الشركات إلى زرعه في نفس المتلقي وهو الاقتناع بأن ما سيقع عليه اختياره هو الأفضل، ويبقى الواقع والتجربة هما الحكم والفيصل .

- تختلف الشعارات الإشهارية فمنها ما يعكس نشاط الشركة أو خصائص المنتج بشكل مباشر مثل إشهار منظف الغسيل أريال (ARIAL) (الأفضل نظافة أريال فقط) ، ومنها ما يعكس النشاط بشكل غير مباشر كإشهار شركة نجمة (اسمع النور اللي فيك عالم جديد يناديك) يشير الشعار بشكل غير مباشر إلى نشاط الشركة المتمثل في تقديم خدمة الاتصالات التي تجعل العالم قرية صغيرة، ومن الشعارات أيضاً ما نجده لا يعكس شيئا من نشاط الشركة، أو خصائص المنتج، وهذا النوع من الشعارات لا يغامر في استخدامه إلا الشركات الكبرى التي أخذت مكانها في السوق وعند المتلقي .

٢-٤ - الإشهار بين التقرير والإيحاء الخادع :

إن للإشهار أهمية كبيرة في التأثير على المتلقي كما يقول روبير كيران " إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأوكسيجين والنيتروجين والإشهار"^١

إضافة إلى أنه يعد صناعة ثقافية وإعلامية في عصرنا هذا ، و ميدان خصب بدأت تعرفه الدراسات اللسانية والأدبية في وطننا العربي من أمثال الذين خاضوا فيه سعيد بن كراد الذي يرى أن الخطاب الإشهاري يعد من الخطابات التي تندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري، فإلى جانب بعده الاقتصادي الاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية، يكتسي هذا الخطاب طابعاً ثقافياً يتمثل في مكوناته اللغوية و الأيقونية و السيميائية والتداولية.^٢

فما يلاحظ على الإشهار أنه يعد كلاً متشابكاً تتفاعل فيه عدة عوامل تخرجه من الكمون إلى التحقق . فهو يتألف من خطاب لغوي لساني وبصري أيقوني وموسيقى إيقاعي وهذا كله بهدف إقناع المتلقي بالاستناد إلى مستوى تقريره مباشر يقوم على الإخبار بالمنتج وخصائصه وجودته، ومستوى آخر إيجائي (بلاغي) مرتبط بالسياق و تتكاثف فيه الشحنات

١ عبد المجيد نوسي، الخطاب الإشهاري مكوناته والبيات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٨٤ - ٨٥، مركز الإنماء القومي، ص ٩٧.

٢ ينظر: سعيد بن كراد - الصورة الإشهارية المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي - مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١٠٩، ١١٣، ٢٠٠٠، ص ١٠١.

العاطفية فيأتي محملا بالمعاني والدلالات الإيحائية . فالإشهار يحمل نوايا المرسل ويقدم رؤيته ويعمل جاهدا على الإقناع بمعرفته لمواطن الإغراء والاعتزاز لدى الزبون مثل إشهار (ENIE ريفيكم الدائم) .

كما يستخدم الإشهار لذلك مختلف الصور البيانية (استعارات وتشبيهات وكنائيات) و وصلات غنائية عذبة إضافة إلى مكونات بلاغية أخرى كبلادة الجسد في توظيف صورة المرأة مثلا بمختلف حالاتها التي أصبحت وسيلة فعالة للترويج لمختلف السلع من خلال أبعادها الجسمية ، وما تحركه من غرائز جنسية تثيرها في نفس المتلقي لتحفزه على اقتناء البضاعة التي مررت في عقله عن طريق قناة الجسد وكذا الأمر مع صورة الرجل وتوظيف جسده كوسيلة للترويج في بعض إشهارات العطور أو أدوات الحلاقة

وهذه الإيحاءات تخلق صور اصطناعية تظهر للمتلقي أشياء طبيعية ومن هنا يتجلى أوز الإشهار فعل الشراء إلى رؤى وتصورات اجتماعية و إشكال بلاغية تظهره انه الواقع والحقيقة ومن هنا يظهر الإشهار مستحوذا على اهتمام مختلف الفئات الاجتماعية في عصرنا باستخدامه الإيحاءات و الانزياحات .

وهناك من يراه خطيرا لأنه يمرر خطابه عبر صور تجسد وضعيات و اقعية مم يجعلها مغلفة بقيم تجد مرجعيتها في المتخيل الجمعي للمجتمع (كالحب والسعادة والتفوق والنجاح والانتماء) . كما أن هناك من يراه صورة سيميائية خادعة لاستخدامه خطاب التضمين والإيحاء والخضوع للمتطلبات الاقتصادية .

٣- دراسة الخطاب الإشهاري وفق مقاربة سيميائية :

إن المدونة الإشهارية التلفزيونية سمعية بصرية يحضر فيها النظام اللساني و الأيقوني معا إذ يشكلان كلا يساهم في التواصل مع المتلقي بتوظيف أدلة حجاجية تقنع المتلقي وتدحض النقد عنده .

٣-١ - مستوى النظام اللساني :

تتميز اللغة الإشهارية بجملة قصيرة مختزنة ويمثلها الشعار وينبغي لهذا الشعار أن يكون مدروسا فيحقق الأثر النفسي الإيجابي في نفس المتلقي ولا يهم اللغة المستعملة إن كانت فصحي أو عامية أو أجنبية أو مزيجا فالشعار يكون مختصرا يختزن المعاني ويتميز بالوضوح والمباشرة و هو ما يعطي الخطاب الإشهاري بعده الجمالي فالتطويل في الشعار قد يؤدي إلى الضرر . إذ أن الزيادة قد تخل بسلامة التبليغ وتشكل عائقا في التواصل . ومن هنا يظهر أثر الاختصار في تحقيق المراد وتبليغ المقاصد فهو يجنب المتلقي ملل التطويل وتشتت الفهم فيتابعه بسهولة فالمتذوق للمشروب الغازي (فانتا) بذوق التفاح سيتذوق مشروب جديد وسيدرك الفرق بنفسه وهو ما نستشفه من الصيغة اللغوية (فانتا) بذوق التفاح (ستتذوق الفرق) فالتذوق أي التجربة هي التي تجعلنا ندرك الفرق بين مشروب فانتا وباقي المشروبات فهنا الشعار المختصر يخاطب المتلقي بكونه سيدرك الفرق بنفسه ، وهو نوع من أنواع التأثير النفسي على

المتلقي فالثقة التي نستشفها في الشعر سينتقل صداها إلى المتلقي فيشعر بالثقة اتجاه المنتج ويقع عليه اختياره فيحقق الشعر مبتغاه بذلك، والأمر نفسه بالنسبة للمنظف ديتول (القليل من ديتول الكثير من الحياة) فهنا تم الجمع بين المنتج والحياة وجعل هذا المنظف أحد عناصر الحياة على اعتبار أن ديتول منظف يعمل على قتل الجراثيم المسببة للأمراض التي قد تكون مميتة وبالتالي استعمالك له يعطيك فرصاً أكثر للحياة والعيش مدة أطول فاللغة الإشهارية ذات خصوصية وتميز وهي عنصر هام في تقديم الإشهار فلو كان الاكتفاء بالصورة لما كان للإشهار تأثيره الكبير فتلك الشعارات إضافة إلى كتابتها يتم النطق بها وتمثيلها لترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي واستمالاته ودغدغة عواطفه.

كما يمكن ملاحظة أن لغة المدونة الإشهارية صدد الدراسة قد جمعت بين الفصحى والعامية واللغة الأجنبية أو كانت مزيجاً بينهم واستعملت السجع كما في الأنموذج (٦) و (٨) فمثلاً في شعار الموزع الغزوي نجد (الحر السنة ذي ناوي اشترى مكيف من الغزوي) فهنا جاء الشعر مسجوعاً كما استعمل أسلوب التهيب من الحرارة العالية المتوقعة هذه السنة وأسلوب الترغيب في الدعوة إلى ضرورة اقتناء مكيف يساعد على مقاومة الحرارة وذلك من عند الغزوي الذي يعد موزعاً للمكيفات بمختلف الماركات العالمية.

كما تم توظيف السجع في إشهار عطر ماجستيك في شعاره (رشة وحدة على الهدوم تدوم طول اليوم) وهنا تم محاولة جذب المتلقي للمنتج على اعتبار خاصية ديمومة وثبات العطر على الثياب طول اليوم.

وإضافة إلى السجع أستخدم الطباق إذ تم الجمع بين الكلمة وضدها في شعار المنظف ديتول (القليل من ديتول الكثير من الحياة) وتم توظيف التفضيل (أكثر) في إشهار حفاضات بامبرز دلالة على الأفضلية فنجد فيه العبارات التالية : (الحفاضة الأكثر جفافاً، وبنعومة القطن، وعناية خمس نجوم) وشعاره (ليالي هنيئة أيام مرحة). فالإشهار يعدد مزايا المنتج الجفاف والنعومة والرعاية بخمس نجوم أي أن المنتج يرضى الطفل على أعلى مستوى للوصول إلى الهدف والنتيجة وهي ما يرغب فيه المتلقي وذلك بلعب لعبة التأثير وهو الليالي الهنيئة والأيام المرحة مم يضمن الراحة للطفل وللأهل الذين يتلقون الخطاب.

وكذا الأمر في الخطاب الإشهاري لشركة التأمين بوبا (معك لصحة أفضل) تم استخدام اسم التفضيل (أفضل). فالنماذج الإشهارية عامة تسعى إلى جعل منتجها في الصدارة وبالتالي لا بد أن تستخدم لغة تناسب ذلك ومنها أسماء التفضيل.

ويصبح المنتج أو الخدمة المعلن عنها بهذا ميثاقاً اجتماعياً وثقافياً يحيل على قيم كالثقة والأمانة والارتباط مثل (بوبا العربية معك لصحة أفضل) استخدمت (العربية) و (معك) للتلاعب بعواطف المتلقي من خلال مبدأ الارتباط والإقليمية

والثقافة والقيم المشتركين وإيهامه بالوقوف معه ودعمه وكذا الأمر مع إشهار غسول الشعر بونتين (الوعد سهل لكن الأصعب أن تحافظ عليه) هنا إحالة لذهن المتلقي إلى الثقة والأمانة .

فالإشهار يستخدم لغة الإغراء مثلا سيارة (سونتياال) (الرفاهية لرؤية مستقبلية) فهنا يتم وعد المتلقي بالرفاهية وهذا لتكون له رؤية مستقبلية . فالوصلات الإشهارية غالبا ما تدعي النبل واهتمامها الكلي بمصلحة المتلقي وتستبعد تماما الجانب الاقتصادي الذي يمثل غايتها الحقيقية والأساسية.

وهذه الخطابات الإشهارية هي لغة تم التلطف بها وإلى جانب اللغة المنطوقة لغة أخرى يظهرها فعل التلطف وهي الإشارات والإيماءات وكل هذا يدعم الخطاب الإشهاري ليؤدي وظيفته الإقناعية دون تقصير .

كما يستخدم الخطاب الإشهاري أفعالا طلبية مخفزة على اقتناء المنتج (تذكري ،اشتري) (تذكري بونتين حتى تنسي التلف (و) الحر السنة ذي ناوي اشتري مكيف من الغزوي).

وإن المنتجات تختلف ومتلقيها بدوره مختلف كان على الإشهاري أن يراعي ذلك في خطابه فإن كان المنتج حلوة فالمخاطب هم الأطفال وإن كان عطورا ومواد تجميل فالمتلقي غالبا نساء وغيرها فهو يمثل مختلف فئات المجتمع وطبقاته فيحاول التغطية عن غايته الاقتصادية بإبعاد الملل عن فعل الشراء وإضفاء غطاء من الأحلام وأبعادا جمالية أخرى ويخرج عن المؤلف ويدخل إلى أعماق المتلقي ويحرك ما بداخله من مشاعر ورغبات وكلها عناصر أساسية لتشكيل الخطاب الإشهاري الذي يُكَيِّفُها حسب المقام أو حال الخطاب .

٣ ٢ المستوى الأيقوني:

البناء السيميائي للخطاب الإشهاري يقوم على عدة عناصر مثل الصورة والصوت واللون وطريقة الأداء والإشارات والإيماءات وكلها عناصر للتواصل غير اللفظي.

- **الصورة:** تكون في الخطاب الإشهاري إما ساكنة أو متحركة مرئية فالصورة لها أهمية كبيرة ودور فاعل في التأثير على المتلقي فهي تضيف إلى الشيء أمورا قد لا تكون له في الأصل فتزيده بهاء وجمالا .

وينبغي أن تكون الصورة مطابقة للمنتج مناسبة لمتلقيه ففي إشهار حفاظات بامبر استخدمت صور الأطفال محاولة من الإشهاري خلق فرق يعود إلى استعمال المنتج وكذا الأمر مع إشهار حليب إيلوما . وفي إشهار عطر ماجستيك تم توظيف المرأة كوسيلة للإغراء على اعتبارها مبعث الجمال في محاولة لخلق جو الجمال والأفضلية في العطر وهو الأمر ذاته مع غسول الشعر بونتين الذي تم فيه توظيف الأنثى على اعتبار أنها الأكثر تعرضا لمشاكل الشعر من تقصف وجفاف أما في إشهار شركة التأمين بوبا فقد تم توظيف مختلف الفئات العمرية إشارة إلى أنها تعني بالجميع وفي إشهار السيارة سانتياال وظفت صورة الرسام فيليب ويبر المحاكي للواقع فهو قد رسم تفاصيلها والشركة المنتجة جسدت ذلك على أرض الواقع تلميحا بأنها خيالية المواصفات ،ومن هنا نجد أن الصورة بدورها ينبغي أن توافق المقام .

- الإشارات و الإيماءات: تظهر لنا في الصورة فالإشارات و الإيماءات تعتبر لغة ثانية موازية للغة المنطوقة وقد تكون أبلغ تعبيراً منه أو أنفذ غاية من حركات للجسد والعين أو اليد أو الحجاب أو الثوب وينبغي لها كلها أن تصب في نفس الغرض وهو خدمة الإشهار في التأثير على المتلقي فقد جاء في إشهار بارسيل مثلاً تعبيراً عن الثقة في المنتج (هذا هو كلام الرجال) على اعتبار أن الرجل كلمته واحدة وموثوقة فغ مزت بعينها ممثلة للإشهار وقالت و (النساء كذلك) محاولة بذلك ترضية الجانب النسوي وكأنها بحركتها طلبت منهن عدم الغضب والتحسس مما قيل مسبقاً. فقد كان للإشارة دور هام في الخطاب الإشهاري الذي يخاطب أعماق المتلقي ومكوناته للتعبير عن أهدافه واتخاذها باباً يتحسس نقاط الضعف عند المتلقي فيتعلق بالمنتج أو الخدمة وتتعلل عناصر الوعي عنده فالإشارة هي الليالي الهنيئة و الأيام المرحية والحياة والصحة الأفضل والرفاهية كما جاء في النماذج السابقة هي الشعارات المسجلة والخصائص المميزة للمنتجات والخدمات .

- الصوت: إلى جانب الإشارات هناك الصوت الذي لا يقل أهمية عم سبقه فتنغير نبرته حسب الغاية والمقام دلالة عن الفرح (بامبرز ليالي هنيئة وأيام مرحة) أو الحزن أو التأنيب أو الانبهار أو الترهيب (الحر السنة دي ناوي) أو الترغيب مثلاً حليب ايلوما (تغذية العصر الجديد لجيل العصر الجديد) فهنا يرغب الإشهاري بالمنتج باعتباره غذاء متطور وبالتالي فهو المناسب مع جيل العصر الحديث . وهذا لخلق جو من الألفة والثقة مع المتلقي وهو ما يعد دالاً سيميائياً على فاعلية التواصل .

- الألوان والإشارة: فالأسود لون الحزن والأبيض لون للصفاء والأحمر لون للعنف إلى غير ذلك من الإيحاءات العديدة الأخرى المدعمة لقصديه هذه الاختيارات في الصورة الإشهارية^١ ودلالة الألوان السابقة ليست ثابتة فالأسود ليس دائماً دلالة الحزن فالآن أصبح هو لون الموضة وأساس الأناقة والتألق . وقدما كان سلعة كاسدة عند العرب ومن ثم أصبح مرغوباً فيه ومطلوباً بعد أن أنشد فيه الدارمي أبياته المعروفة:^٢

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بزاهدٍ متعبٍ
قد كان شمر للصلاة ثيابهُ حتىّ خطرت له بباب المسجدِ
ردي عليه صلته وصيامهُ لا تقتليه بحق دين محمدِ

فأبيات الدارمي لعبت دور الإشهار وحولت البضاعة الكاسدة إلى ماركة مرغوب فيها .

١ ينظر: عبد العالي بو طيب – آليات الخطاب الإشهاري – مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣، الجزء ٤٩، ص ٣٢٠.
٢ ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرحه وطبعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩، ص ١٨، ١٩.

وما يلاحظ على النماذج السابقة التركيز على اللون الأبيض خاصة فيما يتعلق بالمنظفات فنجد الملابس بيضاء في إشهار بارسيل محاولة لإقناع المتلقي بقوة المنظف وفاعليته في التنظيف. أما في المنظف ديتول فتم التركيز على الأبيض فيما يحيط بالأفراد تعبيرا عن قدرته في قتل الجراثيم.

- **الموسيقى:** هي غذاء الروح ولا تكاد تخلو وصلة إشهارية منها فهي تلعب دورا كغيرها من باقي العناصر ولا بد أن تكون مناسبة للموقف للتأثير على نفسية المتلقي. وما سبق كله عناصر أساسية تبني الخطاب الإشهاري إذ تتكامل وتتقاطع مشكلة علامات عدة تصب في هدف أساسي واحد وهو الوصول إلى فعل الشراء وخلق دوافع ومبررات تؤدي بالمتلقي إلى الاختيار والإقبال على المنتج أو الخدمة فالخطاب الإشهاري ميدان خصب في مجال الدراسات السيميائية التواصلية وهذا مجرد لفت انتباه له من بين ما دراسات سابقة وليس إحاطة تامة .

خاتمة

السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامة ويفكك عناصرها رغم الاختلاف في المصطلحات المتداولة للتسمية. والخطاب الإشهاري علامة مميزة يحمل جانبا لسانيا وآخر أيقونيا مكون من عناصر أساسية متكاملة هي الصورة والصوت والإشارات و الإيماءات والموسيقى و الألوان . والدراسة السيميائية تعد الأنسب للخوض في عناصره وتحليلها والكشف عن الجانب المؤثر فيها.

٣ - المدونة الاشهارية المدروسة :

- ١ - حفاضة بامبرز (PAMPERS) الحفاضة الأكثر جفافا، وبنعومة القطن، وعناية خمس نجوم (ليلي هنيئة أيام مرحة).
- ٢ - غسول الشعر بونتين (PANTENE) الوعد سهل لكن الصعب أن تحافظ عليه (تذكري بونتين حتى تنسي التلف).
- ٣ - منظف ديتول (DETTOL) (القليل من ديتول الكثير من الحياة).
- ٤ - بوبا العربية (BUPA) (معك لصحة أفضل).
- ٥ - سيارة (سونيال) (CENTENNIAL) (الرفاهية لرؤية مستقبلية).
- ٦ - عطور ماجستيك (MAJESTIC) (رشة وحدة على الهدوم تدوم طول اليوم).
- ٧ - حليب ايلوما (ILLUMA) تغذية العصر الجديد لجيل العصر الجديد).
- ٨ - مكيفات الغزاوي (الحر السنة ذي ناوي اشترى مكيف من الغزاوي).

- ٩ - منظر الغسيل بارسيل (PERSIL) مستوحى من التكنولوجيا الألمانية (الغسيل يعني بارسيل).
١٠ - مشروب فانتا (FANTA) بذوق التفاح (ستدوق الفرق).

- قائمة المراجع:

أ - الكتب:

- ١ - ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج ١، دار نهضة، مصر، ط ٣، ١٩٧٩.
٢ - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، م ١، عالم الكتب القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨.
٣ - أحمد بن مرسل، أشكال الاتصال، حوليات جامعة الجزائر، الجزء (١)، المجلد ١١، ١٩٩٨.
٤ - أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفاعلية الحوار، المفاهيم والإجراءات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، ط ١، ٢٠٠٤.
٥ - ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد) ١ العقد الفريد، شرحه وطبعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهرسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٩.
٦ - بيير غيرور، السيمياء، ترجمة أنطون ابن زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٨٤.
٧ - ميشال أرفيه، جان لكود جيرو، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عزالدين المناصرة منشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠٠٣.
٨ - محمد السرغيني - محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧.
٩ - مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧.
١٠ - عادل فاحوري، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت ط ٢، ١٩٩٤.
١١ - انظر علي حرب، الحقيقة والمجاز نظرة لغوية في العقل والدولة، مجلة دراسات عربية، عدد ١٩٨٣، ٦.
١٢ - فيردناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧.

ب - المجلات والدوريات:

- ١٣ - بشير إبرير، قوة التواصل في الخطاب الإشهاري دراسة في ضوء اللسانيات التداولية، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، عدد ١٣، ٢٠٠٥.
١٤ - جميل حمداوي، سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، مجلة فكرو نقد، المغرب، العدد ٨٨، أبريل ٢٠٠٧.

١٥ - جمال العيفة، تجربتنا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، عدد ١٣ سنة ٢٠٠٥.

١٦ - مراد عبد الرحمن مبروك، أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ٦، ١٩٩٧.

١٧ - محمد شكري سلام، ثورة الاتصال والإعلام، من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا، مجلة عالم الفكر، العدد (١) المجلد ٣٢، ٢٠٠٣.

١٨ - مراد بن عياد، قراءة الصورة المصورة، من خلال المنهاج البلاغي في التراث العربي تقبلاً وتأييلاً، المجلة التونسية للعلوم الاتصال، العدد ٢٩٢٨، ديسمبر ١٩٩٥.

١٩ - عبد المجيد نوسي، الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٨٤ - ٨٥، مركز الإنماء القومي.

٢٠ - عبد العالي بو طيب - آليات الخطاب الإشهاري محملة علامات في النقد، المجلد ١٣، ج ٤٩.

٢١ - عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد ٩٢، ١٩٩٨.

٢٢ - عبد الرحمن جبران، مفهوم السيميائيات، الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد الأول يناير، ١٩٨٨.

٢٣ - عبد المجيد نوسي، الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٨٤ - ٨٥، مركز الإنماء القومي.

٢٤ - عبد الرحيم مودن - تقديمه للصورة الإشهارية باعتبارها محوراً ليوم دراسي نظمته مجموعة البحث في المعجم الأدبي عن الخطاب الإشهاري -، علامات، العدد ١٨، المغرب ٢٠٠٢.

٢٥ - عبد العالي بو طيب، آليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣ الجزء ٤٩، نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٣.

٢٦ - عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد ٩٢، ١٩٩٨.

٢٧ - سعيد بن كراد، الصورة الإشهارية، المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٢١١، ١١٣، ٢٠٠٠.

ت - المعاجم:

٢٨ - الرازي، مختار الصحاح، تحقيق أحمد إبراهيم زهوة، دار الأصالة، بيروت، ٢٠٠٥.

٢٩ - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط، ٢٠٠٤.

30– The American HeritageR Dictionary of the English Language , Fourth Edition copyright C2000 by Houghton Mifflin company. Updated in 2009. Published by Houghton Mifflin company. All rights reserved.

حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي وأبعاده الفنية

أ. قرفة زينة وأ. رحمانى زهر الدين / جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعريبيج - الجزائر

الملخص:

من الجماليات الفنية في الشعر العربي استعمال مصطلحات العلوم في تشكيل الصورة الشعرية، كمصطلحات التفسير والحديث والمنطق والفلك والعروض والنحو والصرف، وذلك أننا وجدنا أشعارًا منذ بداية القرن الثالث الهجري يمثل المصطلح النحوي فيها مفتاحاً لفهم فكرة الشاعر وصورته الشعرية، ذلك لأن لغة الشاعر تحكمها علاقات وروابط وأواصر عامة ألفها الناس، وسكنوا إليها؛ لأن مهمة الشاعر هي إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ لتأليف سياق لغوي مملوء بالإيجاء أو ابتداعه، لذ سيحاول البحث عن الكشف عن حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي، ومما مدى الأبعاد الفنية لهذا التوظيف.

الكلمات المفتاحية: المصطلح-النحو-الشعر-الصورة الشعرية

Abstract

Artistic creations in Arabic poetry we find the terms of science in the formation of the poetic image, such terms like interpretation, al-hadith, logic, astronomy, and grammar, and so we found poetry since the beginning of the third century AH which represents the term grammar where the key to understanding the idea of the poet and his image of poetry, because the language of the poet governs the relations and links the bonds that are generally composed of people, and they lived it. In fact, the task of the poet is to establish new relationships between words to form a context of linguistics filled by suggestion or creation, will try to search for detecting the presence of the term grammar in Arabic poetry, and thus over-dimensional art for this use.

Key words: the term - grammar - poetry - poetic image.

مقدمة:

من الجماليات الفنية التاريخية في الشعر العربي جمالية توظيف مصطلحات العلوم في تشكيل الصورة الشعرية كمصطلحات التفسير والحديث والمنطق والفلك والعروض والنحو، وذلك أننا نجد أشعارًا وقصائد منذ بداية القرن الثالث

المهجري يصبح المصطلح النحوي فيها مفتاحاً لفهم فكرة الشاعر وصورته الشعرية، فأبو تمام في وصفه للخمرة يجدها تحسن اللعب بعقول شاربيها كما تحسن الأفعال التسلط على الأسماء والتلاعب بها فقال:

خرقاء يلعب بالعقول حباها كتلاعب الأفعال بالأسماء^١

فغدا هذا التوظيف ظاهرة أدبية تستحق التحليل والبحث فمتى ظهرت؟ وعند من ؟ وما أبعادها الفنية؟ وما علاقتها بثقافة الشاعر؟ ونسعى كذلك إلى الكشف عن القدرة التي استطاع من خلالها الشاعر أن يقيم علاقة بين النحو والشعر، وكيف استطاع الشاعر أن يوظف قوانين النحو ويخلق منها صورة شعرية جديدة في ثوب علم البيان والبديع، وهذا لا يعني شمول المصطلح النحوي في عموم الشعر، وإنما نقصد هنا ما يتناوله الشاعر بتشكيل صورة شعرية، فشعر الألغاز والأحاجي لا مكان له هنا، إذ أن الشاعر فيها وبذكائه يحاول أن يوهم أو يخفي المعنى المراد الذي يعتمد على قاعدة نحوية أو تخريج، وإن كان على الرغم من كونه غامضاً وأغلب من يستخدم هذا اللون هم النحويون أنفسهم، لأنهم أعرف بها وهي صنعتهم وبضاعتهم وبعض الشعراء القريبين من علماء النحو.

وأطلق الدكتور شوقي ضيف على هذه الظاهرة في الشعر استعارة في حديثه عن أبي العلاء قال: "لعل أول من وسع استعارة الشعراء لاصطلاحات العلوم والفنون"^٢، ولعل شوقي ضيف أراد من الاستعارة معناها اللغوي أي الأخذ من مصطلحات العلوم من العاربة وهي معروفة^٣.

توظيف المصطلح النحوي:

المصطلحات مفاتيح العلوم، وادراكها فهم للعلم، ولها مكانة عظيمة في أي علم من العلوم، لأنها "مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يتميز كل واحد منها، عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية... فإذا استبان خطر المصطلح العلمي في كل علم، توضح أن السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سورته الجامع، وحصنه المانع، فلا شذوذ إذا اعتبرنا الجهاز المصطلحي لكل علم صورة مطابقة لبنية قياساته، متى فسد فسدت صورته"^٤.

^١ ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٩، ينظر: حسن خميس الملخ، استخدام المصطلحات النحوية في الشعر، ص ٣٨.

^٢ الفن ومذاهبها في الشعر العربي، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ط ١٠، ١٩٧٢م، ص ٢٩٠-٢٩١.

^٣ الهاشمي السيد أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط ٣، مكتبة دار البيروتية، لبنان، ص ٨٧.

^٤ يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ٢٠٠٨، ص ٢٨.

من هذا المنظور فالمصطلح إفراز للمعرفة وأداة لها في الوقت نفسه إذ أن نمو عالم المصطلح رهن بنمو عالم المعرفة. فتصبح المصطلحات بمثابة الأدوات التي يعمل بها الفكر محققا درجة من النمو في حقول معرفية معينة، إذ لا يمكن أن يتحدث عن العلم بغير جهازه المصطلحي. ذلك أن للمصطلحات أهمية عظيمة في بناء المعارف، ولا يمكن قيام معرفة أو علم دون وجود نسق من المصطلحات المتعاقبة تعالقا محكما مع نسق من المفاهيم^١، فالمصطلح بهذا المعنى يمثل قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة. ولهذا أجمع أهل الاختصاص على القول إن المصطلحات مفاتيح العلوم، والجهاز المصطلحي هو الكشف المفهومي الذي يحدد الحصن المعرفي للعلوم المختلفة، وفي هذا يذهب لساني عربي معاصر هو "عبد السلام المسدي" إلى القول: «الجهاز المصطلحي في كل علم هو بمثابة لغته الصورية بل قل هو رياضياته النوعية وكل ذلك يفرضي جدلا إلى اعتبار كل مصطلح في أي علم من العلوم ركنا يرتكز عليه البناء المعرفي»^٢.

قال الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): "إن لكل صناعة ألفاظا قد حصلت لأهلها بعد امتهان سواها فلم تلزق بصناعتهم، إلا بعد أن كانت مشاكلا بينها وبين تلك الصناعة"^٣، وقد اختلف النحويون قديما وحديثا في ترتيب أبواب النحو العربي، فاتخذوا مناهج شتى بترتيب الأبواب النحوية بتقديم باب على آخر، ولكي نجد طريقا للوصول إلى أغلب المصطلحات النحوية وأبعادها الفنية، بؤبنا مظاهر توظيف المصطلح النحوي أنماذج وأمثلة بحسب تقسيم أبواب النحو عند ابن مالك في ألفيته الشهيرة لقرنها من الدرس النحوي المعاصر تاركين الأبواب التي لم يوظفها الشعراء، أو القليلة التي لا يُعتد بها.

- أقسام الكلم:

قال ابن مالك: "كلامنا لفظ مفيد كاستقم واسم وفعل ثم حرف"^٤، إذن فهو تركيب من ثلاث كلمات فأكثر سواء أكان له معنى مفيدا أم لم يكن.

وقد جمع أبو العلاء المعري أقسام الكلم بقوله:

حروف سرى جاءت لمعنى أردته برتني أسماء لهن وأفعال^٥

وأراد بحروف السرى النوق وبالأسماء أشخاص الإبل وأراد بالأفعال سيرها.

^١ عز الدين البوشيخي: قضية التعريف في الدراسات المصطلحية الحديثة (يوم دراسي) منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية رقم (٢٤) سلسلة ندوات و مناظرات - ٨- (وجدة)، ط ١، ١٩٩٨ ص ٣٤.

^٢ عبد السلام المسدي وآخرون: تأسيس القضية الاصطلاحية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقق الدراسات، بيت الحكمة (تونس)، ١٩٨٩، ص ٢٩.

^٣ الجاحظ، الحيوان، ج ٣، ص ٣٦٨.

^٤ عبد الله الفوران، دليل السالك شرح ألفية ابن مالك، دار المسلم، ١٩٩٩م، ص ٢٥.

^٥ أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، شرح وضبط عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٢٢٧.

وقد شبّه ابن نباتة المصري ممدوحه وتقدّمه على غيره من أهل العلى بتقدم الاسم على الفعل في قوله :

يُقدّم في أهل العلى شرف اسمه كما قدّم النحاة الاسم على الفعل

فيذهب جمهور النحاة إلى أن الأسماء أشرف من الأفعال ومقدمة عليها، إذ إنها بسيطة وغير مركبة، والبسيط أصل للمركب^١.

وقد شبّه المعري حياة الناس ومما تمّ وحالمهم بالحروف وهي إما أن تكون ساكنة أو متحركة، فحروف المد الثلاثة توصف عند علماء الأصوات والتجويد بأنها أصوات ساكنة مميّنة لأنها مسبوق بحركة ماثلة لها^٢، وقد ووّى بالساكن عن الموت والمتحرك عن الحياة، فقال:

والناس بين حياتهم ومماتهم مثل الحروف متحرك ومسكّن^٣

ويقسم الفعل تقسيماً خاصاً عند النحاة، وهو أن الفعل ينقسم إلى ماضٍ ومضارع وأمر، فيكون الزمن الماضي معبراً عنه بالفعل الماضي، والحال والمستقبل بالفعل المضارع والأمر، وهذه الأفعال تتصف بالتغيّر، فالماضي لا يستصحب الماضي أبد الدهر^٤، لذا جعل أبو العلاء المعري أذى الدنيا مستمراً من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، فأذاها منصرف غير جامد، قال :

كم تنصخ الدنيا ولا نقبلُ وفائزٌ من جدّه مُقبِلُ

إنّ أذاها مثلُ أفعالنا ماضٍ وفي الحال ومستقبل^٥

وفي المقابل نجد أن الوجد جامد أو دائم غير متصرف على عكس ما كان يظن من أن وجده ماض متصرف، يقول:

وظننت وجدك ماضياً متصرفاً فليقني منه بفعل دائم^٦

وتعجب المعري من كرم ممدوحه وسعة كفه في العطاء، وأن كفه معتادة على البسط وليس من شأنها الضمّ الفعل الماضي، يقول:

١ . التفكير العلمي في النحو العربي، ص ١١٣-١١٤ .
 ٢ . مَخَارِجُ حُرُوفِ الْعَرَبِيَّةِ: عَدَدُهَا وَتَرْتِيبُهَا بَيْنَ الدَّرْسِ الْقَدِيمِ وَالدَّرْسِ الْحَدِيثِ عَرْضٌ وَمُنَاقَشَةٌ، غانم قدوري الحمد كلية التربية – جامعة تكريت، منشور في مجلة الحكمة، المدينة المنورة ، العدد ٣٨، محرم ١٤٣٠هـ (ص ٣١٥ – ٣٥٨).
 ٣ . أبو العلاء الم عري، اللزوميات، تحقيق عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ج ٢، ص ١٩٥.
 ٤ . محمد الهاشمي، التوضيحات الجلية في شرح الأجرومية، تحقيق حايك النبهان، دار الظاهرية للنشر والتوزيع، ٢٠١١م، ط ١، ص ٦٢.
 ٥ . حسن خميس الملح، استخدام المصطلحات النحوية في الشعر، ص ٣٩.
 ٦ . أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، ص ٤٧١.

وأهون به في راحة أريحية حاضر ماضٍ ليس من شأنه الضمُّ^١

–مصطلحات ظاهرة الإعراب:

لعل أبسط تعريف للإعراب هو أنه "أثر ظاهر أو مقدر يجلبه العامل في آخر الكلمة"^٢. فهو تغير العلامة في آخر اللفظ بسبب تغير العوامل الداخلة عليه وما يقتضيه كلّ عامل، وحالات الإعراب الرفع والنصب والجر والجزم^٣، وقد استعملت مصطلحات الإعراب كثيرا في الشعر العربي، منها تشبيه أبي العلاء المعري الإنسان وما يصنعه به الدهر بالشاعر الموقوي الذي يلحق قصيدته الإقواء^٤، وهذا الأخير هو اختلاف قوافي الشعر في الحركة الإعرابية بين الخفض والرفع، يقول:

الدهر كالشاعر المقوّي ونحن به مثل الفواصل مخفوض ومرفوعُ

ما سرّ يوماً بشيء من محاسنه إلا وذلك بسوء الفعل مشفوعُ^٥

وقد عبر صفي الدين الحلبي عن قوة النسيم وضعفه بالمرفوع والمجرور، بحيث استعار حركة الهواء والأغصان بين الصعود وعبر عنه بالتقديم والهبوط الذي عبر عنه بالتأخير.

يقول:

والريح قد أطلقت فضل العنان به والغصنُ ما بينَ تقديمٍ وتأخير

في روضة نصبت أغصانها وغدا ذيل الصبا بين مرفوع ومجرور^٦

وقد عبر في بيت آخر عن الهدوء بالسكون، فصروف الدهر لا يأمنها الإنسان فهي تصيب وتقتل وإن كانت ساكنة، فسكونها من الحركات الإعرابية، يقول:

تردّي صروف الدهر وهي سواكن إن السكون لها من الحركات^٧

^١ . المصدر نفسه، ص ١٥٦.

^٢ . حاشية الصبان على الأشموني، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ج١، ص٤٧.

^٣ . النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٣م، ج١، ص٤٤.

^٤ . ابن الوردي، تنمة المختصر في أخبار البشر، تحقيق أحمد رفعت البدرائي، دار المعرفة، بيروت، ط ١، ١٩٧١، ج٢، ص٣٢١.

^٥ . أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج٢، ص٨٧.

^٦ . ديوان صفي الدين الحلبي، دار صادر، بيروت، ص ١٤٥.

^٧ . المصدر نفسه، ص٣٥٨.

كما أن ابن معتوق قد عبر عن الجزم للجرح والتأثير، كما تصنع الصوارم في الأبدان، ولكن هذه الصوارم تخفض المنصوب وهي تصيب الفؤاد، فيقول:

لقد جرحت نواظره فؤادي فما لك يا صوارمها وما لي

عملت الجزم بي وخفضت مني محل النصب ثم رفعت حالي^١

وقد وظف الشاب الظريف الكسرة لإظهار الوجد، واستدعاها للترميز عن عواطفه وأشجانه بصورة مشحونة يحمل في طياته روح الدعابة والفكاهة. حيث يقول:

يا ساكنا قلبي المعنى وليس فيه سواك ثاني

لأي معنى كسرت قلبي وما التقى فيه ساكنا^٢

أي أن الشاعر قد عبر عن فكرة أنه لا يستحق كسر القلب لأنه لا موجب لذلك، وأروع من هذا القول كله قول المحبي الذي رأى أن الدهر ظالم أحيانا، فهو يمنع التقاء الأحبة، كما يمنع في الإعراب التقاء الساكنين، فإذا التقيا حرك احدهما، حيث يقول:

إنّ ذا الدهر لا يزال يرى جمع شمل الكرام ممتعا

فهو حتما محرك أبدا أحد الساكنين ما اجتماعا^٣

ومن روائع أبي الطيب المتنبي:

دون التعانق ناحلين كشكلني نصب أدقهما وضمّ الشاكل^٤

فقد شبه حاله من حبيته بالفتحتين اللتين تسميان تنوين نصب، والشكلة التي تكون في الإعراب هي الفتحة، وهي من قولهم شكلت الدابة أي ضبطتها والشكلة تضبط الحروف وضم الشاكل أي الكاتب، ويريد بالضم القرب ولم

^١ . ديوان ابن معتوق، شهاب الدين الموسوي، ضبط السعيد الشرتوني، المكتبة الوطنية، بيروت، ١٨٨٥، ص ٦٦.

^٢ . محمد صديق حسن خان، نشوة السكران من صهباء تذكرة الغزلان، عني بنشره : محمد عطية الكتبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٠م، ص ٧٢.

^٣ . المحبي، خلاصة الأثر في أعيان القرن حادي عشر، موقع الوراق.

^٤ . ديوان المتنبي، ص ١٨٦.

يرد الضم في الإعراب فكأنه مع محبوبته شكلتان أي فتحتان ضمّ الكاتب أحدهما إلى الآخر وهو تشبيه حسن، شبهه تقاربهما بقرب الشكلتين أي الفتحتين ونحوهما بنحول الشكلة^١.

-جزم الفعل:

الجزم أحد ألقاب الإعراب عند البصريين، أما الكوفيون فيستعملونه للإعراب والبناء معا^٢.

قال المتنبي مادحا سيف الدولة الحمداني:

إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا مضي قبل أن تلقى عليه الجوازم^٣

أي إذا نويت فعلا أوقعته قبل فوته وقبل أن يقال: لم يفعل^٤، وإن ما تنويه صار فعلا ماضيا بوقوعه منك ومتصرفا بتمكّنه لك قبل أن تلحقه الجوازم فتثبته بما لم يجب وتدخل عليه فتلحقه لما لم يقع^٥، وقال العكبري: إن في البيت تورية لأنه أراد أن سيوف أعدائه الجازمة لا يمكنها أن تمنعه فأمر سيف الدولة نافذ^٦، وهذا من خلق المتنبي وإبداعه فلم نجد من من وظف المصطلح النحوي بهذه الدقة.

ومثله قول ابن سنان الخفاجي مادحا:

وكل ماتنويه مستقبلا يمضي وتكن منه بالجزم^٧

ونفس معنى البيتين السابقين أورده ابن معتوق فقال:

ملك إذا حدّث الزمان لنا فمضى أمضى مضارعه بصيغة أمره^٨

ولكن حسن السبك ودقة المعنى أقوى عند المتنبي، فالمتنبي يتحدث عن باطن النفس وعالم النوايا.

-توظيف التنكير والتعريف (المعرفة والنكرة):

^١ . شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، تحقيق عبد المجيد ذياب، دار المعارف القاهرة، ط ٢، ١٩٩٢م، ج٢، ص٢٥٢.

^٢ . شهاب الدين الأندلسي، الحدود في علم النحو، تحقيق نجات حسن عبد الله نولي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط ١، ٢٠٠١م، ص٤٤.

^٣ . ديوان المتنبي، ص٢٠٦.

^٤ . أبو الطيب ما له وما عليه، الثعالبي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، ص١٢٢.

^٥ . شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، تحقيق عبد المجيد ذياب، دار المعارف القاهرة، ط ٢، ١٩٩٢م، ج٢، ص١٥١.

^٦ . المصدر نفسه، ج٣، ص٣٨٣.

^٧ . ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م، ص١٦٦.

^٨ . ديوان ابن معتوق، ص١١٨.

التنكير في النحو: هو جعل المعرفة نكرة، ونقيضه التعريف: وهو جعل النكرة معرفة^١، وللمعرفة سبع أنواع هي: "مضمر، وعلم، ومشار به، ومنادى، وموصول، ومضاف، وذو أداة... والنكرة ما سوى المعرفة"^٢
قال ابن حجة الحموي:

إغراء لحظك ما لي منه تحذير ولا لتعريف وجدي فيك تنكير^٣

أي أن وجدي قد أصبح واحدا من المعارف كالعلم والضمير، فأصبح معرفة ولا يمكن أن يطرأ عليه التنكير. ومن النكت الغريبة لعلاء الدين الوداعي ولطائفه توظيف أداة التعريف (ال) بقوله:

كلما رمت فيك إنكار حبي من عدول يزيد في تعنيفي
عرفته لام العذار غرامي بك واللام آلة التعريف^٤

المعلوم أن (ال) التعريف كما يذهب سيبويه هي حرف التعريف اللام وحدها، والهمزة للوصل خلافا للتحليل حيث رأى أن (ال) بكاملها آلة التعريف^٥، وهكذا هو حال أثر حبه لا يمكن أن يخفيه لأنه أظهره الشيب العذار. ومن أحكام (ال) التعريف أنها لا تجتمع مع التنوين، ولذا أصبحت هذه القاعدة فيها دلالة على الاستحالة، فقال القاضي الفاضل يائسا من موعد وصاله:

لي عندكم دين ولكن هل له من طالب وفؤادي المرهون
فإني ألف ولام في الهوى وكأن موعد وصلك التنوين^٦
وقال أبو العلاء المعري:

مضى وتعرف الأعلام فيه غني الوسم عن ألف ولام^٧

الأعلام جمع، مفردا علم وهو: الاسم الدال على نفسه بالعلمية لا يحتاج إلى تعريف بالألف واللام، لأنه لا يجتمع معرفان على اسم واحد، يريد أن آباءهم مشهورون وأعلام في كل كريمة^٨.

^١ . التّعريفات الجوهرية بالمصطلحات النحوية والصرفية، شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية.

^٢ . شرح الرضي على الكافية، ج٢، ص٢٩٢.

^٣ . خزانة الأدب وغاية الأرب، ياقوت الحموي، ج١، ص٣٠٩.

^٤ . خزانة الأدب، ج٢، ص١١٨.

^٥ . شرح الرضي على الكافية: ٢٠٤/٣.

^٦ . حسن خميس الملح، استخدام المصطلحات النحوية في الشعر، ص٤٣.

^٧ . سقط الزند، ص٤٧٠.

^٨ . المصدر نفسه، ص٤٥.

ومن أمثلة توظيف الألف واللام قول محمد بن موسى الصريفي:

وقائلة أراك بغير مال وأنت مهذب علم وإمام

فقلت لأن مالاً عكس لام وما دخلت على الأعلام لام^١

أي أن اللام شأنها أن لا تلحق الأعلام وهو من باب حسن التعليل، فلا تنكري خلوي من المال فمال عكس

اللام.

-المبتدأ والخبر:

تتكون الجملة الاسمية من مبتدأ وخبر، والمبتدأ: هو كل اسم يبتدأ به ويكون مجرداً من العوامل اللفظية^٢، أما الخبر،

فهو "لفظ مجرد عن العوامل اللفظية مسند إلى ما تقدمه لفظاً أو تقديراً"^٣.

وقد أعجب الحموي بقول الشيخ زين الدين بن الوردى، إذ يقول:

وأعيد يسألني ما المبتدأ والخبر

مثلهما لي مسرعا فقلت أنت القمر^٤

ويبدو أن سائله كان امرأة، فقد مثل وأجاب ومدح بقوله أنت القمر، لذا قال وأعيد فكان الجواب مليحاً.

وقد عبر ابن الوردى عن الدنيا وعاقبتها وأنها مهما أقبلت على إنسان ورآها جميلة فينبغي ألا يُغر بها، لأن العبرة

في نهايتها وعاقبتها، فيقول:

مبدأ حلو لمن ذاقه ولكن انظر خبر المبتدأ

غداره خوانة أهلها ما زهد الزهاد فيها سدى^٥

-توظيف النواسخ.

^١ . بغية الوعاة، ج١، ص٢٥٢.

^٢ . جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، ج١، ص٦٦.

^٣ . همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي، ج١، ص١٩٢.

^٤ . طبقات الشافعية الكبرى: ٣٥٧/١٠.

^٥ . تاريخ ابن الوردى، ج٢، ص١٥٢.

النسخ في اللغة : هو الإزالة والتغيير والرفع^١، يقول صاحب التاج : "إزالتك أمرا كان يُعمل به، ثم تنسخه بحادث غيره كالأية تنزل في أمر، ثم يُخفف، فتنس خ بأخرى فالأولى منسوخة والثانية ناسخة"^٢، وهذا هو المعنى النحوي، فالجملة هي: التي تتألف من مبتدأ وخبر، وهذه الجملة قد يطرأ عليها ما يؤثر في ابتدائها، فتغير حكمه، وذلك الطارئ هو الناسخ^٣، ويجمع على النواسخ التي تعرف بأنها ما يدخل على "المبتدأ والخبر فتتسخ حكم الابتداء، وهي أربعة أنواع : كان وأخواتها، وكاد وأخوتها، وإنّ وأخوتها، وظننت وأخواتها، وما ألحق بذلك"^٤، أي : المشبهات بليس : ما، ولا، ولات، وإنّ، ولا النافية للجنس.

قال ابن سهل الأندلسي :

وتسعف لبت في قضاء لبانتي وتترك سوف فعل عزمي المضارعا^٥

لقد جعل لبت لإسعافه في تحقيق أمنياته وقضاء لبانته فهو يعلل نفسه بالأمنيات ويذهب ما يعزم عليه بالتسويق من الحبيب أو ممن له علاقة به.

-الفاعل:

هو: "اسم أو ما في تأويله، أسند إليه فعل أو ما في تأويله، مقدم أصلي المحل والصيغة"^٦.

وقد وظف رفع الفاعل لرفع الحجر، إذ يقول ابن أبي الإصبع:

أي قمرا من حسن وجنته لنا وظل عذاريه الضحى والأصائل

جعلتك للتمييز نصبا لناظري فهلا رفعت الحجر فالهجر فاعل^٧

-المفعول به:

فهي جمع مفعول، وهو اسم انتصب بعد ذكر الفعل والفاعل غير مبين لحال ولا لنوع وهو على خمسة أضرب، المفعول به والمفعول المطلق والمفعول له والمفعول فيه والمفعول معه، ولفظ المفعول يتناولها جميعا، لاشتراكها في مطلق

^١ . لسان العرب، بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦م، مادة (ن س خ).

^٢ . تاج العروس، الزبيدي، مادة (ن س خ).

^٣ . همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي، ج١، ص٢٧٥.

^٤ . التطبيق النحوي، عبده الراجحي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م، ج١، ص١١٣.

^٥ . ديوان ابن سهل الأندلسي، ص٢٧٤.

^٦ . موسوعة كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص١٢٦٢.

^٧ . خزانة الأدب، ج٢، ص٤٧٥.

المفعولية^١، والمفعول به "ما وقع عليه فعل الفاعل"^٢، وظف الشاعر ابن عنين معنى تقدم المفعول به وتأخيره في الكلام للمفاضلة بين الجاهل والعالم، إذ يقول:

إن الجهول إذا تصدّر بالغنى في مجلس فوق العليم الفاضل
فهو المؤخر في المحافل كلّها كتقدّم المفعول فوق الفاعل^٣

فالمفعول وإن تقدم مكانا إلا أنه يبقى متأخرا رتبة لأنه محفوظ الرتبة ورتبته بعد الفاعل، وهذا هو المعنى الذي أراد الشاعر فهو وإن تقدم فهو تقدم شكلي لا يمنح صاحبه رتبة ولا رفعة.

-المجرورات.

مصطلح الجر استعمله البصريين وشاع في كتب النحويين للتعبير عن "الكسرة التي يحدثها العامل بدخوله على آخر الاسم المعرب، سواء كان ذلك المحدث لها حرفا ... أو كان اسما مضافا"^٤، وحروف الجر عندهم يطلق عليها مصطلح (حروف الإضافة)^٥، أما الكوفيون فاستعملوا مصطلح الخفض بدل الجر^٦، وقد ورد المصطلحان عند ابن السراج السراج في نص واحد، فقال: "ويسمى الكسر جـ.را وخفضا"^٧، والجر بالحرف أو بالإضافة أصلا لغيرهما من التوابع في الجر.

وقد نظم ابن سهل الأندلسي بوساطة اصطلاح النحاة هذا المعنى بقوله^٨:

جدلان تحذف جمع المال راحته حذف الإضافة في الأسماء تنوينا^٩

وشبهه ابن نباته كرم ممدوحه بأنه يدحض الفقر وينفي العوز عن سائله كشأن المضاف في إزالته للتونين، يقول:

فعلت راحته في كل عسر مثل فعل المضاف في التنوين^{١٠}

-الحال.

- ١ . شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، زين الدين المصري ، دار الكتب العلمية - بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ج١، ص٥١٩.
- ٢ . شرح التسهيل، ج٢، ص٢٠٠.
- ٣ . ديوان ابن عنين، ص١٤٧.
- ٤ . شرح قطر الندى، ابن هشام، ص٢٠١.
- ٥ . شرح شذور الذهب، ابن هشام، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ص٣١٢.
- ٦ . معاني القرآن، الفراء، ج١، ص٢٩٠.
- ٧ . الفوائد الضيائية، عبد الرحمان الجامي، تحقيق أسامة طه الرفاعي، ج١، ص٣٢٠.
- ٨ . نفح الطيب، ج٣، ص٥٣٥.
- ٩ . ديوان ابن سهل الأندلسي، ص٧٩.
- ١٠ . ديوان ابن نباته، ص٤٩٦.

الحال "يطلق لغة على الوقت الذي أنت فيه وعلى ما عليه الشخص من خير أو شر" ^١. أما في النحو فهو :
"الوصف الفضلة المسوق لبيان هيئة صاحبه أو تأكيده أو عامله أو مضمون الجملة قبله" ^٢، ونظرا للتداخل بين المعنى اللغوي والاصطلاحي، فقد وجد الشعراء في مصطلح الحال مجالا أوسع في التوظيف، قال صفي الدين الحلبي:

فلو استطعت رفعت حالي نحوكم لكن رفع الحال ليس يجوز ^٣

فقد قارن الشاعر بين الحال لغة واصطلاحا فلم يستطع رفع حاله المعنوية معللا ذلك بعدم جواز رفع الحال في

النحو.

وقال كذلك:

يا جاعل خبري بالهجر مبتدئا لا عطف فيكم ولا لي منكم بدل

رفعت حالي ورفع الحال ممتنع إليكم وهو للتمييز يحتمل ^٤

وقال ابن سهل الأندلسي:

حان علينا شافع إحسانه فينا فمنه العطف والتوكيد ^٥

وقد ورى ابن معتوق في الماضي والمصدر الذي يشتق منه فأراد بالماضي السيف والمصدر أراد به منبع التأثير.

وقال متغزلاً:

للحترف في جفنه الساجي مضارعةً لذلك اشتق من ماضيه مصدره ^٦

-التوابع.

التوابع في اللغة: جمع تابع، قال ابن منظور: "والتَّبَع، كسُكَّرَ: الظلّ، سُمِّيَ به، لأنّه يتبع الشمس حيثما زالت ...،

والتابع: الخادم، ومنه قوله تعالى: (والتابعين غير أولي الإربة) ^٧ وهذا المعنى مما دخل الدرس النحوي، إذ فيه أن

^١ . شرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهرى، ج١، ص٣٦٥

^٢ . شرح شذور الذهب، ابن هشام، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ص٢٤٥

^٣ . ديوان صفي الدين الحلبي، ص٤٤٤ .

^٤ . المصدر نفسه، ص٦٧٠ .

^٥ . ديوان سهل الأندلسي، ص٣٢ .

^٦ . ديوان ابن معتوق، ص٣٧ .

^٧ . سورة النور: الآية ٣١ .

^٨ . لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين مكرم بن منظور (٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٥٦م، ج٥،

ص٢٥٨، مادة (ت ب ع).

يتبع شيء شيئاً، ويشاركه في حكمه، فإذا تغير حكم الأول تغير الثاني حكم التابع، ومن التوابع : البذل، النعت، المعطوف... الخ.

وشكّلت مصطلحات التوابع عند الشعراء خيالاً رحباً وفضاءً واسعاً، يجول فيه الشعراء فيقتنصون ويتص يدون منه المعاني قال صفى الدين الحلبي:

يا جاعلي خبري بالهجر مبتدئاً لا عطف فيكم ولا لي منكم بدل^١

فقد وظف مصطلحي العطف والبذل قاصداً بهما الوصال وعدم القطيعة، قال أبو العلاء المعري:

إذا مات ابنها صرفت بجهلٍ وماذا تستفيد من الصراخ

تبعه كعطف الفاء ليست بمهل أو كشم على التراخي^٢

يقول لها: لا بقاء فالرحيل آتٍ إتما فوراً، وإما بعد حين مستفيداً ذلك من حرفي العطف الفاء وثم حيث الفاء للترتيب وثم مثلها بمهله^٣، ويستنكر عليها بكاءها الذي لا طائل منه.

-الممنوع من الصرف.

الصرف هو "ردّ الشيء عن وجهه صرفه يصرفه صرفاً فانصرف، وصارف نفسه عن الشيء صرفها عنه"^٤، والأصل والأصل في الأسماء "أن تكون منصرفة منونة تنوين التمكين وإنما تخرج عن هذا الأصل إذا وجد فيها علتان من علل تسع أو واحدة منها تقوم مقام مقامها"^٥، وقيل: "إنما خص باب ما لا ينصرف بهذه التسمية، لأنّ الصريف هو الصوت الرقيق الرقيق الذي يسمع من البكرة، ولما كان التنوين مُشبهها له سمي ما قام به منصرفاً، وسمي ما فُقد منه غير منصرف"^٦.

وقد ورد في الخزانة أنه كان بالعراق عاملان أحدهما اسمه عمر والآخر اسمه أحمد فعزل عمر عن عمله واستقر أحمد، وذلك من أطرف ما وقع في توظيف علل الممنوع من الصرف، فقال بعض الشعراء في ذلك:

أيأ عمر استعد لغير هذا فأحمد بالولاية مطمئن

وكل منكما كفاء كريم ومنع الصرف فيه كما يظن

^١ . ديوان صفى الدين الحلبي، ص ٦٧٠.

^٢ . اللزوميات، ج ١، ص ٢٥٦.

^٣ . شرح الرضي على الكافية، ج ٤، ص ٣٨١.

^٤ . لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين مكرم بن منظور (٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦م، ج ٧، ص ٣٢٨، مادة (ص ر ف)

^٥ . الأشباه والنظائر، جلال الدين السيوطي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج ١، ص ٣٢١

^٦ . أمالي ابن الحاجب ص ١٧٣.

فيصدق فيك معرفة وعدك وأحمد فيه معرفة ووزن^١

والمعنى أن كل واحد منهما جدير بالمنصب الرفيعة حيث لا سبب لصرفكما، فعمر فيه العدل والمعرفة وأحمد فيه الوزن والمعرفة، وقد استعمل هذه المصطلحات مورياً، فالاسم يمنع من الصرف إذا كان فيه العدل والمعرفة وكذلك الوزن والمعرفة.

وقال ابن الوردى في ذلك:

شاعر أخرج نصفاً زغلاً عند خبّاز فلما أن عرف

قال لم تصرف هذا قال مه يصرف الشاعر ما لا ينصرف^٢

-الاشتقاق والتصريف.

الاشتقاق: هو استحداث كلمة من أخرى للتعبير عن معنى جديد يناسب المعنى الحرفي للكلمة المأخوذ منها، مع التماثل بين الكلمتين في أحرفهما الأصلية وترتيبها فيهما^٣، إذن فهو "إنشاء فرع من أصل يدل عليه"^٤.

وقد وظف أبو العلاء المعري بعض مسائل الاشتقاق الصحيح والمعتل، فقال:

وفي الأصل غش والفروع توابع وكيف وفاء النجل والأب غادر^٥

يرى المعري أن الأب إذا كان غادراً فإن ابنه سيكون أيضاً كذلك، فالأصل إذا كان مغشوشاً لا بد من أن تكون الفروع مغشوشة أيضاً، كما وبرهن على ذلك بأن الأفعال النحوية إذا كانت معتلة فإن الأسماء والمصادر والمشتقات منها تكون معتلة أيضاً.

-التصغير.

وهو مزية من مزايا اللغة العربية، فلا تكاد توجد في غيرها من اللغات إلا في كلمات قليلة لا تجري على قواعد محددة^٦ وهو تغيير مخصوص يطرأ على بنية الكلمة وفق صيغ معلومة تحقق فوائد مقصودة، لها ارتباط بمعناه اللغوي^٧،

^١ خزانة الأدب، ج٢، ص ٣٠٩.

^٢ المصدر نفسه، ج٢، ص ٤٧٦.

^٣ علم الاشتقاق نظرياً وتطبيقياً، محمّد حسن حسن جبل، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٩.

^٤ المرجع نفسه، ص ١٠.

^٥ اللزوميات، ج١، ص ٣٣٥.

^٦ دراسات في فقه اللغة، صبحي صالح، دار العلم للملايين، ط١، ص ١٣٧.

^٧ المرجع نفسه، ص ١٣٨.

والتصغير في الكلام يحقق أغراضاً كثيرة بأوجز الألفاظ كالتحقير والتقليل والتحبب والترحم وغيرها، ف لجأ أهل اللغة إلى تبنّيها قصد التضليل تارة والتحديد تارة أخرى، بحيث يستهدف بمحملها الإيجاز والاختصار.

لقد استخدم المتنبي معنى التحقير في التصغير في ذم أعداء سيف الدولة الحمداني، إذ يقول:

وكان ابنا عدوّ فآخراه له ياء ي حروف أنيسيان^١

تصغير إنسان وتحقيره بكلمة (أنيسيان)، وإنسان عدد حروفه خمسة وهو اسم مكبر، فإذا أصغرت زدت عليه ياءين فزادت حروفه ونقص معناه، فكذلك إذا كان لعدوه ابنان فكأثره بما فيكونان زائدين في عدد حروفه ولكن ناقصين لسقوطهما وتخلّفهما^٢، أي إن الزيادة زادتته نقصاً كما نقص معنى الاسم المصغر بزيادته.

الخاتمة:

تبين لنا من سبق بعد الاطلاع على دواوين الشعراء، الوقوف عند جملة من النتائج هي:

- ❖ استعمال مصطلح علمي في الشعر كان مقبولاً إذا ورد غير متكلف، والغرض من استعماله هو الإيضاح الجمالي.
- ❖ يعد النحويون أول من قام بتوظيف المصطلح النحوي في الشعر، لأن هذا المصطلح ولد بين أيديهم، فهم أعرف به وهو أقرب إلى نفوسهم، ولكن الملاحظ على هذا المصطلح النحوي الذي وظف في شعرهم أنه نزر يسير ولم يظهر إلى الجمهور، فكان توظيفه محدوداً، ولم يكن فيه تصوير في أو إبداع، فهو في الحقيقة كان عبارة عن مخاطبات بين علماء النحو، أو شعر تعليمي بين الطالب وأستاذه، أو في المراثي أو ملاحظات وجهها بعض العلماء لطلابهم.
- ❖ ومن خلال التحليل الذي قام به البحث تبين أن توظيف المصطلح النحوي لم يكن يأخذ لونا واحداً من ألوان البلاغة، فقد ضم ألواناً متعددة من البيان والبدیع، فيمكن أن يكون اقتباساً أو تورية أو تشبيهاً أو استعارة بحسب التحليل الشعري، فوجوده في الشعر العربي كوجود أية مفردة من مفردات التراث العربي.
- ❖ من خلال دراسة شعر الكثير من الشعراء، تبين أول من أكثر بل وربما أسرف في توظيف المصطلح النحوي في الشعر هو أبو العلاء المعري، وذلك هو سبب الإكثار من الاعتماد على أشعاره في البحث، كما يعد توظيف المصطلح النحوي في الشعر سمة بارزة لدى شعراء العصر العباسي خاصة.

^١ . ديوان المتنبي، ص ٢٥٥.

^٢ . شواهد نحوية من أبيات شعرية، شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية.

- ❖ يمكن القول أن هناك بعض الشعراء أبدعوا وأجادوا في رسم المصطلحات النحوية في صورة إبداعية فنية أعجب بها الكثير من العلماء، على عكس بعض الشعراء الذين خابوا في رسم صورة معبرة من خلال حضور المصطلح النحوي، وذلك بسبب جهلهم بالمصطلح النحوي، أو عجزهم عن التعبير به، وهذا ما يوصلنا إلى نتيجة مهمة هي التفاوت بين الشعراء في توظيف المصطلح النحوي من حيث الإبداع، أو تشكيل الصورة الشعرية.
- ❖ تعددت الأسباب التي من أجلها وظف المصطلح النحوي في الشعر، إما أن تكون إفادة للشاعر من هذه القوانين ومصطلحاتها للوصول إلى صورة شعرية إبداعية فنية راقية أو يكون السبب تعليميا وهو حث الناس على تعلم النحو وفهم ما في الشعر من مصطلحاته، أو إن هذه المصطلحات أصبحت من مفردات اللغة التي لا يمكن تجاوزها...إلى غير ذلك من الأسباب.

علي أحمد باكثير ومسرحه الشعري

(الشاعر والربيع " نموذجاً)

د. فريد أمعضشو جامعة وجدة / المغرب

توطئة:

علي أحمد باكثير قامة سامقة في دُنيا الأدب العربي الحديث، ترك بصمات واضحة في عددٍ من حقول هذا الأدب، امتد تأثيرها إلى أجيال من أدبائنا المحدثين والمعاصرين. بل إنه "كان، وسيظل إلى أن يشاء الله، ظاهرة إبداعية متفردة" في أدبنا الحديث. وقد خلف إنتاجاً وإبداعاً أدبيين وفيرين في مجالات المسرح والشعر والرواية وغيرها، تشهد كثيرٌ من متونها بريادته في أكثر من مضمار أدبي، إلا أنه - رغم ذلك كله - "لم يَحْظَ - حتى الآن - بالاهتمام الذي يستحقه كفاء ما قدّم من أدب أصيل متميّز". فباستثناء ثلّة من نقادنا المعاصرين المعدودين على رؤوس أصابع اليد الواحدة، أو اليدين معاً على أقصى تقدير، لا نرى أيّ التفاتٍ نقدي ذي بال إلى باكثير وتراثه الأدبي الزاخر، مقارنةً مع عدديٍّ ممن جالوا في مصر وفي غيرها. ولا بأس من أن نشير، ها هنا، إلى بعض ناقدينا الأوفياء الذين قدموا خدمات جليلة لتراث باكثير الأدبي، وبفضلها عرفنا، نحن قراء اليوم، أشياء كثيرة عن سيرة الرجل وأدبه الغزير والمتنوع. وعلى رأسهم محمد أبو بكر حميد الذي تخصص في هذا الصدد؛ فأكّبت على تحقيق مجموعة من مخطوطات باكثير، وإخراجها إلى عموم القراء، وتأليف الأبحاث والمقالات من حول أدب باكثير، وتجميع جملة وافرة من نصوصه وإعدادها للنشر. بحيث حقق ديوان باكثير الأول، ونشره عام ١٩٨٧، مُبْتِغياً على العنوان الأصلي الذي اختاره صاحبه له، وهو "أزهار الرُّبى في أشعار الصِّبا"، ويتضمّن القصائد التي نظمها باكثير في صباه وبداية فترة شبابه قبل أن يغادر حَضْرَمَوْت، أوائل ثلاثينيات القرن الماضي، في اتجاه عدن التي نظم فيها عدداً من القصائد التي ظلت مخطوطة أو منشورة في بعض الصحف إلى أن جمعها وحقّقها ونشرها محمد أبو بكر حميد، في مطلع ٢٠٠٨، في تأليفٍ مُعَنَّون بـ "سحر عدن وفخر اليمن"، ألحق بنصوصه المنظومة في عدن بضعة قصائد أخرى، ذات صلة بعدن وباليمن عامة، نظمها باكثير خلال مقامه بمصر. وقدّم المحقق لهذا المجموع الشعري بتقديم مطوّل استوى على حوالي ربع حجم الكتاب الإجمالي، الصادر عن مكتبة كنوز المعرفة بالسعودية، في خمس وسبعين ومائة صفحة من القِطْع المتوسط. ولم يقتصر اهتمام الباحث على شعر باكثير، بل اعتنى كذلك

١ عبد الحميد حنورة: علي أحمد باكثير ظاهرة إبداعية، مجلة "الشعر"، اتحاد الإذاعة والتلفزيون بمصر، ع.٤٢، أبريل ١٩٨٦، ص ٤٣.

٢ عبد الحكيم الزبيدي: علي أحمد باكثير، تق: عمر عبد العزيز، من منشورات مجلة "الرافد"، الشارقة، ع.٦، يونيو ٢٠١٠، ص ٨.

بإسهاماته في حقول الأدب الأخرى تجميعاً وتحقيقاً وتعريفياً ودراسةً . إذ نشر العديد من مسرحيات باكثير التي تركها مخطوطةً غير منشورة، بعد تحقيق نصوصها، وجمع الأحاديث التي أدلى بها لوسائل الإعلام المختلفة في كتاب، وخصّ كتاباً آخر بتجميع جملة وافرة من أقوال معاصريه في حقّه، ومن القصائد التي رثي بها بعد وفاته، أسماه "باكثير في مرآة عصره". وأصدر سنة ١٩٩٧، بالرياض، كتاباً عن سيرة باكثير وسّمه بـ "أحاديث علي أحمد باكثير: من هموم حضرموت إلى أحلام القاهرة". ودبّج عدداً مهماً من المقالات عن حياة باكثير وأدبه، نشرها في عدة صحف ومجلات (كـ"الأدب الإسلامي")، ومواقع رقمية (كـ"رابطة أدباء الشام"). إلى جانب إلقائه محاضرات، ومشاركته في ندوات ومؤتمرات بمداخلات في الموضوع نفسه . وكان له إسهامٌ فاعلٌ في المؤتمر الدولي الذي عقده الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ورابطة الأدب الإسلامي العالمية، في مبنى الاتحاد المذكور في قلعة صلاح الدين بالقاهرة، تحت عنوان "علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية"، على امتداد أربعة أيام من يونيو ٢٠١٠، بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد باكثير . وعرف هذا المؤتمر عقداً ثماني جلسات بحثية علمية، قدّم، ونوقش، خلالها أربعون بحثاً عن علي أحمد باكثير الشاعر والروائي والمسرحي . وكُرّم في نهاية جلسة المؤتمر الافتتاحية عددٌ من المهتمين بأدب الراحل، ومنهم الباحث محمد أبو بكر حميد؛ مقرّر المؤتمر، الذي سلمه وزير الثقافة المصري السابق فاروق حسني درعاً تكريمية اعترافاً بجهوده المتواصلة في خدمة تراث باكثير الفكري والأدبي.

ولعل الناقد الإماراتي عبد الحكيم الزبيدي يأتي في المنزلة الثانية، بعد محمد أبي بكر حميد، من حيث الاحتفال بأدب باكثير بعد وفاته . إذ كتب دراسات ومقالات من الوفرة بمكان حول هذا الأدب وصاحبه معاً، على امتداد أزيد من عقدين من الزمن. وقد جمع نسبة مهمّة منها في كتاب أصدرته له مجلة "الرافد"، ضمن سلسلة الكتب التي تنشرها شهرياً وتوزّع مجلّاً مع المجلة، في يونيو ٢٠١٠. وسبق له أن نشر عدداً من المقالات في الموقع الإلكتروني الذي أنشأه، خصيصاً، لتعريف القارئ بعلي أحمد باكثير وأدبه المتنوع . ونستحضر في هذا الإطار، كذلك، كتابات نقاد آخرين اهتموا بالراحل وبتنتاجه الأدبي؛ منهم الأديب اليمني المعاصر عبد العزيز المقالح الذي ألف دراسة نقدية دافع فيها عن ريادة باكثير في مضمار الشعر العربي الحديث، أسماها "علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر"، وأفرد فصلاً من كتابه "قراءة في أدب اليمن المعاصر" لدراسة إحدى روايات باكثير المعروفة، وكتب م مقالات نقدية، نشرها في عدة دوريات عربية، حول الرجل وأدبه؛ مثل مقاله الموسوم بـ "باكثير رائد التجربة وبطل الانقلاب في الشعر المعاصر"، الذي نشره في العدد ٣٠٧ من مجلة "العربي" الكويتية العريقة (يونيو ١٩٨٤). ومنهم، أيضاً، أحمد السوحي في كتابه "علي أحمد باكثير: حياته وشعره الوطني والإسلامي"، الصادر عن نادي جُدّة الأدبي الثقافي، عام ١٩٨٢. وينضاف إلى ما ذُكر عددٌ من الأبحاث الجامعية التي أنجزها باحثون عرب، لنيل درجات علمية، عن باكثير وأدبه كلاً أو بعضاً؛ مثل الرسالة الجامعية التي

أعدّتها مديحة عواد سلامة، لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي من جامعة القاهرة، عام ١٩٨٠، بعنوان "مسرح علي أحمد باكثير – دراسة نقدية". ومثّل الأطروحة التي أعدها الباحث طه حسين الحضرمي، لنيل الدكتوراه، تحت عنوان "المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير"، والبحث الذي أعده نادر أ حمد عبد الحالق، لنيل الدكتوراه في الأدب العربي، بعنوان "الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني – دراسة موضوعية وفنية"، بإشراف إبراهيم محمد إسماعيل عوضين، وقد ناقشه عام ٢٠٠٥، ونال به الشهادة المقصودة، مع مرتبة الشرف الأولى من كلية اللغة العربية بالمنصورة (جامعة الأزهر).

والواقع أن ما كُتِب، إلى حد الآن، عن باكثير وإنتاجاته الفكرية، المتسمة بخاصيتي التعدد والتنوع، يظل، في نظرنا، ناقصاً غير وافٍ بالنظر إلى مكانة الرجل في الأدب العربي الحديث، وإلى رياداته في عددٍ من الميادين الأدبية والإبداعية. وعليه، فنحن في حاجة إلى معرفة أشياء أخرى كثيرة عنه، وإلى إنجاز دراسات وأبحاث ومؤلفات حوله وحول تراثه الأدبي الثريّ باعتماد مقاربات متعددة.

وبما أن تقديم دراسة مُستفيضة عن الرجل وأدبه أمرٌ غير ممكن في مقال كهذا، لعدة اعتبارات، فقد وقع اختيارنا على أحد أعماله في مجال أدبي اشتهر بالخوض فيه، هو مسرحيته الشعرية "الشاعر والربيع"، التي نُشرت بعد وفاته بسنوات طويلة، وهدفنا أن نُقارنها مضموناً وشكلاً، ونحللها من زوايا مختلفة.

١- علي أحمد باكثير الأديب الكبير المجهول!

إن الكثيرين منا، في الواقع، لا يعرفون شيئاً كثيراً عن علي أحمد باكثير وأدبه الغزير، على الرغم من أنه كان، فعلاً، أحد عمالقة أدبنا الحديث الذي تُسجّل له الريادة في عدة مجالات أدبية. لذا، فالحاجة ماسّة، الآن، إلى التعريف بالراحل وبإنتاجه الفكري، بعد كل هذه العقود الطويلة من الجهل به! تُرى فَمَنْ هو الرجل؟

إنه علي بن أحمد بن محمد باكثير، وُلد يوم ٢١ دجنبر ١٩١٠، بمدينة سورابايا الأندونيسية، من أبوين عربيّين قَدِما إلى هذه المنطقة النائية من حضرموت اليمنية^٢، وينتهي نسب أسرته إلى قبيلة كِنْدَةَ التي افتخر بانتمائه إليها في شعره؛ كما في جيميته "لمنهاج امرئ القيس". وقد تعلم في مسقط رأسه مبادئ العربية والحساب، وحفظ نصيباً من القرآن الكريم، ودرس بعض أصول علوم الشريعة، على غرار ما كان يفعله الحضارمة في أندونيسيا مع صغارهم. وحين بلغ العاشرة من عمره، تقريباً، انتقل به أبوه الشيخ أحمد بن محمد باكثير (ت ١٩٢٥م) – الذي كان أستاذه الأول – إلى بلده الأصلي

١ مجلة "الأدب الإسلامي"، الرياض، ع.٥، س.٢، دجنبر ١٩٩٤/يناير – فبراير ١٩٩٥، من ص ٨٨ إلى ص ٩٢.

٢ للاستزادة فيما يخص هجرة الحضارمة إلى أندونيسيا وتاريخها وواقعها وتحدياتها ونحو ذلك، يمكن الرجوع إلى بحث "الهجرة اليمنية الحضرمية إلى أندونيسيا بين الهوية والانتماء" لعبد الله سعيد الجعدي، مجلة "ثقافات"، جامعة البحرين، ع.٢٢، ٢٠٠٩، من ص ٨٥ إلى ص ١٠٥.

ليتعلم العربية النقية من المهجنة واللكنة، ولتتفقه في الدين وعلومه، ولتتربى على عادات بلده الأصيلة، ولتلقى العلم من أفواه جملة من المشايخ والعلماء الأجلاء، في اليمن، في عدد من حقول المعرفة؛ وعلى رأسهم عمه القاضي الشيخ محمد بن محمد باكثير (ت ١٩٣٦م) الذي ألف كتاباً ترجم فيه لإحدى الأسر اليمنية العريقة في العلم والأدب والفضل، هي أسرة آل باكثير، سماه "البنان المشير إلى علماء وفضلاء آل أبي كثير" (حققه عبد الله بن محمد الحبشي).

ولما تأسست أول مدرسة في سيئون، بحضرموت، حيث استقر بعد مجيئه من سورابايا، التحق بها، وتعلم فيها إلى حدود سنة ١٣٤٢هـ، وقرأ عدداً من أمات كتب الفقه والأدب واللغة وعلوم الدين؛ بحيث درس جملة من الكتب الأصول في المذهب الشافعي، الذي كان سائداً يومئذ في حضرموت، ومن المؤلفات الأدبية واللغوية، وفي مقدمتها كتب ابن هشام الأنصاري (مُغني اللبيب - قطر الندى - شذور الذهب)، و"ملحة الإعراب" وشرحها للحريري، و"الكامل" للمبرّد، وأمالي المرتضى، و"الأغاني" لأبي الفرج الأصبهاني، و"وفيات الأعيان" لابن خلكان، و"العقد الفريد" لابن عبد ربه القرطبي. وحفظ، إلى جانب كثير من أحزاب القرآن الكريم، عدداً من المتون العلمية؛ من مثل ألفية ابن مالك الأندلسي في النحو والصرف، و"جوهرة التوحيد" لبرهان الدين إبراهيم اللقاني، و"الزبد" لأحمد بن حسين بن رسلان في الفقه الشافعي. كما حفظ كمية مهمة من الأشعار، ولاسيما من شعر أبي الطيب المتنبي الذي كان يعجب به كثيراً حتى كاد أن يحفظ ديوانه عن ظهر قلب. وكان باكثير متفوقاً في دراسته، معدوداً ضمن صفوف طلاب مدرسة النهضة العلمية، وظهر نبوغه في الأدب منذ سن مبكرة؛ بحيث قال عنه عمه صاحب "البنان المشير"، في سياق تعداده أبناء أخيه أحمد: "الولد الثالث علي بن أحمد نبيل نبيه ذو فهم جيد بارع، خرج به أبوه من جأوه وهو دون البلوغ، قرأ القرآن وحفظ منه ما شاء الله وصار من أهل القسم الأعلى من المدرسة المسماة "النهضة العلمية"، وترقى فيها، وعُدَّ نبيهاً، وحفظ المتون؛ مثل الألفية والزبد والجوهرة وغيرها من متون التجويد. كما حفظ اللامية لابن مالك، وقرأ في شرحها على عمه جميع هذه الكتب، وحضر الدروس، وهرع إلى القاموس، وحفظ من اللغة كثيراً ومن الأشعار أكثر، وقال الشعر، وخطب الخُطب...".

وعقب تخرجه من هذه المدرسة، اشتغل مدرساً فيها، قبل أن يتولى إدارتها وهو دون سن العشرين. وطوال فترة وجوده على رأس هذه المؤسسة، حاول أن يطور طريقة التعليم، ويُصلح نظام التدريس فيها، وفي غيرها من مدارس اليمن إبتنائياً، بالدعوة إلى اعتماد أساليب أخرى، ووضع برامج جديدة تكون أجدى وأنجح. وهكذا، فقد نادى بান্তه اج طرق حديثة في التعليم تركز على الفهم والاستيعاب لا على الحفظ وحشو أدمغة المتعلمين بالمعارف حتى إذا طُلب إليهم توظيفها، أو إذا وُضِعوا في وضعيات أخرى، عجزوا عن التعامل معها وحلّها. ويظهر لقارئ أشعاره مدى تركيزه على إصلاح التعليم؛ لأنه كان يدرك، يقيناً، أن ذلك هو المدخل الطبيعي للنهوض والتقدم. وبالمقابل، استهجن الاستمرار في

١ وهي "مدرسة النهضة العلمية"، وكان أبوه واحداً من مؤسسيها.

٢ نقلاً من مقال "علي أحمد باكثير: النشأة الأدبية في حضرموت" لمحمد أبي بكر حميد، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٢٩، مج.٨، ٢٠٠١، ص ١٦.

الأخذ بأساليب التدريس العتيقة، ونادى بضرورة تركّ الجمود، ودعا إلى تكوين جيل جديد من الطلاب يكون سلاحه العلم، ويكون قادراً على استيعاب ما يقرؤه، واستثماره عملياً، وتكون له كفاية التحليل والتركيب والتقييم المؤسّس على معطيات ومنطلقات ثابتة. وعارض الاقتصار، في التعليم، على البنين دون البنات، مؤكداً أن نهضة أي أمة تُبنى برجالها ونسائها معاً. وقد صرف كثيراً من هذه الأفكار، ومرّرها إلى الناس، عبر مجلة شهرية أصدرها، عام ١٩٣٠، باسم "التهذيب"، وكانت رسالتها تربوية إصلاحية بالأساس، إلا أنها لم تعمّر طويلاً^١. ولا شك في أن باكثير، في دعواته الإصلاحية، كان متأثراً بأعلام السلفية في الوطن العربي سواء ممن جالهم أو سبقوه. فقد تأثر بشخصيتي المصلحين جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وقرأ كتب ابن تيمية وابن القيم قبل ذلك، وراسل محمد رشيد رضا ومحب الدين الخطيب وشكيب أرسلان أيام إقامته في جنيف. ولم يكن باكثير منغلقاً على ذاته الأصيلة، ومتوقفاً عند الحدود التي رسمها الأسلاف فقط، غافلاً عما يجري في واقعه وعمّا لدى الآخر، بل إنه كان، كما يقول محمد أبو بكر حميد، مصلحاً سلفياً تنويرياً منفتحاً على عصره وعلى غيره، جامعاً بين الأصالة والمعاصرة؛ لأنه كان يرى أن ذلك هو أقوم طريق للنهوض والنماء^٢.

وخلال مقامه بحضرموت، تزوج باكثير، وهو صغير السن، ولكنه فُجع بوفاة زوجته في بداية شبابه، بعد مدة قصيرة من زواجهما. وقد تأثر بهذا الحادث الأليم أيما تأثر؛ فكتب فيها قصائد عدة، وأهدى إلى روحها أول مسرحية ألفها. وبعد ذلك، غادر حضرموت صوب عدن عام ١٩٣١، التي لم يمكث فيها طويلاً حتى انتقل إلى الصومال والحبشة، قبل أن يتجه إلى الحجاز التي استقر فيها زمناً أتيح له خلاله أن ينظم منظومته الموسومة بـ"نظام البردة أو ذكرى الرسول صلى الله عليه وسلم"، ويؤلف أول عمل له في المسرح الشعري، طبعه لدى قدومه إلى مصر بعنوان "همام أو في عاصمة الأحقاف"، وحين أعاد طبعه بعدن، عام ١٩٦٧، أجرى بعض التعديل على عنوانه، فطبعه، ثانية، بعنوان "هلم أو في بلاد الأحقاف"، وضمّنه عدداً من أفكاره الإصلاحية التي تكوّنت لديه طوال إقامته في حضرموت. وقد عدّ عبد الحكيم الزبيدي هذه المسرحية أول مسرحية شعرية اجتماعية عربية^٣، وقبلها كان يغلب على المسرح الشعري العربي الطابع التاريخي سواء في أحداثه أو موضوعاته أو شخصياته. وهي مؤلفة عام ١٩٣٣، بعد تأثر باكثير بمسرحيات أحمد شوقي الشعرية. وتجدر الإشارة إلى أن أدينا كان من المتأثرين كثيراً بشوقي، ويمكن للقارئ أن يلمس ذلك، بوضوح، لدى قراءته أشعاره التي يتناصّ فيها، كثيراً، مع شعر شوقي. علماً بأنه كان، قبلاً، مُعجباً أكثر بأشعار معاصره حافظ إبراهيم؛ شاعر النيل، ومما يدل على ذلك أن باكثير أرسل في طلب ديوان حافظ حين صدوره في مصر، وهو ما يزال مُقيماً في سيئون

١. توقفت هذه المجلة، عام ١٩٣١، دون أن تُكمل شهرها العاشر.

٢. محمد أبو بكر حميد: علي أحمد باكثير رائد التنوير السلفي الإصلاحي في حضرموت، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٦٢، مج.١٦، ربيع ٢٠٠٩، ص ٤٢.

٣. عبد الحكيم الزبيدي: علي أحمد باكثير، من منشورات مجلة "الرافد"، ع.٦، يونيو ٢٠١٠، ص ٢٤٥.

الحضرمية، ولما وصلته نسخة منه أو لم، وجمع لفيهاً من الأدباء في داره^١، ونظم أبياتاً بهذه المناسبة . وكان قدومه إلى الحجاز، وقراءته المسرحيات الشعرية الشوقية، نقطة تحوُّل في نظريته إلى شوقي وحافظ؛ إذ غيّر موقفه في اتجاه تقديم الأول على الثاني، ولكن دون أن يعي ذلك استخفافه بشعر حافظ مطلقاً.

وفي عام ١٩٣٤، انتقل باكثير إلى مصر، التي اتخذها مستقره النهائي، فالتحق بجامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأول سابقاً)، مختاراً شعبة اللغة الإنجليزية وآدابها، وتخرج منها، عام ١٩٣٩، حاملاً شهادة الإجازة . والتحق، مباشرة، بمعهد التربية للمعلمين، الذي حصل منه على الدبلوم عام ١٩٤٠. واشتغل مدرساً بمصر حوالي خمس عشرة سنة . وخلال فترة دراسته الجامعية، ترجم مسرحية "روميو وجوليت" لوليام شكسبير من اللغة الإنجليزية إلى العربية، بالشعر المرسل أو بالشعر الحر كما يسمى لدى جمهور دارسينا اليوم . وبعدها بعامين (١٩٣٨)، ألف مسرحيته المعروفة "إخناطون ونفرتيتي" بالشعر المرسل، لتكون، بذلك، كما يقول الزبيدي، "أول مسرحية عربية تؤلف بالشعر الحر، بل أول تجربة شعرية فيه"^٢. وستكون لنا وقفة مع هذه الريادة، لاحقاً، عند حديثنا عن مسرح باكثير الشعري .

ولما حلاً لباكثير المقام بمصر، تزوج، عام ١٩٤٣، بسيدة مصرية لها ابنة من زوج سابق، فترتت في كنف أدينا الذي لم يرزقه الله تعالى أطفالاً، وجعلها بمثابة ابنة من صلبه؛ فأعقد عليها الحنان والعطف وشتى ضروب الإحسان المادي والمعنوي. وحصل على الجنسية المصرية، بموجب مرسوم ملكي، عام ١٩٥١. وأحب مصر حباً جمّاً، واستطاب العيش فوق أرضها وبين أبنائها، واختارها موطناً له إلى حين موته، ولم يخطر بباله أن يتركها حتى في سنوات حياته الأخيرة التي تعرّض خلالها إلى مضايقات من قبل أعدائه من الشيوعيين وغيرهم، وحوصر أديباً فمُنعت أعماله من الانتشار، ونُصبت عراقيل في وجهه شخصه وكتاباتاته حتى لا تصل إلى وسائل الإعلام ! بل إنه آثر البقاء في مصر حتى حين تلقى عُروضاً مغرية لتركها من جهات عديدة في لندن ولبنان والكويت .

وسافر باكثير، عام ١٩٥٤، إلى الديار الفرنسية ضمن بعثة دراسية حُرّة . كما زار دولاً أوروبية أخرى (إنجلترا – رومانيا – الاتحاد السوفياتي سابقاً)، إلى جانب عدد من الدول العربية (لبنان – سوريا – الكويت...). وزار تركيا، كذلك، وكان عاقداً العزم على تأليف مسرحية شعرية عن فتح القسطنطينية، ولكن المنية عاجلته قبل أن يبدأ كتابتها، كما باغته قبل أن يُنهي مسرحيته الشعرية عن بلده حضر موت، التي تكوّنت لديه فكرتها حين زيارته إياها عام ١٩٦٨،

١ أطلق باكثير على هذه الدار التي اشتراها في حضر موت "دار السلام"، وظل محتفظاً بملكيتها، حتى بعد مغادرته إياها، رغم العروض التي قدّمت له لبيعها. وبعد وفاته آلت تلك الدار إلى إخوانه الأشقاء في سورابايا الذين باعوا لإخوانهم غير الأشقاء في حضر موت. وقد بقيت الدار في ملكهم إلى أن عرضها، مؤخراً، مَلَكَها للبيع في سوق العقار، فتدخل عددٌ من مُحبّي الراحل باكثير، في اليمن وخارجه، ورفعوا مُلتمساً للحكومة اليمنية مناشدينه^١ لشراؤها لتحويلها إلى متحف ومركز أدبي يحمل اسم الأديب الكبير علي أحمد باكثير. وقد نجحت تلك المساعي التي كان لرجل الأعمال السعودي عبد الله بقرشان دورٌ كبير فيها.

٢ المرجع نفسه، ص ١٢٣.

ومكوته فيها قرابة شهر، وقد استوحى تصور هذا العمل وموضوعته الأساس من أسطورة شاعر شعبي يمني اسمه ابن زامل . وقد أتاحت له زيارته تلك تعلم لغات أخرى، إلى جانب الملاوية والعربية، ولاسيما الفرنسية والإنجليزية .

وبعد عقد ونصف من العمل في التدريس، انتقل با كثير، عام ١٩٥٥، للعمل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي المصرية لدى إحداثها، وبالتحديد في مصلحة الفنون، وظل فيها إلى حين وفاته . وكان يشتغل معه، في مكتب واحد، الأديب العربي العالمي نجيب محفوظ . إلا أنه كان يُشرف على المسرح، على حين كان يشرف زميله نجيب على ال سينما . وكان رئيسهما المباشر، معاً، الأديب المعروف يحيى حقي . ولم يكن هذا أول تعارف بين با كثير و محفوظ، بل حصل ذلك قبل سنواتٍ عديدة؛ إذ فازا مناصفةً بجائزة السيدة قوت القلوب الدمرداشية، في الأدب، عام ١٩٤٤؛ بحيث نالها با كثير عن روايته الأولى "سلامة القس"، وهي رواية تاريخية الطابع، على حين حازها نجيب محفوظ عن روايته الثانية "رادوبيس"، وهي كذلك رواية تاريخية تستلهم تاريخ مصر القديم . وحصل خلال مرحلة عمله بهذا القطاع الوزاري على منحتي تفرغ؛ أولاهما امتدت من ١٩٦١ إلى ١٩٦٣، أنجز خلالها ملحمة الدرامية الكبرى ع ن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، بدءاً من توليه الخلافة إلى حين مقتله، في تسعة عشر جزءاً حُوّلت إلى مسلسل تلفزيوني فاقت حلقاته المائة . وقد عُدّ بذلك أول من كتب الملحمة المسرحية في الأدب العربي، وعُدّت ملحمة تلك ثاني أطول عمل درامي في تاريخ المسرح العالمي بعد مسرحية "الحكام" للكاتب الإنجليزي طوماس هاردي . كما عُدّ با كثير أول أديب عربي يحصل على منحة تفرغ في مصر . وحظي بمنحة تفرغ ثانية أنجز خلالها ثلاثيته المسرحية عن الغزو النابليوني لمصر (الدودة والثعبان – أحلام نابليون – مأساة زينب)؛ طُبِعَ جزؤها الأول في حياة مُبدِعِها، والجزآن الآخريان بعد وفاته . ويعد با كثير، بهذا العمل، أول عربي يؤلف ثلاثية مسرحية، نظير ما فعله صديقه نجيب محفوظ صاحب الثلاثية الروائية المعروفة (بين القصرين – قصر الشوق – السكرية).

وفارق با كثير الحياة بالقاهرة، إثر نوبة قلبية، يوم ١٠ نونبر ١٩٦٩، عن عمر يقارب الستين سنة، ودُفن بمدافن الإمام الشافعي في مقبرة عائلة زوجته المصرية . وكانت آخر صحيفاته، كما يذكر المهتمون بسيرة حياته، "لقد ذبحوني"، في إشارة إلى أعدائه الذين حاربوه، وضابقوه، وحاصروه، وسعوا، بكل الوسائل، إلى تشويه سمعته، لاس بما وأنهم كانوا فئة نافذة في الصحف والإعلام على اختلاف أشكاله، وفي عديد من الميادين الثقافية بمصر، وكانت مدعومة من جمال عبد الناصر و"بلطجيت"ه . وكان أولئك الأعداء، وأغلبهم من الشيوعيين، يستهزئون به، وينادونه ساخرين "علي إسلامستان"، ولم يكن المدعو يُخفي كبير اعتزازه بأن تلصق بشخصيته وبأدبه صفة "الإسلامية". وطالما سَخَّرَ قلمه للوقوف في وجه المدّ الشيوعي الذي كان جارفاً في الخمسينيات والستينيات في جُلِّ أنحاء العالم العربي؛ كما في روايته "الثائر الأحمر" التي حُوّلت إلى تمثيلية إذاعية.

لقد كانت حياة با كثير حافلة بالعبء الفكري والأدبي؛ ذلك بأنه خلف لنا مجموعة كبيرة من النصوص الإبداعية والأدبية التي توزعت بين المسرحية والرواية والشعر وغيرها . ولكنّ الملاحظ أنه بدأ مساره الأدبي بنظم الأشعار، قبل أن

ينتقل إلى رنطها بالمسرح في إطار ما يُعرف بـ "المسرح الشعري"، وكتب أيضاً المسرحية النثرية والرواية والدراسات والمقالات الأدبية، علاوة على ترجمة نصوص من لغات أجنبية كان يُجيدها . بيد أن المسرح، بنوعيه، شكل المجال الأدبي الذي برع فيه الرجل، وتميّز، وأبدع فيه أكثر أعماله على نحو ما سنرى في المبحث الموالي .

تعود علاقة باكثير بالقصيدة إلى وقت مبكر من حياته؛ بحيث قرأ، وحفظ، أشعاراً عديدة لكثير من كبار شعراء العربية القدامى والمحدثين، وتأثر بها معاني وأساليب، وكان سريع البديهة، يقول الشعر سجيّة بعيداً عن أي تكلف أو تمحّل. وقد نظم الشعر، وهو ابن ثلاث عشرة سنة، وكان غرض الرثاء أول مجال احتضن إبداعه الشعري؛ ذلك بأن أقدم قصائده كانت في رثاء زوجة أبيه خديجة بنت عمر بن محمد مهدي (ت ١٩٢٣). وكان طبيعياً أن يبرز نجم باكثير في مضمار القصيدة أولاً لاعتبارات ذكرها الباحث السعودي محمد أبو بكر حميد في قوله : "كان طبيعياً أن تتفجّر ينابيع الشعر في نفس الفتى علي أحمد باكثير في سن الثالثة عشرة من عمره . فقد كان الشعر في أسرته ميراثاً، وكانت البيئة العربية الخالصة في حضرموت لم تعرف – في ذلك الوقت – من فنون الأدب غير الشعر يُدع فيه الأدباء خير ما تجود به قرائحهم، ويصوّرون فيهم قضاياهم وقضايا مجتمعهم، ومن خلاله يأملون ويأملون ويرسمون أحلامهم . " وإلى جانب الرثاء الذي استأثر بكثير من قصائد الشاعر (رثاء الأقارب – رثاء الأصدقاء...)، نظم قصائد في أغراض وموضوعات أخرى؛ كالحب، والوصف، والتعبير عن الواقع والعصر المعيشين . ولعل من أجمل نصوصه الشعرية عينيته التي رثى بها أباه (٩٧ بيتاً)، عام ١٩٢٦، ومطلّعها: [من الكامل التام]

عَبَثاً تُحَاوِلُ أَنْ تَكُفَّ الْأَدْمَعَا وَأَبُوكَ أَمْسَى رَاحِلاً مُسْتَوْدِعَا

وقد ترك باكثير أشعاراً عدة، مخطوطة أو متناثرة على صفحات الصحف التي كان ينشر فيها إنتاجاته الأدبية باستمرار، ولم يُصدر، طوال حياته، أيّ ديوان أو مجموع شعري، بل تحقق ذلك بعد وفاته على يد بعض الأدباء الأوفياء المحبّين لبكثير، وفي طليعتهم محمد أبو بكر حميد الذي أصدر، عام ١٩٨٧، ديوان باكثير الأول "أزهار الربى في أشعار الصبا".

وإذا كانت الكثرة الكاثرة من نقادنا تجعل السياب ونازكاً رائدي التجديد في الشعر العربي الحديث، وفتحي عهد القصيدة الحرة في مشهدنا الثقافي، فإن ثمة آخرين يدافعون عن ريادة باكثير في هذا الصدد، وسبقه إلى كتابة الشعر الحر، أو "الشعر المرسل" على حد تعبيره، وذلك بترجمته مسرحية "روميو وجوليت" بالشعر المرسل المنطلق عام ١٩٣٦، قبل أن يكتب بدر شاكر السياب قصيدته "هل كان حُبّاً؟" بعشر سنوات، وقبل أن تكتب نازك الملائكة "الكوليرا" بأزيد من عشر سنوات! وقد استفاد باكثير من تجربته الأولى هذه في هذا النوع من الكتابة لشعرية ليؤلف، عام ١٩٣٨، مسرحية بالشعر المرسل، وهي مسرحيته المستوحاة من التاريخ الفرعوني، والموسومة بـ "إخناتون ونفرتيتي"، وقد اختار لها وزناً بحر

١ . محمد أبو بكر حميد: "علي أحمد باكثير: النشأة الأدبية في حضرموت"، م.س، ص ١٩ .

المتدارك. ومَن أقرَّ بسبقٍ باكثير إلى كتابة الشعر الحر، في ثلاثينيات القرن العشرين، عبد الله الطنطاوي في مقاله "مع رواد الشعر الحر"، الذي نشره في مجلة "الأداب" البيروتية، في شتنبر ١٩٦٩، وأكد رأيه هذا في مقال آخر نشره في العدد الحادي والثلاثين من مجلة "الأدب الإسلامي"، بعنوان "لماذا يتجاهل الدكتور يوسف عز الدين ريادة باكثير للشعر الحديث؟"، وقد خصَّه بالردِّ على هذا الناقد الذي نفى أن يكون باكثير صاحب تلك الريادة، زاعماً أن جميل صدقي الزهاوي أول من نظم الشعر الجديد الذي احتفظ بالوزن العرُوضي، مع التخلص من القافية الموحدة، وذلك اعتماداً على ما نشره في ديوانه المطبوع بمصر عام ١٩٢٤، قبل أن يصلها باكثير بسنواتٍ، وعلى قصيدةٍ له، بلغت أبياتها الستين، نشرها في ديوانه "الكلم المنظوم" عام ١٣٢٣هـ. ومنهم، كذلك، عز الدين إسماعيل في مقاله "مسرح باكثير الشعري"، المنشور في مجلة "المسرح" القاهرية، في أبريل ١٩٧٠. ونذير العظمة في دراسته النقدية، التي صدرت عن نادي جُدَّة الأدبي الثقافي، عام ١٩٨٨، بعنوان "مدخل إلى الشعر العربي الحديث". وعبد العزيز المقالح في كتابه الذي أوَّمانا إليه في توطئة هذه المقالة، وعبد الحكيم الزبيدي في عددٍ من دراساته عن باكثير المنشورة ورقياً أو رقمياً. والحق أن هذه الريادة أكَّدها باكثير نفسه، ودعَّم رأيه بأدلة ملموسة وشهادات فرسان الشعر الحر، وذلك في مقدمته للطبعة الثانية من مسرحيته "إخنتون ونفرتيتي"، التي صدرت عام ١٩٦٧؛ حيث قال: "هذه مسرحية "إخنتون ونفرتيتي" أعود إليها بعد تسعة وعشرين عاماً منذ عايشتها وكتبتها سنة ١٩٣٨، فأقدمها اليوم للقراء العرب كمخرجت للناس في طبعتها الأولى سنة ١٩٤٠. أقدمها مُنتشياً ممَّا أجدُّ في سطورها من أنفاس شبابي الأول، ومُغتبطاً لما أصابت من حظ عظيم. إذ صارت نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث ككلِّه. فقد قُدر لها أن تكون التجربة الأُمَّ فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي، وأسميته أنا قديماً الشعر المرسل المنطلق.. تجربة انطلقت في منيل الروضة على ضفاف النيل بالقاهرة، ثم ظهر صدها أول ما ظهر في العراق لدى الشاعرين المجدِّين الكبيرين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة بعد انطلاقتها بعشرة أعوام. ثم ما لبث أن شاع هذا الشعر الجديد في العالم العربي كله. وإن ممَّا أعتزُّ به من الذكريات أن أديب العربية الكبير الأستاذ إسعاف النشاشيبي، رحمه الله، كان لا يلقاني في القاهرة إلا أبدي لي كبير إعجابه بهذه المسرحية، وحدثني أن هذا الضرب الجديد من الشعر قد مسَّ وترأ في قلبه، فنظم قصيدة على منواله. وأن الشاعر السياب، رحمه الله، كان يذكر لي هذا السبق في كلمات الإهداء التي كان يخطُّها على كتبه المهداة لي. وما أذكر هذا مُفاجئاً - يعلم الله - ولكن للحقيقة والتاريخ. فقد شاع بين النقاد خلط كبير في هذه القضية."

وخلف باكثير، في فن الرواية، سبعة نصوص يطغى على معظمها البُعد التاريخي، ولعل أشهرها ثلاثة هي: "سلامة القس" التي حاز بها جائزة أدبية مرموقة مناصفةً مع نجيب محفوظ كما ذكرنا سابقاً، و"الإسلاماه" التي فازت، عام ١٩٤٥، بجائزة وزارة المعارف المصرية، وقرَّرَ تدريسها لطلاب الثانوية في مصر عام ١٩٦٦، وقد صدرها بنص قرآني ذي

١ علي أحمد باكثير: إخنتون ونفرتيتي، تق: إبراهيم عبد القادر المازني، دار مصر للطباعة، ط٢، ١٩٦٧، ص ص ٦-٥.

صلة وُتقى بمحتواها المنطوي على دعوة إلى الجهاد في سبيل الله، وترك متاع الدنيا، والإقبال على ما عند الله عز وجل .
والرواية الثالثة هي "الثائر الأحمر" (١٩٤٨) التي عارض فيها، بشدة، الفكرة الشيوعية. وقد سبب له توجُّهه الإسلامي في
الكتابة الروائية، وغيرها، عدة مشاكل، ولاسيما في العشر سنوات الأخيرة من حياته، أشرنا إلى بعضها في موضع سابق
من هذه الدراسة.

والواقع أن المجال الأدبي الذي تميَّز فيه باكثير، وترك فيه بصمات بارزة، هو المسرح عامة، والمسرح الشعري خاصة .
وهذا الأمر سنفضّل الكلام فيه لاحقاً.

ولم يكن باكثير مبدعاً فحسب، بل كان له إسهامٌ في مجالات أخرى غير الإبداع . فقد أصدر، عام ١٩٥٨، كتاباً
نظرياً في المسرح، جمع فيه المحاضرات التي كان يُلقِيها على طلبة المعهد العالي التابع للجامعة العربية بالقاهرة، عنوّنه
بـ"محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية" . وألف سنة ١٩٥٩ تصنيفاً يدكّرنا بكتب الاختيارات الشعرية
التي اشتهر بها في تراثنا النقدي المفضّل الضبي والأصمعي وأبو تمام الطائي وآخرون، عنوانه "المختار من الشعر الحديث"،
ضمّنهُ أشعاراً لواحد وثلاثين شاعراً، بينهم شاعرة واحدة من مصر، هي جلييلة فؤاد رضا، ينحدرون من عدة دول عربية
(مصر – اليمن – سوريا...)، ومهد له بمقدمة مركزة . وباستثناء خمسة من نصوص الكتاب المنظومة وفق طريقة الشعر
التفعليلي، للشاعرين السوري نزار قباني واليميني العزي مصوّعي، فإن باقي قصائده كلاس يكية عمودية . ولم يقتصر دور
باكثير، في هذا المؤلف، على اختيار النصوص الشعرية وترتيبها، بل إنه عمّد، في كثير من الأحيان، إلى تقويم ما بها من
اعوجاج، وتصحيح هفواتها اللغوية والعروضية . وحقق ديوان الشاعر المصري صالح علي الشرنوبلي، وألف كتاباً عن أدب
رومانيا التي زارها، ومكث فيها مدة من الزمن، أسماه "لحاح في الأدب الروماني الحديث" .

وقد كرس باكثير أغلب إبداعاته وكتاباتهِ لخدمة قضايا أمته، والدفاع عنها، وحثها على النهضة والتنمية، دون أن
يغفل عن الالتفات إلى عصره المعيش وتحدياته . فـ"أدبه – في الشعر والنثر، مطبوعاً ومخطوطاً، والذي يزيد على ٧٠ عملاً
– يعدّ مُعادلاً موضوعياً للمنافحة عن أمته وعن قضاياها وتراثها ولغتها، بل كان واحداً من أعلامها البارزين في وقت
مبكر من القرن العشرين... وكذلك مثل أدبه، بله حياته، الحداثة الفكرية الأدبية الحضارية بتجلياتها الفنية والاجتماعية
والدينية، إذ شرع يأخذ مجتمعه شيئاً فشيئاً إلى النهوض والابتكار دون أن يُنتزع منه واقعه وحاضره، أو أن يتخلى عن
روحه الأصيلة."^١

ويتضح لمتصفح هذا الإنتاج تميزه في كثير من الجوانب، وأصالته وقيّمته الكبيرة . مما جعل عدداً من متونه تنال جوائز
رئیة في مصر وخارجها . ونال أوسمة راقية من دولتي مصر واليمن اعترافاً بما قدّم من أعمال متميزة، كان آخرها وسام
الاستحقاق في الآداب والفنون الذي أهدي إليه، بعد مماته، سنة ١٩٩٨، من قبل الرئيس اليمني علي عبد الله صالح .

١ . حسين جمعة: الرؤى الحضارية في أدب باكثير وحياته، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع ٤٧١/٤٧٢، ص ٤٠، يوليو/ أغسطس ٢٠١٠، ص ٩.

وُترجمت بعض أعماله الأدبية إلى لغات أجنبية، ولاسيما الإنجليزية والفرنسية. كما نُقلت بعض رواياته إلى شاشة السينما، وحُولت بعض مسرحياته إلى عروض رُكَّحِيَّة.

٢- علي أحمد باكثير علامة بارزة في المسرح الشعري العربي:

لقد تبدى لنا ممَّا تقدَّم أن باكثير كان واحداً من أعمدة الأدب العربي الحديث، وإن قلت شهرته قياساً إلى بعض معاصريه؛ لأنه كان يُؤثر الابتعاد عن الأضواء، ويتحاشى الحديث "الأثاني" عن نفسه، دون أن نُغفل أثر تلك الحملات المسعورة التي شُنت ضده في أواخر حياته. ولكنَّ الثابت، حقاً، أن أبرز حقل أدبي برع فيه باكثير، وعُرف بوفرة إنتاجه فيه، هو المسرح عموماً، والمسرح الشعري خصوصاً، والمسرح الشعري الإسلامي بصفة أخص. فقد خلف الرجل أزيد من خمس وثلاثين مسرحية نثرية متنوعة، مضمونياً وشكلياً، تترجَّح ما بين المنشورة والمخطوطة؛ منها: الفرعون الموعود (١٩٤٥) - عمر المختار (١٩٤٨) - دار ابن لقمان (١٩٦٠) - هكذا لقي الله عمر (١٩٦٤) - حرب البسوس (صدرت عام ١٩٩٠). وترك عشرات من المسرحيات الشعرية على اختلاف أحجامها ومضامينها واتجاهاتها. وكان يغلب عليها الطابع الإسلامي، مثلما غلب على كثير من أعماله الأخرى غير الدرامية؛ الأمر الذي جعله رائداً في المسرح الإسلامي عامة؛ كما أكد المرحوم نجيب الكيلاني حين ذهب إلى "أن باكثير مدرسة متميزة في معظم إنتاجه المسرحي، تحمل الطابع الإسلامي، وهي مدرسة لم تأخذ حقها بعد من التحليل والدراسة!"

كتب باكثير المسرحية الشعرية، في الحجاز، بعد اطلاعه على مسرح شوقي الشعري، وتأثره به، علماً بأنه يعد رائد هذا النوع من الأدب المسرحي في أدبنا^١، وبعد اهتدائه إلى أهمية الجمع بين الدراما والشعر في التعبير؛ على نحو ما فعل رواد المسرح منذ أقدم العصور. فبين المسرح والشعر علاقة متلازمة عضوية عبر التاريخ؛ ذلك بأن "أولى الحوارات في المسرح كانت شعراً، وأولى القصائد التي خُطت على الصفائح أو اللوترغيات كانت دراما شعرية، أو لنقل كانت شعراً برؤيا درامية - تراجمية. وبالرغم من أن المسرح نشأ في المعبد الديني والأسطورة، إلا أن الشعر كان ركيزته التراجمية"^٢، كما لدى الأغارقة وقدماء المصريين. وقد استمر المسرح يُقدَّم بتلك الطريقة التعبيرية إلى حدود القرن الثامن عشر حيث بدأنا نرى مسرحيات تُكتب نثراً في أوربا، ولاسيما الكوميديات، ولعل مسرحية "تاجر لندن" للمسرحي الإنجليزي جورج ليلو، المؤلفة عام ١٧٣١، أن تكون أول م مسرحية نثرية في الأدب الأوربي كله. وقد واصل هذا الصنف الدرامي انتشاره في أوربا، وأخذ حضوره يتقوى مع توالي الأيام، فظهر مسرحيون كثر مكَّنوا لهذا الصنف من الوقوف على قدميه، وفرض ذاته ضمن خارطة الأدب الأوربي الحديث؛ منهم الأديب النرويجي هنريك إبسن الذي ابتدأ حياته المسرحية بكتابة الدراما

١ نجيب الكيلاني: حول المسرح الإسلامي، مؤسسة الرسالة، ط.٢، ١٩٨٧، ص 47.

٢ من تقديم أحمد زكي لمسرحية أحمد شوقي "الربيت هدى"، دار الكتاب العربي، بيروت، دبت، ص ٣.

٣ فاضل سوداني: الشعر والمسرح، مجلة "طنجة الأدبية"، المغرب، ع.٣٦، يوليو/ غشت ٢٠١١، ص ١١.

الشعرية، ثم سرعان ما تحوّل إلى المسرح النثري، عام ١٨٧١، حين ألف مسرحيته التاريخية "الإمبراطور الجليلي"، "انسجماً منه مع العصر الذي يعيش فيه، وكان عليه أن يتفاعل معه كأبي فتان أصيل له رسالته بُحاة الفنّ والمجتمع . والملاحظة الجديرة بالذكر، هنا، أن إبسن، وإن كان قد تحوّل عن المسرحية الشعرية إلى النثرية، فقد ظلت شاعريته وقصائده المعروفة تؤثر، بشكل واضح، على مجمل المسرحيات المتأخرة التي كتبها فيما بعد."^١

إن المسرح الشعري لم يحتف في أوروبا خلال القرون التي تلت القرن الثامن عشر، على الرغم من الاكتساح اللافت للنظر الذي حققه المسرح النثري بوصفه الشكل الدرامي الأكثر انسجماً مع التيار الواقعي الذي ساد الأدب الأوربي وقتئذٍ. بل إنه ظل حاضراً جنباً إلى جنب مع الدراما النثرية، وسُجّلت عودته القوية إلى الظهور مع أحد فرسان الأدب الأوربي الحديث، وهو الإنجليزي إليوت، في القرن العشرين، الذي كتب جملة من النصوص المسرحية الشعرية حققت نجاحاً ملحوظاً بدءاً بمسرحيته "جريمة قتل في الكاتدرائية" إلى مسرحيته "حفلة الكوكيتيل" و"الكاتب المؤمن". يقول الباحث العراقي عبد الستار جواد عن دور إليوت في هذا الإطار: "إذا ما ذكرت المسرحية الشعرية اليوم فإنما يجب أن يُذكر معها إليوت حامل راية عودتها، والذي أسدى إليها فضلاً ما زال يطوق عنقها مزهوة به . واهتماماً إليوت بالدراما الشعرية نابغ من الاتجاه التطبيقي عنده؛ ذلك أنه لم يكتف بأن يكون شاعراً غنائياً من الطراز الأول، وإنما أراد أن يوظف هذه الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح."^٢ ولا مناص من أن نذكر مع إليوت، في هذا المساق، اسم مسرحي آخر كان له إسهامه الوافر في المسرح الشعري حديثاً، هو كرستوفر فراي.

إن العودة القوية للدراما الشعرية إلى الظهور في مضمار الأدب الحديث جعلت أحد أدبائنا المعاصرين المعروفين، وهو صلاح عبد الصبور، يتنبأ بأن المسرح، في أغلب الظن، سيعود شعرياً كما بدأ لدى قدماء اليونانيين^٣. ولكن شيئاً من ذلك لم يتحقق إلى يوم الناس هذا ! إذ ما زال النثر هو قالب التعبير الأثير لدى كتاب الدر اما . وللإشارة، فلصلاح عبد الصبور أربع تجارب في المسرح الشعري، استهلها بمسرحيته "مأساة الحلاج" التي ألفها، عام ١٩٦٤، متأثراً بمسرحية إليوت الشهيرة "جريمة قتل في الكاتدرائية".

وقد كانت البيئة الثقافية العربية إحدى البيئات التي تلقفت تجربة المسرح الشعري في وقت متأخر، محاولة تقديم نماذج درامية في هذا الاتجاه تستوحي التاريخ بالأساس، قبل أن تتحول إلى طرُق مواضيع أخرى اجتماعية وغيرها . ولم يكن صلاح عبد الصبور مدسّناً هذه التجربة في تربة الأدب العربي الحديث، بل سبقه إلى ذلك آخرون، بل تقدّمهم جميعاً، وحاز قصب السبق إلى تأليف المسرحية العربية الشعرية أمير الشعراء أحمد شوقي (ت ١٩٣٢) الذي كتب سبع مسرحيات

١ عبد الستار جواد: في المسرح الشعري، سلسلة "الموسوعة الصغيرة"، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ع. ٤٩٦، ١٩٧٩، ص ٣٤، بتصرف.

٢ نفسه، ص ٤٣.

٣ نقلاً عن كتاب "قصائد في الذاكرة: قراءات استيعادية لنصوص شعرية" لحاتم الصكر، من منشورات مجلة "دبي الثقافية"، كتاب ٥٢، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط. ١، أغسطس ٢٠١١، ص ١٥١.

شعرية، هي: مصرع كليوباترا – قمبيز – علي بك الكبير – عنتره – مجنون ليلي – البخيلة – الست هدى. و"ليس ثمة أدنى شك في أن شوقي شاعرٌ غنائي كبير أراد أن يوظف طاقته الشعرية في عددٍ من المسرحيات التي استقى مواضيعها من حوادث التاريخ، شأنه في ذلك شأن بقية المؤلفين الدراميين ابتداءً من المسرح اليوناني، وانتهاءً بتجارب إليوت ومن جاء بعده من كُتاب المسرح."^١ وإلى جانب الأديبين المذكورين، كتب المسرحية الشعرية في أدبنا الحديث والمعاصر آخرون؛ منهم علي أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومعين بسيسو، ومحمد الفيتوري، وعزيز أباظة، وغازي مختار طليمات، وأحمد أبو شاور. ومن الملاحظ أن كثيرين منهم قد تأثروا بمسرح إليوت مضموناً وشكلاً. وسنركز كلامنا فيما يأتي على مسرح باكثير الشعري بالتحديد.

اقترن اسم باكثير، لدى دارسي أدبه، بهذا اللون الدرامي أكثر من اقتترانه بغيره من ميادين الأدب التي خاض غمارها. وفي ريبترواره العشرات من المسرحيات الشعرية التاريخية والغنائية والسياسية والاجتماعية ونحوها، وإن كان أغلبها قصيراً. فمن نصوصه الدرامية التي نالت شهرة واضحة مسرحيته "إخنتون ونفرتي" التي كتبها أواخر ثلاثينيات القرن الماضي، بالشعر المرسل المنطلق، في وقت كان أبناء مصر منقسمين، فيما يخص علاقتهم بتراثهم والعروبة والإسلام، إلى فريقين متعارضين؛ أحدهما كان يرى أن المصريين سليلو الفراعنة، لذا ينبغي لهم الاهتمام بتراثهم الفرعوني وإحيائه، وقطع أي صلة لهم بالعرب والمسلمين! على حين ذهب الثاني إلى أن أبناء أرض الكنانة، وإن كان الفراعنة أجدادهم الأقدمين، قد أعزهم الله بالإسلام، وتعزّبوا منذ أن رحّبوا بالفاتحين، وقبّلوا الدين الجديد؛ لذا عليهم نُصرة الإسلام والعروبة، وقطع علاقتهم بالفراعنة! وقد ألقى باكثير رأبي الفريقين متطرّفين معاً، فوقف، في مسرحيته هذه، موقفاً وسطاً من الدعوتين؛ بأن دعا المصريين إلى الجمع بين الأمرين على نحو مقبول، وعدم إقصاء أي منهما، مؤكداً أن التاريخ الفرعوني ينطوي على جوانب إيجابية يمكنهم الأخذ بها، دون التفريط في العروبة والإسلام في الآن نفسه.^٢ والعارفون بتاريخ مصر الفرعوني يدركون، بلا شك، أن إخنتون؛ زوج نفرتي التي كانت آية في الجمال، كما يذكر المؤرخون، كان نقطة مُضيئة في ذلك التاريخ؛ إذ إنه الفرعون الوحيد الذي وقف موقف الرفض من مسألة تعدد الآلهة، ودعا – بالمقابل – إلى توحيد المعبود. وقد حصل باكثير، بمسرحيته هذه الواقعة في خمسة مناظر عناوينها هي: المؤامرة – البعث – الإيمان – في مدينة الأفق – الاحتضار، على جائزة المباراة الأدبية القومية بمصر، عام ١٩٤٠. وتجري أحداثها في مدينتي طيبة وأخيتانون المصريتين العريقتين، وفي القرن ١٤ ق.م. وقد خلف باكثير أكثر من عشر مسرحيات تاريخية طويلة، علاوة على ملحمة عمر (ض) التي ذكرناها سابقاً، وعشرات من المسرحيات التاريخية القصيرة، ذات الفصل الواحد، التي كان ينشرها في الدوريات والصحف المصرية وغيرها، مثل جريدة "الإخوان المسلمون" اليومية التي استمرت عامين فقط، بسبب المضايقات والعراقيل التي كانت توضع في طريقها، والضغط التي تعرض إليها مؤسسها حسن البنا الذي اغتيل في فبراير ١٩٤٩. وقد أصدر

١ عيد الستار جواد: في المسرح الشعري، ص ٨٦.

٢ عيد الحكيم الزبيدي: علي أحمد باكثير، من منشورات مجلة "الرافد"، ٦.ع، يونيو ٢٠١٠، ص ص ١١٩ - ١٢٠.

من هذه المسرحيات، في حياته، مجموعتين ضمّت كلٌّ منهما سبعة نصوص، هما "من فوق سبع سماوات"، و"هكذا لقي الله عمر". وإن تركيز باكتير في مسرحه الشعري التاريخي على مصر وماضيها ليس معناه أنه لم يستوح تاريخ بلدان أخرى ربطته بها صلات، بل وجدّناه، في بعض مسرحياته، يستلهم أحداث تاريخ مسقط رأسه ووطنه الأم وغيرهم؛ كما في مسرحيته "عودة الفردوس" التي صوّر فيها نضال الشعب الأندونيسي ضد الاستعمار الهولندي والياباني، وترجم في ختامها النشيد القومي الأندونيسي، الذي ألفه شاعر أندونيسيا الكبير سورابتمان، إلى اللغة العربية، تحت عنوان "نشيد أندونيسيا الكبرى".

وخصّ باكتير القضية الفلسطينية بقسطٍ وافر من مسرحياته، سواء الشعرية أو النثرية، الطويلة أو القصيرة، قبل وقوع النكبة أو بعدها؛ لأنها كانت تجري منه "بجرى الدماء في عروقه، حتى إنه كان ينشر عنها مسرحية قصيرة في كل أسبوع، حتى بلغت ٥٠ مسرحية قصيرة، وخمس مسرحيات مطوّلة".^١ وقد عدّ أحمد السعدي باكتير أول أديب يعالج قضية فلسطين، درامياً، في المسرح العربي^٢، وذلك بمسرحيته الطويلة "شيلوك الجديد" التي قسّمها إلى قسمين: "المشكلة"، و"الحل"، وبصنعيه هذا عدّ، كذلك، أول من قسّم المسرحية قسماً ثنائية. وهي مؤلفة سنة ١٩٤٤، وتزناً فيها بجزء العرب أمام الإسرائيليين، وقيام دولة الصهاينة على أرض فلسطين، واضطرار أهلها إلى ترك وطنهم للعيش لاجئين في غير وطنهم. وكتب باكتير مسرحيته المطولة الثانية عن تلك القضية عام ١٩٥٦، بعنوان "شعب الله المختار"، وهي كوميديا من أربعة فصول تكشف للقارئ حقيقة ذلك الشعب اللقيط الذي كان يعيش في الشتات إلى أن دُعِيَ، من قبل الحركة الصهيونية المدعومة من قوى الاستكبار الدولي، إلى إعمار قطعة من فلسطين بعدما طُرد منها أهلها بشتى الطرق. وبعد ثلاث سنوات، ألف باكتير مسرحيته الطويلة الثالثة عن فلسطين وقضيتها، وهي "إله إسرائيل" التي استمد وقائعها من مصادر دينية وتاريخية، لليهود ولغيرهم من القدماء والمحدثين، وتوحي تقديم تشخيصٍ للمشكلة اليهودية منذ أن طرحت أول مرة. والمسرحية الطويلة الرابعة لبكتير، في هذا الإطار، هي "لباس العفة" (١٩٦٣)، ألفها عقب دعوة الرئيس التونسي الراحل الحبيب بورقيبة إلى عقد الصلح مع إسرائيل بعد سنواتٍ من النكبة، وتخيّل، عبر مشاهدتها، في كوميديا هزلية، رحلةً قام بها هذا الرئيس إلى الكيان الإسرائيلي المستوطن في فلسطين. وفي الواقع، فإن هذا الزعيم العربي لم يُزُرْ ذلك الكيان، بل تولّى ها رئيس عربي آخر بعد نحو عقدين من الزمن، وهو محمد أنور السادات. وآخر مسرحية طويلة كتبها باكتير عن القضية الفلسطينية هي "التوراة الضائعة"، وذلك في أعقاب النكسة، عام ١٩٦٨، وظهور المقاومة الفلسطينية التي حملت على كاهلها مهمة تحرير الأرض المغتصبة، والوقوف في وجه الاحتلال اليهودي الذي أخذ

١ من كلمة عبد القّوس أبي صالح؛ رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية، في مؤتمر "علي أحمد باكتير ومكانته الأدبية"، الذي عُقد بالقاهرة، بمشاركة عدد من الباحثين العرب، في يونيو ٢٠١٠. (مجلة "الأدب الإسلامي"، ع. ٦٧، مج. ١٧، صيف ٢٠١٠، ص ص ٥-٦)

٢ نقلا عن مقال "ريادات باكتير" لعبد الحكيم الزبيدي، منشور في موقع www.bakatheer.com

يزحف عليها يوماً بعد يوم^١. ومن مسرحياته القصيرة الخمسين عن القضية نفسها نذكر : يوم المزاد الدولي - جلسة مع الشيطان - الهدية المسمومة - ماخور الأمم المتحدة - راشيل والثلاثة الكبار - السكرتير الأمين - شهيد القسطل - ليلة ١٥ مايو - معجزة إسرائيل - الخطة المزدوجة - الجولة الثانية - نصير السلام - في بلاد العم سام - أخيراً نطق.

وغير بعيد عن مسرحياته عن القضية الفلسطينية، نجد في ريبورتوار باكثير الدرامي عدداً من المسرحيات السياسية القصيرة التي شرع في كتابتها انطلاقاً من ١٩٤٦م، وظل ينشرها أسبوعياً، في عدد من المنابر الصحافية، إلى حدود ١٩٥٤. وتتسم هذه المسرحيات بالسخرية والمفارقة على اختلاف ألوانها؛ كما في مسرحيته الهزلية "سأبقى في البيت الأبيض" التي سخر فيها من الرئيس الأمريكي هاري ترومان لدوره الأساس في مأساة الشعب الفلسطيني، وكما في نصه الكوميدي الساخر "إمبراطورية في المزاد" (١٩٤٧) في إشارة إلى "الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس"؛ أي بريطانيا العظمى، ونلمس المفارقة في هذه المسرحية السياسية منذ أولى عتباتها النصية؛ أي العنوان. وباختياره هذا الأسلوب في كتابة المسرحية السياسية، عُدد باكثير "أول كاتب مسرحي عربي يستخدِم الملهاة (الكوميديا) في المسرح السياسي، ولم يسبقه أحدٌ في هذا المجال. والطريف أن باكثير لم يكتشف قدرته على كتابة الملهاة إلا عندما بدأ عام ١٩٤٦ في كتابة سلسلة مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد، وأخذ ينشرها في الصحف السائدة آنذاك."^٢

إن المسرحيات الباكثيرية، أيًا كانت طبيعتها، تنطوي على كثير من مظاهر الفَرادة والصدق والأصالة؛ مما أهلها لأن تنال عدة جوائز أشرنا إلى أغلبها سابقاً، ولأن يكون مؤلّفها رائداً في جوانب ذات صلة بالكتابة المسرحية كما أوأمنا إلى ذلك آنفلاً كذلك. ونضيف إلى تلك الريادات المذكورة أن باكثير كان أول من كتب الأوبريت باللغة العربية الفصحى (مسرحية "الشيماء شادية الإسلام" / ١٩٦٩)، وأول من كتب الأوبرا في اللغة العربية (مسرحية "قصر الهودج" / ١٩٤٤)^٣. ويظهر من تصفح مسرحيات الرجل، أو تصفح أكثرها على الأقل، أن صاحبها كان يكتبها عن وعي عميق، وكان متمكناً من آليات الصنعة الدرامية وقواعدها. كما لا يخفى على أحد حضور البُعد الإسلامي فيها بصورة جلية حيناً، وبصورة خفية حيناً آخر؛ مما يجعل باكثير واحداً من رواد المسرح الشعري الإسلامي في الأدب العربي الحديث. ويكفي القارئ الاطلاع على نصوص درامية لباكثير؛ من مثل "لبيك اللهم لبيك"، و"قصر في الجنة"، و"كسوة العيد"، ليقف على هذا الطابع في مسرحياته. ومن أقوى المؤشرات على ذلك تصديده بعض نصوصه المسرحية بأي من القرآن الكريم؛ مثلما فعل مع مسرحيته "إختاتون ونفرتيتي"، و"أبو دلامة" على سبيل المثال لا الحصر.

١ محمد أبو بكر حميد: علي أحمد باكثير رائد قضية فلسطين في المسرح العربي، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٦٤، مج.١٦، خريف ٢٠٠٩، ص ٢٥-٢٨.

٢ عبد الحكيم الزبيدي: علي أحمد باكثير، من منشورات مجلة "الرافد"، ع.٦، يونيو ٢٠١٠، ص ص ١٤٥-١٤٦.

٣ أنظر مقال الزبيدي "ريادات باكثير"، الذي أخلنا عليه سابقاً.

إن المسرح الإسلامي، عموماً، نُهر من أثمار الأدب الإسلامي الذي يُعرّف بأنه "التعبير الفني الهادف عن الحياة والكون والإنسان وفق التصور الإسلامي".^١ ومن هذا المنطلق، نستطيع تحديد ذلك المسرح بأنه نوع مخصوص من الدراما، يتقاطع مع سائر أنواعها في انبثاقه على مقومات الخطاب المسرحي المعروفة من حدث وحبكة وشخصيات وفضاء وحوار وصراع وإرشادات مسرحية وأسلوب، ويستهدف إيصال رسالة إلى المتلقين في حلة تعبيرية فنية ترقى به عن مستوى الكلام العادي، إلا أنه يكون منطلقاً – من حيث المرجعية – من الرؤية الإسلامية للوجود كله، ولا يخالف فحواه في شيء ما جاءت به شريعتنا السمحة، ولا يتخذه الأخلاق السامية، وتضبطه جملة من الشروط حتى لا يزيغ عن سكتة الصحيحة.

والواقع أن المسرح الإسلامي ما زال يتلمس طريقه في دنيا الأدب الإسلامي المعاصر، باحثاً عن موطئ قدم ثابت له في تربة هذا الأدب، حتى يُمكنه الوقوف على أرضية صلبة تتيح له إمكانات النضج والتبلور والنمو ليحقق، على الأقل، ما حققه الشعر الإسلامي، أو الرواية الإسلامية، أو النقد الإسلامي، بعد سنوات من المخاض والجهد المتواصل لفرض الذات في سوق التدافع الأدبي اليوم.

إن المسرح الإسلامي، كما يظهر من عددٍ من نصوصه المتوفرة بين أيدينا، مسرح ملتزم، في أكثر الأحيان، يلتصق بالواقع المعيش، وينخرط فيه مصوراً مكامن الخلل فيه، في أفق البحث عن علاجات لها، ويعبر عن آلام الناس وآمالهم، ويزرع في النفوس بريق التفاؤل طارداً عنها الإحساس بالقنط والتذمر والتضايق. وليس بصحيح ما ذهب إليه أحداهم حين أكد أن المسرح الإسلامي، في الواقع، "لا يهتم إلا بالأعمال المسرحية ذات الطابع التاريخي عموماً؛ كالحديث عن عدل عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وعمر بن عبد العزيز ز، وإثارة مواضيع مستهلكة؛ كالتأمر اليهودي، وإسقاط الخلافة، وقضية فلسطين وأفغانستان!"^٢ ونحن لا نُنكر اهتمام المسرح الإسلامي، بشقيه النثري والشعري، بالتاريخ من حيث هو أحداث أو شخصيات، واستلهامها والتناص معها، ولكن ذلك لا يعني، بأي حال، اقتصره عليه فقط، إلى جانب بعض الموضوعات المبتدلة في نظر الباحث، بل إن ذلك المسرح قد أولى الواقع المعيش عناية كبيرة، وحتى حين يستوحي مادته أو شخصياته من التاريخ فإنه يستثمرها، أحياناً كثيرة، في تناول واقعه، وتشخيص أدوائه، والتعبير عن الحياة عموماً. وقد لمسنا ذلك في جملة وافرة من أعمال باكثير الدرامية. بل إن أدينا نفسه أكد، في حوار أجراه معه، في بيروت، إبراهيم عبده الخوري، أنه يلجأ إلى التاريخ والأسطورة ليعالج، من خلالهما، مشاكل عصره وواقعه الحاضر.^٣

٣- بين يدي مسرحية "الشاعر والربيع" لعلي أحمد باكثير:

- ١ هذا نصّ التعريف الذي تقدمه رابطة الأدب الإسلامي العالمية لمفهوم "الأدب الإسلامي". (مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٢٢، ص.٦، ١٤٢٠ هـ، ص ٢٦...)
- ٢ حفناوي بلعلي: تجربة المسرح الإسلامي في الأدب الجزائري، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٤٥، ص.١٢، شتاء ٢٠٠٥، ص ٣٩.
- ٣ نُشر نص الحوار في مجلة "الجمهور"، بتاريخ ١٩٦٨/٧/٢٥. وأعاد عبد الحكيم الزبيدي نشره في الموقع الإلكتروني الذي أنشأه للتعريف بباكثير وأدبه.

تعد هذه "التمثيلية الشعرية"، كما سماها ناشروها، أجناسياً، واحدةً من مسرحيات باكثير التي صدرت، وتعرّف إليها القراء، بعد وفاة مُبدعها بعقود فافت الثالثة، وتقع في فصل واحد قوامه ستة مشاهد متباينة طولاً وقصراً . وقد كتبت شعراً، على أن بعض الحوار الجاري بين شخصيا تما توسّل بما أسماه باكثير، في مناسبات سابقة، الشعر المُرسَل المنطلق، الذي يُطلق عليه، في استعمال عديد من نقادنا اليوم، "الشعر الحرّ" أو "الشعر التفعيلي" القائم على نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة من حيث عددُ تفعيلاتها. واصطنع، في حوارات أخرى، شعراً قائماً على نظام الشطرين المتناظرين، ولكن بقوافٍ وروياتٍ غير موحّدة.

واختار باكثير عُنْوَنَة هذه "التمثيلية" بـ"الشاعر والربيع"، وهو اختيارٌ عُنوانيٌ يُحيلنا على طابعها الغنائي العام . وقد ورد – من الناحية التركيبية – في صيغة مركّب عطفِي مكوّن من اسمين م عرّفين مُفردَيْن، بينهما حرفٌ عاطفٌ يفيد مطلق الجمع والاشتراك، ويوحى بوجود علاقةٍ ما بين المعطوف والمعطوف عليه سنعرفها لاحقاً كما نقرأ المسرحية ونحلّها . يراد بالشاعر، اصطلاحاً، ذلك المبدع في حقل مخصوص هو الشعر، بوصفه "القول الموزون المقفى الدال على معنى"؛ كما حدّد منذ زمن بعيد^١. وقد "سُمي الشاعر شاعراً؛ لأنه يشعُر بما لا يشعر به غيره".^٢ ويشير لفظ "الربيع" إلى زمن/ فصل معلوم يلي الشتاء مباشرة، وتكتسي الطبيعة والحياة خلاله حلّة جديدة . وشكّل هذا الفصل إحدى الثيمات البارزة في أشعار العرب والأوروبيين وغيرهم، ولاسيما منها الرومانسية (لامارتين – أبو القاسم الشابي...)^٣.

إن هذا العنوان يجعلنا نتساءل عدة تساؤلات؛ من قبيل: ما الجامع بين الشاعر والربيع؟ ولماذا ارتأى الكاتب – وهو شاعر كما تقدّم – استحضار الربيع، تحديداً، دون فصول أخرى؟ وما المقصدية القابعة وراء ربطه بين عنصرين من عالمين مختلفين؛ عنصر آدمي وعنصر زميني؟ ... الواضح، بداءةً، أن ثمة صلةً ما جامعةً بين الشاعر والربيع؛ كما توحى بذلك تركيبة العنوان ودلالته المباشرة. وإذا أضفنا، إلى هذه العتبة النصية، مؤشّرين آخرين من داخل النص المسرحي، وهما بدايته ونهايته، يمكننا أن نفترض أن حياة الشاعر قد شهدت تحولاً مفصلياً في اتجاه الأحسن؛ إذ قدمه لنا النصُّ، في مُفتتّحه، شخصاً مهموماً، يعاني العزلة، متدمراً من حاله وقد تقدمت به سنونُ عمره . على حين نراه، في خاتمة النص، امرأً آخر جدلان نشوان فرحاً، مُقبلاً على حياة الربيع رفقة الصبايا . ونفترض، كذلك، أن الربيع كان فاعلاً حاسماً في إحداث هذا التغيير على مستوى شخصية الشاعر . ويظل هذا الكلام مجرد فرضٍ إلى حين التيقن من صحته عقب فراغنا من دراسة هذه "التمثيلية الشعرية"، لاسيما وأنا اخترنا قراءة عنوانها وفق مسلكٍ ينطلق من "القمة" إلى "القاعدة"، كان قد أطلق عليه محمد مفتاح "القِمَعَدَة"، وهي كلمة اصطلاحية منحوتة من هذين اللفظين الأخيرين^٤.

١ . قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص ٦٤، بتصريف.

٢ . ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، البيضاء، دت، ١١٦/١.

٣ . محمد زنيبر: الربيع في الشعر العربي، مجلة "دعوة الحق"، وزارة الأوقاف المغربية، ع٧، ص٤، أبريل ١٩٦١، ص ٣٤-٣٧.

٤ . محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت – البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص ٦٠.

٤- متن المسرحية الحكائي: عرض وقراءة.

افتتح باكثير مسرحيته الغنائية الرمزية هذه بمنظرٍ يتراءى فيه الشاعر، وهو الشخصية المركزية فيها، مهموماً مغموماً داخل حجرته الصغيرة، يعاني الأرق، ويتحسّر على انصرام شبابه وغزو المشيب رأسه . ويحاول خادمه معرفة علة معاناته ومفارقة النوم جفونه، ظاناً أن قصيدة، تبغي الخروج من أعماق وجدانه وكيانه، قد تكون السبب الذي أرقه وحرّمه الراحة، ولكنه نفى ذلك، مؤكداً أن "الشعر مات في قلبه، وليس له نُشور" . وهو بذلك، يخالف أكثر الشعراء، قدامى ومُحدّثين، الذي يحدّون المعاناة أحدَ الدوافع الأساسية التي تستحث الشاعر على الإبداع؛ إذ إنه لم يتأثر وينفعل بها، فينتج في ذلك قصيداً معيّراً، بل إن معاناته ذات مصدر آخر مغاير تماماً كما رأينا آنفاً!

وبينما الشاعر يعيش تلك الحال النفسية الكئيبة من جرّاء تقدّمه في السنّ، يسمع صدى صوت يهتف بمقدّم فصل الربيع، ويأدّب الناس إلى استقباله والاستمتاع به؛ إذ هو رديف الحياة وروحها، ومبعث الحيوية والنشاط في الطبيعة والأنفس. ولكن ذلك الصدى أثار في نفسية شاعرنا الدّهش والعجب والهّم، ودكّره بأيام شبابه الجميلة التي انقضت عهداً؛ الأمر الذي لم يُحمّسه ليكون ضمن المرحّبين بهذا الوافد!

وفجأة يظهر إلى جنب الشاعر، في حجرته، فتى وسيّم (تقمص دور الربيع) تعجّب من صورته شاعرنا الكهل؛ لأنها دكّرت بصباه وأيام ماضيه البعيد الخلوّة، وتعازفاً، بسرعة، وبادر الفتى / الربيع بسؤال الشاعر عن سبب همّه الملحوظ عليه، محاولاً التخفيف عنه وطرد اليأس والقنوط المسيطرين عليه؛ فعرض عليه أن يشاهد قدرته على بعث الحياة في الميت، وزرع الأمل في النفوس؛ وذلك من خلال "حبيبته السمراء"؛ أي "الأرض الغبراء". فهذه الأخيرة ترقد وتهمد وتحمّد طوال الشتاء، ولكن الربيع حين "يغازلها" فُدّام الشاعر، موظفاً في ذلك شتى أفانين الغزل والهوى التي تعلمها من هذا الأخير؛ كما قال الربيع، ينقلها من وضعها الجامد ذاك إلى وضعية أخرى قوامها الحيوية والنشاط والغبطة . بأسلوب آخر، فالأرض تستحيل بفضل الربيع وتنتقل من "الموت" إلى "الحياة". إن الربيع أراد، بدعوة الشاعر إلى شهود تلك "الآية الكبرى"، أن يُقنعه بقدرته على تغيير مسار حياته، وتبديل معالم نفسيته المنكسرة. إذ هو - كما وصف نفسه - "روح الحياة"، ورمز الانبعاث.

وليكشف للشاعر، باللموس، قدرته البعثية تلك، انسحب الربيع من حجرة الشاعر، هابطاً إلى الأرض كالطائر، وشاعرنا يرقب ذلك بكثير من الانتباه، وراح ينادي حبيبته "السمراء"، ويدعوها إلى الخروج ليقتضيا معاً أوثقات السرور والانتشاء في أرجاء الطبيعة الفسيحة . وما كاد يُنهى نداءه حتى بان له شبح فتاة سمراء تمسح عن مقلتيها آثار النعاس .. إنها الأرض معشوقة الربيع . وبعد تمعّط طويل من هذه الحبيبة، وتوسّل متواصل من فتاها الراغب في وصلها، نجح العاشق الولهان في استمالتها ومعانقتها والالتحام بها و "تقبيلها" ودمج روحه بروحها . ولم تفلح حيل الفتاة / الأرض، التي تعللت بها، في ثني الفتى / الربيع عمّا عزم عليه بكل إصرار وثبات . فقد ذكرت له سوادها، وأن بمُستطاعه العثور على معشوقة أخرى تكون ناصعة البياض، ولكنه - عوض أن يتراجع لهذه المصارحة - زادت لوعة عشقها في نفسه اشتعالاً، مصرّحاً

لها بأن "السوداء هي قرّة عينيه". ودعته إلى الأوبة إلى حيث أتى (السماء)؛ لأن فيها كل ما يعشق ويشتهي، بما في ذلك "الحسان الوضيئة كالشمس"، إلا أنه أجابها بأنه لم يجد ثمة ما يُضاهيها حسناً وجمالاً! ولما استسلمت الأرض لمحبّتها "الرومانسي"، الذي أغراها بكلامه المعسول، ووقعت في شرك حبه، أحسّت بنشوة وحلاوة لم تحسّ بهما من قبل، وشعرت بروح الحياة تسري في عروقها، وطار الخوف والتردد من قلبها. وبذلك العناق / الالتحام انبعثت روح الحياة في الأرض التي ران عليها الجمود والموات طوال الشتاء وقبله كذلك، فقامت من مرقدتها حيّة جذلة، مكسوة بالحضرة وبصنوف الزهر والورد، وحاضنة للطير والحيوان المقبلين عليها بلهفة ونشوة. وبينما يعيش الربيع والأرض ذاك الوصل الجميل، بعدما اندمج روحاهما في بعضهما البعض، وسرى روح الحياة من الأول إلى الثانية، انتبهت الأرض إلى وجود عين ترتبها، هي عين الشاعر الذي كان يراقب، من شرفة حجرته، ما يصنع الحبيبان في الخارج، فدعت عشيقها إلى أن ينأيا بعيداً عن ناظر ذلك الرقيب "المنحوس"، فتدخل الربيع ليشرح لها الوضع الذي يعيشه هذا الشاعر الكئيب مُدْ أمدٍ، وليبيّن لها دواعي مراقبته ما يفعلانه؛ وهو "شهود بعثها بعد أن غطى عليها الشتاء"، وما طرأ على حالها من تغير عجيب. ولا شك في أن الذي شدّ انتباهه إلى منظر الأرض والربيع المتحابّين أنه شكّل "معادلاً موضوعياً" له. فهو يعيش ما كانت تعيشه الأرض، قبلاً، ويؤمن بأن الفاعل في نقلها من الجمود إلى الحيوية كفيلاً بأن يطرد عنه شقوته ومعاناته النفسية ويأسه.

وقرّر الحبيبان أخيراً الابتعاد والانصراف حتى يغيبا عن عيني الرقيب الذي وصفته الأرض بـ "الشرّ"؛ مما أثر فيه نفسياً، وجعله يتساءل عن إمكانية تحوُّله مثلما تحوّلت تلك الحبيبة! ولم يلبث الشاعر في حاله تلك، حتى لمح أمامه الربيع، وهو يجري في الحقول والروابي منطلقاً جذلاً، معبراً عن فرحته الغامرة بعد أن حقق مُنيته، وقضى وطّره. ودعا الطبيعة، بشقيها الصامت والحي، إلى أن تشاركه فرحته وسعادته، وتُبارك له اقترانه بالأرض "زوجته"!

وأطلّ الشاعر، في آخر مشاهد المسرحية، من شرفته ليرى جمعاً من الفتيان قد بكرّوا إلى الحقول للعب والمرح والاستمتاع بمقدّم الربيع الذي حوّل وجه الطبيعة رأساً على عقب، وفكر في الخروج من وحدته القاتلة والالتحاق بهم، إلا أنهم لم يلتفتوا إليه، وأقبلوا بجواسهم وألباهم على الحقول والروابي لقضاء حق الربيع وحق الصبا؛ مما أثر فيه، وأشعره باليأس والتذمّر والحسرة، وضاعف معاناته النفسية، وذكرهم بأنه كان ذات يوم مثلهم، ولم يُخلق كما هو الآن، وأمّلتهم واسترحمهم وطلب مساعدتهم ليستعيد أيامه الجميلة الخوالي لما كان في سنّهم. جاء في نص المسرحية على لسان الشاعر يخاطب جمعَ الفتيان:

"آه لا تتركوني وتمضوا بدوني"

كُنْتُ يَوْمًا فَتَى مِثْلَكُمْ فَارْحَمُونِي

اجْمَعُوا مِنْ فُضُولِ صِبَاكُمْ قَلِيلاً قَلِيلاً

فَاخْلَعُوهُ عَلَيَّ لِأُنْبَسَ ذَاكَ الرَّدَاءَ الْجَمِيلًا^١.

وحين لم يستجب الجمع لندائه وتوسّله، ارتدّ مغموماً إلى داخل حجرته، يجترّ ألمه، ويكي صباه وشبابه اللذين انصرما مُخْلِفين له المعاناة والكُلوم. ولم يكد يمضي وقتٌ طويل حتى ظهر له الربيع، كَرَّةً أخرى، سائلاً إياه عن سبب قُعوده وتخلفه عن اللّحاق بالفتيان المقبلين على الطبيعة يستمتعون بمناظرها البهيّة، واستغرب من تصرفه ذاك، لاسيما وأن الكون كلّهُ يحتفل بـ"انبعاث الصبا وانبثاق الأمل"! ولم يكن مُستطاع الربيع، والحال هذه، أن يظل مع الشاعر في حجرته الضيقة الكئيبة مدةً أطول من تلك التي قضاها رفقته، لذا انطلق، هو الآخر، لينظر "آية الله" على الأرض، ويستمتع بالأجواء الجديدة على غرار جمع الفتیان . وإثر ذلك، توجه الشاعر إلى شرفة حجرته متأملاً ما يحصل في الطبيعة أمام ناظره، واستيقظت في نفسه النشوة والشوق للالتحاق بهم جميعاً، ودبّ بين ضلوعه إحساسٌ جميل بعودة الصبا والشبيبة إليه بعد طول يأس وشقوة، فعبر عن سعادته بذلك تعبيراً ممزوجاً بعبارات التكبير؛ حيث قال:

"هذا فؤادي الذي تبدّل
بين الضلوع انتشى وعزّبند

وذا شبابي الذي تولى
قد عاد، أهلاً به وسهلاً

الله أكبر الله أكبر^٢.

وبينما هو يعيش ذلك الشعور، مرّ به سرّب من الفتيات اللاتي لبّين نداء الربيع، فخرجن للاستمتاع بما جاء به، وتحية عيد الربيع، وهنّ منتشيات فرحات، فرجاهنّ الشاعر لينتظره، ويلتحق بهن هو الآخر، وطلب وصاهنّ، ولكنهن تضاحكنّ منه، وقابلن استعطافه بالهزء واللامبالاة . إلا أن ذلك لم يُثنيه، ولم يُنبط عزمته، بل واصل توّده إليهن، وتغرّله بهن علّه يستميلهن، فيرفقتهنّ معهن إلى الحقول والروابي التي كساها الربيع حلة قشبية تسرّ الناظرين . ولم يطل تجاهلهن كثيراً؛ لأنهن سرعان ما انتبهنّ إلى أن المستعطف شاعرٌ رهيّف الحس، يخرج الشعر من بين شفثيه كالحلاوة، فرحبنّ به فرداً داخل سرّهنّ؛ مما خلّف ارتياحاً عميقاً لدى الشاعر، جعله يشكر الخالق مبدلّ الأحوال، وشعر بأن كل ما فات قد عاد إليه: الشباب، والحب، والوصل، والشعر... إلخ، واندمج معهن في الطبيعة اندماجاً سريعاً ورائعاً عكسه النشيد الذي اختتمت به المسرحية، والذي أنشده الشاعر وسرّب الفتيات يردّدنّ لازمته "هيا بنا هيا". وبذلك، حصل للشاعر مثل الذي وقع للأرض الغبراء، فتحولّ من الكآبة والأسى والعزلة إلى الانسراح والسعادة والاندماج مع الآخرين ومشاركتهم بهجة الاحتفال بمقدم الربيع الذي أحدث تغييراً عميقاً في الأرض . وقد كان لهذا العامل الزمني دور حاسم، كما لاحظنا، في إحداث ذلك التحول المفصلي في الأرض وحياة الشاعر اللتين ينسحب عليهما سيناريو واحد؛ لتشاؤمه مسارئهما!

١ الشاعر والربيع، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٥، م.س، ص ٩١.

٢ نفسه.

إن لباكثير، كما قلنا سابقاً، إسهامات بارزة في مضمار الأدب الإسلامي عموماً، ولاسيما في مسرحه الشعري الذي يتمثل، في أكثر نصوصه، مقومات ذلك الأدب تصوّراً وصياغةً . مع ملاحظة أن البعد الإسلامي يح ضر تارة بقوة في أعماله، ويكون حضوره فيها، تارة أخرى، خافتاً وخفياً؛ مثلما هو الشأن في "التمثيلية الشعرية" التي بين أيدينا الآن. فهي تتوخى زرع الأمل وروح التفاؤل في النفوس، وطرد اليأس والتدمر، موظفةً، لأجل ذلك، معجماً لغوياً تتردد فيه كلمات وعبارات تعكس ذلك البعد؛ من مثل: سبحانك اللهم يا ربي - الله خالقها وواهبها معاً - يقضي بها في الخلق حيث يشاء - عز وجل - الله أكبر الله أكبر - والله - تبارك القادر.

ولا ريب في أن "الصراع الدرامي" يعد من العناصر الجوهرية في المسرحية، أياً كان نوعها، يرمي إلى تجسيد مواقف المتحاورين المتنافرة، وإضفاء الدينامية عليها في المحلّ الأول . ويظهر الصراع في نص مسرحية "الشاعر والربيع" من خلال علاقة الربيع بالأرض في أول الأمر؛ ذلك بأن الطرف الأول من "العالم العلوي" قديم من السماء، كما جاء على لسان الأرض في المسرحية، ويرمز إلى البعث والإحياء، على حين أن الطرف الثاني من "العالم السفلي"، يظهر في وضعية هُمود وجمود وموت بسبب الشتاء الذي ران عليه . وقد حاول الربيع، مراراً، التقرب من الأرض "المحبوبة"، والالتحام بها ليخلع عليها من روحه وحيويته، ولكنها قابلت ذلك بالنفور والتمنع . بيد أن الربيع، الذي أبدى إصراراً وعزماً كبيرين، أفلح في إغواء الأرض واستمالتها وتحقيق مُنيته، وهي "تقارب رَوْحَيْهِمَا"؛ مما مكّنه من تمرير نُسْغ الحياة، ونقل روحها، إلى شرايين الأرض التي أحست بحلاوة تلك الروح، وبمفعولها السحري. إذ جاء على لسانها مخاطبةً حبيبتها/ الربيع:

"ما كُنْتُ أَحْسِبُ أَنْ تُعْرِكَ هَكَذَا حُلُوً، وَأَتَّكَ لِلْكُلُومِ شِفَاءً

أَجْرَيْتَ فِي دَمِي الْحَيَاةَ...!"

وبذلك تحوّلت العلاقة بين الطرفين المتحاورين من الصراع والتباعد إلى التلاحم والتقارب، فكانت نتيجة ذلك إيجابية جداً للأرض التي، بفضل ذلك، تنصّلت من جمودها وكآبتها، واستحالت حيةً نشطةً جدّلة!

٥- دراسة الخطاب المسرحي: المكونات ووظائفها.

إننا نضع مصطلح "الخطاب"، هنا، في مقابل اصطلاح "المتن الحكائي"، جزئياً على ما درج عليه البنيويون منذ عقود. وإذا كان اللفظ الثاني ينصرف مفهومه إلى مجموع أحداث النص السردي الرئيسة والثانوية، والعلاقات الرابطة بينها، المشكّلة لحبكتها، سواء أكانت زمنية أم منطقية، وإلى محتواه الفكري ومعانيه كلها، فإن الأول يُقصد به مجموع العناصر اللغوية والأسلوبية والتقنية التي يوظفها الكاتب للتعبير عن ذلك المتن، وإبلاغه إلى المتلقي . بمعنى أننا، في الحالة الأولى، نجيب عن سؤال "ماذا؟"، على حين نَشْعَلْ أنفسنا، في الحالة الثانية، بالإجابة عن سؤال "كيف؟" ولا يجب أن

نفهم من هذه القِسْمة، التي يُلجأ إليها، نقدياً، لغرض منهاجي ليس إلا، بأنّ جانبي النصّ السرديّ آنفي الذكر مستقلان عن بعضهما البعض استقلالاً كلياً، بل إنهما متكاملان ومتلازمان تلازماً جدلياً يجعلهما أشبه بوجهي ال عملة الواحدة! وعلى هذا الأساس، فإنّنا سنعمد، في هذا المبحث الخاتم، إلى مقارنة مسرحية باكثر قيّد القراءة من الزاوية الفنية والتقنية أساساً، من خلال دراسة شخصياتها، وفضائها، وبنائها العام، ولغتها، وأسلوبها، وإرشاداتها . وإن هذه العناصر متكاملة فيما بينها من وجهة، وبينها وبين مقومات المتن الحكائي للمسرحية من وجهة أخرى.

مسرحية "الشاعر والربيع" عمل فني متكامل متناسق الأجزاء والمكونات، يقع في فصل واحد، من ستة مشاهد؛ مما يدل على أنه نموذج مسرحي حديث على مستوى بنائه العام. ذلك بأن المسرحية الكلاسيكية، في العهد اليوناني والعهود القديمة التي تلتها، كانت تحكمها جملة من الضوابط التي ألزمت المبدع الدرامي باحترامها في هذا الإطار؛ منها تقسيمها إلى فصول منسّقة يصل عددها إلى أربعة أو خمسة في أقصى الحالات، مع التقيّد بالوحدات الأرسطية الثلاث المعروفة في حقل الدراما (وحدة الموضوع – وحدة الزمان – وحدة المكان). وقد استمرّ هذا التقليد الفني بين المسرحيين الغربيين حتى العهد الرومانسي، حيث شرع في إبداع مسرحيات بفصول أقلّ من ذلك، وأخضع مؤلفو مسرح "البولفار" الفرنسي، في أوائل القرن العشرين، المسرحية إلى ثلاثة فصول، وأصبح، هذا التقسيم، منذئذٍ، تقليداً معروفاً.

يقوم صرّح مسرحية باكثر المدروسة على ثلاث وحدات رئيسة؛ أولها الاستهلال، وفيها يتراءى لنا شاعرٌ مهموم، حرّم من النوم، يجاور خادمه الذي أراد معرفة سبب معاناته النفسية الظاهرة آثاؤها على تحيائه . وآخرها الخاتمة التي يظهر فيها شاعرنا شخصاً آخر، سعيداً نشيطاً، مُقبلاً على الحياة، منطلقاً في الطبيعة للاستمتاع بالربيع . فالخطتان معاً كافيتان لتلمس التطور البارز الذي طرأ على الشخصية الرئيسة في المسرحية نفسياً، بحيث انتقلت من وضع إلى آخر نقيض تماماً! وبين لحظتي البدء والختم تنامت أحداثٌ وحواراتٌ مشكّلة وسط المسرحية وعقدتها وجسدها، ومبرزة سيناريو انتقال الشاعر من شخص كئيب متدمر، لانصرام أيام شببته الجميلة، إلى شخص سعيد استعاد حيويته ونشاطه بمقدم فصل الربيع.

ويشكل هذا الشاعرُ الشخصية الرئيسة في مسرحيتنا قيد التحليل، يستأثر بأكثر تدخلات شخصياتها، ويحضر في حل مشاهدتها الدرامية . فهو، إلى جانب ما ذكر من صفاته النفسية، متقدم في السن؛ مما يرجّح لدينا أن تكون هذه المسرحية من المسرحيات التي كتبها باكثر في أواخر حياته، ولطيفٌ وظريفٌ وخفيفٌ الروح ورهيفٌ الإحساس؛ كما وصفته جملة من الفتيات في آخر المشاهد . وهو شخصية نامية، لا ثابتة، في النص؛ لأنه لم يلزم حالة واحدة قارّة من بداية المسرحية إلى نهايتها، كما رأينا سابقاً، وكان للربيع أبلغ الأثر في إحداث تلك النقلة على مستوى نفسية الشاعر . كما أنه "الأستاذ الأجل" للربيع، كما جاء على لسانه في النص؛ إذ هو الذي علّمه فنون الهوى والغزل.

١ . عبد الله شقرون: الثقافة المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط ٢٠٠٦، ص ١٤٤.

ويأتي بعد الشاعر، من حيث الأهمية ودرجة الحضور، "شخصية" الربيع الذي يظهر، في المسرحية، في صورة فتى جميل مليء بالحياة ذكر الشاعر بجماليته حين كان صغيراً، بل إنه عدّ نفسه نسخة منه، بل هو الشاعر عيُّ نُه في صباحه، وجعل نفسه، كذلك، روح الحياة، ورمز الانبعاث، وتبدو قوته "السحرية" تلك في التأثير الذي أحدثه على الأرض الغبراء؛ حبيبته السمراء التي هام بها عشقاً، وأكثر التغرُّل بها؛ إذ استطاع أن يبتّ روحه في عروقها، ويخلع عليها السعادة والحياة بعد شتاءٍ قاسٍ كانت خلاله هامدة راقدة مَيّنة . وقد أوحي للشاعر، بذكر قصته مع الأرض، بإمكانياته الخارقة في تبديل حياته رأساً على عقب، وفي قلب معاناته حُبوراً وانتشاءً إن هو استمع إليه، وعمل بما يُملّيه من مقترحاتٍ !

وتحتلّ "شخصية" الأرض المنزلة الثالثة بعد الشاعر وا لربيع. ويقدمها النص المسرحي في صورة فتاة سمراء عذراء حسناء قامت من رقادها للتوّ، جميلة التكوين، ذات بُتولة وحياء، غير سهلة الانقياد؛ إذ إنّها لم تنقذ للربيع؛ فتاها الجميل، إلا بعد تمّتع طويل، وتوسُّل متواصل من مُحبِّها . وحين انقادت له، بعد أن طمأنها ومّ نأها، وعانقها، أحسّت بحلاوة الالتحام بالربيع، وبروحه تسري في عُروقها فتنتقلها من أرض غبراء ران عليها شتاء قاس إلى أرض أخرى مألّى بالزهور المزركشة وبمظاهر الاخضرار، وإلى مَرْتَع للطير المغرّد فرحاً بالربيع فاعل تلك النقلة، وللصبايا اللواتي قصدنّها احتفاءً بعيد الربيع، ورغبة في الاستمتاع بمناظرها البهية ... وتنضاف إلى هذه الشخصيات الثلاث أخرى ثانوية أو عابرة لم يكن لها دور بارز في المسرحية، لذا لن نقف عندها؛ وهي شخصية الخادم، و "الصوت" الهاتف بمقدم الربيع، وجمع الفتیان، والفتيات.

وقد أجرى الكاتب بين هذه الشخصيات الحوار، ومرّر على ألسنتها رسالة نصّه وفكرته المحورية ومختلف مقاصدها وأبعادها. وبهذا الأسلوب الحكائي، أساساً، استطاع الكاتب إبلاغ ما يريد قوله . يقول الناقد المصري الراحل عبد القادر القطّ مؤكداً مركزية الحوار في الفن المسرحي : "إن أول ما نلاحظه على المسرحية، باعتبارها شكلاً أدبياً، أنّها تقوم على الحوار. فليس هناك مؤلّف أو "راوٍ" يقصّ علينا الأحداث، ويعرّفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضها ببعض كما هو الأمر في الرواية مثلاً، وإنما تكشف الشخصيات عن نفسها بنفسها، وتتحوّر فيما بينها لينمو الحدث م ن خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها . " والملاحظ على الحوار في المسرحية المدروسة ككل أنه متعدد الأطراف، دار بين أكثر من شخصيتين، وأنه مباشر وأفقي وخارجي في أكثر المشاهد . واضطلع بتأدية أكثر من وظيفة، لعل أهمها عرض مواقف المتحاورين ووجهات نظرهم، وتجسيد الصراع الدرامي في المسرحية، والإسهام في تنامي الحدث وتطويره .

وقد احتضن حوار الشخصيات في مسرحية باكثير فضاءً أساس يتجلى في حجرة الشاعر الضيقة المتوفرة على جملة أشياء، أبرزها مكتب الشاعر الذي جلس على كرسيه يتأمل ويجتزّ مرارة معاناته قبل انقلاب حياته ع لى نحو ما أوّضحنا من ذي قبل . ولهذا الحجرة شرفة يطلّ منها الشاعر على فضاءٍ أرحب جرّث فيه مجموعة أخرى من ماجريات المسرحية

١ عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١٩٧٨، ص ١١ .

وأحداثها، وهو الأرض التي تتراءى له قبالتها بما فيها من حقول وروابٍ لبست أجمي حلة بمقدم الربيع . وبذلك، تجسدت في فضاء المسرحية المكاني ثنائية المغلق والمفتوح.

واعتمد باكثر، في كتابة مسرحيته هذه، لغة واضحة تقرب من لغة الحياة المتداولة في أغلب الأحيان، ما عدا ألفاظ تمتح من قاموس العربية القديم؛ مثل : تغوّرت - الكرى - هميم جائشة - نثيث أكمام - حسيس أصداء - ذوى زهر الغزل - رؤوم - بُرحاء - العُلّواء - الرّواء - الطُّعراء - الكُلوم - الوطر - النبت الحُضيل - عاج. وقد رام من وراء استعمال لغة مفهومة تحقيق التواصل مع متلقّي نصّه، وضمان وصول رسالته إليهم على اختلاف مستوياتهم في الإدراك والفهم. وهذا شأنٌ باكثر في أكثر إبداعاته، بما فيها أشعاره. وزاوج، أسلوبياً، بين الخبر والإنشاء بشقيه الطلبي وغير الطلبي، مع غلبة واضحة للإنشاءات في النص، والتي تحققت بعدة صيغ أسلوبية (النداء - الأمر - النهي - الاستفهام - التحضيض - التّذبة - التعجب)، أسهمت جميعها في إيصال مغزى المسرحية إلى المتلقين، وفي تجسيد مواقف الشخصيات وعلاقتها بعضها ببعض. ونلاحظ ضمن أخبار النص أساليب عدة؛ من مثل التوكيد والاعتراض والتكرار . وإلى جانب تفريرات النص، نُلقني بين ثنايا حوارات شخصياته جملة من التعابير الإيحائية والصور البلاغية؛ كالتشبيهاً (في السماء حسناً كالشموس وضاء...)، والاستعارات (ثوب الصّبا لا يُعار...) التي كانت لها وظيفة مزدوجة في النص؛ شقّها الأول تعبيرية من حيث إنها قناة لغوية لنقل المواقف، والتعبير عن معاني المسرحية . على حين أن شقّها الثاني ذو طابع فني من حيث إنها تُضفي على النص بُعداً جمالياً يستثير المتلقي ويُمّتعه، ويدفع به إلى أن يشارك في إنتاج دلالاته.

أسلفنا القول بأن مسرحية باكثر، التي نحن بصدد مقارنتها مضمونياً وفنياً، "تمثيلية شعرية"، كتبها المؤلف بالشعر سواء العمودي أو المرسل، مع تنوع قوافيها وأحرف رويّها في أغلب مشاهدّها . إذ نظّم أبيات المشهد الأول على نؤل بحر الكامل، وهو بحر خليليّ صافٍ يقوم على تفعيلة واحدة تتردد بين أشطار أبياته (متفاعلمن)، ويعد من الأوزان الفخمة التي أكثر شعراؤنا القدامى من النظم على هديّها . إلا أن الملاحظ أن بعض تلك الأبيات منظوم على وزن الكامل التام (ست تفاعيل) ذي العروض والضرب المعتلّتين بعلّة الحذذ (إسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة)، على حين نظم الباقي على مجزوء الكامل (أربع تفاعيل فقط). وإذا كان شعر المشهد السابق قائماً على نظام البيت ذي الشطرين المتساويين، فإن الشعر الذي ألف وفقه المشهدان الثاني والثالث ممّا يسمى، الآن، الشعر الحرّ، وهو على تفعيلة المتدارك (فاعلمن) التي استُخدمت فيهما بعض زحافاتهما المعروفة، ولاسيما الحزبن (حذف الثاني الساكن). والملاحظ، بوضوح، أن أسطر المشهدين متفاوتة فيما بينها طولاً وقصراً تبعاً لحالة مبدعهما النفس والشعورية غداة كتابتهما . كما أنّهما وظفا لعبة البياض والسواد بكيفية غير ثابتة؛ إذ نجد الكاتب، مرة، يبدأ السطر ببياض يعقبه سواد، ثم بياض، وأحياناً يستهلّ السطر الشعري بسواد (كتابة) يليه بياض (فراغ). وركب باكثر، في المشهد الرابع، بحر الكامل سداسيّ الأجزاء في شعره الكلاسيكي كله، مع ملاحظة أنه كان يوزع البيت الواحد، أحياناً، على مستوى الحوار، بين متحاورين اثنين؛ بحيث يبدأ أحدهما ببعض البيت ليُتمّه مباشرةً مخاطبته . وبخلاف مشاهد المسرحية الأخرى التي نوّعت جميعها القوافي وأحرف الروي

كما هو ملحوظ، فإن المؤلف في هذا المشهد التزم بوحدة القافية والروي معاً؛ إذ إن قافيته جاءت على زنة "فَعْلُنْ"، مطلقة، مُرَدَّفة بالألف، موصولة بالواو. ورويُّ شعر المشهد هو الهمزة التي بَجَّرَها الضمة. وعاد باكثير إلى استعمال وزن المتدارك في المشهد الخامس من مسرحيته، ولكنْ بطريقة غير مألوفة لدى القدماء؛ بحيث إنه جعل في كل شطر من أشطر أبيات هذا المشهد القصير تفعيلتين اثنتين فقط. وبعد المشهد الأخير أغنى مشاهدتها إيقاعاً؛ إذ تعددت قوافيه وروياته، مثلما تعددت أوزانه العروضية وأنماطه الشعرية. ففيه أبياتٌ كلاسيكية البناء وأسطرٌّ هي الغالبة عليه، على أن أبياته تلك منظومة على أُنْجَرٍ مَحْلَعٍ البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن × ٢)، والمجتث (مستفعلن فاعلاتن × ٢)، ومجزوء المتدارك، ومجزوء الكامل الذي لحق عروضه وضربه الحدز. على حين أن أسطر المشهد منظومة على تفعيلة المتدارك تحديداً. إن هذه الطريقة، في الكتابة الشعرية، في ذلك الوقت المبكر، لَدليلٌ على أن باكثير واحدٌ من أوائل المجدِّدين في القصيدة العربية الحديثة، والخارجين عن أعرافها المتبعة منذ أقدم أعصرها. وقد أقرَّ له بهذه الريادة كثيرون كما رأينا سابقاً.

ومما لا ريب فيه أن ثمة عناصرَ بعينها تميَّز الكتابة المسرحية من غيرها من ضروب الكتابة الأدبية، وفي مقدمتها ما يُطلق عليه، في النقد المسرحي الحديث، اصطلاح "الإرشادات المسرحية" أو "التوجيهات المسرحية" أو "الإرشادات الإخراجية" أو "ملاحظات الكاتب" أو "النص المرافق"... وهي كلها مُسمَّياتٌ اصطلاحية لمسمَّى واحد يعبر عنه، في اللغة الفرنسية، بلفظ "Didascalies". ويراد به تلك الكلمات أو العبارات أو النصوص التي يعمد المؤلف المسرحي إلى وضعها بين هلالين (كما في النصوص الدرامية العربية)، أو كتابتها بخط مُغاير لذاك الذي يُكتَب به الحوار المسرحي (كما في النصوص الغربية)، سواء في فاتحة مسرحيته أو بين حناياها أو في خاتمتها. ولها، دون شك، وظائفٌ تؤديها في النص الذي ترد فيه، أبرزها الإرشاد والتوجيه والمساعدة على الفهم وعلى نقل المسرحية من شكلها الخطي إلى عَرْضٍ يقدِّم على الرَّجْح لِيُشَاهِدَهُ النَّظَّارَةُ. وإذا عُدنا إلى تاريخ الأدب المسرحي فإننا لا نجد للإرشادات المسرحية حضوراً واضحاً فيه، منذ العهد الإغريقي، ولم تتسلَّل إلى النص المسرحي إلا حديثاً بعد منتصف القرن التاسع عشر، مع بروز نجم المسرح الطبيعي في أوربا؛ حيث صرنا نراها في نصوص المسرحيات؛ إما في صدارتها، وإما بعد أفعال القول فيها، وإما مباشرة عقب إثبات أسماء الشخصيات، وإما داخل الحوارات نفسها. ولم يلتفت نقاد الدراما إلى الحُفُول بموضوع الإرشادات إلا في وقت متأخر، ولعل رومان إنغاردن (R. Ingarden) أوَّل مَنْ طَرَّقَ هذا المجال، حين ميَّز داخل المسرحية المكتوبة بين النص الرئيس / الحوارات (Dialogue) والنص الفرعي / الإرشادات (Didascalies)، قائلاً: "إن الكلام الذي تنطق به الشخصيات يشكل النص الرئيس لمسرحية ما، وتشكل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف النص الثانوي. وهذه الإرشادات تختفي عندما تُعْرَض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية حيث تمارس وظيفة العَرْض".^١

١ نقلاً من كتاب "سيمبوتيقا الصورة المسرحية (دراسات في المسرح)" لجميل حمداوي، دار نشر المعرفة، الرباط، ط١، ٢٠١٣، ص ٨١.

لقد ضَمَّنَ باكتير مسرحيته "الشاعر والربيع" عدداً من الإرشادات المسرحية المتباينة طولاً وقصراً، والواقعة خارج الحوار بصفة أساسية، والمنتشرة في أول النص وآخره وبين ثناياه جميعاً . واستهدف الكاتب، من خلال إثباتها في نصه المحلّل، وصف شخصياته خارجياً وداخلياً، وكذا حركاتها وتصرفاتها ووضعياتها وتصويتاتها، وتقديم توجيهات للاستئناس بها في أثناء تأنيث الفضاء الرّكحي لدى إرداة تحويل النص من صورته اللغوية المكتوبة إلى كتابة مَشْهَدِيَّة معروضة . وعلايه، فإن هذه الإرشادات، التي تعمّد الكاتب المسرحي إدراجها في نصه الدرامي، موجّهة إلى شخص المخرج لتُسعِفَه على ذلك التحويل، وإلى السينوغراف لتساعده على إعداد الخشبة وتجهيزها وبناء ديكورها وأكسسواراتها، وإلى الممثلين الذين يُعْهَد إليهم بتقمُّص أدوار ال شخصيات المسرحية، وإلى القارئ الذي يتعامل مع المسرحية مكتوبةً؛ إذ تُعِينُه على تحيُّل مشاهدتها وأفعال شخصياتها وصفاتها وغير ذلك.

على سبيل الختم:

لقد تأكَّد لنا مما تقدم كله أن علي أحمد باكتير واحدٌ من فرسان الأدب العربي الحديث، سجّل حضوراً، بأحرف بارزة، في مجالات الرواية والقصيدة والمسرحية؛ كما تشهد على ذلك إنتاجاته الفكرية والأدبية التي بين أيدينا . ولكنّ تميّزه، في حقيقة الأمر، كان في الحقل الدرامي، ولاسيما المسرح الشعري الذي كان أحد زُواده الأوائل المجدّدين فيه شكلاً ومضموناً، و"تمثيلته الشعرية" التي حلّتها، في هذه الدراسة، دليلٌ واضح على ذلك .

المكون البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة

أ. محمدي محمد / جامعة الدكتور: الطاهر مولاي سعيدة. الجزائر.

الملخص:

برز الفضاء الشعري كقيمة جديدة في شعر الحداثة، حيث تسعى هذه المداخلة إلى إبراز ما للفضاء من حمولة دلالية في تلقي النصوص الإبداعية الشعرية؛ وصلته الوثيقة بعملية التأويل، التي لم تعد محصورة بكل ما هو لغوي. بل تعدته إلى جوانب أخرى، فالقصيدة الشعرية الحديثة تستمدّ جوهرها من سمات فنية جمالية مختلفة لا تركز على اللغة فحسب بل تُراعي جوانب عدّة أبرزها الجانب البصري.

الكلمات المفتاحية:

الأيقون، البصري، النص الموازي، التلقي، النص الأدبي، الجمالية، إعادة إنتاج المعنى، التوقع، الفراغ، القارئ.

العنصر البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة:

شكّل الاشتغال الفضائي موضع اهتمام العديد من النقاد العرب خصوصاً المغاربة منهم؛ فمحمد بنيس في مؤلفه "بيان الكتابة" يؤطر نظرياً لهذا المعطى البصري ويسعى لتغيير مسار الشعر بـ « أن نبين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار أن نؤلف بين التأسيس والمواجهة»¹.

فهذه دعوة صريحة إلى تبني أنماط جديدة في الكتابة الشعرية مخالفة لما هو مألوف، ومن ثمّ البناء بلغة جديدة جوهرها الاشتغال الفضائي "المكان"، فهو يرى: « أن إغفال هذا المجال في قراءة النصوص يعبر بوضوح عن تحكّم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري، خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالة لا يُمكن اعتبارها جانباً هامشياً أو ترفاً

¹ . محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ١٩، ١٩٨١، ص ٣٩.

فكرياً أو لعبة مجانية...»^١ فهو بذلك يطرح مفهوم الكتابة كبيان للدعوة للتجديد ولصياغة مشروع جديد للشعر، خروجاً من مأزق التقليد والنمذجة المتوارثة.

ويمثل مؤلف "الجنون المعقلن" لعبد الله راجع امتداداً نظرياً لكتابات محمد بنيس حيث سعى صاحبه إلى تبني مشروع الاشتغال الفضائي للكتابة « فالكتابة عرس للعين والأذن والباطن »^٢. فهو يشير في مؤلفه إلى التشكيل الخطّي الذي استمده من تجريد توفاليس وبودلير^٣.

بينما يعتبر عمل محمد بلبداوي الموسوم بـ "حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس" الأكثر تركيزاً على عنصري الخط والتشكيل، مع إبرازه لدور السياق النصّي يقول فيه: «...ماذا يحدث مثلاً لو أنني زوجت الخط بشكل، وليكن علامة من علامات المرور، حينما يكون سياق النصّ يقتضي ذلك (أُحُّ هنا وأؤكد على سياق النصّ)... أن حرية القارئ مشروطة بالمناخ السائد في النصّ، وهذا المناخ أنا الذي أغزلُ خيوطه الرفيعة بأكبر قدر من العناية والمسؤولية...»^٤. فصاحب الحاشية يجعل من الاشتغال الفضائي ضرورة ملحة يغذيها السياق، فتفرض بعض السياقات وجود علامات مزاجية للخط من أجل تنشيط فاعلية القراءة لدى المتلقي بوصفه عنصراً مشاركاً في عملية البناء النصّي. وقد يكون ذلك سبب وفائه لهذا النوع من الكتابة، وإصراره على مواصلة كتابة دواوينه بخط اليد^٥. ولتبيّن عناصر الاشتغال الفضائي في الشعر الحديث والمعاصر كان لزاماً عليّ الاستئناس ببعض المؤلفات النظرية والنقدية في هذا الباب، وتأسيساً عليها سأستعرض هذه العناصر وفق النسق الموالي:

١ - الخط:

شكل الخط العربي، أحد المظاهر البارزة والرئيسية، للحضارة العربيّة الإسلاميّة، منذ نشأتها الأولى وحتى اليوم. تطوّر مع تطورها، وكان أهم دعائمها، والوسيلة الأساس في نشرها وتعميمها؛ وفي الوقت نفسه، عومل هذا الخط، كعمل

^١ . محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقارنة بنيوية تكوينية -، دار العودة، بيروت، دت، ص ٩٥

^٢ . عبد الله راجع، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، العدد ١٩، ١٩٨١، ص ٥٦.

^٣ . ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل للتحليل الظاهراتي -، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١، ص ٢٢٥

^٤ . أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي، ١٩ أبريل، ١٩٨١.

^٥ . أقصد: الدواوين الآتية: حدثنا مسلوخ الفقر وردى ١٩٨٣، وهبوب الشمعدان ١٩٩٠، وتفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر

٢٠٠١، وحتى يورق ظل أظافره ٢٠٠٩.

فني قائم بذاته، له خصائصه ومزاياه التشكيلية والتعبيرية، ولا يزال حتى يومنا هذا، موضع اهتمام وبحث وتجريب بهدف اختلاق منحز بصري عربي معاصر، مما ينطوي عليه من قيم تشكيلية ودلالية وتعبيرية.

احتفظ الخط العربي بعافيته، تصونه وتحرس أصوله وقواعده ونظمه الراسخة، وظلّ محط اهتمام وشغف العرب والمسلمين في أصقاع انتشارهم كلها، كونه لغة أسمى النصوص وأقدسها (القرآن الكريم) الذي كان ولا يزال من أهم وأبرز عوامل حفظه وصونه وانتشاره سليماً معافى، ذلك لأنّ كل إنسان اعتنق الدين الإسلامي الحنيف، عليه تعلّم اللغة العربية، مهما كانت لغته الأم، ليتمكن من الإحاطة بأفكار وتعاليم دينه وممارستها بالشكل الصحيح والسليم فكانت حتمية الاحتكاك بالخط العربي والجماليات البصرية التي تكتنّزها حروفه وتشكيلاته.

٢ - البنية الخطية:

تتشكل الصّفحة المخطوطة من وحدات صغيرة تتدرج من النقطة إلى الحروف ثم الكلمات فالجمل لتصل إلى تشكيل نص بهيئة معينة. في القصيدة المعاصرة.

يعرّف الماكري الوحدة الخطية Graphème بأنها: « تلك الوحدة الأصغر للخط المتّصل Trait continue وهي تلعب نفس الدور الذي يلعبه الفونيم، الذي هو أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة »^١

فمن خلال هذا التعريف أجد مقارنة بين الوحدة الخطية والفونيم؛ فهما يتّفقان في أدائهما الدور نفسه ضمن اللفظة، ويختلفان في أنّ الفونيمات ثابتة العدد ومحدّدة بينما الغرافيمات (الوحدات الخطية) مرنة، لها تجميعات كثيرة ممكنة. وهذا يقود إلى أنّ الوحدات الخطية لا تقلّ أهميتها في قراءة المنحز البصري للنص الشعري عن نظيرتها الصوتية.

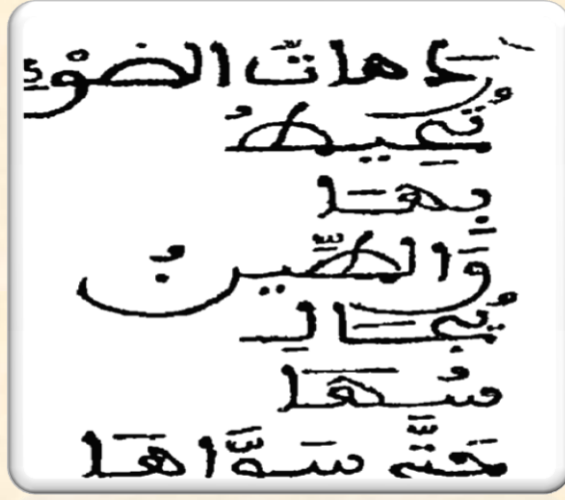
لقد أدرك الشاعر المعاصر أهمية البنية الخطية في تلقي النصوص الشعرية فطعموا قصائدهم بنماذج خطية تجلب القارئ إيماناً منه أنّ العلامات غير اللغوية – كما يسمّيها ديلا فيليوليه، غريماس، جاكسون^٢.

والنموذج الآتي يبرز قيمة تموضع الغرافيمات في النص الشعري ودورها في إحداث لون من ألوان التفاعل بين القارئ والنص:^٣

^١ . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٩٣

^٢ . ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص ص ١٤، ١٥.

^٣ . محمد بنيس، موسم الشهادة، الصيغة الأولى، الثقافة الجديدة، ع ٢/ ٣، ١٩٧٩، ص ١١٩.



فتظهر استعانة الشاعر بخطاط لكتابة قصيدته بهيئة طباعية معينة، فهناك حرق بارز لقوانين الكتابة الخطية المتعارف عليها في اللغة العربية، ويبرز ذلك في تعمد الشاعر توزيع كلمة " يُجَالِسُهَا " إلى بنيتين خطيتين؛ تضمُّ الأولى ثلاثة عناصر " يُجَا " أما الثانية فتتكوّن من أربعة عناصر " لِسُهَا ".

ولعلّ هذه القصيدية في تقسيم البنية الخطية الغاية منها الإدهاش وإثارة فضول القارئ؛ فهي تكسر أفق توقعه المعتاد وما ألفه من نظم خطي إذ يقع بصر المتلقي على مثل هذه القصائد وذهنه محمّل برؤية قبلية لقصائد سابقة، فأفق انتظاره محدّد سلفاً، وعند التقائه بقصيدة مثل هذه يحدث تجاوزٌ أو انتهاك لأفق انتظار المتلقي، وتسمى هذه لحظة " الخيبة " وهي لحظات تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتمّ التطوّر في الفن الأدبي عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة، وهي بدورها ستدخل احتمال أن تُصبح متجاوزة لدى القارئ لأنها ستحوّل ضمن تجاربه السابقة في قراءة الأعمال، وتلك التجارب تضبطها معايير، والمعايير هي التي ترسم ذلك التطوّر في اللحظة التي تتعرض فيها إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة^١ «بحيث يصبح المعوّل في تلقي القصيدة على تلقي الأحرف وأحجامها وصياغة الفراغ بينها ممّا يستوجب قراءتها قراءة أوركسترالية تعتمد على النظرة الكلية التي تشمل النصّ أفقياً وعمودياً»^٢.

^١ . ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي - أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص ٤٧.

^٢ . ينظر: ناظم عودة خضر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان الأردن، ١٩٩٧، ص ١٤٠ وما بعدها.

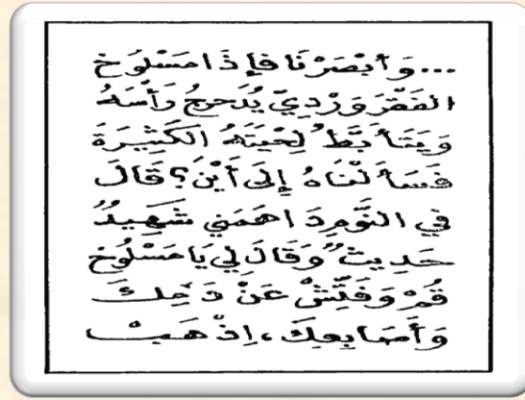
^٣ . فتوح أحمد محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٢٤.

وعليه فالعنصر البصري L'élément visuel هو الذي س يتكشّف القارئ من خلاله القيم الإيحائية للنص من خلال تموضع بنياته الخطيّة ضمن الإطار العام للفضاء النصّي .

تقوم البنى الخطيّة على نوعين من العلاقات الأولى علاقة تركيبية Syntagmatique يحدّد السطر الشعري في خط أفقي يتناوب فيه توزيع البياض والسّواد ليصبح كشريط متّصل « وفي بنية من هذا النوع نتحدّث عن محور أفقي يسمى أيضاً محور تلاصقي»^٢. أمّا العلاقة الثانية فعلاقة استبدالية Paradigmatique تقلّ فيها عناصر الوحدات الخطيّة وفيها يبرز محور انفصالي. والعلاقة التي تنطبق على الخط العربي هي العلاقة الأولى (التركيبية) لمواءمتها الاعتبارات النحوية والصرفية للخط العربي.

وقد اعتنى جملة من الشعراء المعاصرين - خصوصاً المغاربة منهم - بتوظيف بنى خطية متنوعة في فضاءات نصوصهم وعيا منهم بدورها في عملية التواصل مع المتلقي، وكنتيجة لمثاقفاتهم مع الحضارة الغربية^٣. ولإبراز فعالية البنى الخطيّة في تلقي النصوص الشعرية لدى القارئ أستعرض النماذج الآتية:

• النموذج الأول:



^١ . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٩٤

^٢ . محمد الماكري، المرجع نفسه، الصفحة نفسها

^٣ . نجد القصيدة الكونكريتية جلية ومشخصة لدى الكثير من الشعراء الغربيين ولاسيما الفرنسيين منهم كمالارمي Mallarmé في قصيدته: "pas le hasard Un coup de dès n'abolira"، ورامبو Rimbaud، وبول إيلوار Paul Eluard، وكيوم أبولينير Guillaume Apollinaire في قصائده المجسمة كقصيدة: "برج إيفيل"، وقصيدة: " الحمامة" وقصيدة: "النسر" بالإضافة إلى قصائد المستقبليين في إيطاليا، وتجارب القصيدة العينية في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية والصين واليابان.

^٤ . أحمد بلبداوي، أبواب من كتاب فتوح المحن، باب الشهادة، الصيغة الأولى، مجلة آفاق، عدد ٥، السلسلة الجديد، جوان ١٩٨٠، ص ٧٥.

• النموذج الثاني:

تأويل مع شهادة شعري؟
ونظير الأنة شاعر؟
ونظير الأنة شاعر
زنديق معروف بتعريفه الشعر
على هذا النحو هو البوح بما يوسمي
به الوقوف وجمها لوجها أملم
جدار - كأننا نتمول - في التهيئة
والناس في قبولة أو سلعون؟

• النموذج الثالث:

ذات عام أعازت على الناس جاعة
فزعوا
اسكانوا ليماسج
اسجاب لها الحلم
من دعت بالو أعين المزعبى .
جريت با بين الترميل
واستنت لملأ ومعابد
حاء الحصاد/المجاعة

فأول ما يلاحظ كعنصر مشترك بين هذه النماذج هو استعمال الشعراء لخط اليد إما عن طريق الاستعانة بخطاط

كما فعل محمد بنيس أو بالاعتماد على خط يده كما يفعل (أحمد بلبداوي) ليساهم في تحقيق شعرية النص بصريا. ف «

¹ . بنسالم حميش، كناش ايش تقول، دار النشر المغربية، يناير ١٩٧٧. نقلاً عن محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٩٦

² . محمد الميموني، حكاية، مجلة أفاق، عدد ١٠، ١٩٨٢، ص ١١٢

مثل هذه الكتابة الشعريّة تبلبل أساساً نظام الكتابة وتقلب رأساً على عقب مراجعته المعروفة^١. وذلك متجمل في النماذج سالفة الذكر من خلال تتابع وتلاصق البنى الخطيّة مشكّلةً شريطاً أفقيّاً مع بروز الفضاءات (البياض). وعندما ندقق الملاحظة في تلك الفضاءات الشعريّة نجدّها تمارس توتراً على القارئ، وفيها جانب من الاستفزاز البصريّ والذهني، لا سيما وإنّها تخالف المعتاد عنده، فينقسم التركيز عنده بين فهم المكتوب من خلال تمييز الخط، وبين فهم المعنى المحتوي في القصيدة.

وقد استعان الماكري بالنماذج السابقة ليمثل لمفهوم البنى الخطيّة، حيث أجرى تمثيلات رقمية ورسوم بيانية لحساب الوحدة الخطيّة المتوسطة وذلك من خلال قسمة مجموع العناصر (الحروف) على مجموع البنى الخطيّة وخلّص إلى أنّ البنى الخطيّة لها دور لا يمكن إغفاله في تلقي النصوص. فهو يعتقد وجود تلازم بين العناصر المشكّلة للجانب البصري (الزمان، المكان، البنية الخطيّة) فيقول: « إنّ الزمان حاضر من خلال فعل البناء، كما أنّ الفضاء حاضر من خلال نتاج ذلك الفعل، بل إنّ الزماني يدرك عبر أثره الذي يمثله الفضاء هـ نا، لهذا وجب البحث في علاقة البنى الخطيّة بمفهومي الزمان والمكان»^٢.

فالزمن الخطّي - حسب الماكري - صورة عاكسة للزمان الشخصي للشاعر فكّلما اتّصلت البنى الخطيّة؛ وكثرت الوحدات الخطيّة (الغرافيمات)؛ وغلب السواد على البياض (النموذج الأول والثاني) كلّما اتّصل زمن الشاعر بزمنه الاجتماعي، في حين أنّ التوقفات المسجّلة في حركات اليد أثناء فعل الكتابة وانفصال البنى الخطيّة وقلة الغرافيمات وغلبة البياض على السواد (النموذج الثالث) يترجم انفصام بين زمن الكاتب وزمنه الاجتماعي، إذ هذه الوحدات ترجمة للاوعي الشاعر وزمنه. فالنص الشعري بين موضعين الأول موضع افتتاح Extraverti حين تتوالى البنى الخطيّة مشكّلة السواد، أمّا الثاني فموضع انغلاق Intraverti حين يغلب البياض.

فعملية بناء النص الشعري تتعلّق بالصورة المشكّلة في مخياله فهي توجه عملية البناء وتتحكّم فيها بل تتعدى ذلك إلى تحديد الشكل (حجم الحروف، أبعادها، السواد والبياض) يقول أحمد بلبداوي عن تجربته في تشغيل الدال الخطّي: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإنني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة وأدعو عينه

^١ . شربل داغر، المرجع السابق، ص ٣٢

^٢ . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٩٤.

^٣ . محمد الماكري، المرجع نفسه، ص ١٠١.

للاحتفال بحركة جسدي على الورق . يصبح المداد الذي يرتعش على الورق، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافاً إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن^١.

أقف من خلال هذا القول على قصدية الشاعر إلى ربط الصلة بينه وبين النص من ناحية، وبين النص والمتلقي من ناحية أخرى؛ فعلى الثلاثة أن يحافظوا على رابط التواصل بينهم، وضرورة التفاعل والتناغم هذه جعلها رواد جمالية التلقي شرطاً أساسياً لفعل القراءة، مع التركيز على عنصر القارئ . يرى "آيزر" في هذا الصدد أنّ « نماذج النص لا تحيط إلا بطرفٍ واحدٍ من الموقف التواصلية ببنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعالقاً بوعيه^٢ ».

كان هذا جانباً حول دور البنية الخطية ومفهومي الزمان والمكان . وسأحاول التعرّيج على مفهومي الفضاء النصّي والصوري وتظهراتهما في الدواوين الشعرية الحديثة.

٣ - الفضاء النصّي والفضاء الصوري:

يميّز فرانسوا ليوطار Francoi Lyotard في كتابه " الخطاب والصورة " بين نوعين من الفضاء المتعلقين بالنص من حيث هو معطى بصري؛ أحدهما : نصي يُقصد به : «الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدّم للقراءة»^٣. وثانيهما الفضاء الصوري؛ و« هو الفضاء الذي يتضمن أثراً يستوجب من القارئ وضعاً معيناً ليتلقى الأشكال التي يبرزها الأثر»^٤.

أستشف من التعريف السابق أنّ الفضاء النصّي تحكمه الدوال اللغوية فهو يركز على الدال الخطّي بعبارة أدق : الحرف والبياضات والترقيم والسطر الشعري.

أمّا الفضاء الصوري فيضمُّ الأشكال البصرية والعلامات البصرية، وهو متجاوز مع سابقه أي النصي تجاور انفصال ويشتركان في التبليغ.

^١ . أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة، مصدر سابق

^٢ . صلاح فضل، المرجع السابق، ص ١٢٣

^٣ . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٢٣٣

^٤ . محمد الماكري، المرجع نفسه، ص ١٠٧

كما أنه يفرض على المتلقي جهداً أكبر في البحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المؤطرة والمتحررة التي لا يمكن النظر إليها باعتبارها إعادة أو تكراراً أو مقاطع منفصلة لا علاقة بينها كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، وإنما هي إثراء للدلالة يتخذ طابعاً علامياً مزدوجاً^١.

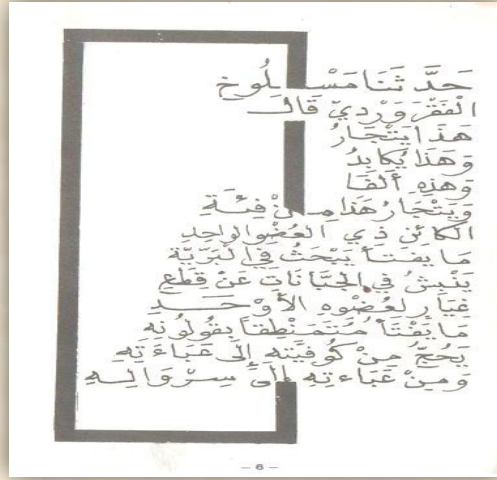
والقصيدة البصرية^٢ تحاول أن تستعيز من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً فقط بل هو إلى جانب النص فضاء بصوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب^٣. وذلك انطلاقاً من أهمية بنية المكان (المساحة) داخل النص باعتباره جزءاً من بناء القصيدة عدا أهمية دور القلق الداخلي في انعكاسه على تحرير الشاعر للنص وعلى طريقة ترتيب الكلمات، مما ساهم في تحولنا عن ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون أخرى^٤.

ومن النماذج التي تعكس توظيفهما أعرض الآتي:

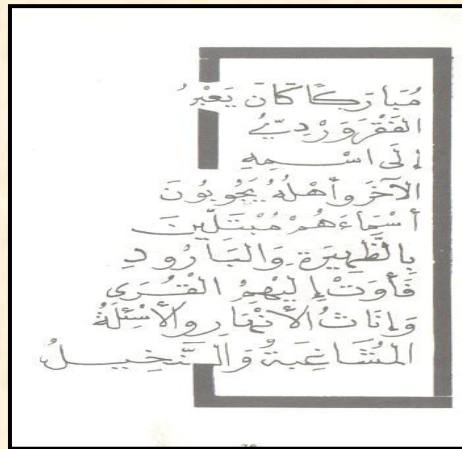
• النموذج الأول:

مأخوذ من ديوان أحمد بلبداوي خطت يد الشاعر في مفتتح القصيدة إطار صفحة، وداخله تولد تفاعلاً بين البياض والسواد، بين الداخل والخارج. على أن اليد لا تكتفي بداخل الإطار بل تتعداه إلى الهامش من جهة اليمين.

^١ . ينظر: رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث، مجلة فصول مجلد ١٥، عدد ١، مصر، ١٩٩٦، ص ١٠٣.
^٢ . تعددت مسميات هذا النمط الشكلي فمنها: الأيقونية عند بول شاول ومحمد مفتاح، وقصيدة الشكل الخطي عند شربل داغر أو قصيدة البياض أو الفراغ كما أسماها طراد الكبيسي
^٣ . ينظر: محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٥ و ٢١٣.
^٤ . ينظر: محمد التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨، ص ١٧١، ١٧٤.
^٥ . أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر "بنميد"، الدار البيضاء، ١٩٨٣، ص ٦.



فكان يد الشاعر تلح على اختراق الإطار المرسوم للصفحة مرتين ففي الأولى كان اختراقاً بسيطاً، أما الثانية فكان الاختراق مكثف يشكّل تجاوزاً للخطوط الحمراء التي لا ينبغي تحطيمها؛ ويمكن ربط الاختراق بالمتن باعتبار الفضاء الصوري ترجمة لجديّة البحث (ما يفتأ يبحث في البرية... عن قطع غيار لعضوه الأوحده). والصورة نفسها تبرز في القصيدة الواردة في باب الانكشاف¹. اختراق للإطار المرسوم، والكتابة في الهامش يساراً:



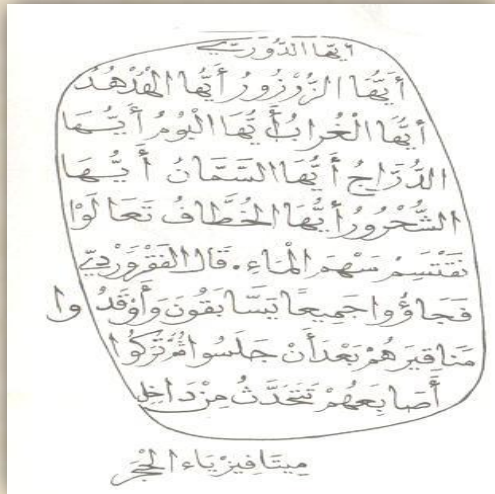
أما بن سالم حميش فيأتي بنموذج فضائي "المتن الفارغ"² ضارب في الغرابة والإثارة يعكس السخرية فهو يترك المتن فارغاً والإطار ويستغل الهامش بالكتابة فيه كما هو مبين أسفله:

¹ . أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردى، المصدر السابق، ص ٧٦.

² . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٢٤٧.



من هنا، يمكن أن نخلص إلى أبعاد توظيف الشاعر لمختلف مكونات الصفحة- الإطار «فالكثافة تتم في الهامش وتخترق الإطار من جهة اليمين قبل أن تخترقه من جهة اليسار»^١ على أن انتهاء الديوان بقصيدة تخترق الإطار، وتكتب في الهامش من جهة اليسار دليل على استمرار عملية الكتابة والمراهنه على المستقبل . كما يتبدى لنا هذا الاختراق، ولو بشكل أقل حدة، في قصيدة باب النمل:^٢



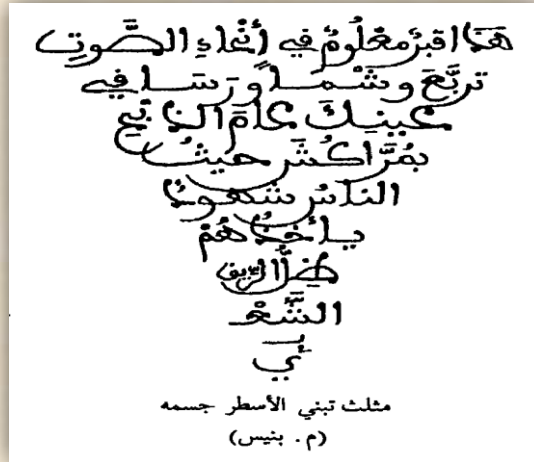
١ . خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، ٢٠٠٧، ص ٨٣

٢ . أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي، المصدر السابق، ص ٣١.

الإطار الداخلي المرسوم باليد كأنه ينم عن مدخل جحر النمل، فهو مواز بصريا لما حُطّ على أساس أنّه عنوان للقصيدة؛ "باب النمل". ومن داخله ينادي الفقر وردّيّ موجهها دعوته إلى الدّوري، والزّرزور، والمهدهد، والغراب، والبوم، والدّراج، والسّمّان، والشحرور، والخطّاف، فكلّ هؤلاء يدعوهم لاقتسام سهم الماء، غير أنّهم لم يدخلوا، وهذا ظاهر من خلال بقاء واو الجماعة اللاحقة بالفعل الماضي "أوقد" خارج الإطار اليدوي للقصيدة. فما وصل منهم إلى داخل البيت الحجري سوى الأصابع: "... ثمّ تركوا أصابعهم تتحدّث من داخل ميتافيزياء الحجر."

أمّا عن دعوتهم لاقتسام سهم الماء، فذلك إشارة إلى الحاجة والفاقة، وفي هذا صوت منفجر يندب ما وراء طبيعة الحجر. ينفذ إلى أغوار الذات الإنسانية في صرختها المعذبة.

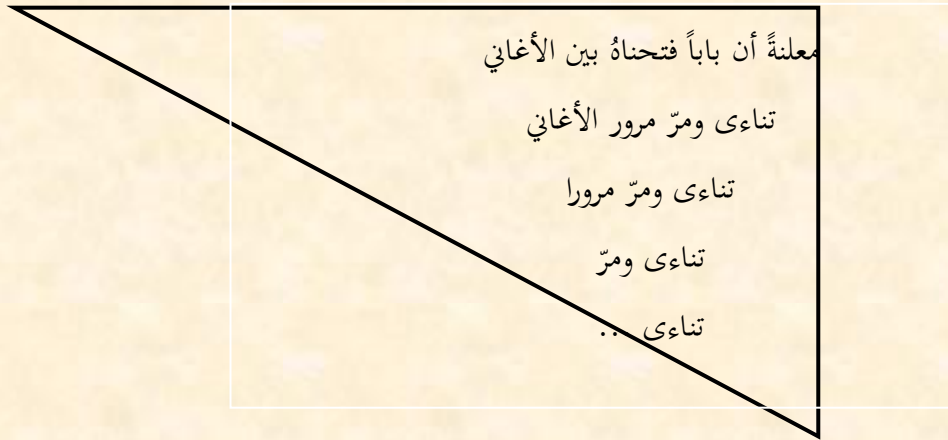
• النموذج الثاني:



يعمد فيه الشاعر إلى توظيف الأسطر الشعرية المكتوبة بخط اليد كلبنات لبناء أشكال هندسية منها المثلث الذي تلتقطه العين المبصرة للمتلقي وتساوم في تشكيل ووصل خطوطه الوهمية. وما يشدّ انتباه المتلقي هو الحركة الخطيّة المتقلصة بدءاً من السطر الأول الذي حوى ست كلمات؛ لتختتم القصيدة – عن طريق تقنية التفتيت – بحرف واحد، وكأنّ اللغة عنده في تناقص مستمر.

واعتمده شعراء آخرون بخط الآلة كالنموذج الموالي لسعدي يوسف¹:

¹. محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٢٤٣



فيظهر توظيف تقنية الخط الوهمي وهو « الناتج عن الإدراك الحسي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث المجال البصري وهو الرّابط بين النقاط الثلاث لأي مثلث على نحو تلقائي »^١ ومع أنه لا يُرى إلا أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا البصرية، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإن الخط الوهمي سيحبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل.

واختيار الشاعر لهذا النسق الكتابي له فعاليته في عملية التلقي حيث أنّ انحسار السواد وقصر الأسطر الشعرية من سطر لآخر وغلبة البياض على المتن يترجم تنائي الباب واندثاره في غيابات الجحول.

أما فيما يخصّ الفضاء الصوري فسأعرض له نماذج متعلقة بالتشكيل الأيقوني^٢، فقد اهتم الشعراء بعرض نصوصهم الشعرية المحسّمة في شكل أيقونات احتفوا فيها ببعض عناصر الجسد وسعوا إلى إثارة فضول القارئ بها؛ وربط شعرهم الجسّم بالمعاني العميقة للنصّ ومن هنا فكان مح تماً علينا: « الاعتراف بوظائف الشعر الجسّم وباندماجه في الخطاب الشعري لتكوين نص واحد، سواء أوقع الرسم بالكلمات أم كان رسماً مستقلاً مصحوباً بحروف أو بكلمات

١ . سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، مج ٣، دار المدى، بيروت، ط٤، ١٩٩٥، ص ٢٢٥

٢ . امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف - دراسة تحليلية، دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠١، ص ٥٠

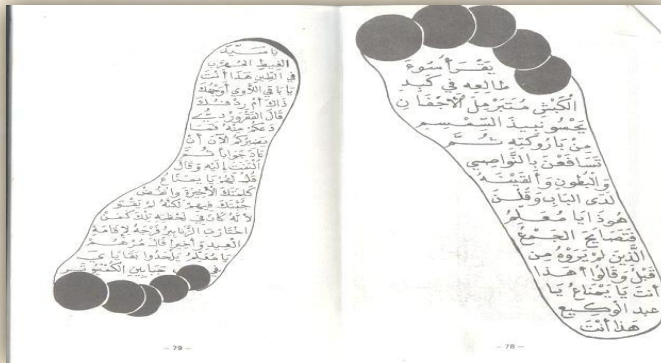
٣ . عرف بيرس الأيقون بوصفه علامة لها بعض المشابهة مع الشيء الذي تحيل إليه، أما بالنسبة لشارل موريس فالأيقون علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل، ويقسم إلى أيقون مثالي، ومتماثل، ومتوازي ومتشابه ومتناظر . ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف - نحو منهجية شمولية -، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦، ص ص ١٩٥، ٢٠٠.

توضيحية؛ وكل رسم بالكلمات، وذلك رسم غيرها يدعى أيقوناً، وكل أيقون له شكل معين، وكل أيقون أنشئ لخدمة أهداف معينة^١.

فلجوء الشاعر إلى استخدام الأيقون Icone ليس من باب إدعاء الحداثة في التشكيل الخطي بل لغاية دلالية ينشأ لها؛ ويسعى لتثبيتها بصرياً في ذهن المتلقي، وليأخذ بيده إلى المعنى من خلال الأيقون. ومن أبرز التشكيلات أذكر:

• النموذج الأول^٢:

هو لأحد الأشكال المتصلة بالجسد التي تلقي بدلالات منفتحة على الثقافة والتقاليد العربية.

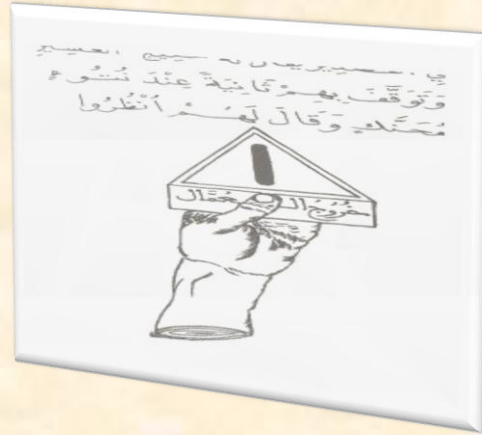


إنّ ما تقع عليه العين في أوّل التقاء مع هذا الفضاء البصري، يحيلها على عادات اجتماعية وتقاليد شعبية ممثلة في النقش بالحناء، وما يرمز إليه من احتفالية (الأعراس والأفراح). وبمزيد من إمعان نظر، وإذا ما أقرنا بأنه نقش، فالمفروض أن يكون على اليد التي يظهر فيها الجمالي بارزاً. كما تبدو القدمان وطأتين لشخصين مختلفين؛ وطأة يمين تخترق من جديد إطار الصفحة "إلى الأمام"، والثانية عائدة إلى الوراء، وفيما هما معا، احتفال بالكتابة في تقاطعها مع حقول مختلفة، وقلب للحمولات الدلالية لليد والقدم كرموز ثقافية، فاليد التي كانت موضع تقديس في ارتباطها بالديني، والمتخيل الشعري صارت منشغلة بهم آخر يوضحه النموذج الموالي.

• النموذج الثالث^٣:

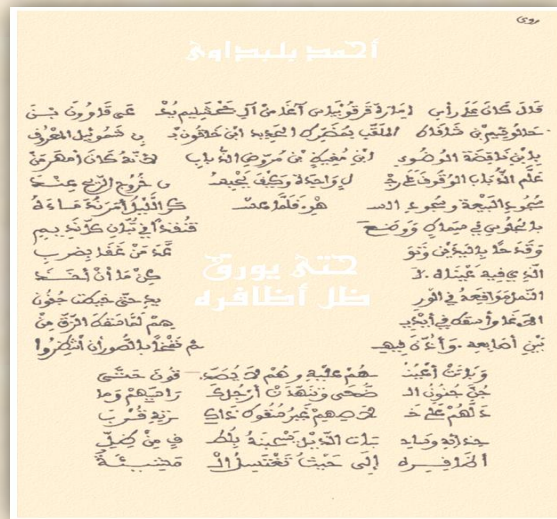
^١ . محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص ١٩٥

^٢ . أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردى، المصدر السابق، ص ٨١



يترجم هذا النموذج همّ رفع الشعارات واللافتات، فاليد تشكل خطراً متنوعاً، في ارتباطها بخروج العمال . وبهذا يفتح الشكل في حادثته، على الواقع ونقله بشكله المرموز . وما يسترعي انتباه القارئ هو كون اليد المرسومة مبتورة الساعد ممّا يفتح مجال التأويل في ذهنه كأن يتساءل عن مصدر البتر وسببه، وكيف استطاعت حمل همّ اللافتة رغم حدوثة، واللافتة المحمولة تترجم الخطر المجهول، والذي كشفتها الكتابة أسفله. بمعنى أنّ تواجد العمال يشكّل خطراً.

• النموذج الرابع^١:

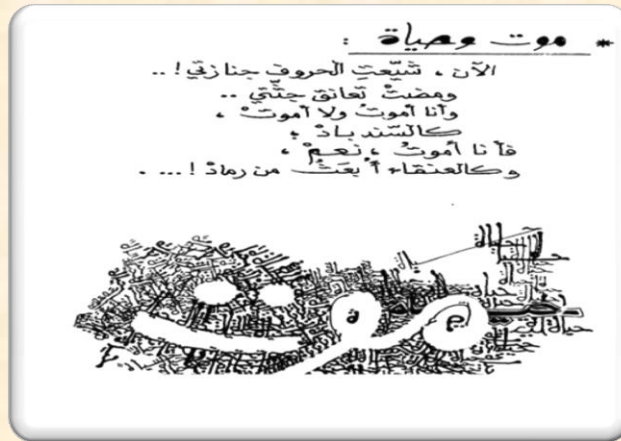


^١ . أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردى، المصدر نفسه، ص ٨٢

^٢ <http://alsamlalsharif.maktoobblog.com/>

وهو واجهة ديوان "حتى يُورقُ ظلُّ أظافره" لأحمد بلداوي الصادر سنة ٢٠٠٩ عن منشورات بيت الشعر في المغرب، يظهر فيها بوضوح تمسك الشاعر بالاشتغال الفضائي وتوظيفه لأيقونة شكل يبدو كاليد القابضة على ثلاثة أصابع، وترفع السبابة والوسطى، وهذه الأيقونة ترمز إلى حصول أحد الأمرين (الحياة بعزّة أو الموت بشرف). مع تموضع العنوان داخل الدائرة (كف اليد). « فقد امتزج الأيقون منذ القدم بالحروف اللغوية فاندجما معاً لتكوين بنية واحدة لأداء رسالة معيّنة»^١.

كما أنّ بعض الشعراء يلجأ إلى توظيف الرسومات ليعطي لنصه الشعري أبعاداً دلالية أخرى تعجز اللغة عن الإفصاح بها، ومن هؤلاء أذكر الشاعر الجزائري "يوسف وغليسي" في ديوانه "أوجاع صفصافة"، حيث عمد إلى الاستعانة بالرّسام "معاشو قرور"، ومن بين نصوص هذا الديوان أقدم للقارئ نص تراتيل حزينة - مقطع موت وحياة -



بدايةً يتشكل فضاء الصفحة من جزئين الأوّل فضاء نصّي والثاني فضاء تصويري يفصل بينهما بياض، ولعلّ سبب مزج الشاعر بين الخط والرسم يرجع لغاية توصيل الدلالة إلى القارئ، فـ « هذا التلاحم بين الحرف والرسم هو ما تفتن إليه

^١ . محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص ٢٠٩.

^٢ . ينظر: خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر " نماذج شعرية جزائرية معاصرة ، الكتاب الخامس السيمياء والنص الأدبي أعمال الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي" ١٥ - ١٧ نوفمبر ٢٠٠٨، جامعة محمد خيضر قسم الأدب العربي، بسكرة، ص ٥٤٦

^٣ . يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار (مجموعة شعرية)، دار الهدى، عين امليلة، ١٩٩٥، ص ٣٣

أصحاب الشعر المجسّم... فالشعر المجسّم تعبير مرّكب مستقاة عناصره من أنساق متداخلة متجليّة في حروف اللغة الطبيعية وفي خصائص الرّسم، يهدف إلى تحقيق إقناع بليغ بالمقدّس أو بالدنيوي أو يسعى للسخرية منهما^١.

فأول ما يلتقطه المتلقي لمثل هذه النصوص الإبداعية الرسم البارز المتشكّل من لفظة "موت" التي نُكّرت لأنها شيء مجهول الكُنْه، ميتافيزيقي من الغيبيات الخمس^٢، كما أنّها في الرسم - على تفرداها مقارنة بكلمة حياة - تخترق السواد بشكل يوحي بالتحدي والتجاوز؛ هذا السواد الذي يشكّل الحياة أو مج موع حيوات مصغرة، فكان النصّ يقدّم تصوّراً للعلاقة الجدلية بين الحياة والموت، ويعلن تغلّب الموت في الأخير.

أمّا إذا أردت تسليط الضوء إلى مضمون الأسطر الشعري التي اختار الشاعر لها أعلى الصفحة، فهي تصوّر نهاية الشاعر بشكل أسطوري، تبرز فيه مراسيم التشييع بالتحدّد والانبعاث (السندباد، العنقاء). فالنصّ الشعريّ توجّح في نهايته بملخص عن طريق الرسم الذي يمكن اعتباره نصّاً موازياً يؤكد ويبيّن مضمونه.

^١ . محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، مرجع سابق، ص ٢٠٩

^٢ . إشارة لقوله تعالى: « إِنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنزِلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكُنُّ سِوَىٰ عَدَا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ». سورة لقمان، الآية: ٣٤.

مظاهر الصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية

"متاهات" لـ احמידة عياشي أنموذجا

أ. غنية بوحرّة جامعة الحاج لخضر - باتنة-

الملخص:

لقد جاءت بداية التسعينيات في الجزائر إيذانا لبدء مرحلة جديدة في الكتابة الروائية ميّزتها عن رواية السبعينيات والثمانينيات، سواء على مستوى المضمون أو الشكل إذ كشفت روايات هذه الفترة عن التوجهات الأيدولوجية السائدة التي نتج عنها صراع حاد في مستوى الأفكار بين فئات مختلفة، فأظهرت ذلك الصراع القائم بين السلطة والجماعات الإسلامية من جهة وبين المثقف وهذين الاتجاهين من جهة أخرى، ومحاولة كل منهما (السلطة والجماعات الإسلامية) إلغاء الأخرى ورفضها وإقصائها، لتكشف الرواية بذلك عن رفضها للمثقف و براغماتيتها، كونها تختفيان خلف قناع خدمة المصالح العامة، في حين تعمل كل منهما على خدمة مصالحها الخاصة وتحقيق أهدافها وغاياتها السياسية. لذلك سنحاول في هذه الدراسة إبراز مظاهر هذا الصراع الأيديولوجي في رواية "متاهات" من خلال الأيديولوجيا البراغماتية، أيديولوجيا الرفض والنضال، ودينامية الأيديولوجيا

١. الأيديولوجيا البراغماتية:

الأيديولوجيا البراغماتية هي أيديولوجيا نفعية ذات نظام فكري متصل بمجموع الأفراد أو الجماعات بمختلف توجهاتها الفكرية والثقافية، ولعلها ترتبط أكثر بالطبقة السياسية والبورجوازية وبالشخصيات الانتهازية التي تسعى إلى استغلال كل ما يخدم مصالحها، ولا يهتمها ما قد ينجم عن جراء تصرفاتها البراغماتية ما دامت تخدم مصالحها الخاصة

حتى وإن كانت على حساب الآخرين . والملاحظ أيضا على الشخصيات البراغمية أن لها علاقات مختلفة مع جهات متعددة لاشتراكها في المصالح، وبذلك تعم الفائدة والمنفعة هذه الجماعات، وتضر بالآخرين الذين غالبا ما يقعون ضحية هذه الأيديولوجيا.

برزت الأيديولوجيا النفعية في "رواية متاهات" في اتجاهين مختلفين تماما في البنية الفكرية والتحتية . الاتجاه الأول يتمثل في السلطة التي مثلت لها الرواية بالهرم العسكري المتسلط من خلال أجهزتها القمعية التي مارست عنفها ضد المهتسين أو المتعاطفين مع التيار الإسلامي، فيكون هدفها هو القضاء على المعارضة الإسلامية – المنافس الوحيد على كرسي العرش- لتخلو لها الساحة وتستولي على الحكم، بعد أن أحست بضياعه وقرب انتهائه، فتقضي بذلك على المعارضة وعلى أفكارها التي كانت سبب قوتها وفوزها في الانتخابات، وتوهم الناس برغبتها في التخلص من المنحرفين والقتلة الذين يريدون السيطرة على البلاد والعباد، فتخدم بذلك مصالحها السياسية وتحافظ على السلطة ومكانتها السياسية. وإن كانت المدونة لم تكشف عن ذلك صراحة، ولكن القارئ يستطيع أن يستشف ذلك من خلال عرضها لبعض النماذج السلطوية، سواء على لسان السارد أو على لسان بعض الشخصيات التي عاشت هذه المواقف واستطاعت أن تكشف عن عنف السلطة وعملها من خلال مؤسساتها التي «تثبت الوضع بترسيخ أيديولوجيتها، وقمع الفكر المخالف باستئصال أيديولوجيا الآخر، أي فرض نفسها على أفراد شعبها»¹ كما كانت تفعل في بداية تبنيتها للأيديولوجيا الاشتراكية، إذ كانت تفرض على كل من أراد أن يلتحق بوظيفة تابعة للحكومة أن يثبت انتماءه إلى نظام الحزب الواحد.

¹ . الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 14.

مثلت الرواية للأيديولوجيا البراغماتية السلطوية بالدركي وكيفية استنطاقه لشخصية "كمال" والجنرال الذي أوهم الصحافة أنه استقال لأنه كان ضد إخراج الدبابات في وجه أبنائه^١.

فالدركي أثناء استنطاقه "لكمال" وإصاق تهمة التعامل مع الإرهاب من أجل الاطاحة بالسلطة على الرغم من عدم ثبوت الأدلة، يدل على نية السلطة الخفية التي تضمهرها . فبسجن المعارضين والمتعاطفين مع التيار الإسلامي تكون قد حققت مبتغاها في التخلص من منافسيها والبقاء في السلطة متخفية بقناع حماية الشعب من الإرهاب الذي يهدد حياتهم، ولم يكن الجيش إلا أداة قمع بين يدي المسؤولين العسكريين الذين يشغلهم مصيرهم الشخصي .

أما الجنرال المتقاعد أثناء الحوار الذي أجراه معه كل من "احميدة" و"عمر" و"علي خوجة"، فقد كشف عن التوتر والصراع الفكري بين زعماء الجيش على مستوى قمة الهرم العسكري. لذلك قرر الجنرال الاستقالة والتنازل عن منصبه.

إذا كان الجنرال استقال بمحض إرادته كما يدعي أو أرغم على ذلك كما كان يظن ا لصحفيون، فإن ذلك ينم عن صراع داخلي وعن تباين الأفكار واختلافها، وبذلك سوف يقف هذا الاختلاف حائلا بينهم وبين تحقيق مصالحهم ، ولأن الأولوية للمصلحة السياسية بالنسبة للشخصيات السياسية، فإنه ليس من الصعب التخلص من كل ما يعيق طريقهم في سبيل تحقيق غاياتهم وأهدافهم البراغماتية، ومن السهل إحالة الجنرال على التقاعد إذا كان يزعمهم تواجهه ومعارضته لهم.

هذا فيما يخص الاتجاه الأول، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في براغماتية الجماعات المسلحة - نقيض الأول- والتي كان هدفها «المعلن دوما هو الحرية والعدالة، لكن وسيلة الوصول إليه هي الجريمة»^٢ . ويختلف الثاني عن الأول في كون قيامه على أفكار دينية وقناعات سياسية أسهمت في تسييس الدين وجعلته جسرا للوصول إلى السلطة، فاستعملته لأغراض

^١ . حبيب سوايدية: الحرب القذرة ، ترجمة. روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣. ص ٢١.

^٢ . عمرو عيلان : الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي،، دراسة سوسيو بنائية في روايات بن هدوكة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠١١، ص٨٥، ٨٦.

شخصية ووسيلة للتمويه وتحقيق المصالح السياسية، لذلك فهي محملة بالنفاق السياسي والأخلاقي والديني «لتخوض معركة فكرية باسم حماية الدين للدفاع عنه، وإن كانت في الحقيقة لا تدافع إلا عن مصالحها تحت ستاره [...] وبهذا المسلك شوهدت الأيديولوجيا النفعية الدين وسخرته بشكل مفضوح وسيء، موظفة الرؤية الاجتماعية والنظرة المحدودة لدى فئة منتجة لخطاب مشوه للدين، يربطه بشكل مباشر بحدود ضيقة تتنافى وحقيقته الشمولية الواسعة»¹.

وخير من مثل هذه الأيديولوجيا في المدونة شخصية الإرهابي "أبي يزيد" صاحب الحصان الأشهب، الذي استطاع استغلال الدين أحسن استغلال، وتوظيفه لصالحه الخاص، بفهم النصوص القرآنية فهما خاطئا، والأخذ بظواهره دون معرفة مقاصدها حتى يتمكن من اطلاق فتواه المتعلقة بالقتل والتكفير والجهاد في سبيل إقامة دولة إسلامية، وأيضا فرض الجزية على الناس، وبخاصة على كبار التجار والمسؤولين الذين تُقتطع منهم الأموال بدعوى الزكاة.

كل هذه المفاهيم التي اكتسبها "أبو يزيد" والتي اكتسبت في الآن ذاته أيديولوجية نفعية مستمرة من خلال مواقفه وقناعاته الشخصية، فتكفير السلطة وكل من يعمل في مؤسساتها، والدعوة إلى قتالهم بدعوى الجهاد والتخلص منهم، وابتزاز الناس وأخذ أموالهم . ليس من أجل إقامة دولة إسلامية كما تدعي ولا هي رغبة في التمسك بمبادئ وسلوك السلف الصالح، ولا هي تبنت رفع لواء الدين من أجل ذلك . وإنما فعلت كل ذلك من أجل منفعة ذات نزعة ذاتية تسعى إلى تحقيق المصلحة الخاصة، والمتمثلة في استعمال الدين للحصول على أكبر عدد ممكن من الأصوات المؤيدة والتي تساعد في الوصول إلى سدة الحكم والا انتقام من النظام الذي منعهم حق الانتخاب، وبالتالي فهي استعملت الدين عن طريق إحدى شخصياتها الفاعلة كطعم ووسيلة لتحقيق الغاية السياسية.

أما الوجه الآخر للأيديولوجيا البراغمية بعيدا عن السلطة والجماعات المسلحة فتمثلت في إحدى الشخصيات الثرية التي استغلت ثراءها لكسب مسؤولي السلطة (من عسكريين وولاة وضباط ...) ، إنها شخصية المقاول "محمد

¹ . نفسه، الصفحة نفسها.

هارون"، صاحب المشاريع الكثيرة التي استطاع الحصول عليها كمقابل للخدمات التي يقدمها لهؤلاء المسؤولين . أضيف إلى ذلك فقد « كان دائما يحرص أشد الحرص على أن يعطي لنفسه صورة الرجل البسيط، المتواضع الذي لم يفسده ولم يغيره الثراء الفاحش، حيث يظهر كل جمعة ببنوسه وبشاشيته البيضاء، وبلغته الصفراء في مسجد المدينة الكبير ضمن الصفوف الأولى ويلمع في مختلف المناسبات الدينية والتقليدية بعطائه وتبرعاته لصالح الفقراء والمساكين والمعوزين [...]»¹

وهو بالرغم من ظهوره أمام الناس بمظهر المحافظ المتمسك بالأصالة والتقاليد فإن أبناءه وبناته لم يكونوا يتكلمون إلا الفرنسية ويرتدون آخر الموضات التي تظهر في الغرب، وعندما زاره الشيخ في فيلته الجديدة بالمدينة المنورة أظهر إعجابه بذكائه وتقواه التي سخرها الله في خدمة المشروع وقال الشيخ حينذاك، إن الله ينصر دولة الإسلام بالمؤمن القوي»².

كل المخططات والأفعال والتصرفات التي يقوم بها "محمد هارون" إنما هي لخدمة مصالحه الخاصة، وحتى يكسب ثقة الجميع، حتى شيخ البلدية الذي أثنى عليه كثيرا على الرغم من الممارسات غير المشروعة التي يقوم بها، فهو شخصية في قمة الانتهازية، إذ يظهر بمظهر المتدين والمحافظ المتمسك بالأصالة والتقاليد وهي في الحقيقة «مظاهر النفاق الأخلاقي والاجتماعي واضطراب القيم الحاصل في طبيعة الأيديولوجيا النفعية الذي يمكن رده إلى النفاق وانعدام الصدق مع الذات والواقع حتى ولو حاول أصحابها الظهور بمظهر التماسك والتواصل المنطقي والمنهجي»³.

استطاعت شخصية محمد هارون أن تجمع بين المتناقضات عن قصد أو عن غير قصد، لأنه حينما يدعي التمسك بدين الله ومساعدة الفقراء بنحوه يرتشي ويقدم المساعدات المالية للجماعة الإرهابية من جهة، ومن جهة أخرى نلاحظ تبرج بناته وتقليدهن للغرب في الملبس واللغة على الرغم من ادعائه تقوى الله و محافظته على تقاليده وأصالته . فطبعا لا يهمله شيء من ذلك ما دامت مصالحه تسير وفق مخططاته.

¹ . احمدية عياشي: متاهات، احمدية عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، (د، ط)، ٢٠٠٣. ص ٩٣.

² . عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص ٨٣.

٢. أيديولوجيا الرفض والنضال:

نلمح في نص المدونة أيديولوجيتين متصارعتين كل منهما تحاول إلغاء الأخرى وإقصائها واستئصالها واحتثان جذورها بالكامل، فالأيديولوجيا السياسية والأيديولوجيا الإسلامية في صراع دائم، إحداهما تدعو إلى الديمقراطية واللحاق بالركب الحضاري والأخرى تدعو إلى إقامة دولة إسلامية والتمسك بمبادئ السلف الصالح، وازداد الصراع حدة بعد تحول هذه الأخيرة إلى قوة سياسية وتيار إسلاموي، وكلاهما متطرف متعصب لرأيه، يرفض الآخر رفضاً مطلقاً، وكلاهما لجأ إلى العنف واستخدام القوة المادية لتأكيد قدرتهما على تثبيت بنيتهما الفكرية وتحقيق غاياتهما. وهناك أيديولوجيا ثالثة تعلن رفضها القاطع لهاتين الأيديولوجيتين، وتقف ضد توجهاتهما، وتكشف عن تلاعبات أصحابها إنها أيديولوجيا الإنسان المثقف، صاحب المواقف والقيم التي يسعى إلى تطبيقها والتأثير على المجتمع وتغييره، «فالإنسان المثقف من حيث إنه إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام سريع التأثير بالبيئة الاجتماعية المحيطة به، كما أنه في نفس الوقت شديد التأثير في وسطه الاجتماعي، وفي محيطه العصري لم له من قوة ومواهب عقلية خاصة مستمدة من معارفه وعلومه»^١.

إن الأيديولوجيات التي وظفها الكاتب «تتجاوز وتتصارع [...]» كما ما في الواقع وكل يرفض الآخر ويسعى لتجاوز أطروحاته النظرية وإظهار عجزها في إيجاد الحل الأمثل، فالرفض والإلغاء سمة كل أيديولوجيا^٢. وما نلمحه في المدونة أثناء رصد الكاتب لهذه الأيديولوجيات عدم حياديته أثناء طرحه لموضوع الأزمة، إذ ركز أثناء عرض أحداث الرواية على إظهار سلبيات الجماعات الإسلامية وتطرفها الديني وتعسفها وقهرها للمثقف والمواطن، في حين لم يهتم كثيراً بإبراز علاقة المثقف بالسلطة بنفس المستوى من السرد، على الرغم من وضوح العلاقة بينهما خلال هذه المرحلة الحرجة من تاريخ

^١ . عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٨٨٢-١٩٥٢، دار الحداثة للطبع والنشر، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ص ١٠.

^٢ . عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص ٨٩.

الجزائر، ويظهر ذلك من خلال عرض بعض الشخصيات المثقفة التي عانت قهر السجن السياسي أمثال "رضوان"، "كمال منصور"، "الشيخ السلفي"، و"الدكتور أبو إبراهيم".

«لقد حاول احميدة أن يصنع دراما سردية تبحث في النتائج النفسية الخطيرة في حياة صناع الموت وعشاق الدم، كما

حاول كشف عبثية ا لقتل من خلال تقديم أسئلة القاتل عن سبب القتل، وحيث تحضر مرة أخرى الأسئلة تغيب

الأجوبة»، فهل هذا يعني أن القاتل لا يعي جيدا ما يفعل أو أن الأمور اختلطت عليه وسقطت أيديولوجيته في جحيم

الانتقام، أم أن عملية القتل قد فرضت عليه فرضا؟

الصحفيون هم أيضا يتساءلون عن سبب قتلهم واستهدافهم «لماذا يموت الصحفيون بالرصاص والمدية والخنجر»^١

«لماذا أصبح الصحفي فجأة ضحية مزدوجة، ضحية السلطة والجماعات في نفس الوقت»^٢.

إن هذا القتل العشوائي الذي يتعرض له الصحفي، هو الذي زاد من عزيمته وقوى إرادته. إذ لم يشأ الاستسلام وأبى

التراجع، وفضّل النضال في سبيل إعلاء كلمة الحق واختار الكلمة وسيلة لذلك، لأنه يعلم أنها أحد من السيف على عنق

الظالم على الرغم من علمه بأن هذه الكلمات التي يخطها على صفحات جريدته هي سبب مأساته، ويعلم أن مهنته في

الصحافة أصبحت تعني الموت والانتحار^٣، لكنه أبى إلا البحث عن الحقيقة ليُنور عقول الناس بها، ذلك ما جعل رجال

الدرك يتهمونه بالزندقة حينما تحدثت الجرائد عن قتل العسكر للشعب.

^١ . وليد بوعديلة: السياق والتأويل نموذج الرواية والقصة الجزائرية (وطار، الأعرج، مفتي، والعايشي)، مجلة كتابات معاصرة، لبنان، عدد ٦٢، ٢٠٠٧، ص ٩٦.

^٢ . احميدة عياشي: مآهات، ص ١٨٥.

^٣ . نفسه، ص ٢٢٣.

^٤ . نفسه، ص ١٨٠.

"حميدو" حينما أوقفوه وصرخوا في وجهه بهذه العبارات لم يأبه لهم ولم يهتم لكلامهم لأنه يعلم أنه معرّض لمثل هذه الاتهامات في كل وقت وفي كل لحظة ويعلم أن رأيه لن يعجب أمثال هؤلاء وغيرهم . الشيء الوحيد الذي كان يقتنع به "حميدو" هو أن يقول ما يعتقد أنه حق وليس عليه أن يقتنع الناس برأيه وموقفه .

في ذلك اليوم الذي هاجمت فيه جماعة "أبي يزيد" مائدة مسقط رأسه، كان من بين المحكوم عليهم بالموت . هو كان بالعاصمة لكن حينما بلغه الخبر وعلم بمرض والده وإصابته بانحيار عصبي من هول ما رأى - لأنه كان شاهدا على هذه المجزرة- هرع مسرعا إلى العاصمة لزيارة والده ومعرفة الأخبار على الرغم من تحذير خاله له ودعوته إلى التخلي عن مهنته، إلا أنه رفض ذلك بتظاهره عدم سماعه «لا تأتي مائدة في مثل هذه الظروف . أنتم تموتون كل يوم كن حذرا أصحابك قتلوا لأنهم تجنبوا الحذر . هل فهمت؟ جازفوا حيث لا يجب المجازفة بأرواحهم (ثم يجيبه حميدو) لا تقلق يا خالي الأعمار بيد الله، قال: نعم الأعمار بيد الله لكن الحذر مطلوب . اعقلها ثم توكل»¹.

صاحبها "احميدة" اللذين أشار إليهما خاله (عمر وعلي خوجة) لم يقتلا لأنهما غير حذرين وإنما لكونهما رفضا الواقع المأساوي ومشاهد الدم والخراب، ورفض سلوك الجماعات والفتاوى العشوائية والقناعات السياسية والدينية المغلوطة. هما قُتلا بسبب الكلمة. "احميدة" و"حميدو" يواصلان نضالهما بالكلمة . هذه الكلمة التي تكررت في نص المدونة على مستوى صفحتين فقط ثمانية وثلاثين مرة . ووردت متتالية بشكل أفقي وعمودي «كلمات، كلمات، كلمات..

كلماتك يا علي خوجة..

كلماتك يا عمر..

كلماتك يا احميدة..

¹ . نفسه، ص ٢٥ .

انتقي كلماتك يا عمر، يا علي خوجة ..

أنتقي كلماتي .. أجل الكلمات..^١

وتكرر الكلمات منفردة عدة مرات أفقياً وعمودياً مما أثر فنياً على عملية السرد، حتى بدت أنها زائدة ولا معنى لها وفقدت فنيته وقيمتها الأدبية، لكن الراوي حينما كررها على هذا النحو، أراد أن يوصل فكرة إلى القارئ . مفادها أن الكلمات سبب الموت والبلوى وفي الوقت نفسه علامة الرفض والنضال، وهذه الكلمات لا زالت تسعى إلى تعرية ممارسات القمع و «لا تزال تلعب دوراً شبيهاً بقناع بريوس الذي لاقى به الميدوزا الرهيبة، وقضى عليها بأن وضعها في مواجهة صورتها التي انعكست على صفحة درعها ال صقيل كالمراة، فرأت الميدوزا من بشاعة وجهها ما أنفضى بها إلى الدمار»^٢ وهذا هو حال الإرهاب حينما يقرؤون حقيقتهم الأصولية ويشاهدون ممارساتهم القمعية على صفحات الجرائد، مما يؤدي إلى اشتعال غضبهم والانتقام من أصحاب الأقلام الذين أباحوا لأنفسهم الموت على صفحات جرائدهم. لذلك فحضور المثقف هو تهديد لهم وتنديد لممارساتهم وبنياتهم^١ لفكرية ومرجعياتهم الأيديولوجية ونظرتهم الدينية المتطرفة.

إن المثقف الحامل لأيديولوجيا الرفض والنضال هو مثقف إيجابي، يسعى لأن يعيش شعبه حياة أفضل . يقاوم ويدافع عن وطنيته . والصحفي هو رمز التضحية ذو نظرة ثاقبة، بوسعه الإسهام بإمكاناته في تشكيل تصور نقدي عن المجتمع، وشخصية نائرة ضد الأوضاع رافضة للواقع الدموي، آثرة الكلمة والقلم عن باقي الوسائل للدفاع والنضال من أجل شعب مضطهد ووطن وقع بين أنياب الظلم وتحت رحمة الأيديولوجيات الزائفة والقناعات المتناقضة والمتضاربة.

^١ . نفسه، ص ١٨٥ .

^٢ . جابر عصفور: مواجهة الإرهاب قراءة في الأدب المعاصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٠٨ .

٣. دينامية الأيديولوجيا:

نعني بدينامية الأيديولوجيا تحول مجموع القيم والمبادئ والأفكار والأهداف والغايات التي كانت تتبناها شخصيات معينة، ولعله يرجع ذلك إلى عدم قناعة الشخصيات بهذه الأفكار ورغبتها في استبدال أيديولوجيا أفضل – على الأقل بالنسبة لها تناسب قناعاتها الجديدة- أو يكون نتيجة سيطرة أيديولوجيا معينة على مجتمع معين باستطاعتها أن تفرض نفسها على أفراد هذا المجتمع، لقوة آرائها ومواقفها ومركزاتها الفكرية . فنلاحظ تغير مواقف الأفراد وتكريمهم لمبادئهم السابقة وتخاذلهم وعدم ثباتهم على مواقفهم . وهذا ما لاحظناه في نص مدونة "عياشي"، إذ كشف عن شخصيات متحولة أيديولوجيا، تنوعت بين شخصيات مثقفة وغير مثقفة، إلا أننا سوف نركز اهتمامنا على الشخصية المثقفة باعتبارها تسعى إلى تحقيق أهداف نبيلة.

أول شيء شغل الشخصيات المثقفة قضية الانتماء الحزبي وهي «قضية مطروحة لدى الروائي العربي والمثقف العربي معاً، إذ لم يعد الانتماء الفكري غير المنظم كافياً فقد شعر المثقف بضرورة وجود قنوات تنظيمية يستطيع التعبير عن آرائه وممارستها ممارسة فعلية»^١، وهذا ما جعل كل من "كمال منصور" والدكتور "أبو إبراهيم" ينضمّان إلى الحزب الإسلامي (الجهة الإسلامية للإنقاذ) ظناً منهما أنّهما بانتمائهما لهذا الحزب يستطيعان تحقيق كل الأهداف التي يصبوان إليها، والتي يعمل الحزب عامة على تطبيقها . ولعل اندفاع "كمال" وحماسه الزائد من أجل بث الروح الإسلامية وإيقاظ الحس الإسلامي والرغبة الجارحة في الرجوع إلى عهد السلف الصالح لإقامة دولة الحق التي تقوم على مبدأ الشورى وسلطة الشعب، دون تفكير معمق في مدى نجاح هذه الدعوة هو الذي دفعه إلى سلك هذا السبيل بتفاؤل وإيمان كبيرين، بخاصة بعد عودة بعض الإخوان من الحرب الأفغانية وتشجيعهم على مواصلة الدرب والمضي فيه قدماً، وما زاد من حماسه الديني المتصاعد، كثرة قراءاته لكتب "حسن البنا" و"أبو الأعلى المودودي" و"سيد قطب"، ومنذ ذلك الحين يقول

^١ . محمد رجب الباردي: شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، ط١، ١٩٩٣، ص١٠٤٣

"كمال" بدأت «أشعر بالضيق بل بالنبذ والاحتجاج ضد هذا العالم الجاهلي، وبعد مرور عامين على وجودي مع جماعة جمال فوزي قال لي هذا الأخير: الجماعة عازمة إنشاء الله أن تخرج إلى النور.. أن تنتقل بالدعوة للنهي عن المنكر والأمر بالمعروف ومن السر إلى العلن»^١. ينم هذا الوعي عن وعي ديني معين في فكر هذه الجماعة لأن «الحضور الديني في حياة الناس يشير إلى وعي ما على الرغم ما تحمله علامات هذا الحضور من رهبة وقلق للمثقف العلماني الذي رأى دائما أن الدولة الحديثة لا تنمو إلا بفكر معزول عن الأيديولوجية الدينية، ومهما يكن فإن الحضور الديني أصبح حقيقة واقعة، يختلف بشأن حجمه الفعلي، ومدى درايته وعمقه ولكنه أمر ثقافي، كما هو أمر الأيديولوجية العلمانية وكذلك المعارف والتعليم...»^٢.

"كمال منصور" طالب جامعي يحضر رسالة الماجستير ومعهد في الجامعة من مدينة عين تيموشنت . كان يُعرف وسط أترابه وأساتذته في الثانوي بالشاعر. بعد دخوله الجامعة تغير تفكيره وتخلّى عن كتابة الشعر وأصبح ينظر إليه نظرة رجعية ويشعر بالحجل والتقزز كلما تذكر أنه كان يرغب في أن يصبح شاعرا، لذلك قرر أن يصبح مناضلا في الحزب الشيوعي ثم عضوا فاعلا في التنظيم الطلابي الإسلامي ما يؤكد تغير وجهته وانتمائه . قُبض عليه بعد مظاهرات أكتوبر بتهمة الانضمام إلى تنظيم سري مسلح يعمل على تنظيم الجهاد من أجل قلب النظام . حوّل إلى سجن لامبيز ، وأمضى فيه عدة سنوات إلى أن جاءت له الفرصة وشارك «في أكبر مغامرة هروب من أكبر سجن كله حكايات عجيبة وأساطير ورهبة»^٣ متجها ومن معه إلى جبال "تادموت"، إذ كانت المرة الأولى التي يصعد فيها الجبل ليدخل الأسطورة من بابها العريض. كان في البداية مترددا خائفا «لم أكن متحمسا للهروب .. كنت خائفا أن أذبح لو رفضت الهروب .. وكنت

^١ . احميدة عياشي: مآهات، ص ٢٥١.

^٢ . محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم متغير واقعه سياستها سياقاتها وبنائها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥..، ص ٩٥.

^٣ . احميدة عياشي: مآهات، ص ٢٤٧.

خائفاً أن أسقط تحت رصاص حراس السجن «^١. هذا هو حال مثقفينا الذين تورطوا بانتمائهم الحزبي زمن الأزمة، مشتتين خائفين يعانون انشطار الشخصية وتشظيها. يرى الظلم بأعينه أثناء إقامته بالجبل ولا يستطيع أن ينبس ببنت شفة، يحس بالخنوع والخيانة والجبن، لكن سرعان ما يتلاشى ذلك الإحساس مع مرور الأيام بعد أن أُلِف حياة الذل والمهانة رفقة جماعة "أبي يزيد"، فقد أصبح يُكنى "بأبي جمانة"^٢، ومنذ ذلك اليوم بدأ في التدريب على السلاح وارتداء الزي الأفغاني وحمل البندقية ليبدأ حياته الجديدة مع أبعث العمليات الإرهابية. ويمكن أن نمثل لمسار "كمال منصور" وتحوله بهذه الخطاطة:

الإندضمام إلى تنظيم مسلح



عودة الوعي
"كمال منصور" عند بداية تحوله الفعلي والسلي، كان مشتت الأفكار لضبابية الرؤية وعدم وضوح معالم الطريق الذي سلكه واختاره لنفسه، مما جعله يكثر من التساؤلات عن حقيقته «من أكون؟ من أنا في نظرهم وفي نظرها؟ ضحية؟ بطل؟ مجاهد؟ إرهابي؟» «من أنا ماذا حدث لي بالفعل وكيف وصلت إلى هنا، ثم هل أنا؟ ÷ هل أنا؟»^٣.

^١. نفسه، ص ٢٦٠.

^٢. نفسه، ص ٢٥٨.

^٣. نفسه، ص ٢٤٧، ٢٤٨.

التحاقه بالجماعة المسلحة في نهاية المطاف لم يكن عن قناعة تامة، وممارسته القتل لم تكن برغبة منه، ولكن بعد أن أقنع بذلك الأمر عاديا بالنسبة إليه، فالفرد حينما يلتحق بالجماعات في الجبل تصبح عقيدته الجديدة «هي الهواء الذي يتنفسه والماء الذي يشربه والطعام الذي يأكله، هي حياته وينفصل تماما عن كل صلة بما كان فيه في الماضي، ينفصل عن صلة الدم عن العادات والتقاليد التي ورثها عن مجتمعه الفاسد ينفصل عن الدين كما فهمه من أهله وأبائه وأجداده، ويصبح إنسانا آخر، خلع الماضي كما خلع الضرس الذي نخره السوس»^١.

الدكتور "أبو إبراهيم" لا يختلف كثيرا عن "كمال منصور" وإن كان انضمامه إلى الحزب الإسلامي - بعدما كان في السابق من دعاة الشرعية الثورية- بدافع سياسي إذ «كان ممن نجحوا في الدور الأول في الانتخابات التشريعية الملغاة.. ألقى عليه القبض مباشرة بعد إلغاء المسار الانتخابي .. قضى حوالي سنة في محتشدات رقان ولدى خروجه من المحتشد وجد الجزائر تغلي، لم يكن يفكر مطلقا في الصعود إلى الجبل شرع الاقتتال يثير في نفسه مخاوف وهو اجس كبرى .. لم يكن راضيا على انتهاج طريق السلاح.. كان يرى في ذلك انتحارا سريعا للمشروع .. كان من دعاة الحفاظ على الشرعية. أفكاره تلك جلبت له الكثير من الاستعلاء من جانب السلفيين المتشددين .. كانوا يعتبرونه رأسا من رؤوس الجزائر .. وذات مساء هجموا على حي الدكتور بتلمسان .. كان ينظر إلى النافذة عندما رأى أحدهم يطلق النار على أحد الأئمة الملتحين .. أحس بالخوف والفرع، فتح النافذة وتسلق الجدار [...] وفي الفجر شق طريقه إلى الجبل»^٢.

هكذا كانت بداية الدكتور أبو إبراهيم مع حياة الجبل والإرهاب، على الرغم من رفضه الدائم لهذه الحركة، إذ كان من خصوم الإرهاب والنشاط المسلح مما جعل زملاءه في الجامعة يتساءلون عن سبب ذلك، وهو الذي كان من دعاة الشرعية. إلا أن تصرفه هذا لا يحتاج إلى تفكير معمق بخاصة بعد قتل الإمام، لأنه يعلم أن دوره آت لا محال، بعد اتساع عملية القبض على أعضاء الحزب الناجحين في الانتخابات والمتعاطفين والمشجعين لهذا الحزب، إذ بالفعل جاء العسكر

^١ . عبد السلام حيدر: الأصولي في الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٥٢.

^٢ . احميدة عياشي: متاهات، ص ٢٦٤.

في اليوم الموالي للقبض عليه ولم يجذوه . ومن هنا نقول إنه إذا كان هناك من التحق بالجماعات نتيجة لقناعاتهم السياسية فإن كثيرا منهم «فعلوا ذلك ببساطة لأنهم لم يعودوا يتحملون الضغط الذي يمارسه عليهم الهرم العسكري»^١، فيدفعون ثمن حريتهم واختيارهم ودعوتهم الدينية والسياسية غالبا . نهايتها إما السجن أو الموت أو اللحاق بالجماعات في الجبل كما جاء ذلك في المدونة .

الدكتور أبو إبراهيم حين التحق بالجماعات في الجبل كان ضمن لجنة الدعوة والإعلام رفقة المعلمين والأساتذة الجامعيين والمثقفين، التي اختصت بنسخ الشرائط والبيانات وعلى الدعاية والدعوة والإعلام^٢ . كان كثيرا ما يُسَرُّ "لكمال منصور" بضرورة الحوار لأنه لا طائل من وراء التشدد والتعننت فيقول : «إننا غير قادرين على إزالة النظام والقضاء عليه، وهم غير قادرين على اجتثاثنا واستئصالنا»^٣. وكان هذا التفكير الإيجابي هو الذي رد إليهما وعيهما ليسلما نفسيهما دون أن يذكر الراوي تفاصيل الحادثة .

إن كمال منصور والدكتور أبو إبراهيم نموذجان لشخصية المثقف الإشكالي السلبي الذي يميل أكثر إلى السلبية، كونهما يحملان قناعات أيديولوجية معينة ويؤمنان بها، إلا أنهما لم يستطيعا الحفاظ عليها وتخليا عنها نتيجة الضغوطات والظروف السياسية التي مر بها، والشخصية الإشكالية في الحقيقة هي موقع وسط بين الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية، في حين أن ركبها ظهر الموجة جعل منها شخصية سلبية^٤ وهذا هو حال كمال وأبو إبراهيم حينما ركبا موجة الهلاك وكادت أن تؤدي بهما إلى نهايتهما لولا تفتنهما واستيقاظهما من غفلتهما في نهاية المطاف .

هكذا تمكنت الرواية من تجسيد الصراع الأيديولوجي القائم بين أطراف وجماعات مختلفة، ورصدت تحنيط المثقف ومعاناته ووقوعه بين مطرقة السلطة وسندان الإرهاب وسقوط الآخر في شرك الأيديولوجية الإسلامية .

١ . حبيب سوايدية: الحرب الفدوية في الجزائر، ص ١٣٩ .

٢ . حميدة عياشي: مآهات، ص ٢٦٥ .

٣ . نفسه، ص ٢٦٣ .

٤ . ينظر محمد عزام: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر، (د ط) ١٩٩٢، ص ١٠، ١١ .

إن وعي الكاتب بما حدث في الواقع المعيش ومعايشته لذلك يوميا باعتباره صحفيا كان في قلب الأحداث، مكنه من رصد الأحداث بكل تناقضاتها في بناء روائي جعلت القارئ يستحضر الكثير من المشاهد والوقائع التي حدثت فترة التسعينيات، مما يكشف عن تسجيلية الرواية وظرفيتها، مما أثر نوعا ما على البناء النصي جماليا، إذ اهتم بنقل الأحداث بدءاً بحياته الشخصية ليسجل رواية سير ذاتية من خلال شخصية "أحميدة الصحفي" والعودة عن طريق الاسترجاع إلى أيام الطفولة والشباب، فلم يئلف نفسه حتى تغيير أسماء شخصياته الروائية لينقلها من عالمها الواقعي إلى عالمها التخيلي.

مسابقة جيل الأدب السنوية: جائزة الدكتور محمد مصايف

" إحياء فكر ومؤلفات الناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف "

المشرفة على المسابقة: أ. غزلان هاشمي رئيسة تحرير المجلة

آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢٠ ديسمبر من كل سنة

تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢٠ يناير من كل سنة

حاولت الحركة النقدية الجزائرية تأسيس وعي نقدي يختلف في ارتكازاته عن كل راهنية نقدية سائدة وذلك بالنظر إلى انبثاقه من سياقات مختلفة، وإن تراوحت هذه المرتكزات بين الموضوعية والذاتية، ولكون الساحة النقدية الجزائرية تعج بأسماء نقاد منهم من أسعفه حظ البحث المتجدد في فهم خطابه النقدي ومنهم ما سيج بصيغة تغييب وإقصاء وتهميش، فقد اخترنا مسيرة باحث استطاع أن يقدم منظورا نقديا مغايرا ولكن غيبه الصمت.

فالباحث والناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف رحمة الله عليه كانت مسيرته حافلة بعطاءات علمية كثيرة وبيحته عن خطاب نقدي يجاوز راهنية نقدية مؤسسة على الانتقاص حال التقييم إلى حضور فاعل ضمن المسار الإبداعي وذلك بمساعدة المبدع على تخطي عثراته وتطوير تجربته في إطار موضوعي ومنهج ووفق رؤية شمولية، باحثا عن علاقة الأدب بالمجتمع وموجها الذائقة العامة نحو نماذج أدبية تعتمد الانتقائية بعيدا عن صفة الانحراف، من هنا فمصايف يبحث عن واقع جمالي مسيغ بالتزام نقدي ومساءلة تعول على الاستقراء والاستنتاج ثم التقييم.

اعتبارا من ذلك ورغبة منا في إحياء الذكرى السابعة والعشرين لرحيل أبرز النقاد العرب في العصر الحديث والتي تصادف يوم ٢٠ يناير ١٩٧٨، يطلق مركز جيل البحث العلمي مسابقة سنوية لأفضل بحث يتناول

مواضيع أدبية وفكرية نستهلها بالبحث في مؤلفات الدكتور مصايف من أجل تعريف الجيل الجديد من الباحثين بمؤلفاته وبمسيرته العلمية الحافلة وذلك بالبحث في المحاور الآتية:

. الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف: الرؤية والمنهج

. الأزمة النقدية في الجزائر من منظور الدكتور محمد مصايف

. الكتابة الإبداعية لدى الدكتور محمد مصايف

. اللغة والهوية من منظور الدكتور محمد مصايف

للاغبين في المشاركة تقديم أبحاثهم وفق الشروط العلمية المتعارف عليها و في التواريخ المحددة:

١ شروط الأبحاث المقدمة ومواصفاتها :

- ✓ أن يكون البحث في موضوع المسابقة باللغة العربية أو الفرنسية.
- ✓ يجب أن يكون البحث المقدم بحثاً أصيلاً لم يسبق نشره بأي شكل من الأشكال.
- ✓ تقبل المشاركات الفردية فقط .
- ✓ أن يذكر الباحث المعلومات التالية بعد عنوان بحثه مباشرة (الاسم واللقب، الرتبة العلمية، المؤسسة الجامعية، البريد الإلكتروني، رقم الهاتف).
- ✓ أن يرفق الباحث سيرته الذاتية العلمية مع البحث.
- ✓ أن يرفق الباحث ملخصين للبحث أحدهما باللغة العربية والآخر بلغة مغايرة (فرنسية أو انجليزية)، بحيث لا يتعدى كل ملخص ثمانية أسطر كحد أقصى.
- ✓ مراعاة المنهج العلمي في كتابة المقالات والبحوث العلمية.
- ✓ أن لا يتجاوز عدد صفحات البحث (٢٠) صفحة بما فيها قائمة الملاحق، ولا يقل على (١٠) صفحات.
- ✓ أن يكون نوع الخط (Traditional Arabic)، بمقياس (14) في المتن، و (11) في الهامش، وبحجم ١٢ Times New Roman إذا كان باللغة الأجنبية. وأن تكون هوامش الورقة من جميع الجهات (٢سم) وتباعد بين الأسطر (١سم).
- ✓ ترسل الأبحاث بالمواصفات المذكورة أعلاه حصراً على البريد الإلكتروني التالي:

competitions@jilrc.com

٢- التواريخ:

تسجيل المشاركة وإرسال البحث في التواريخ المحددة أدناه:

- آخر مهلة للتسجيل في المسابقة: ٢٠ يونيو من كل سنة

- آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢٠ ديسمبر من كل سنة

- تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢٠ يناير من كل سنة

الجوائز:

يحصل الفائز بالمرتبة الأولى على درع الدكتور محمد مصايف ، كما يقدم المركز للمشاركين

الفائزين بالمراتب الثلاثة الأولى:

المشاركة مجاناً في مؤتمراتنا وتظاهراتنا العلمية المقبلة.

الحصول على شهادات مشاركة.

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

