

الأكاديمية العربية الدولية



الأكاديمية العربية الدولية
Arab International Academy

الأكاديمية العربية الدولية المقررات الجامعية

محمد بنيس
الشعر العربي الحديث
بنياته وأبدالاتها

1 . التقليدية

الشعر العربي الحديث (1)

للمؤلف

شعر

ما قبل الكلام

مطبعة النهضة، فاس، 1969؛

شيء عن الاضطهاد والفرح

منشورات ا. و. ط. م. 1972؛

وجه متوهج عبر امتداد الزمن

مطبعة النهضة، فاس، 1974؛

في اتجاه صوتك العمودي

سلسلة «الثقافة الجديدة»، الدار البيضاء، 1980؛

مواسم الشرق

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986؛

طبعة ثانية الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986؛

طبعة ثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990؛

ط 4، 2000؛

ورقة البهاء

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988؛

ط 2، 2000؛

هبة الفراغ

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992؛

كتاب الحب

عمل شعري - فني مشترك مع الفنان ضياء العزاوي

طبعة أصلية، لندن - الدار البيضاء، 1994.

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1995؛

المكان الوثني

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996؛

نهر بين جنارتين

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000؛

نصوص

شطحات لمتصف النهار

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1996؛

العبور إلى ضفاف زرقاء

تبر الزمان، تونس، 1998.

دراسات

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

طبعة أولى، دار العودة، بيروت، 1979؛

طبعة ثانية، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،

بيروت - الدار البيضاء، 1985؛

حدائق السؤال

طبعة أولى، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،

بيروت - الدار البيضاء، 1985؛

طبعة ثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1988؛

الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

الجزء الأول، التقليدية، 1989، ط 2، 2001؛

الجزء الثاني، الرومانسية العربية، 1990 ط 2، 2001؛

الجزء الثالث، الشعر المعاصر، 1990 ط 2، 1996، ط 3، 2001؛

الجزء الرابع، مساءلة الحدائق، 1991 ط 2، 2001؛

كتابة المحو

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.

ترجمة

الإسم العربي الجريح

عبد الكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت، 1980؛

طبعة ثانية، منشورات عكاظ، الرباط، 2000؛

الغرفة الفارغة (شعر)

جاك أنصبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996؛

هسيس الهواء (أعمال شعرية) برنار نويل

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998؛

قبر ابن عربي، يليه آباء، (شعر) عبد الوهاب المؤدب

يتضمن هذا الكتاب الأطروحة التي تم إنجازها لنيل دكتوراة الدولة في الأدب العربي تحت إشراف د. جمال الدين بن الشيخ، ونوقشت في 17 أكتوبر 1988 بكلية الآداب في الرباط، من طرف لجنة مكونة من د. أمجد الطرابلسي، ود. جمال الدين بن الشيخ، وأدونيس، ود. محمد مفتاح. وقد استحق عليها الباحث ميزة حسن جداً مع تنويه خاص من أعضاء اللجنة.

محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وأبدالاتها

1. التقليدية

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي - ساحة محطة القطار

بلغدير - الدار البيضاء - المغرب

الهاتف: 022.67.27.36

تَمَّ نَشْرُ هَذَا الْكِتَابِ ضَمْنَ سِلْسِلَةِ
المعرفة الأدبية

الطبعة الثانية، 2001
جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 1989 / 762
ردمك : 9981-880-94-9

تمهيد

1. تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أطروحة، أي مقترحاً يسعى لإعادة بناء الشعر العربي الحديث، من حيث بنيائه وإبذالاتها. لهذا المقترح أسسه النظرية وأدواته المنهجية. بها يحتمي ويرحل. وهو مقترح أيضاً في شرائط اجتماعية وتاريخية تعصف بالقناعات الكسولة، كما تعصف في الآن ذاته بأسئلة الثقافة العربية الحديثة وأجوبتها معاً. والشعر العربي الحديث مركز مُعلن أو محجوب لهذه العاصفة، من جهات متعددة تقتحم مسكنة الذي انقضى على بنائه قرن أو يزيد. وهذه الدراسة مسكونة هي الأخرى بغواية العاصفة ومصاحبها.

ترك للمقدمة مهمة تناول التفاصيل الضرورية، ونكتفي، هنا، بتوضيح ما قد ينتج عن القراءة، الأولية، من اجاسات. إن إنجاز أطروحة عن الشعر العربي الحديث، في الفترة الراهنة من وضعية الممارسة نصية أو التنظيرية والتحليلية، على السواء، يتغيا الإنصات لأعقد القضايا وأبسطها دفعة واحدة. ذلك سبيل الغزو الذي يتقصّد مكرور العادة. يبدو هذا مستعجلاً، لأن تبني شعرية عربية مفتوحة واختبار الحداثة، لن يتمّ من غير إبدال لمكان القراءة، بما هو يسكت عنه ولا يفكر فيه وينساه ويكبّته، فضلاً عما يقوله ويصرّح به. ولأن الحداثة الشعرية معبأة بمساراتها السرية والكتومة، فإن القراءة السائدة عثرت، في الوظيفة القضائية، على مكان يترك تهديدات النص خارج مشاغلها. ولكن الإنصات يتطلّب تحذيراً، وهو أن الإنصات للقضايا محدود بزمان البحث والباحث مهما كانت رغبة الاستقصاء مستبدة. هذه المحدودية ناتجة، أساساً، عن لانهائية النص مقابل نهائية النظرية والتحليل. وعدم الإقرار باللانهائية نزوع إلى الدوغماتيات المتلبسة بألف حجة وحجة من القناعة في معطانا الثقافي.

لهذه الدراسة هم معرفي، له النظري الذي يخترقه التحليل النصي. وللنظري سفر متقطع أو متواصل عبر التأمّلات والتنظيرات القديمة والحديثة، من عربية وغير عربية، ما دام الإلغاء يترك

المتعاليات الضمنية والصريحة متحركة في القراءات السائدة التي يتمنّع عليها الشعر العربي الحديث، كما يتمنّع على كل قراءة يستحوذ عليها تقديسُ النظريات الحديثة أو التوفيقُ بينها وبين القديمة، فضلاً عن استمرار نسيان أوضاع الحداثة في شعريات ذات سلطة عريقة، كالصينية واليابانية والفارسية والهندية، وهي المفيدة بدورها في إضاءة أسئلة الحداثة الشعرية العربية وعلاقتها بنموذج الحداثة ومآله في أوروبا وأمريكا. ينضاف إلى النظريّ حضور المحيط الشعري في هذه الدراسة، وهو الممثل له بالمغرب، بعد أن انحصرت الدراسات العامة عن الشعر العربي الحديث في المركز الشعري (مصر، العراق، سوريا، لبنان) مشرقاً ومغرباً، مما أكسب المركز الشعري سلطةً تُعيّن الحقيقة وتوزيع الوظائف. ويظل المحيط الشعري (المغرب وغيره) لامفكراً فيه. بهذا الحضور يتسع المقترح، وتخط الدائرة انفتاحها الرحيم. ويكون حضور المغرب في هذه الدراسة إضاءاً لسؤال شعريّ لم نواجهه بعد.

2. نصح، منذ البدء، باستراتيجية الدراسة. إنها ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث. هذه الإستراتيجية تطلبت العبورَ من مقدمة نظرية، مهدت للدراسة، إلى لحظتين للقراءة :

اللحظة الأولى : لها التحليل النصي، وتشمل ثلاثة أقسام، يتناول أولها التقليدية؛ وثانيها خاص بالرومانسية العربية؛ وثالثها يتفرّع للشعر المعاصر. ثلاثة أقسام تتوزّع عبرها ثلاثة متون متباينة من حيث البنية النصية، وهو ما دعانا لإطلاق مصطلح البِنَيَات بالجمع في عنصر من العنوان الفرعي للدراسة. ويتضح التباين بين هذه البنيات الثلاث في طبيعة العناصر النصية المهيمنة داخل كل متن على حدة، والتفاعلات المتحققة بينها، وطريقة بناء الدلالية Signifiante النصية. وتبعاً لذلك أعطينا أولوية التنظير والتحليل لما يميّز كل بنية، مدعمين هذا العمل بتنظيرات الشعراء أنفسهم كلما أمكن، وبعودة مسترسلة للمفاهيم والتصورات والفرضيات القديمة والحديثة. وهذا ما أدى لتناول عناصر دون غيرها في متن من المتون، لا لعدم وجود هذا العنصر أو ذاك، ضرورة، فيها جميعاً، بل لإعطاء فسحة أكبر لمباشرة لانهاية النص. ثم انتقلنا من مشترك البنية الواحدة إلى الفرديّ الذي يتكفّل به النص الواحد، حتى يبرز لنا الاختلاف بين تاريخية البنية الجماعية وتاريخية النص المفرد، مركّزين في هذا التحليل النصي المفصل (هل هو مفصل حقاً ؟ وهل هو ممكن ؟) على محور خاص، هو «دورة الزمن» في التقليدية. و«المتخيّل الشعري» في الرومانسية العربية، و«فضاء الموت» في الشعر المعاصر. وحرصاً منا على التوثيق جعلنا كل قسم من هذه الأقسام ينتهي بملحق يضم النصوص الشعرية المحللة دلالتها، بالإضافة إلى تعريف بالشعراء.

الملحظة الثانية : رحيل في مغامرة التنظير، مع اختلاف التنظير في سابق الأقسام التحليلية، حيث كان هناك مركزاً على المفاهيم والتصورات الخاصة بالعناصر والبنيات النصية، حسب معطيات كل متن على حدة، أو المعطيات المشتركة مرة ثانية، فيما التنظير الذي يستقل به القسم الرابع يهدف استقصاء ومساءلة عناصر نصية وخارج نصية تستحوذ على المشترك في الحداثة الشعرية العربية، وتُشغَلُ البناء النصي والنظري من خلال ما يسميه باختين بـ«الزمنية الكبرى». وهذه العناصر هي «المسألة الأجناسية»، سواء أعلق الأمر بغياب الدراما والملحمة في الشعر العربي، أم بقراءة هذا الشعر، في قديمه وحديثه، انطلاقاً من إشكالية أوروبية، أم البحث عن تصنيف مُخْتَلِف أو توفيق لا يستند لأُسُس نظرية واضحة؛ ثم هناك «البنية والإبدال» التي تناولنا فيها مسألة الانتقال من بنية إلى أخرى، بتقديم أوليٍ لفرضيات الانتقال المتداولة في الخطاب النقدي والتنظيري العربي، وهي «التطور» و«التحول» و«التغير» و«التجاوز» و«التخطي»، منتهين بذلك إلى نقد هذه الفرضيات واقترح فرضية الإبدال، التي أثبتناها هي الأخرى بصيغة الجمع في عنصر من العنوان الفرعي للدراسة؛ ويلي ذلك «شروط الإنتاج الشعري» في كل من المركز والمحيط، مؤكدين على أهمية المؤسسات الشعرية واللغوية والسياسية والاقتصادية في إنشاء المركز والمحيط معاً، وهو ما سمح لنا بإضاءة بعض المعطيات والإشكاليات؛ وهناك أخيراً «مسألة الحداثة» التي حاولنا فيها الاقتراب من بعض الطروحات النظرية والإيستيمولوجية والفلسفية، مع تبني السؤال ككلمة تُعطي للمتناه حرية تجديد فضائه. وتُختتم الدراسة بوضع فهرس مفصلة للمصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع.

3. هناك مشاكل اعترضت إنجاز هذه الدراسة، وهي متدفقة بَعْف من بين الشقوق التي نراها أو لا نراها، وذلك يعود للانشغال بقضايا متداخلة ومتقاطعة في آن. لابد لنا من إبراز هذه المشاكل من غير تحقير، أو ادعاء التغلب عليها في المستقبل القريب للبحث في الشعر العربي الحديث.

أ) هناك مشكل محدودية عينة المتن والنماذج المقروءة مقابل التورط في مشروع تنظيري موسّع. إن اتخاذ الأطر النظرية استراتيجية للبحث لم يكن ممكناً بغير الانتقال من التنظير إلى التحليل ثم منه ثانية إلى التنظير، وعبر الانتقال تعاد صياغة المسلمات وضبط اختبار ومراقبة الفرضيات والأدوات. ولكن نصوص العينة المعتمدة في التحليل الشعري كثيراً ما واجهتنا قلّتها في الوقت نفسه الذي لم يفسح لنا حجم الدراسة مجالاً للإفاضة في إثبات النماذج. ذلك ما عاناه حازم القرطاجني قديماً. وما نقوله عن النصوص ينطبق على عدد الشعراء، رغم أن شعراء عديدين، من المركز الشعري ومحيطه، تسرّبوا لمشهد التنظير والتحليل. ويرجع استعصاء تحقيق

التوازن بين المشروع النظري وعدد النصوص المحللة إلى وضعية البحث أساساً، حيث يكون لزماً على الباحث تفصيل الحديث عن المصطلحات والفرضيات والمفاهيم والتصورات، وبدونه يصبح التناول مجرد تأويل مهدد بالتعمية.

ب) تتبدى لنا مفارقة صريحة بين الدراسات الشعرية التأسيسية في الأعمال العربية القديمة والأعمال الأوروبية والأميركية من جهة، والنموذج الذي تنتمي إليه هذه الدراسة، حيث تتوقف الأولى عند أبيات أو مقاطع شعرية قصيرة لا يصل بينها غير السياق النظري الذي توجد فيه. ومشروع هذه الدراسة ينتمي للدراسات التي تقوم على تحليل نصوص بأكملها وأغلبها طويل. وهو ما يترك فجوات في تحليل النص المفرد، ويكون التكثيف وحده مشيراً لاستحالة ملء هذه الفجوات وسد الثغرات. وهذا ما يشبهه جاك ديريدا بمعرفة المبتهجة.

ج) وجود قضايا كبرى غير متناسب مع النتائج التي تتركز أحياناً في القضايا الفرعية والبسيطة، كأن البحث لا يستطيع بعد أن يعمم تجديد التصورات، ويظل واقفاً على حدودها، داخلها وخارجها في آن. هذه وضعية معتمة على الأنساق الفكرية الكبرى، وقد قام هيدجر بتحليل موسع لمسألة الحدود وهو يتناول تجاوز الميتافيزيقا. لذلك فإن هذا الاختلال يشير لسلطة القضايا المطروحة وتاريخها البعيد قبل أن يكون علامة على طريقة تناولها. فالمعرفة والمجهود والمراقبة، مهما واجهت حدودها، تفتح على المهاوي السحيقة ولا تستسلم لتوهم بلوغ القرار. وبهذا يكون البحث بداية متجددة ولانهائية، وتحفظ النتائج (أو الحقائق) باستمرار صفتها الموقته.

د) صعوبة الإحاطة بالجانب الوثائقي، في الشعر العربي العربي، تظهر كمشكل يمتد إلى الثقافة العربية الحديثة ويتحدى وضعنا الثقافي برمته، حيث أصبحنا تتوفر بسهولة نسبية على النصوص العربية القديمة بخلاف شبه استحالة الحصول على نصوص مكتوبة ومنشورة منذ بداية ما سمي بالهضبة إلى الستينيات، حتى لكأننا نرسخ ذاكرة مثقوبة لثقافتها النسيان والإلغاء. لقد عانينا كثيراً من أجل الحصول على نصوص نظرية وشعرية كتبها شعراء أو نقاد عرب حديثون من بين المشهورين، أمثال جبران وأبي شادي والشابي ويوسف الخال، وهم مجرد نماذج. إن نسيان وإلغاء السابق يأخذان صيغة قانون له دلالاته النفسية والاجتماعية والثقافية، كما له دلالاته على مستوى الإنتاج الثقافي العربي الحديث ذاته. فكيف يمكن لثقافة أن تتأمل ذاتها في الوقت نفسه الذي تنسى وتلغي فيه ذاتها ؟

هـ) وضعية تداول المعرفة في العالم العربي وبين أقطاره تترك مواصلة البحث معطوية. فالباحثون العرب لا يطلعون على الدراسات الأساسية المنتجة في هذا القطر أو ذاك (ولا يشكل

عامل التوزيع إلا عاملاً مفرداً) أو نسيان وإلغاء عمل هذا الباحث أو ذاك. وعدم الاطلاع، ثم النسيان والإلغاء، تحكم على سير البحث بالتعثر الدائم. فالاجتهادات لانهيئ التراكم الضروري للمعارف. وهذه الوضعية تقلل الإفادة من دراسات عديدة منجزة، وهي قبل هذا وذاك تعكس حالتنا الثقافية.

هذه المشاكل وتلك القضايا تحثنا على الاعتراف بأن لهذا المقترح اختيار المتاه. فالنظري والتحليلي منقادان إلى سفر لامستقر له، فيما هما مؤشومان بالأم البحث ومتعته.

4. إن تقديم البحث، أي بحث، مُهذَّب باختزال الزمن الذي استلزمه العمل اليومي لسنوات، ومُهذَّب أيضاً بحجب التفاصيل الملازمة لاسترسال بناء الموضوع وتاريخه. وهذا يفرض علينا قسرية تلقي صورة خارجية لا يحضر فيها غير هيكل عظمي مندور للتلاشي.

لقد كان اختيار موضوع معرفي، بهذه الصفة، يفرض بلوغ متاع معرفي به يتبدل زمن البحث والباحث، ومواجهة الحواجز الإيستيمولوجية التي تتطلبها الممارسة الشعرية الشخصية، والعلاقة بشعراء أغزاء، من بين من تناولهم أو لم يتناولهم البحث مرغماً. ولازم ذلك نقاش متواصل مع أساتذة مقتدرين وأصدقاء عارفين، حتى ترسخ في الدخيلة استسلام جميل لغواية العاصفة ومصاحبتها في متاه ليل النص ونظريته وحدثاته.

ويسعدنا، اليوم، أن تقدم بجليل الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور جمال الدين بن الشيخ، الذي أنصت بعشقه الشعري لاقتراح الإشراف على الأطروحة، وتابع بالسؤال والنقد والمكاشفة مراحل الإنجاز. كما تتوجه بجليل التحية ذاتها للأستاذ الدكتور أمجد الطرابلسي، لفوزنا السعيد بعلمه وابسامته منذ سنوات الإجازة، وإننا لنثبت، هنا، ببالح الاعتزاز، ما وجهنا به أثناء مراحل مختلفة من إنجاز هذا العمل إلى حين تهيئته للنشر. وللأستاذ الشاعر أدونيس نعلن، مرة أخرى، عن الفرح الشعري بمشاركته في مناقشة عمل كان ينحته بصبر الناسكين منذ عشرين سنة من المصاحبة والمؤازرة والحوار، وقد كانت مناقشاتنا المستمرة، والإفادة من تجربته الشعرية وكتاباته التنظيرية وخبرته الثقافية على الصعيد العالمي، ما هياً لنا إمكانية اختبار قضايا، وعقد صلات، واستثمار وثائق، وإقامة مُتَعَشَّة في المتاه. ونحيي الدكتور محمد مفتاح، الذي تفضل، هو الآخر، بقبول المشاركة في لجنة المناقشة، وهو الذي ساهم في ترسيخ خطاب علمي حديث لدراسة الشعر.

ولنا، بهذه المناسبة، أن نتذكر بخشوع المرحوم الشاعر يوسف الخال، الذي رحل عنا قبل أن يقرأ هذا البحث الذي كان اغتبط باشتغالنا فيه، وخصنا بحديث مطول كانت الإفادة منه

مضيئة. وتتوجه بجميل التحية للشاعر محمود درويش لتجديد تعاطفه المستمر مع اختيار هذا الموضوع، وحرصه القريب على معرفة مراحل إنجازه، وأنشاده الحيوي لمناقشته ونشره.

والشكر للشعراء والأدباء والباحثين محمد الخمار الكنوني، عبد اللطيف المنوني، عبد القادر الفاسي الفهري، خالدة سعيد، هنري ميشونيك، ناجي علوش، اعتدال عثمان، عبد الكبير الخطيبي، جبرار جُنيت، سلمى الخضراء الجيوسي، أبو القاسم محمد كِرْو، كمال أبو ديب، حفيظ بوطالب، إلياس خوري، جابر عصفور، عبد الرحمن أيوب، كاظم جهاد، محمد العلمي، شوقي عبد الأمير، عبد الجليل ناظم، وعلال الغازي. فمن هؤلاء مَنْ صاحبنا أثناء إنجاز الدراسة، ومنهم مَنْ مَكَّنَّا مِنَ الوصول إلى أعمال ونصوص ووثائق ذات أهمية قصوى، ومنهم مَنْ أَرشَدَنَا لثغرات وتصويبات، قبل مناقشة الأطروحة وبعدها، ومنهم مَنْ ساهم في تيسير المصاعب التقنية.

5. تبتغي هذه الدراسة فتح حوار معرفي حول شعرية عربية مفتوحة، تشغل بالشعر العربي وحداثته، لتبدأ سفرها اللانهائي في الخطاب الشعري العربي، قديمه وحديثه. مُستقرُّها الوحيد هو السؤال والبحث. إن مآل مفاهيم الحقيقة والوحدة والكلية والتجانس والسلطة، كما تؤكد على ذلك حقول البحث في العلوم الإنسانية والبحث على السواء، يحررنا من حُجَّة ذات سندٍ مَكِين في الحقيقة، لأن الحقيقة نسبية على الدوام. ومن ثم فإن ما تعرضه هذه الدراسة يَنْبَنِي على فرضيات تتقدم عبر تحليل واختبار، كما تتقدم عبر استبعادها لكل هُذُم معرفي، مؤسَّس هو الآخر على فرضياته المتحدِّية، وذلك حتى تنتمي لنسبية المعرفة والاندماج ضمن صيرورة الهدم والبناء.

المحمدية، في 25 يناير 1989.

مقدمة

الشعر العربي الحديث والشعرية

هذا هو تلخيص القدر الذي وُجد في هذه البلاد من «كتاب الشعر» للمعلم الأول. وقد بقي منه شطرٌ صالح. وَلَا يَبْعُدُ أَنْ نَجْتَهِدَ نَحْنُ فَنَبْتَدِعَ فِي عِلْمِ الشعر المطلق، وفي علم الشعر بِحَسَبِ عادة هذا الزمان، كلاماً شديداً التحصيل والتفصيل.

فن الشعر

من كتاب الشفاء،

لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا،

عن أرسطو طاليس، فن الشعر،

وقد ذكرتُ في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا.

وقد تركتُ من ذلك أشياء لم يمكنني الكلامُ فيها لكون بعض أغراض النفس تحت على الانحياز في التأليف وتعجيل الإتمام له، ولأنَّ استقصاء القول في هذه الصناعة محوَّجٌ إلى إطالة تتخوَّن أزمناً الناظر وتعوِّقه عما يجب أن يترقى إليه من هذه الصناعة من العلوم النافعة. فإنَّ النظرَ في أسرار هذه الصناعة مفتاحٌ للنظر في تلك ومِرْقاة لها. وإنما يجب أن يُقتصرَ في التأليف من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسطاتها، ويُمسكَ عن كثير من خفاياها ودقائقها لأن مرام استقصائها عسيرٌ جداً، مضطرٌ إلى الإطالة الكثيرة، ولأن هذه القوانين الظاهرة والمتوسطة أيضاً من فهمها وأحكام تصوُّرها وعرفها حقٌّ معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها، ويعلم كيف الحُكْم فيما تشبَّع من فروعها، فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر.

أبو الحسن حازم القرطاجني،
منهاج البلغاء وسراج الأدباء،

ما نقترحُ دراسته هنا هو الشعر الصيني الكلاسيكي كلغة فريدة، أي قوانينها وبنياتها وعلايقها الضمنية بالدلائلية Semiotologie الصينية (وعرضاً بالدلائلية العامة). ولن نُهمل في مجرى هذا التحليل ما يمكن أن يُسهم في فهم هذه اللغة: وقد استعنا في هذا بالتقاليد الصينية الكبرى للنقد الشعري الذي يؤلفه العديد من كُتُب الشيء هُوا (أحاديث عن الشعر)، المعروفة منذ عهد الأثر الملكية في الشمال والجنوب (من القرن الرابع الميلادي إلى القرن السادس)، كما استعنا بالدراسات المكتوبة باللغة اليابانية واللغات الغربية. صحيح أن أغلب هذه الدراسات يركّز على قضايا الأجناس والأغراض كما على مظهر تحقيق النصوص. أما بالنسبة لبنيات اللغة ودلالة الأشكال فإنها تنتمي لميكان يبقى علينا اكتشافه.

فُرَانسُوا تَشِينْج

1. المَوْضُوع

يتسع الاهتمام بالشعر العربي، قديمه وحديثه، ويتشعب داخل العالم العربي وخارجه، على مستوى الدراسة كما على مستوى الترجمة. وتنضبط الوضعية الراهنة لعوامل متلازمة أو متقاطعة. كل منها يجتلب تصويره واستراتيجيته، في الوقت نفسه الذي يندمج فيه ضمن تصورات واستراتيجيات لها صفةُ الشمول، حيث المرور إلى الشعر تستلزمه الجغرافياتُ المتبدلةُ للعالم برمته، عبر الحقول المتأخية أو المتنافرة، وحيث الأنساق الثقافية، والمنظومات الاجتماعية - التاريخية، تتعرض لاختبار أسسها النظرية بما فيه كفايةً مراجعتها، إن نحن لم نذهب بالمراجعة إلى طرفها الأقصى لتقويض المسلمات.

ولعل الوضعية الراهنة مؤشر للانتقال من عصر لآخر، قبل أن تكون انتقالاً من مرحلة إلى مرحلة أخرى. وطبيعي أن نرى إلى هذه الوضعية، في ضوء صرامة الانتقال، بما هي وضعية يخرج فيها الشعر العربي وقراءته على المألوف والمعتاد في الخمسينيات والستينيات؛ فالشعر العربي يهاجر من لفته إلى لغات عديدة، يتجاوب مع السلاّات الشعرية المغايرة لسلاّته، فيما هو يرجُ ترتيب أشجار النسب الشعرية، العريقة والحديثة في آن؛ وقراءته لم تعد مقصورة على العرب، ولا على الدراسات الموسومة بالاستشراق، فضلاً عن كونها أصبحت قابلة بالحوار مع مناهج القراءة النصية، التي تعرف بدورها حركة لا قرار لها.

إن هذا الفضاء الثقافي، المتآزر مع الفضاءات المعرفية والاجتماعية - التاريخية، هياً للحظة من الدكّة، تضطرب فيها الوسائل والمقاصد، وتدخل المسلمات في حالة التفسّخ شيئاً فشيئاً حتى تكاد تكون أمام نفي لا يفضي لإثبات. ورغم أن فضاء كهذا يشترط الشعر العربي، والحديث منه خاصة، فإن مآل نموذج التحديث في المجتمع العربي، وقد تجسّدن* في الهزائم ثم الهزائم، حفر

(*) يتحدث ابن عربي عن «جُشدنة الرّوح ورُوحنة الجسد»، ومنه انسحق لاشتقاق الفعل.

هو أيضاً أثره على جسد القصيدة العربية، وحدثتها، مما ألقى بها في وضعية مضاعفة، وضعية الكوني والمحلي معاً.

وتأتي دراستنا للشعر العربي الحديث، في نهاية الثمانينيات، مضطربة بقلق اللحظة وأسئلتها، بعد أن انصرفت حَقَبُ الظفرِ العفوي بموضوع للبحث كان الانتصار فيه والامتياز به هو الغاية. بذلك يتيقن المریدُ أن اختيار مكان القراءة هو، في نهاية التحليل، فعلٌ يتنكرٌ للنهائي، رغبة في النزول ضيفاً على أُمَكْنَةِ لم يتعلم بعد أداب ضيافتها. يشرع في الرحيل، لأنه عاشقٌ لهذا «الشيء» الذي يبني الشعرَ ولا يعرف كيف يُسبِّه.

1.1. الاختيار

قادتنا ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب⁽¹⁾ إلى أسئلة مُضَمَّرَة بدل أن تفضي إلى أجوبة علنية، ولم تكن الأسئلة مدعاة للتقاعس، ولكنها، بالأحرى، علمتنا أن البحث العلمي هو مرحلة باستمرار، تتجدد في كل مسافة يقطعها الباحث وهو يرى إلى العوائق، ثم وهو يدرك أن «كلُّ تجربة موضوعية صحيحة يجب على الدوام أن تُجددَ تصحيحَ خطيأ ذاتي»، مقتنعاً أن الأخطاء لا يمكن تصحيحها دفعة واحدة.⁽²⁾

وليس هذا وحده ما أفدناه من المرحلة الأولى للبحث، لأن الأسئلة تُمَادت، وفي الوقت نفسه أغرت بالإنصات أكثر لقضايا الشعر العربي الحديث، وقد امتزج الإنصاتُ بتعدد الأزمنة والأمكنة، وبالانتقال عبر حدود وأو لا حدود الشعر، عربياً وغير عربي، ما وسع الجهد وقبلت به المعرفة الذاتية. وبعد فترة شبه طويلة داهمنا اختيار دراسة «الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها». فتخلينا بذلك عما كنا نتوقف عنده قليلاً أو كثيراً من مواضيع أخرى بدت في النهاية جزئية. كانت المداهمة حالة من الارتعاش، ثم حالة من المقاومة فالمؤالفة.

2.1. الإشكالية

تحققت دراسة الشعر العربي الحديث في كل قطر من الأقطار العربية تقريباً، ومن خلال أُمَكْنَة معرفية متباينة، تحددها القضايا، والمناهج، والأسماء، والوطنيات. فالدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية عن هذا الشعر متوافرة، ولبعضها سلطة معرفية وتاريخية، يعسر التغافل عنها.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا (السلك الثالث)، أنجزت بإشراف د. عبد الكبير الخطيبي، وتم الدفاع عنها في يونيو 1978 بكلية الآداب، الرباط. صدرت طبعتهما الأولى عن دار العودة، بيروت، 1979، وطبعتهما الثانية عن دار التنوير، بيروت - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.

(2) Gaston Bachelard, *La Philosophie du non*, P.U.F. Paris, 1973, p. 8.

وقد ساهم التناول الواسع، نسبياً، في الإحاطة بالشعر العربي الحديث، وتجديد قضاياه وأسئلته، وتعميق تصوراتهِ، والصراعات حوله، وهي المصاحبة لكل زمان ومكان، وتعيين بعضٍ من إشكالياته التي تنبثق عن إعادة القراءة، ومع الإبدالات الشعرية، والمعرفية - التاريخية، بما هي انتقال للممارسة النصية من بنية إلى أخرى.

هذا المشهد الأول للدراسات الخاصة بالشعر العربي الحديث يكاد يقذف بالباحث إلى شبه متاهٍ، لتنوع الدراسات، وشساعة مجالها المعرفي، وتفاوت قيمتها، وطبيعة اندماجها في الصراعات والأوضاع التي يشهدها العالم العربي، مما يحولها إلى حاجز يصعب معه الرجوع إليها في كليتها وتكاملها، بغية إخضاعها من جديد لقراءة شمولية تستعصي على التصور قبل أن تستعصي على الإنجاز.

ولا يمتلك هذا المشهد فائق الدقة من الناحية العلمية، لأن للشعر العربي الحديث، كما لكل شعر ولكل نصي أدبي، عدة أضلاع يستحيل اختزالها إلى حدود قارّة ومُطمئنة. فقضايا هذه الممارسة النصية أوسع من أن يحيط بها ما تمّ إنجازه إلى الآن، تبعاً لسيلان مصطلح الشعر العربي الحديث، وتدفق الأسئلة، وتجدد منهج القراءة. معنى هذا أن الشعر العربي الحديث، كموضوع علمي هو غيره كموضوع واقعي، وما تمّ إنجازه من دراسات يدخل في إطار بناء هذا الشعر كموضوع علمي، وهو معرض دوماً لإعادة البناء، من خلال إعادة القراءة ذاتها. لذلك فإن «وجهة النظر تخلق الموضوع» كما يقول دُوسُوسير.⁽³⁾ وبفضلنا بين الموضوع العلمي والموضوع الواقعي نميز بين دراسة الشعر العربي الحديث وهذا الشعر، الذي هو معطى كلّ قراءة. هكذا نضع قدمنا على العتبة الأولى للخطاب العلمي الحديث الذي أصبحت فروعه، بحسب كارل بُوير K.R. Popper، تتأسس في «اندماج Conglomérat، مُحددة ومعادة البناء، للقضايا والحلول المؤقتة»،⁽⁴⁾ وهو ما يجعل العلاقة «التي تربط الباحث كذات تاريخية بموضوع بحثه تتغير في الزمن».⁽⁵⁾ بهذا تكون الدراسة العلمية مشروطة بالمعطيات التاريخية، وبما يجد باستمرار بالنسبة للباحث. على أن موضوع البحث، من ناحية أخرى، «لا يمكن أن يُحدّد ويُنشئ، مهما كان جزئياً ومُجزئاً، إلا بارتباطٍ مع إشكالية نظرية تسمح بإخضاع مظاهر الواقع إلى تساؤل منهجيّ يتصل بها عن طريق المسألة المطروحة عليها».⁽⁶⁾

F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, payothèque, Payot, Paris, 1972, p. 23. (3)

elrud ibsch et d.w. fokemma. La théorie littéraire au 20^e siècle, in *Théorie de la littérature*, Coll. Connaissance des langues, ed. Picard, Paris, 1981, P. 28. (4)

المرجع السابق وُلحفة ذاتها. (5)

Pierre Bourdieu et autres. *Le métier de sociologue*, Mouton éditeur, Paris, La Haye New York, 3^e édition, 1980, p. 54. (6)

إعادة قراءة الشعر العربي الحديث تنتمي، إذن، إلى إعادة بناء الموضوع المتعلق بهذا الشعر، أي دراسته، وفق معطيات مستجدة في حقل الدراسة النصية، والشعرية منها على الخصوص، إضافة للتناول الراهن لمسألة الحداثة في الحقل الفلسفي والحقول الموازية، وتبعاً لإشكالية تنطق بها النصوص قبل غيرها. إعادة القراءة هذه تستهدف، انطلاقاً من هذا التصور الشمولي، وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقتها في بناء الدلالة النصية وقوانين إبدالاتها. استناداً إلى مراجعة نقدية للأسس النظرية والمفاهيمية التي تستحوذ على الممارسة النصية والممارسة النظرية، عبر المفكر واللامفكر فيه، وعبر المقول والمسكوت عنه، وعبر المنسي والمكبوت، ومن خلال مفاهيم الشعر، والعروبة، والحداثة، كمفاهيم رئيسة تستحوذ بدورها على المتن والقراءات معاً. وتقود مشروع إعادة القراءة المقترحة إشكالية مركزية تلخص في معرفة طبيعة الحدود بين الشعر العربي القديم والحديث. إنها إشكالية نظرية تمس الأسس النظرية للشعر العربي الحديث، وبها تكون إشكالية البحث مرتكزة على ما هو نظري ومعطية إياه الأسبقية على التاريخ، كما هو مستعمل في الدراسات المتداولة.

للإشكالية وشيجة بالخلل الذي يحدث بين ما تنشغل به وتصورنا عنه. من ثم تقضي الإشكالية للسؤال. ولكن ما السؤال؟ ولماذا السؤال؟ يجيبنا هيدجر عن ذلك في دراسة شهيرة له عن «ما الفلسفة؟» بالطريقة التالية:

«حينما ننفذ إلى المعنى الأصيل والكلي لسؤال: ما الفلسفة؟ فعندئذ يكون تساؤلنا وجد بفضل مصدره التاريخي اتجاهاً في المستقبل التاريخي. لقد وجدنا طريقاً. إن السؤال نفسه يفضي بنا من وجود العالم اليوناني إلى عالمنا هذا، إن لم يكن إلى ما بعده. إننا - لو تشبثنا بهذا السؤال - لسائرنا على طريق موجه توجيهاً واضحاً، بالرغم من أننا لا نملك حتى الآن ضامناً يساعدنا فوراً على اتباع هذا الطريق اتباعاً سليماً. بل وليس في مقدورنا كذلك أن نحدّد بسرعة عند أي نقطة من نقاط هذا الطريق نحن اليوم واقفون. لقد تعود الناس، منذ زمان بعيد، أن يصفوا هذا السؤال عما هو شيء من الأشياء بأنه سؤال عن ماهية الشيء. ولا ينبثق السؤال عن ماهية شيء، ما، إلا عندما يصبح الشيء - الذي توضع ماهيته موضع التساؤل - غامضاً ومُلتبساً، إلا عندما تصبح العلاقة بين الإنسان وما هو موضوع التساؤل واهنة أو مُزعزعة»⁽⁷⁾.

(7) مارتن هيدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرن وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم عبد الرحمن بدوي، سلسلة النصوص الفلسفية (2)، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص. 57.

إن للسؤال تاريخه كما للنظريات تاريخها. ولأنه كذلك فهو الواصل بين أزمنة البحث والباحثين معاً في مسار له منعرجاته ومفاجآته واقطاعاته وحواجزه ورغباته. ولكن السؤال لا يكون سؤالاً معرفياً، ومن أجل الرحيل في أفق المعرفة، إلا إذا أصبحت العلاقة بين الباحث وموضوع البحث مختلفة. والأنا المتكلمة في مسألة نظرية المعرفة جماعية بقدر ماهي فردية. وما استدعى تبني السؤال هو اختلال العلاقة بين الموضوع المُعطى والموضوع المبني في حقل الشعر العربي وحداثته.

يستتبع ذلك أن تاريخانية السؤال تجعله متعدد، وما يحكم تعدده هو الإشكالية التي يعتمد عليها. لذلك فإن الأسئلة المفعمة بالإيديولوجيا أسئلة وهمية، أي تلك التي لم يكن مصدرها هو موضوع المعرفة ذاتها، وهو هنا الشعر العربي الحديث. لانستطيع أن نستوعب الاختلاف بين أسئلة القدماء من اليونان والعرب والصينيين وغيرهم من جهة، وأسئلة الحديثين من الأوروبيين (الذين ينتسب إليهم الروسيون أيضاً) والأمريكيين من جهة ثانية، وأسئلتنا من جهة ثالثة، إن نحن لم ندخل في الاعتبار الإشكاليات التي تقود إلى وضع السؤال. ومن ثم فإن الأسئلة تتباين بقدر الإشكاليات المطروحة.

عند هذا الحد تكفُّ وفرة الدراسات عن أن تكون حازماً، ويتكفّل المنهج، في هذه الحالة، بتفسير عوائق تراكم الدراسات واتساع حدود المتون، بل يتحوّل المنهج إلى إمكانية تمنح الباحث فسحةً رحيمةً للاختيار والدرس والتأمل والسؤال. لهذا المسار خضعت إعادة قراءة الشعر (وغيره) عبر العصور، وخاصة في العصر الحديث الذي يعرف انقلاباً مسترسلاً في قراءة الماضي والحاضر معاً، مسترشداً بتجدد المناهج والنظريات وأدوات التحليل والمعطيات العلمية والمعرفية، بالإضافة لتجدد أسئلة الحاضر والمستقبل بالكتابة وفي الكتابة. وتأكيداً أن الشعر العربي الحديث ستغويه لانهاية القراءة، مثله مثل الشعر العربي القديم.

3.1. الحدود

هناك التباسات متراصة في تعريف الشعر العربي الحديث، ولا أحد ينجو منها. ولعل اتساع استعمال مصطلح «الحداثة» في الخطاب النقدي والسجالي، كما تشهد على ذلك الكتب والصحافة والندوات واللقاءات الشعرية عبر العالم العربي، هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع. إنه مأزق يمس هذا الشعر كشمس، ثم كعربي، وأخيراً كحديث. وحدات لغوية ثلاث تتألف في انفجار دائم لأي تعريف. ولا نعتقد أن هذه الدراسة ستبلغ مدى مخو كل التباس، لأن تعريف الشعر العربي الحديث يطال التبسيطية ويثبت على الدوام أنه غصي على الاختزال.

مع ذلك فإن المستعجل بالنسبة لنا، هنا، هو حفر خطوط أولية للتفكيك الذي له أن يساعدنا في التحديد، مادمنّا سنخص «مسألة الحداثة» بفصل مستقل في الجزء الرابع من هذه الدراسة. إن مفردة التفكيك يصعب تحديدها، كما يقول مستعملها الأول جاك ديريدا Jacques Derrida نفسه،⁽⁸⁾ ولكنه يقدم لنا إشارة مفيدة جاء فيها :

«هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قُوَى عَمَلٍ هي في الوقت نفسه قُوَى تَفْكِكِ لِلنَّص. هناك دائماً إمكانية لأن تجد في النص المدرّس نفسه ما يُساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه. سواء أُتعلق الأمر بفرويد أم بهوسرل، بهایدغر أم بأفلاطون، بديكارت أم بكانت، ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التوضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعمور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه كما قلت منذ وهلة».⁽⁹⁾

لسنا أمام نص. نحن أمام جملة فقط : الشعر العربي الحديث. ولكنها جملة معبأة بالتوترات، بل وبالتناقضات الداخلية في حال توسيع حقل التفكيك. نحن بعيدون عن ذلك.

1.3.1. هناك أولاً مسألة تحديد وتعريف «الشعر» في تعبير «الشعر العربي الحديث». كيف يمكن ذلك ؟ أبوضع معيار لما هو شعر أم لما هو ليس شعراً ؟ إن النقد والسجال، في راهن الثقافة العربية، يعتمدان النفي والإلغاء أساساً. لا مكان فيهما لحق الاختلاف. وعملنا يتخلى عن القراءة المعيارية وهو يختار الوصف والتحليل. لذلك فنحن، على مستوى القراءة، نتخلى عن وضع تعريف مسبق للشعر، يمارس بسلطته القضائية عنفاً على القارئ والمقروء. تلك وضعية الشعرية الحديثة. ونضيف إن المسألة اليوم لم تعد منهجية فقط، وهو العنصر الأول، بل إن التحديد الراسخ والمطمئن للشعر لم يعد اليوم ممكناً، بعد أن خرجت القصيدة على كائنها المتعارف عليه أو القابل للضبط،⁽¹⁰⁾ وهو ما افتتح به رومان ياكوبسون Roman Jakobson دراسته عن «ما الشعر ؟» التي كتبها في الثلاثينيات، حيث ورد فيها : «ما الشعر ؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً. إلا أن تعيين ما ليس شعراً ليس، اليوم، بالأمر السهل».⁽¹¹⁾

(8) جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سينا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص. 62.

(9) المرجع السابق، ص. 49.

(10) نجد هذه الوضعية الراهنة في شعر العديد من الثقافات الحديثة ومنها العربية، والنماذج التي كتبها شعراء عرب حديثون في المشرق والمغرب تيسر الوقوف على أنماط مختلفة حتى داخل المثنى التقليدي.

Roman Jakobson, Qu'est - ce que la poésie, in Questions de poésie, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1973, p. 113.

إننا، تبعاً لذلك، أمام اختيارين متكاملين؛ أولهما منهجي، يتخذ من الوصف أساساً للقراءة المحايثة للنص الشعري، وعن طريقه ينتقل من النظري إلى التحليلي ومنه ثانية إلى النظري؛ وثانيهما نصي، حيث يكون الدفاع عن تحديد معين للشعر إلغاءً لغيره. ولكن هذين الاختيارين لا يعنّيان أن النصوص الشعرية واحدة وموحدة، من متن شعري لآخر، ومن شاعر لآخر، ومن قصيدة لأخرى للشاعر الواحد. ذلك ما سنوضحه فيما بعد في المقدمة، ثم في مراحل القراءة اللاحقة.

2.3.1. إن مفهوم العروبة في تعبير «الشعر العربي الحديث» لا يصت عن خلله في الدراسات التي سعت لبناء موضوع هذا الشعر. ومصدر الخلل ثلاثة عناصر. لقد وضع المفكرون والسياسيون العرب تعريفات للعروبة أغلبها مسكون بميتافيزيقا الوحدة والتجانس، وهي بالتالي تشطب على التعدد والاختلاف. وما تنشغل به هذه الدراسة خاضع بدوره لسياج الميتافيزيقا، حيث يكون الشعر العربي الحديث واحداً، ومتجانساً. ولنا أن نبرز عناصر الخلل :

(أ) هناك مسألة اللغة التي كُتِبَ ويُكْتَبُ بها هذا الشعر. فاللغة العربية الفصحى هي وحدها المعتبرة كمُخَدِّدٍ للعروبة. وهذا معناه أن اللغات العربية غير الفصحى مقصية، وكل شعر كُتِبَ ويُكْتَبُ بها ليس عربياً، فبالأحرى أن يكون حديثاً. هذا الخلل الأول يكشف عن مأساة ثقافية، لأن الشعر المكتوب باللغات العربية العامية ذو سلطة اجتماعية وجمالية، إضافة إلى سلطته التاريخية التي تعود إلى المرحلة المسماة بعصر الانحطاط. ننسى هذا الشعر في تصوراتنا فيما هو يتحدثنا في حساسيتنا وحياتنا الاجتماعية، فضلاً عن أن شعراء جيدين بهذه اللغة، في ماضينا القريب وحاضرنا معاً، أصبحوا يشكلون ذاكرة شعرية. لموقفنا هذا مستتبعات نظرية فائقة الخطورة، بخصوص نظرية النص وعلاقة اللغة بالذات الكتابية. ونطرح الآن هذا الخلل، رغم أننا لا نعرف كيف يمكن تناوله. وسنتبين أثناء الدراسة بعض مشاكل نسيانه وكُتِبَ. نحن بحاجة لتصورٍ عامٍ مغاير، من غير تردد أو أجوبة وهمية يقوضها الواقع الشعري بلا توقف.

(ب) يصمت مفهوم العروبة في الشعر عن كل شعر كتبه شعراء عرب بلغات أجنبية. من قبل كتب بعض الشعراء العرب شعراً بالفارسية والتركية على الأقل (هناك لغات أخرى، وسنعود لذلك أثناء التحليل) بل إن شاعراً كالبارودي كتب هو الآخر شعراً بالفارسية والتركية. ولكن الشعر العربي سيعرف، منذ جبران خليل جبران كعلامة دالة، تجارب شعرية بلغات أروبية، وفي مقدمتها الإنجليزية والفرنسية، دونما تعرضٍ للوضع الراهن الذي يصعب فيه حصر اللغات التي يُكْتَبُ فيها هذا الشعر، كنتيجة لتعدد المهاجر العربية.

نستطيع رصد ما يُكتب من شعر عربي بالفرنسية، كمعطى مُهْمين، من طرف شعراء من المغرب العربي ومن لبنان على السواء. منطقتان متباعدتان جغرافياً، ومتواصلتان من حيث الأوضاع الثقافية العامة. إن هذه الفئة من الشعراء لم تتنكر في يوم ما لعروبتهما، فيما هي تحضر الندوات اللقاءات الثقافية والشعرية العربية، وتُصنّف في الدراسات الأروبية على أنها فئة عربية، وأنّ شعرها عربي. الأسماء عديدة. نذكر من بينها جورج شحادة، صلاح ستيتيه، جمال الدين بن الشيخ، عبد اللطيف اللعبي، إيتيل عدنان، مالك حداد، الطاهر بنجلون، عبد الوهاب المودب، عبد الكبير الخطيبي، ولا نغفل اللائحة.

هذا الخلل الثاني لا يقل أهمية عن الأول. أسئلة لغوية وجمالية تطوّح بصمتنا. بدل أن نتأمل بكل جرأة، نصمت. خوفاً من رعب الواحد الذي لا يتعدد نذهب وننسى، أو نرى ونكتب ما نرى. وعلى الدراسة العلمية مواجهة صمتها. وما نفكر فيه بهذا الخصوص هو ضرورة التأمل في شعرية الترجمة كمقترح تمهيدي. وللأسف أننا لا نملك تأملاً في هذا الشأن. والإبانة عن الخلل تعرية للقلق، رغم أنها تشير لأهمية الممكن وغير الممكن في راهن الدراسة.

(ج) أما الخلل الثالث فيمس المكان الجغرافي للشعر العربي الحديث. إن القراءة المتداولة لهذا الشعر تجزئ المكان العربي، في الوقت ذاته الذي تتشبث فيه بامتداد الزمن وتماهيه من المرحلة الموسومة بالنهضة إلى الآن. والتجزئة يعتمد مصطلحي المشرق والمغرب، ثم ينسب المشرق والمغرب. ينسب المشرق حين يلغي شبه الجزيرة العربية (الكويت، البحرين، الإمارات، السعودية، اليمن) ويختزل في العراق وسوريا ولبنان ومصر. ويبيّن لنا خلل استعمال مصطلح المشرق مثلما يبيّن الخلل في نسيان المشرق للمغرب (بدلآته الجغرافية لا السياسية). ويمثل هذا النسيان بُعداً من أبعاد التجزئة. لذلك تقترح تعويض هذين المصطلحين بأخرين : هما المركز والمحيط الشرعيان، وهو ما سنفصل الحديث عنه في القسم الرابع.

إنجاز هذه الدراسة في المغرب، ومن طرف مغربي، كان يتطلب الانتباه لهذا الخلل الثالث.. وإذا كنا صرحنا بعدم إمكانية تناول الممارستين الأوليين، تبعاً للتصور العام والمنهج، فإن إدراج الشعر العربي يتغيا اختبار إمكانات القراءة. إن الشعر المغربي الحديث منسي في الدراسات الخاصة بالشعر العربي الحديث نسياناً يترك المغرب (وغيره من مناطق المحيط الشرقي في المشرق والمغرب العربي على السواء) لا مفكراً فيه.

يتنكر هذا الاختيار لكل وطنية عمياء، لأن المشكل المطروح علينا نصي وثقافي. وبهذه الصفة سنتناول الشعر المغربي الحديث. إن المركز الشرقي هو الذي أنتج، إلى حدود السبعينيات، نموذج التحديث الشرقي، وقد هاجر هذا النموذج من المركز إلى المحيط، ومن ثم نصلح على

هذا النموذج بالنص الأثر. أما النص الذي أنتجه شعراء المحيط الشعري (ومنه المغرب) باللغة العربية الفصحى فهو الذي هاجر إليه النص الأثر، وبذلك نضطلع عليه بالنص الصدى. ومع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات ستتغير أوضاع الإنتاج الشعري في المحيط والمركز الشرعيين (وللتفصيل مناسبتة في القسم الرابع). مصطلحان ستتكفل القراءة (في الأجزاء الثلاثة الأولى) بالكشف عن قدرتهما الإجرائية، وعن إمكانيات القيام بدراسات تمهيدية قبل بلوغ مرحلة الدراسة الموسعة للشعر العربي الحديث، بتعدد واختلافاته.

3.3.1. تقدم لنا الخطابات المتداولة كلمة «حديث» في وضعية مفهوم مستعد للانطباق على حالات متعارضة إلى حد الدهول. تلك وضعيتها العالمية، وهو ما يترك الاختلاف حولها مفتوحاً، في الوقت ذاته الذي أصبح فيه تعبير «ما بعد الحداثة» يحتل مكانها. للتفاصيل مستقبلها في الدراسة. على أن كلمة «حديث»، من ناحية ثانية، ليست فقط من إنتاج أوروبا في القرن التاسع عشر. إن لكل زمن حي وفاعل حدائته. وقد عرف العالم القديم، في حوض البحر الأبيض المتوسط كنموذج، حدائته الأولى في القرن الرابع قبل الميلاد، عندما ظهرت الأسكندرية كمدينة تمنح الحضارة اليونانية خصيصة مغايرة لما كانت عليه في أثينا. ثم إن هذه الكلمة، التي يبدو لنا، عند القراءة الأولى، أنها من اكتشاف أوروبا، ذات صلة بكلمة «المُحدث» لدى العرب القدماء في العصر العباسي، وذات صلة أيضاً بمصدرها «الحداثة» الذي كان مستعملاً في ثقافتنا القديمة مقابل «القدامة».

أما كلمة «حديث» في أوروبا فهي مرتبطة بالمصطلح المسيحي Modernus، الذي كان يعني الجديد والآني (وكلمة *Modo* معناها «في الآن»)، منذ القرن الخامس الميلادي. وفي القرن الحادي عشر ظهرت لأول مرة كلمة «الحداثة» Modernitas المتعارضة مع «القدامة» Antiquitas، وهي غير بعيدة في معناها عن الأول، أي «زمننا» Nostra tempora. ولكن عنصر قيمة التفوق أخذ يظهر في التعارض، الذي نشأ في القرنين الثاني والثالث عشر، بين «الحديثين» Moderni و«القدماء» Antiqui. وهو ما سيخط تاريخه الطويل.⁽¹²⁾

ستأخذ الفلسفة على عاتقها، منذ القرن الثامن عشر، مهمة وضع الأسس النظرية للحداثة. ولكن بودلير استعمل كلمة «الحداثة» بمناسبة كتابته عن صالون 1859، حيث وردت في مقاله الحامل لعنوان «رسم الحياة الحديثة» بصيغتين متعارضتين يخص بهما الرسم، ففي الأولى يتحدث عن الرسم «الذي يبحث عن هذا الشيء الذي أرجو السماح لنا بأن نسميه بالحداثة، لأنه

لا توجد كلمة أفضل للتعبير عن الفكرة المقصودة»⁽¹³⁾ وفي الثانية عن الرسام الذي «بحث في كل مكان عن الجمال العابر، السريع الزوال، للحياة الراهنة، عن خصيصة ما سح لنا القارئ بأن نسميه بالحدثاء»⁽¹⁴⁾ لكتابات بودلير عن «الحديث» و«الحدثاء» تاريخها العريض الذي لانفجاً، هنا، اختزاله. هذه الكتابات المتواليّة، بخصوص الشعر والرسم، ستجعل نكلمة «الحدثاء» بداية تاريخ غير معهود من قبل،⁽¹⁵⁾ ثم يأتي الشاعر رامبو ليكتب في نهاية قصيدته فصل في الجحيم :

علينا أن نكون حديثين مطلقاً.

لا مجال بعدُ للأناشيد. فلنحافظُ على الخطوة المكتسبة.⁽¹⁶⁾

منذ بودلير ورامبو ستتعدد المعاني التي ألصقت بكلمة «الحدثاء»، وهو ما يقينا من الانخداع بوحادية معناها، أكانت صفة أم مصدراً.

وأسبقية الصفة على المصدر، في اللغة الفرنسية مثلاً، تشير في دلالتها التاريخية المتداولّة إلى الانتقال من العصور الوسطى إلى الأزمنة الحديثة بعد 1453، سنة سقوط القسطنطينية، كما تشير في دلالتها الثقافية والفنية إلى نزوع فئة من مثقفي القرن السابع عشر، على عهد لويس الرابع عشر في فرنسا، إلى تبني العقل كمعيار للعمل الفني والبحث العلمي والفكري، رابطين بين العقل والتقدم. ويأتي ابتكار اسم «الحدثاء»، في أواسط القرن التاسع عشر الأوروبي، ليبدّل مُرتكزات «الحديثين» في أواسط القرن السابع عشر، وأصلاً بين معناه والأفكار الفلسفية والعلمية الجديدة، التي قوّضت ما سبقها، ومُبدلاً في آن مفاهيم اللغة والتجربة والجمال، في الحقلين الفلسفي والفني. إلا أن هذا الإبدال يتجاوب، بتصوره لتقدم التاريخ،⁽¹⁷⁾ مع ميتافيزيقا التقدم لدى الكلاسيكيين، وهي المتجذرة في الميتافيزيقا كما في الأخلاق الأفلاطونية - المسيحية التي تتبدى معها الحدثاء «كفترة للتجاوز، للجديد الذي يشيخ

Charles Beaudelaire, le peintre de la vie moderne, in *Œuvres Complètes*, T. II, Coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1976. (13) p. 694.

(14) المرجع السابق، ص. 724.

(15) كان الاستعمال المتداول قبل بودلير يركز على «الحديث»، وابتداء من بودلير ستأخذ كلمة «الحدثاء» مكان الصدارة شيئاً فشيئاً، ومع كثرة الاستعمال اختلفت معانيها وتعارضت إلى حد بعيد. راجع بالنسبة كتاب دومينيك رانسبي D. Rincé.

Beaudelaire et la modernité poétique, que sais-je ? P.U.F., Paris, N°2156, 1984, p. 3, 9, 15 et 20.

وجاء في معجم لوربيري Le Robert أن شاتوبريان استعمل «الحدثاء» سنة 1849.

(16) ونظراً للتأويلات الممكنة نثبت النص الأصلي : « Il faut être absolument moderne. Point de cantiques : tenir le pas gagné ». Une saison en enfer, Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Galimard, 1972, p. 116 - 117.

(17) لم يكن جميع من يستعملون كلمة «الحدثاء» قابليين بمفهوم التقدم، ومن هؤلاء بودلير الذي كان يرفضه، وخاصة في كتابته عن صالون 1855.

ويرى نفسه على الفور مُعَوِّضاً بِجِدَّةٍ أَجَدَ»⁽¹⁸⁾ فتؤالَف في ذلك بين التجاوز الزمني والتجاوز النقدي. ولهذا التصور ترسُّخه في أنساق فلسفات التاريخ للقرن التاسع عشر كما لنظرية التطور. لقد جعلت أوروبا من «الحدث» اختراعاً أوروبياً، أنتجت أسسه كلٌّ من أنجلترا وفرنسا وألمانيا، ثم خَصَّت مدينة باريس بمكانها الأول، من حيث الحركات الفنية والأدبية، ونسي الجميع أحداثاً أخرى في الحضارات غير الأوروبية (وهذه حجة أخرى لقراءة تاريخها الأدبي والفني بغاية إضاءة قضايانا الراهنة) ومنها العربية. لقد اتبعنا جميعاً هذا التأويل، سواء أقبَلْنَا بها أم رفضناها. وهاهي أوروبا تتحدث عن مرحلة «ما بعد الحدث». يتسرب المفهوم ثانية إلى الثقافة العربية، وخاصة على يد شعراء وبعض نقاد الشعر، وهو الذي أطلقه علماء الاجتماع الأوروبيين أساساً.

سنقوم في القسم الرابع من هذا الكتاب بقراءة تفصيلية لمسألة الحدث في الشعر العربي ومساءلتها. وما نعرضه، الآن، يهدف توضيح حدود الدراسة، ومنها حدود الحدث. لمُسَّ تمهيدٍ فقط. لا توسُّع ولا تساؤل. ولكننا، تكميراً لهذا اللمس التمهيدي، نعود للتنبيه على أن الشعر العربي اختبر فعلين للتحديث؛ تحديث بعيد مؤرخ بالقرنين الثامن والتاسع الميلاديين، في العصر العباسي، من خلال ما سُمِّيَ بـ«البديع» في شعر «المتأخرين» أمثال العباس بن الأحنف وبشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام. وهو تحديث يترك الشاعر «المتقدم» هو الشاعر القديم فيما هو يعطي للحدث وضعية «المتأخر»، ويسمي شعره «مُحَدَّثاً»؛ وتحديث قريب تمَّ اختياره منذ بدايات القرن التاسع عشر، اعتماداً على مفهوم التقدم أيضاً. انطلق هذا التحديث الثاني مع محمود سامي البارودي وهو يستمر إلى الآن، وقد أخذ تسميات عديدة، حسب المعطيات الثقافية، العربية والأوروبية، ليصل الأمر إلى استعمال «الحدث» بكل التباساتها النظرية والتصنيفية. بين هذين الفعلين للتحديث علائق وقطائع يصعب اختزالها. وللتفصيل رحلة طويلة، ذات مرابط، كمرباط الخيل. وتتطلب منا المراقبة المنهجية تمييز الفعلين التحديثيين عن بعضهما بعضاً، على مستوى التسمية أولاً. لذلك نترك للقديم تسمية الشعر المحدث التي عرَّفَ بها النقاد قديماً، ونُسِّيَ الراهن بالشعر العربي الحديث، وهو تمييز يحتفظ بأثر التجاوبات وحدودها.

إن الشعر العربي سَلِيلُ تقاليد شعرية باذخة، وتاريخه أطول بكثير من تاريخ لغات الوطنيات الأوروبية الحديثة وآدابها. وإذا كنا نتجنب، في هذه المقدمة، تناول التفاصيل ومعالجتها، ومن بينها وضعية الشعر المحدث، وأسئلته وقضاياها، لكون هذا الشعر لا يدخل، مباشرة، ضمن الحقل الإجرائي لعمَلنا، فإن تعيين وضعية الشعر العربي الحديث مستعجل.

بالبذرة النظرية نعرّف الشعر العربي الحديث لا بصفته الزمنية، رغم أنهما غير متعارضين كلية. وأسبقية النظري على الزمني تجنبنا مُنزَلَقَيْن منهجين: أولهما الاستمرار في عدم التفكير في عادة التسمية، والعادة عائق كل دراسة علمية. فتقديم النظري يسعى لضبط المنطلق الفكري والفلسفي للحدثاء. بهذا الضبط يمكننا تصنيف الحديث وغير الحديث، وبه أيضاً يمكننا مساءلة الحدثاء؛ وثانيهما اختيار مفهوم مفرد، ولربما عابر، للحدثاء يكذب ذاته كلما اخترنا به النص ذاته. وهكذا فإن النظري يستوعب التاريخي - الزمني دون أن يكون خضوعاً له. فالشعر العربي، الذي كُتب منذ بداية القرن التاسع عشر إلى الآن، سيبدو لنا أنه ليس كله حديثاً بالرجوع إلى المنطلق النظري.

المنطلق النظري للشعر العربي الحديث هو ميتافيزيقا التقدم، كما هو منطلقه في التنظير الأوروبي السائد، ويختلط هذا المنطلق المركزي أحياناً بمفهوم الحياة أو الحيوية بكل التباساتها أيضاً. إن ميتافيزيقا التقدم مترسخة في التصور الإسلامي للتاريخ والزمن، كما هي مترسخة في التصور اليهودي والمسيحي. والتقدم بالنسبة للإسلام، موجود في الماضي، في بداية ظهور الدين، أي في عهد النبوة أساساً. والتقدم في هذه الحالة هو عودة الماضي في المستقبل. أما في الفكر الأوروبي فإن التقدم يوجد في المستقبل لا في الماضي. التقدم في الإسلام معلوم، وما علينا إلا العودة إلى هذا المعلوم، فيما هو في المعطى الثقافي الأوروبي مجهول، ولا سبيل لبلوغه إلا في اقتحام المجهول. العودة إلى وراء أو الاتجاه نحو الأمام متساويان من حيث استحواذ ميتافيزيقا التقدم عليهما معاً. هنا يظهر الاختلاف بين متون الشعر العربي الحديث والائتلاف بينها أيضاً، وسيتدخل مفهوم الحياة والحيوية ليفعل فعله هو الآخر.

سار شعرنا الحديث تسكنه، إذن، ميتافيزيقا التقدم، بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر، وهو بذلك معبأ، ككل، بالتصور الأوروبي للحدثاء وموشوم بها، تستحوذ عليه اختيارات لغوية وجمالية وأنطولوجية، تتقاطع فيها التصورات العربية القديمة والأروبية الحديثة، وقد هيمنت هذه أو تلك على الأخرى في حالة من حالات المتن برّمته. وهنا أيضاً تنفصل وضعية الشعر العربي الحديث لتجد مثيلاتها في غير شرائط الشعر العربي القديم. ولن يجد شوقي أو أدونيس معاً، ومن هذه الناحية، علاقة بالشعر المحدث، لأنه بكل بساطة لا يقول بالعودة إلى القديم (لنتذكر فقط مواقف أبي نواس من المقدمات الطللية) ولا بالتوجه نحو المستقبل. ويكون استعمالنا لصفة «الحديث» ولمصدر «الحدثاء» مستخلصاً من هذا التصور الذي تنطق به النصوص نفسها، أكانت تقليدية أم رومانسية عربية أم معاصرة. لا فرق بينها على هذا

المستوى الشمولي. بذلك نفصل بين منطوق النصوص وموقفنا النقدي للحدثاة بتصورها السائد. ومن ثم يكون إطلاقنا لصفة «الحديث» على هذا الشعر اعتماد تسمية هذا الشعر لنفسه، من خلال البنية النصية، والكتابات النظرية. وللمساءلة وحدها (في الجزء الرابع) أن تكشف عن موقفنا من المنطلق ذاته للتسمية.

التقدم هو ما تسمي به الحدثاة نفسها، ولكن مفهوم الحياة والحيوية سيفعل فعله أيضاً. ولنستمر في الانتباه إلى أن التصور الغربي للحدثاة، وهو يتقاطع أو يتصاحب مع التصور الإسلامي، سيعطي للشعر العربي الحديث اختلافه الذي لاستقصيه القراءة السائدة. وهو في السياق العربي سيطر كمشروع له التخطي الشعري للجرح الشخصي العربي وشعره معاً، بهدف إعطاء رؤية جديدة إلى الوجود والموجودات والحساسية بها. وهكذا أصبح التقدم في هذا الشعر مضاعفاً في ضوء مفاهيم مكتملة هي النبوة والحقيقة والخيال (أو التخيل). والاختلاف بين التصور الغربي والإسلامي سينعكس على تأويلات هذه المفاهيم الأربعة وتعدد دلالاتها من متن لآخر، من التقليدية إلى الرومانسية العربية، إلى الشعر المعاصر. وبذلك يكون المنطلق النظري مؤلفاً بين هذه المتون ومخالفها بينها في آن. بين الائتلاف والاختلاف تنحرف الحدود، وتعرش القراءة على خطوتها الأولى.

4.1. المتن وأقسام الدراسة

سيجت الحدود الثلاثة حقلنا الإجزائي، فعينت ما ستشغل به الدراسة وما لن تشغل به. وبحصرنا للمنطلق النظري الذي احتتم به حدثاة الشعر العربي، منذ القرن التاسع عشر، وسمت به نفسها، يكون الشعر العربي الحديث شاملاً لمتن يتفرع إلى ثلاثة متون. أولها التقليدية، وثانيها الرومانسية العربية، وثالثها الشعر المعاصر. سنتناول، لاحقاً، هذه التسميات، عند مباشرة تحليل كل متن على حدة. ولنا أن نوضح، ثانية، عدم تطابق التحقيق والتصنيف مع القراءة السائدة، رغم ما يوهم بذلك، أو ما يوهم بتخليه عن التأمل في تصور الحدثاة كما تبدت في الصراعات الشعرية والنقدية التي نمت وتنوعت خلال المسار شبه الطويل لإبدالات الشعر العربي الحديث. مجرد وهم. لأن هذا التعريف يتداخل فيه الزماني مع النظرية النصية التي وجهت برنامج الحدثاة الشعرية، مما يؤهل العناصر النصية والنظرية لتكون أساس تعريف الحدثاة في عصر اختلفت فيه جذرياً عن معناها في قديمنا العربي.

لقد حررنا تبني وصف البنيات النصية من كل قسرية في انتقاء النص أو إقصائه، كما دفعنا مفهوم المركز والمحيط الشعريين إلى التعامل مع الشعر المغربي الحديث (كنموذج فقط

لتعدد المحيط الشعري) كمتن فرعي، لنصّه وضعية النصّ الصدى، منذ العشرينيات إلى السبعينيات (لوضعية الشعر المغربي القديم أسئلة أخرى وكذلك لما يكتب في المغرب من شعر منذ نهاية السبعينيات والثمانينيات وضعية مغايرة لا بدّ من التنصيص عليها)، وأفسح لنا تصوّر الحداثة إمكانية قراءة المتون الثلاثة المشكلة للشعر العربي الحديث، وهو ما يحوّل المصطلح عن مقاصده المألوفة، ويحيط باتساع الزمان والمكان في الوقت ذاته. أما اللغات فما نزال في مرحلة طرح السؤال، كمرحلة أساسية في اكتشاف مسار القراءة. لذلك زمنه.

أهمية هذه الحدود نظرية ومنهجية، وهي أيضاً مضيضة لعوائق تستعصي مواجهتها بسرعة، لأنّ تمديد مسافة المكان إلى جانب تمديد مسافة الزمان، ترحل بعيداً لتحضن المنهج والمعرفة؛ فعدم اختزال أضلاع الشعر العربي الحديث يستوجب، نتيجة لذلك، عدم اختزال البنيات والقضايا والأسئلة، والاحتباس في تحويل الأزمنة والأمكنة والمتون إلى مجرد مرايا خالصة الصقل، يحيل بعضها على بعض، لأنّ العلاقة بين أطراف العالم العربي، وبالتالي بين المتون المختلفة، لاتلغي الاختلافات. وهذا ما لم تحتط له جملة من الدراسات العامة أو الوطنية (بالمعنى السياسي) حين صممت عن الاختلافات بين قوانين البنية الموحدة لمتن من متون الشعر العربي الحديث، أو بين قصيدة وأخرى. من هنا يكون هذا البحث واصلًا بين الدراسات العامة والوطنية من جهة، وإعادة قراءة لمناهجها وأدواتها التحليلية من جهة ثانية، دون أن يكون الوصل متوازناً من حيث التناول، بين الاهتمام بوصف الشعر العربي الحديث وبوصل الدراسات حوله، لأنّ غاية الدراسة هي المتن الشعري قبل أن تكون الخطاب النقدي.

1.4.1. ومتون الشعر العربي الحديث، كما أسلفنا، ثلاثة رئيسة : الأول هو التقليديّة، والثاني هو الرومانسية العربية، والثالث هو الشعر المعاصر. ثلاثة متون متباينة من حيث بنيتها وفعلها الشعريان، وأسسها النظرية، وتحقيقها الزمني، ويخفي التباين مفاهيم مشتركة، ويكون تأويلها هو مضدر التباين. من هنا تكون الزمنية مؤرّخة هي ذاتها بأنساق الدوالّ النصية، فيكون التجاوب بين النصّ وزمنيته من خلال البنية النصية ذاتها وتأويل المفاهيم الذي يستحوذ عليها، فيبطل كل تعريف خارجي للزمن وللحداثة في آن.

وبعد القراءات الأولية والمتوالية للمتون، والمراجعات المستقصية لأهم الدراسات المختصة، يتبيّن أن الدراسة ستقتصر على اعتبار عينات من الشعراء ونتاجهم الشعري لكل متن من المتون الثلاثة، في المركز الشعري ومحيطه النمّثل له في دراستنا بالمغرب، تكون لها، في الإجمال، إمكانية وكثافة استيعاب البنية العامة لكل متن من المتون، والتعامل مع نماذج شعرية ذات سلطة

نصية، بقصد المساهمة، مهما ضُوت نتائجها، في تنظير الشعر العربي الحديث عبر وصف وتحليل بنيات هذه المتون، وقوانين إبدالاتها، وتميُّز النص المفرد داخلها.

ويقتصر انتقاء عيّنات المتون على ثلاثة من الشعراء المنتجين للنص الأثر في المركز الشعري، وواحد للنص الصدى في محيطه. وهكذا يكون الممثلون للنص الأثر هم محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي (مصر)، ومحمد مهدي الجواهري (العراق)، والممثل للنص الصدى هو محمد بن إبراهيم (المغرب)، بالنسبة للمتن التقليدي؛ وبالنسبة للرومانسية العربية فإن الممثلين للنص الأثر هم خليل مطران وجبران خليل جبران (لبنان)، وأبو القاسم الشابي (تونس)، ويمثل النص الصدى عبد الكريم بن ثابت (المغرب)؛ أما متن الشعر المعاصر فيمثل النص الأثر فيه كلٌّ من بدر شاكر السياب (العراق)، وأدونيس (سوريا)، ومحمود درويش (فلسطين)، والنص الصدى يمثله محمد الخمار الكُنوني (المغرب).

ربما تجلّى هذا الاختيار مُلغِزاً، ولا ريب أنه جدّالي، ولكن الصعوبات التي اعترضتنا، في انتقاء عينات الشعراء، ثم في انتقاء عيّنات نصوصهم في مرحلة تالية، تتجاوب مع الصعوبات التي اعترضت غيرنا، داخل الثقافة العربية وخارجها. وما يُفصح عنه اختيار كهذا هو أن العيّنات هي التي اختارتنا، أي أنها محددة للإشكالية التي نستضيء بها في إعادة بناء الموضوع.⁽¹⁹⁾

إن وجود أو عدم وجود شاعر ضمن العينة لا يتضمّن حكم قيمة بالضرورة، لأن الأساس في الاختيار هو شمولية قوانين البنية النصية ومُمكِنُها، ومستويات الفعل الشعري والأسئلة النظرية والمعرفية التي تطرحها نتاجات كلّ شاعر من هؤلاء الشعراء.

2.4.1. تنوزع الدراسة عبر أربعة أقسام تضبطها لحظتان للقراءة. تشمل اللحظة الأولى ثلاثة أقسام، يستقل كل متن من المتون في واحد منها، وهي :

(19) مسألة اختيار عينة المتن المقروء من بين ما يشغل الباحثين، عند المرحلة الأولى من عملهم. وكانت عينة الشعراء الذين اعتمدناهم في إنجاز ظاهر الشعر المعاصر في المغرب قد أثارت التساؤل أثناء مناقشة الرسالة وبعدها، وكنا آنذاك صرحنا بأن «الشعراء هم الذين اختاروني». وهناك من اعتقد أن هذا الجواب صادر عن استخفاف. وبعد سنة عثرنا على الباحثة شوشانا فيلمان Shoshana Felman تقول بالرأي ذاته عن موضوع دراستها المعنونة بـ : الجنون والشيء الأدبي، دار سوي، باريس، 1978، وهو ما عبرت به على النحو التالي :

«... هي ذي، إذن، نقطة انطلاق فكريتي عن الجنون، انطلاق يشرح لكم بطبيعة الحال، لا كيف بلغت إلى اختيار الموضوع، ولكن بالأحرى، كيف أن الموضوع اختارني وفرض نفسه علي».

راجع الحوار الذي أجراه فيليب سوليرس Philippe Sollers مع الباحثة في مجلة :

القسم الأول :

يتناول النصوص التي تتألف في التقليدية كمتن، وهذه النصوص اعتمدت الشعر العربي القديم كنموذج يتوحد مطلقه في مبادئ ثلاثة هي التمرکز حول الصوت، وأسقية المعنى، والرؤية المتعالية للغة. وهذه جميعها لم تمنع وعيها الممكن⁽²⁰⁾ من لمس الشعر الحر وقصيدة النثر على السواء، حسب الفترات والتأثيرات. ولنا في في شوقي ومحمد بن إبراهيم والجواهري أمثلة على ذلك. وهذا يعني أن التقليدية لاتعارض في مبادئها الضابطة مع ما لا يتشكك فيها.

القسم الثاني :

يشمل متن الرومانسية العربية التي أعلنت الصراع ضد مبادئ التقليدية وتأويلها لمفاهيم الحدائة، وحاكمت من خلالها الشعر العربي القديم، متعاطفة ومتعصبة للرومانسية الأروية والأميريكية، ثم متفاعلة مع الموشحات الأندلسية، بأشكالها العديدة. ومبادئ هذا المتن الشعري تلتحق بالمبادئ المشتركة للشعر الرومانسي الأروبي في الوقت نفسه الذي لاتنفصل فيه تماماً عن النظرية التي تشغل الشعر العربي والمنطلق النظري الذي يستحوذ على حادثته منذ القرن التاسع عشر. أما الوعي الممكن فهو ذهاب وإياب بين الكتابة الصوفية والحكاية، ويعثر على نموذجه في الممارسة النصية لكل من جبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي.

القسم الثالث :

وندرس ضمنه الشعر المعاصر. وهو المتن الذي أصبح تعدد الممارسة النصية فيها هو المعيار، حتى ولو كانت العادة (التي علينا غزوها) تقدمها كممارسة واحدة ومتجانسة. ويتضح التعدد في إعادة بناء شمولي للإيقاع، والصورة، واللغة، ورؤية العالم، وللنص كنسيج باختصار.

(20) اشغل لوسيان غولدمان كثيراً بمسألة الوعي الاجتماعي ودراسته، ونحن هنا نفيد منه باستعمال الوعي الممكن الذي يعرفه كما يلي :
«المسألة إذن هي معروفة لا كيف تفكر فئة، ولكن ما هي التحولات المحتملة الحدوث في الوعي، من غير أن يحصل تعديل في الطبيعة الأساسية للفئة».

هكذا يؤلف الشعر المعاصر بين مجموعة من الممارسات المؤسومة بأثر الذات الفردية للكتابة. وهذا الشعر لا يعكس مدرسة أو حركة (كما كان الأمر مع التقليدية أو الرومانسية العربية)، بل يعطينا بالأحرى نوعاً من المُختَبَر، حيث تجد الذاتيات، والثقافات، والرؤيات، واللغات نفسها في مواجهة العجز عن تسمية الحالات والأشياء والعلائق لوضع اجتماعي - تاريخي مخصوص يخترق الزمن العربي الحديث، ولذلك فإن المطالبة بالحياة والحيوية سترافق المفهوم المركزي للتقدم في هذا الشعر بصيغة موسّعة.

سيقراً الشعر المعاصر غيرَه من المتون في ضوء تخلف الشعر عن تسمية العصر المعيش، وتسييج طاقات الجسد الحي، الفردي والجماعي، بالجسد المفهومي، واعتقال معطيات الحضارة الصناعية في مخابئ معزولة عن الأرضية العلمية والأنساق المعرفية التي تبادلت وإياها عملية الإنجاب.⁽²¹⁾

لقد شرع تأملٌ دقيق، أحياناً، في اللغة الشعرية بنسج ذاته مع الشعر المعاصر، جنباً إلى جنب مع العودة إلى النصوص العربية المنسية، المكبوتة أو اللامفكر فيها، وهو ما استدعى قراءة نقدية للثقافة العربية القديمة.⁽²²⁾ وسيذهب الوعي الممكن هذه المرة إلى غاية المطالبة بالممارسة النصية كـ«كتابة»، متأثراً بالممارسات النظرية والنصية في فرنسا⁽²³⁾ كما تأثر من قبل بـ«نموذج الإنجليزي - الفرنسي، المتمثل في ت.س. إليوت - سان جون بيرس على الخصوص. وهنا أيضاً تستمر نظرية الشعر العربي مُستغلةً في الشعر المعاصر، وقد غافلت وغيّ الشاعر.

هذه الأقسام الثلاثة ذات اهتمام نظري، يركز على المفاهيم والتصورات التي تُوَطر النص المفرد والمتن بمجموعه، ولكنها تعتمد التحليل الخاص بعناصر نصية، مع انتهاء كل قسم بتحليل مفصل للنص المفرد، فيكون الذهاب والإياب بين مشترك المتن وبنيتِه من جهة، وخصيصة النص الواحد لكل شاعر على حدة من جهة ثانية. وتأتلف هذه الأقسام كلها في اللحظة الأولى للقراءة.

(21) تستحق هذه النقطة تحليلاً مفصلاً يتناول الحداثة الغربية منذ بودلير على الأقل إلى الآن. ونعطي مثالا ساطعا لرؤية شاعر فرنسي حديث، هو فرانسيس بونج، إلى تخلف الشعر عن الكهرباء. راجع :

Francis Ponge, texte sur l'Electricité, in Lyres, NRF, Poésie / Gallimard, Paris, 1980, p. 72.

(22) لن نستعمل في دراستنا مفهوم التراث، لأنه مفهوم إيديولوجي، يفصل الثقافة العربية القديمة عن صيرورتها وإبدالاتها التاريخية، ويجعل منها جسدا ميتا. ويحتاج هذا المفهوم لقراءة هيدجيرية - ديريدية.

(23) بتصور رولان بارط وجوليا كريستينا لها، وكان أدونيس قد دعا إلى «تأسيس كتابة جديدة». راجع مواقف، ع 15، 16، 17، 1971. وقد تناول الموضوع في أكثر من دراسة، وسنعود لذلك في الجزأين الثالث والرابع.

أما اللحظة الثانية فينفرد بها القسم الرابع الذي يعيد صياغة القضايا النظرية السابقة في تفريعات نظرية موسعة لها النصي والخارج النصي. وفي هذا القسم تلتئم التصورات مجدداً بغاية اختبار ما تدعو إليه من قضايا وتساؤلات، وتتوسع القراءة لاستقصاء يركز على مُشترك المتون، وبالتالي على مُشترك الشعر العربي الحديث في المركز الشعري ومحيطه، ولتكون القراءة مفضية لمساءلة الحداثة.

لا تنغلق اللحظتان، والدراسة محكومة باللانهائية. ولهذا فإننا بتوزيع الأجزاء الأربعة على لحظتين نكون مستعملين لمصطلح اللحظة، كتصور، حسب تعريف لُوسِيَان سِيْف Lucien Sève لها، أي أن «كُلَّ علاقة هي لحظة في واقع هو أكثر أهمية : صيرورة، عملية نموّ يصبح الشيء ذاته فيها شيئاً آخر، ويمرُّ إلى تقيضه. ومن هنا تتحقّق نتيجة جديدة وهي أن العلاقة لا يمكن بطبيعتها أن تُستوعب كعلاقة مغزولة، فكل علاقة هي علاقة مع علائق أخرى، تشكّل معها كلاً عضوياً أوسع وأعمق...»⁽²⁴⁾ هكذا تكون اللحظة الثانية مفتوحة على لحظاتها الموالية. وحصر الدراسة في أقسام أربعة إشعار بإمكانية أقسام أخرى. تلك هي مرابطُ السفر في متاه ليل النصّ. ونظراً لاتساع المسافة النصية، بين بداية ظهور بنية جديدة وتبلور مُمكنها، فإننا تقتصرُ من أمبرتو إيكو Umberto Eco مفهومين هما العتبة السفلى والعتبة العليا،⁽²⁵⁾ مع تقلهما من الحقل الدلالي إلى الحقل النصي. وهو ما يساعدنا على التمييز بين كائِن البنية ومُمكنها، ويسمح للتاريخ أن يكون مقروءاً في الخصيصة النصية.

2. الشعْرية

يتمرأ لنا موضوع الشعر العربي الحديث في صيغة متاه منذ الانطلاق. نسميه متاهاً لأن الطريق الذي يقود الباحث، القليل، المسكون بجذارة القلق، مكانٌ تتزوَّج فيه الأضواء والعممات. ولربما قيل إن هذا موضوع لا يختلف عن غيره في شيء، إلا أن الوضعية الراهنة للبحث في الشعر، عالمياً، وفي الشعر العربي الحديث خصوصاً، تحتفظ بقضاياها، أكانت من طبيعة نظرية أم إبستيمولوجية أم معرفية. حقاً، إن هذا لا يصنع قطُّ استثناءً لموضوع «علمي» عند مقارنته بغيره، مع ذلك فإن حقول التحليل ليست لها الوضعية نفسها، وإذا كان الشعر مُشتركاً أحياناً، فإن هذه المقدمة النظرية لاتبنّى حالة الشكوى.

⁽²⁴⁾ Lucien Sève, Une introduction à la philosophie marxiste, Coll. Terrains, Editions Sociales, Paris, 1980, p. 71.

⁽²⁵⁾ Umberto Eco, La structure absente, Mercure de France, Paris, 1972, p. 24 - 25.

1.2. الشَّعْرِيَّة والشَّعْرِيَّة الْعَرَبِيَّة

ينطلق البحث العلمي من التساؤل المعرفي، وهو ما يجعل الواقعة العلمية تنتج عما يسميه باشلار G. Bachelard بالفزوة،⁽²⁶⁾ كفعل أولي. وما يستتبع خطوة مماثلة هو أن يظهر التساؤل بتعدد، للذين يرتاحون لرؤية نموّ حدسي مفاجئ، غير مُشكّل لعائلة متجانسة وموحدة. ولكن الأسئلة تنقسم على ذاتها وتتقاطع. ويجد الباحث نفسه أمام أسئلة يمكن الوصول إلى أجوبتها حالياً، وأخرى مستعصية أجوبتها في المرحلة الراهنة من البحث. ونص هيدجر، المثبت في الصفحات السابقة، شفاء للقناعات المريضة.

1.1.2. كيف يمكن تحديد انتساب قصيدة عربية للشعر العربي الحديث ؟ ما هي البنيات التي تضبط هذه القصيدة أو هذا الشعر ؟ ما الفرق بين بنية قصائد المتن بمجموعها وبنية القصيدة المفردة ؟ كيف تقوم القصيدة بإنتاج دلالتها ؟ هذه العائلة التمهيدية من التساؤلات تمنحنا إمكانية اختراق الخطوة المنهجية والإيستيمولوجية، كما تتضمن جغرافية السفر في ليل القصيدة، حيث السماء والأرض تنكفئان بصت في مكان له أسرار.

ما هي الوضعية الإيستيمولوجية للقصيدة ؟ أي دليل أم دال أم مدلول ؟ ما هي طبيعة العلاقة والاختلاف بين النص الشعري والنصوص الأدبية والفنية الأخرى ؟ بين النص الشعري والنص غير الشعري ؟ بأي حد نعرف النص الشعري : بنيته ؟ أم سياقه ؟ أم بتداوله ؟ تكتم هذه الأسئلة عتمتها المتوجهة، والنظريات كما نماذج التحليل المقترحة إلى الآن من لدن اتجاهات «علم الأد» أو «علم النص»، سواء أكانت تعود إلى الشعرية أم الدلائلية Semiotique بفروعها وتعارضاتها، تعلّمنا أن سلطة النص لامتناهية، فيما هي النظريات ونماذج التحليل متناهية. وما مقاربتها إلا نافذة تحمل خيانتها في ذاتها، من غير أن تكون الخيانة، هنا، دالة على اقتراف ذنب أو خطيئة، لأن الخيانة ملازمة لكل مقارنة.

2.1.2. نحن متورطون، في هذه المرحلة من البحث، في الجواب عن جملة من الأسئلة المتعلقة بالوضعية الإيستيمولوجية للشعر. إن جواباً من هذا القبيل لا يعطي الامتياز لاختيار أعمى يقع على خليط من النظريات توهله الصدفة للذة إرشاد خطوات البحث.

وإذا كان بناء الموضوع يمر، منذ البدء، بالفزوة، فإن مهمتنا ستكون كامنة في تعيين الآثار المؤدية للقبض على غاية هذا العمل، غير أن اتباع غاية مماثلة يتجاوب مع الطريقة التي سنعيد بها التفكير، دفعة واحدة، في التصورات والمفاهيم.

(26) راجع على الخصوص :

3.1.2. كنا من قبل صرحنا بأن استراتيجية عملنا حول «الشعر العربي الحديث» ذات طبيعة نظرية، وهي تستعين بتحليل البنيات والخصائص النصية، مهما كان محدوداً، بغاية العثور فيها على النظام والحركية المتحفتين لِمَتْنٍ محدد. هو عمل تنظيري لهذا الفعل الشعري لا تأريخاً له.⁽²⁷⁾ وعملنا هذا تعترضه حواجز نظرية ومعرفية، منها ما يتعلق بالشعر ونظريته، حسب المعطى الأروبي والأميريكي الراهن؛ ومنها ما يتعلق بالشعرية العربية.

4.1.2. إن الشعر ونظريته، على السواء، يندمجان في وضعية أوسع، هي وضعية النص الأدبي. وسنكتفي بطرح تعريفين لإبانة التعارض بينهما.

تتسمي القصيدة، ككل نص مسمّى أدبياً، إلى لغة معزولة بحسب رولان بارت،⁽²⁸⁾ فيما يتوقف فعل تسمية نص من النصوص، بدخيلة المؤسسة الأدبية، على الشرائط الخارج النصية في رأي يوري لوتمان Iouri Lotman.⁽²⁹⁾ يعود التعريف الأول بالأدب إلى اللسانيات، وهو متأثر بالشكلانيين الروس وجماعة حلقة بينا Iena الألمانية من قبلهم، فيما يتخذ التعريف الثاني من النظرية الإعلامية (نظرية التلقي) منطلقه. ولكن التعريفين معاً غير إجرائيين بالمقارنة مع التصورات الأخيرة التي أصبحت تضع مفهوم النص ذاته موضع الاتهام.⁽³⁰⁾

هذه القضايا الأولية تستوقفنا، بطبيعة الحال، وتنبهنا لأهمية مراجعة التصورات المهيمنة منذ أرسطو إلى الشكلانيين الروس بخصوص الشعرية، ثم مراجعة هذه التصورات في النظرية

(27) تطرح العلاقة بين نظرية الأدب وتاريخ الأدب مسألة نظرية ذات أهمية قصوى. ونقيد هنا من أوستن وارين ورينيه ويليك في تناولها لها حيث يقولان :

«هذه التمييزات (بين نظرية الأدب والنقد والتاريخ) واضحة، معتدلة، وبالتالي مقبولة بشكل واسع. غير أنه ليس من الشائع التأكيد من أن هذه المناهج - وقد عينت بهذا الشكل - لا يمكن أن تستعمل في عزلة عن غيرها، وأن كلا منها يستوعب الآخر استيعاباً شاملاً بحيث لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد والتاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد. ومن الواضح أن من المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة. كتاب نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطراييشي، دمشق، 1972، ص. 47.

واتفاقاً مع المؤلفين في هذا التصور ضمني في اختيار الموضوع، بالإضافة إلى أنه لا يلغى إعادة النظر في تصور تاريخ الأدب ذاته، كما دعا إلى ذلك النقد البنوي. راجع رولان بارت، على سبيل المثال، في كتابه :

S/Z, Coll. « Tel quel », ed. Seuil, 1970, p. 22.

Roland Barthes, in L'universelle Bordas, T. VIII, Littérature. (28)

راجع الترجمة في الثقافة الجديدة، المحمدية، ع. 28.

Iouri Lotman, La structure du texte artistique, Bibliothèque des sciences humaines, N.R.F., Gallimard, Paris, 1973, (29) p. 390.

(30) نقصد على الخصوص النقد التكويني، وكان جاك بوتتي Jacques Petit قد كتب سنة 1975 بأن «النص لا يوجد»، وهذا ما سيتناوله ثانية لوي هاي. راجع :

Luis Hay, le texte n'existe pas in Revue Poétique, N° 62, Avril, 1985, p. 147 - 158.

الدلائلية أيضاً، خاصة وأن هذه الأخيرة شرعت في اقتحام دراسات عربية، في المغرب قبل المشرق. وتستلزم المراجعة عدم نسيان النظرية الأروبية الرومانسية. إن التصور المطلق للشعر يفعل في التنظيرات القديمة والحديثة، وهو ما تجسّدته مقولة الاستمرارية ضمن الاستمرارية، المعبر عنها بصيغ عديدة، ومنها في العصر الحديث حضور الثابت في المتحول كما لدى رومان ياكبسون،⁽³¹⁾ والتحليل المبتهج، يامضاء نورثروب فري⁽³²⁾ Northrop Frye، بصدّد تحليله للقانون الكبير الضابط للأدب الغربي.⁽³²⁾

5.1.2. هذا لا يكفي.

أ) إن التصورات السابقة الذكر تنادي على أثر آخر، لا يمكننا رؤيته وإدراكه إلا بحركة أبطأ. فالشعر العربي، كأثر، ملقّى به، وبغناية فائقة، إلى نهايات النسيان. يقترح علينا أرسطو شعرية معيارية، أساسها العناصر والقوانين القبليّة؛ ومطلقة، تعتمد المحاكاة والاستعارة؛ فيما هي وصفية.⁽³³⁾ ولم تقلت الشعريات العربية القديمة من تصوّر مماثل هو، من جهة أخرى، وضعية مشتركة بين الشعريات القديمة، أكانت أروبية أم غير أروبية، هندية، ويهودية، وصينية. والتصور القبلي، المعياري، والمطلق للشعريات العربية، يخضع تعدّدها، قبل لقاء النقد العربي بكتاب الشعرية لأرسطو أو بعده. ورغم أن دراسات ذهبّت مذاهب متباعدة في المقارنة بين الشعرية لأرسطو والشعريات العربية، وهي متداولة، فنحن لناستطيع لمس هذه المسألة ثانية إلا عن طريق وسائل أخرى للتحليل.

(31) Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, Coll. Arguments, ed. Minuit, Paris, 1976, p. 29.

(32) Northrop Frye, *le grand code*, coll. poétique, Ed. Seuil Paris, 1984.

والقانون الكبير الضابط للأدب الغربي، بالنسبة لفري، هو الكتاب المقدس.

وتذكر هنا أيضاً، قوله تـسـ. إليوت التي تـسـير في هذا الاتجاه، وقد جاء فيها: «إن لكل أدب أروبا، بدءاً من هوميرو، وجوداً متزامناً كما أنه يؤلف نظاماً متزامناً». راجع كتاب *نظرية الأدب*، مـسـ، ص. 336.

(33) يقول هييد كوتنر Heide Göttner في هذا الصدد:

«كنا نتوفر على «شعريات» عديدة، قبل زمن طويل من تأسيس دراسات أدبية في صيغة علم حقيقي ذي طموح نظري، ويتعلق الأمر بمجموعة من القواعد الموجهة لخلق أعمال شعرية جديدة وللحكم على أعمال وجدت قبل ذلك. لن نعيها، وسنكتفي بالإشارة إلى التي كانت لها أصداء أكثر من غيرها في تاريخ الأدب الأوروبي، وتقصد بها كتاب الشعرية لأرسطو الذي يلعب دوراً مركزياً في التقديم الكلاسيكي، وعند النهضة التي ظهر فيها مجدداً، وحتى في الكلاسيكية الغربية التي يؤثر فيها بطريقة حاسمة.

وكتاب «الشعرية» لأرسطو يقدم، كما هو الشأن بالنسبة للشعريات الأخرى، خاصية معيارية قبليّة، باعتبارها أداة نقدية كما هي أداة برنامجية. راجع:

Heide Göttner, *Méthodologie des théories de la littérature*, in *théorie de la littérature*, op. Cit., p. 20.

ويمكن أن نطبق على المنهج المعياري ما قاله سوسير على النحو القديم، حيث يرى أنه «يهدف فقط إعطاء قواعد لتمييز الأشكال الصحيحة عن الأشكال الخاطئة، فهو دراسة معيارية، بعيدة جداً عن الملاحظة الخالصة التي وجهة نظرها ضيقة بالضرورة».

Ferdinand de saussure, *cours de linguistique générale*, op. cit., p. 13.

مقابل ذلك، فإن ما يطرح علينا أسبقيته العملية، والملحاحة، هو الإنصات لصوت وحيد، يطالب بحق الشعرية العربية في اختلافها عن الشعریات الأخرى، بانتمائها لما يُسمَّى الغرب والشرق معاً. ولا تنغيًا، هنا، تملكاً شقيًا للذات، كما أننا في منأى عن الإقرار بهوية ما يُسمَّى عادة بالشرقية، ما دام الشرق يكاد يكون من اختراع الغرب.⁽³⁴⁾ الشرق / الغرب، هذه الثنائية الميتافيزيقية المتعالية والمهيأة للتفكيك الديرديي (نسبة إلى جاك ديريدا) تمنحنا مكاناً آخر للقراءة. ولا يكون الاختلاف، تبعاً للتفكيك الديرديي، هو «الموجود - الحاضر، صاحب الامتياز، الفريد، المبدئي أو المتعالي الذي نبتغيه. إنه لا يحكم شيئاً، لا يسطر سيطرته على شيء ولا يمارس في أي مكان سلطةً ما. لا يعلن عن نفسه بحرف أكبر majuscule. ليست مملكة الاختلاف غير موجودة، ولكنه يؤجج هدم كل مملكة».⁽³⁵⁾

ب) أعطى العرب القدماء للشعرية تسميات عديدة، أشهرها «صناعة الشعر» لابن سلام الجمحي،⁽³⁶⁾ و«صناعة الشعر» للجاحظ،⁽³⁷⁾ و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و«قواعد الشعر» لأبي العباس أحمد بن يحيى،⁽³⁸⁾ و«عيار الشعر» لابن طباطبا، و«علم الشعر» لابن سينا.⁽³⁹⁾ والتسمية المهيمنة هي «صناعة الشعر» التي نثر عليها بوفرة لدى أبي هلال العسكري، وابن رشيق، وحازم القرطاجني وغيرهم.

وتدل هذه التسميات، وكذلك الأعمال، على تنوع وغيى الاهتمام بالشعر لدى العرب القدماء، وهو، لا محالة، جدير بالتأمل والتحليل والنقد. إلا أن الإشكالية الموجهة والمواجهة للباحث تتجاوز حدود التأثيرات والمقارنات، أو الاختفاء وراء حنين مُشتَبِه فيه. إنها، بعبارة أخرى، ترغمنا على فك الارتباط مع مشروع القراءة السائدة بغاية التفرغ لما يرسم المصير

(34) يقول إدوارد سعيد : «فقد كان الشرق، تقريباً، اختراعاً غريباً. راجع كتابه الاستشراق، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1981، ص. 37.

Jacques Derrida, La différance, in *théorie d'ensemble*, Coll. « Tel quel », ed. Seuil, 1968, p. 60. (35)

(36) يقول ابن سلام :

«والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كإصناف العلم والصناعات : منها ما تتقنه العين، ومنها ما تتقنه الأذن، ومنها ما تتقنه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان».

طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، بدون تاريخ، ص. 5.

(37) يقول الجاحظ :

«والمعاني مطروحة في الطريق يصدها المعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن وتميز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء. وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من الصغى وجنس من التصوير».

راجع كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1969، ج 3، ص. 131 - 132.

(38) أبو العباس أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، 1966.

(39) راجع المدخل الأول لهذا الكتاب.

المتعالي لهذه الشعريات. وباتخاذها هذه الخصلة المتعالية المشتركة سيكون استعمالنا، من الآن فصاعداً، لمفهوم الشعرية العربية القديمة في صيغة الأفراد مُبَرَّراً. ومن ثم فإن المصاعب تشرع في الانبثاق بمجرد ما تتبَّع القراءة مسار تقد هذه الخصلة المتعالية المتحركة في الشعرية العربية، وبهذا أيضاً يكون التصور النقدي للنظرية الشعرية سابقاً على البناء (سنعود لذلك).

(ج) شكلت الشعرية العربية حقلاً مُذْمَجاً، بصورة أو بأخرى، في حقل الدراسات القرآنية، ولا حاجة بنا للاستشهاد أو البرهنة على ذلك الآن. سنتولى الأمر في مسار الأجزاء الأربعة للكتاب. فالشعرية العربية كانت فرعاً من الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني، وإبراز لغته المعجزة التي لاقدرة لأي نص غيره على التشبه بها، فبالأحرى تحديها. هكذا كانت كل من دراسات الإعجاز القرآني، ودراسات الشعر (والنثر) تضع الحدود. وتكون الشعرية العربية مُلَحَقَةً بالدراسات القرآنية أو مشتقة منها، بمعنى أن قضاياها وحلولها ليست بالضرورة مختصة بحقل النص الشعري. من هنا ينبثق مشهد القصيدة المعلقة بين المقدَّس والمُدُنس، لدى هؤلاء وأولئك، وهو ما نعر عليه ضيقاً في الدراسات الخاصة بالشعر والشعرية مثل طبقات فحول الشعراء، والشعر والشعراء، وقصد الشعر، والموازنة، والوساطة، والعمدة، كنماذج ذات سلطة معرفية، بل سلطة تاريخية كذلك؛ أو نعر عليها صريحة في الدراسات القرآنية والبلاغية مثل إعجاز القرآن، وكتاب البديع، ودلائل الإعجاز، وهي نماذج متباينة في موقفها من الاحتجاج بالشعر في إثبات إعجاز القرآن، أو في موقفها من إبدالات البنية الشعرية ذاتها، وخاصة لدى الشعراء المحدثين. ويمكن في هذا السياق إعطاء كتابي العمدة وأسرار البلاغة، حجتين في الدفاع عن دراسة الشعر سواء بمفرده أو ضمن الدراسة القرآنية، وهو دفاع يصرَّح، على الدوام، بمشهد القصيدة المعلقة بين المقدَّس والمُدُنس.

والمشهد الموسَّع الذي حاولنا إثارتَه لا يدعو، في بنيته العامة، إلى الاستغراب أو الأسف. فالشعرية العربية تتبَّع الخط الذي تبنته حضارات وثقافات أخرى قديمة، وها هي الدراسات اللغوية والبلاغية اليهودية والهندية والصينية، على سبيل المثال، مؤسَّسة على النصوص المقدسة، وبها أصبحت خصبة، ولو أن هذه النصوص ليست من طبيعة أدبية.⁽⁴⁰⁾

(40) يقول نورثروب فراي بهذا الصدد :

«كل كتاب مقدس هو، كقاعدة عامة، مكتوب بكثافة هي على الأقل كثافة الشعر، إلى الحد الذي يكون فيه، كما الشعر، وثيق الصلة بلغته. والقرآن، على سبيل المثال، منشك بالمميزات النوعية للغة العربية، مما جعلها، عليها، تنفذ إلى كل مكان دخلت إليه

ولكن الشعرية العربية التقت بكتاب الشعرية لأرسطو أيضاً، بعد انشغال العرب بالفلسفة، وقد كان هذا اللقاء على مستوى خصائص نصية لا تمتُ بصلة مباشرة للشعر العربي، وهو الشعر الدرامي والملحمي اللذان انكب أرسطو على دراستهما، واستخلاص عناصرهما وقوانينهما، في القسم الذي وصل إلينا من كتابه على الأقل، وهو القسم الذي ترجمه العرب ووضعوا، في ضوءه، مساراً مُغَايِراً للشعرية العربية، من غير قراءته قراءة نقدية. كان ذلك غير مُمكنهم.

متعاليات الدراسة القرآنية واللغوية العربية القديمة، ثم متعاليات كتاب الشعرية لأرسطو تركت الشعرية خارج الشعر، والشعر العربي خصوصاً. لذلك تتقدّم بفرضية هي أن الشعرية العربية دراسة مَكْبُوتَة⁽⁴¹⁾ وهي ما تزال كذلك إلى الآن، لأنّ النظريات الحديثة تمارس بدورها كَبُتاً للشعرية العربية، بطريقة لا يقل فيها الكبتُ الحديثُ عن الكبتُ الذي مارسه عليها الدراساتُ القديمة.

(د) من هنا تنبثق أهمية اتباع طريقة الغزو المزدوج⁽⁴²⁾ لحقل الشعرية العربية؛ فمن ناحية نتوجّه نحو غزو التصورات والمفاهيم والأدوات، المتداولة في حقل الدراسات العربية، بهدف تفكيك أسسها المتعالية والميتافيزيقية؛ ومن ناحية ثانية غزو نظريات أوروبية وأميريكية حديثة عثرت على سبيلها إلى الشعرية العربية القديمة، ومن خلالها تمت إعادة قراءة الشعر العربي قديمه وحديثه، فضلاً عما يعتمل في المتداول ممّا لم يدخل بعد إلى الدراسات العربية. هي مهمة نظرية، ولا مجال للنظرية الشعرية في عملنا خارج تصورها النقدي. نقول ذلك ونحن نعلم أن التجاوز النهائي للمتعاليات غير ممكن كلية. ذلك هو الدرس الهيدجيري بامتياز.

الديانة الإسلامية. والمفسرون والدارسون اليهود، من ذوي الاتجاه التلمودي أو القبالي. انشغلوا حتماً، وعلى الدوام، بالخصائص اللغوية الخالصة للنص العبري من العهد القديم». Le grand code, op. cit., p. 41.
ومع ذلك يميز فراي النصوص المقدسة عن النصوص الأدبية، حيث يرى أن النصوص المقدسة ليست من طبيعة أدبية. المرجع السابق، ص. 100.

(41) نستخدم هنا كلمة «الكبت» بمعناها اللغوي في العربية، وهو كما جاء في اللسان: الصرع والخيبة والإخزاء. وبهذا جاءت في بيت المتنبي:

أزل حصد الحصاد عني بكبتهم فأتت الذي صيرتهم لي حسداً

ولا نستبعد معنى الكلمة في التحليل النفسي، وهو حسب فرويد: «ظاهرة لا واعية للدفاع يقص بها «الأناء غريزة (جنسية، عدوانية...)، أو فكرة معارضة لمتطلبات «الأناء الأعلى».

(42) ويسمى عبد الكبير الخطيبي بالنقد المزدوج، وهي التي عرضها في العديد من أعماله، مفيداً من ميشيل فوكو وجاك ديريدا على الخصوص. راجع كتابيه المترجمين إلى العربية، وهما: النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، 1979، والاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، 1980.

2.2. أَوْضَاعٌ مَتَعَارِضَةٌ

سيكون للتظهير والتحليل معاً، في هذا البحث، مسار متعدد المنعرجات، وبه لن يستسلم دوماً للخط المستقيم. النظرية وحدها ستتکفل بمراقبة إعادة البناء، لأنه «لا يمكن، بدون نظرية، ضبط أداة واحدة، ولا تأويل قراءة واحدة» كما يقول دوهم P. Duhem⁽⁴³⁾ ويلزمنا أن نحدد، في هذا السياق، تصورنا للنظرية، حتى نوضح القضايا الأساسية وتجنب سوء تفاهم غير مقصود.

1.2.2. غالباً ما يؤالف الباحثون، من عرب وغيرهم، بين النظرية والبناء، بل إن هناك ظاهرة عربية تتميز بالنفور من تصور النظرية كهدمٍ وبحثٍ واستقصاء. ولكن النظرية لا تنحصر في تصور واحد هو البناء. وتاريخ التصورات في أوروبا، على الأقل، يحيلنا على ذلك. ونأتي، في الحقل الشعري، بقولة لإزرا بآوند جاء فيها «إن الشعر حيوي بالنسبة لأي مجتمع من المجتمعات». تقدم قولة شاعر على قولة عالم، رغم أن السائد في الدراسة العربية الحديثة (على عكس القديمة) هو إغفال أقوال وملاحظات الشعراء. لهذا الإغفال دلالاته. هذه القولة تشير إلى حدود الخطر في نظرية الشعر، لأن الشعر يصبح متجاوزاً للشعر، لينذهب نحو معنى التاريخ ومعنى الذات الكاتبة.

إن العلاقة بين النظرية والبناء تربط النظرية بالعلم، وفي العلاقة بينها وبين الهدم وصل بين النظرية والنقد. لذلك أبرزنا من قبل أن النظرية الشعرية في عملنا ذات تصور تقدي، ومهذنا لذلك بعنصر المتعاليات المهيمن على النظرية الشعرية لدى العرب وغيرهم، بمن فيهم من الأوروبيين. العلاقة بين النظرية والنقد منسية. لتذكّر قليلاً. إن ديكرات يتأسس تصوّره للنظرية على النقد والهدم، وقد توجّه بالنقد لمفهوم العصور الوسطى عن الطبيعة. وكذلك هي وضعية النظرية لدى هيدجر وميشيل فوكو وجاك ديريدا على سبيل المثال. لقد توارثنا العلاقة بين النظرية والعلم عن أرسطو الذي يجعل منها تأملاً في الحقيقة، ولا مكان للممارسة فيها. وهذا التصور الموروث يتطلب تقدماً هو الآخر، لأن العلم يعني التقنية، فيما النقد لا ينحصر في التقنية. إننا نقترض من العلم الأسس الإيستيمولوجية، ولكن هذا لا يؤدي بنا إلى نسيان ما ليس تقنية في الدراسة الشعرية. عند هذا الحد تكف أوهام الانصياع للتقنية في العلم عند الدراسة الشعرية. وتكون النظرية بحثاً متجدداً، لا نهاية لها. تتزوج النظرية المغامرة النقدية لما يتجاوز التقنية ويسكنها في آن. مغامرة لاضمان لها غير اتباع مسارات النقد. هكذا تكون النظرية مواجهة

للمآرق ومحكوم عليها بالانتساب إلى المآرق. لاتبسط ولا تختزل، لأنها لا تستطيع إخضاع ما يتعدها في النص وكتابه وتاريخهما.

بهذا التصور النقدي للنظرية⁽⁴⁴⁾ نبتعد عن تصورها الأحادي المتداول، ونفصل عن الموقف الأخلاقي من فعل النقد والهدم. وبه أيضاً نحصر النقاش حول ما سيلقي في مدخل التعريف ذاته للنظرية.

2.2.2. هناك تعامل سائد، عبر البلاد العربية، مع النظريات الشعرية الأوروبية والأميركية كما مع الشعرية العربية القديمة في غياب تحديد إشكالية درسنا الشعري الآن، ولهذا صرحنا من قبل بأن إشكالية هذه الدراسة ليست هي التي استحوذت على ابن سلام الجمحي أو قدامة بن جعفر أو الجرجاني أو ابن سينا أو حازم القرطاجني أو السجلسماسي، ولا هي التي استحوذت على الشكلايين الروس أو الشعريين والدلائليين في أوروبا وأمريكا، من ياكسون إلى ميخائيل ريفاتير Michael Riffaterre. والتصريح باختلاف الإشكالية لا يلغي ضرورة اقتراض أعمال التصورات وإعادة بنائه في الوقت ذاته. وبدون هذا التمييز سنسقط في استدامة السائد.

لن نتردد، انطلاقاً من ذلك، في إبراز اللحظة الحرجة التي تجتازها التنظيرات والدراسات الشعرية والدلائلية منذ سنوات، في هذه المنطقة أو تلك من العالم، لدى هذه الجماعة أو تلك، وهي لحظة لم تنعكس بعد في الدراسات العربية، المأخوذة راهناً بنموذج الدلائلية.

لقد بدأ واضحاً أن تنظيرات ومناهج تحليل الشعر قد بلغت مرحلة تأسيس تاريخها الحديث، منذ الأعمال الشهيرة للشكلايين الروس الذين تبنوا وضعية اللسانيات، ممياً ساعد هذه التنظيرات والمناهج على أخذ مكانها إلى جانب المناهج القديمة. ولم يتم هذا بعد على المستوى العربي. إن هذا التاريخ أصبح الآن طويلاً، ولن نعرض له بقدر ما سنركز على ما يشكل دلالة نظرية ومنهجية، ثم سيتجدد اللقاء به في الأجزاء الأربعة للدراسة، حسب القضايا المطروحة. وما نشير إليه هو أن النجاح الذي حصلت عليه هذه النظريات والمناهج لم يعد مقنعاً تمام الإقناع، كما كان عليه الأمر في البداية، سواء أعلق الأمر بغزو خصائص النص أم تحديد المسارات السرية التي ينسجها خلسة حتى يعطي الفعل الشعري صدمته الخاصة التي اعتدنا على تعريفها بجمال النص، أم بالقبض على معنى القصيدة، أم أخيراً بضبط القوانين الداخلية وأو الخارجية للمختل الشعري.

(44) راجع على الخصوص الفصل الأول من كتاب :

3.2.2. لهذه القضايا أنصارها ومُريدوها في مراكز البحث. هنا وهناك نلمس الدعوة إلى إعادة بناء «علم النص الأدبي» حسب المقاربات التالية :

(أ) هناك تبعية الشعرية للسانيات، كما قال بها ياكسون. وهي اليوم تتطلب إعادة قراءة العلاقة بين العلمين. وقد عرفت الثلاثينيات نقطة انطلاق من هذا النوع مع ميخائيل باختين.⁽⁴⁵⁾ وها نحن بعيدون عن مرور أحمّ أمام نتائج هذه التبعية.

(ب) يسير تطور «علم النص الأدبي» جنباً إلى جنب مع وضع العلوم، التي تستحوذ على هذا الحقل من التحليل، على محك الاختبار. إن الدلائلية لاتخفي تجاوزها للشعرية. وهنا أيضاً لا نعدم المبررات والحجج. فغريّماس Greimas وكورتيس Courtès يفسران موقفهما، على سبيل المثال، قائلين : «إن طرح أدبية أو شعرية قِسم مُعين من الخطاب كفرضية، معناه وضعُ العربة أمام الحصان ! هناك أرضية مشتركة من الخصائص والتفصلات، وأشكال تنظيم الخطاب التي علينا اكتشافها قبل الاعتراف بقراءة نمط مُعين أو تحديده. وهكذا فإن موقف الشعرية، المُعتَبَر كعلمٍ واثقٍ من خصائص موضوعه، غير قابل للإثبات في إطار النظرية الدلائلية».⁽⁴⁶⁾ وهذا الموقف ذاته بحاجة لقراءة نقدية أيضاً. فمُوكاروفسكي Mukarovsky، الذي يحتل مكانة المُعلّم المشترك للدلائلية الأدبية، لم يزد على إثارة مسألة انتماء الشعر إلى الأنساق الدلائلية الأخرى. والحجة التي يقدمها غريّماس وكورتيس تأخذُ درسها الإفتتاحي من محو عدم الصفاء الإبيستيمولوجي للشعرية، لِيُحِلَّ الدلائلية محلّها.

(ج) وعلى العكس من ذلك فإن كلاً من يوري لوتمان وأمبرتو إيكو، حتى لا نذكر إلا علمين مشهود لهما، لا يُبْعِذَان الشعرية بصراحة.⁽⁴⁷⁾

(د) وإذا كانت جماعة *μ* مو، تمجّد البلاغة على حساب كُلٍّ من الشعرية والدلائلية،⁽⁴⁸⁾ فإن أعمال هنري ميشونيك Henri Meschonnic وتزفيتان طودوروف وجيرار جينيت Gerard Genette، كأمثلة متباعدة ومتعارضة فيما بينها، تثبت حيوية الشعرية كما تؤكد أن

(45) Mikhaïl Bakhtine, les frontières entre poétique et linguistique, in Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, راجع :

Le principe dialogique, suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1981, p. 243.

A.J. Greimas, J. courtès, *Semiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, Hachette, (46) Paris, 1979, p. 283.

(47) لا يطرحان في أعمالهما ما يشير إلى إلغاء الشعرية بقدر ما يهتمان بالدلائلية.

(48) راجع على الخصوص كتاب :

الافتراضات الإيستيمولوجية تلعب الدور الحاسم في بلورة النظرية، وأن الشعرية هي، قبل كل شيء، منتج مطابق للافتراضات الإيستيمولوجية التي تنطلق منها.

ونستخلص من هذه المواقف أربعة اختيارات، وهي الاختيار الذي يجعل الشعرية جزءاً مندمجاً في الدلائلية،⁽⁴⁹⁾ والذي يعلن عن نهاية الشعرية،⁽⁵⁰⁾ والذي لا يشير إلى الحدود بينهما،⁽⁵¹⁾ والذي يثبت أخيراً انتماء النص الشعري إلى الشعرية لا إلى الدلائلية.⁽⁵²⁾

4.2.2. تظل أغلب الشعرية الأروية، حسب جيرار جنييت وتزفيتان طودوروف، متأثرة إلى حد كبير بالشعرية الرومانسية الألمانية، التي يعود فضلُ إنشائها لجماعة حلقة بينا منذ 170 سنة على التقريب.⁽⁵³⁾ وبناء على هذه الملاحظة سيعيد جان - ماري شافير Jean Marie Schaeffer قراءة هذه النظريات في ضوء الرأي العام الرومانسي الذي يجسّد الوصل بين مقترحات خمسة :

- (1) الشعر نشاط إنساني ذو مكانة رفيعة على الخصوص.
- (2) للشعر علاقة متميزة بـ«الحقيقة»، وهي علاقة لا تملكها الأشكال الأخرى للممارسة الإنسانية، ولا يملكها العلم بالذات (هذه الحقيقة - حسب النظرية - لا هوتية، «إنسية»، سياسية، نفسية الخ...).
- (3) العلاقة التي للشعر مع «اللغة المتداولة» هي نفسها التي لأي فن مع مادته : فما يمثله الحجر بالنسبة للنحات هو ما تمثله اللغة العادية بالنسبة للشاعر.
- (4) الشعر لغة مستقلة عن اللغة اليومية. فاللغة الشعرية تمثل جوهر الشعر، وهي في الوقت نفسه جوهر اللغة في حد ذاتها. وخاصيتها الأساسية هما الغاية في ذاتها (اللزوم)، والتعليل (مفارقة اللغة الناقلة).

(49) موقف غريماش.

(50) موقف غريماش وتأويل ميشونيك لأعمال يوري لوتمان. وبالنسبة لميشونيك راجع مقدمته لكتاب لوتمان :

La structure du texte artistique, op. cit., p. 13.

وسيمود ميشونيك في مناسبات عديدة لنقد موقف لوتمان. راجع على سبيل المثال :

Henri Meschonnic, le signe et le poème, le chemin, NRF, Gallimard, Paris, 1975, p. 234-238.

ويوضح الكاتب نفسه سبب عدم نقده لكتاب لوتمان، ويعود للوضعية الثقافية العامة في الاتحاد السوفياتي. راجع أيضاً حوار مع هنري ديلي Henri Deluy في كتاب :

Henri Meschonnic. Poésie sans réponse, le chemin, NRF, Gallimard, Paris, 1978, p. 426-427.

(51) تقصد لوتمان وأميرطو إيكو، ونذكر أن مثلي هذه الفئة كثيرون، ويبدأون مع رومان ياكسون.

(52) يمثله ميشونيك بكل وضوح.

(53) راجع :

(5) «المكانة» النوعية المخصصة للشعر، وكذلك علاقته ذات الامتياز بالحقيقة، لهما اتصال

وثيق بقراءة لغته.⁽⁵⁴⁾

وبعد التحليل الموسع للشعريات الأروبية، في ضوء الرأي العام الرومانسي، يجد جانباً - مناري شافير⁽⁵⁵⁾ «أن التعليل بالفعل لا يُطرح إلا داخل اللسانيات البنيوية، أي أنه مُرتكز على الأطروحة السوسيرية لاعتباطية الدليل، أو يُطرح بالأحرى على هوامش اللسانيات البنيوية، حيث يحل محل الخطاب العلمي خطاباً متخيلاً للشاعري الرومانسي».⁽⁵⁵⁾ أمّا عن الخصيصة اللازمة للغة الشعرية، أي غايتها في ذاتها، وبالتالي الرؤية إليها كلفة معزولة، فيقول عنها شافير إننا «حين نسلّم، في جميع الأحوال، بهذا الاختزال لطاقة الشعر النحوية فالأمر لا يتعلق بالدعوة إلى خلق نظرية «الكلام الشعري». وأعتقد أننا، على العكس من ذلك، مطالبون بالعودة إلى شعرية لن تكون بعداً منكبة على اللسانيات وحدها، شعرية تعتبر اللسانيات وسيلة للبحث الجزئي، وليس بعداً كَارْغَاوْنُون، كنموذج. وعلى شعرية كهذه أن تختبر من جديد العلائق بين الشعر والنثر الأدبيين، بين الوظيفة الجمالية للكلام الأدبي والسلاسل الوظيفية اللسانية الأخرى، بل والخارج اللسانية أيضاً. عليها أن تتخلى عن فيتيشية النص المعزول، المُعْتَبَر ككُلٍّ مغلق، لفائدة وجهة نظر اختراق نصي، تسمح بإدراك التعددية غير المغلقة للعلائق التي يجد أي نص مغلق نفسه منخرطاً فيها».⁽⁵⁶⁾

هذه القراءة النقدية تؤكد من جديد تلك الصلة الضمنية أو الصريحة بين الرأي العام الرومانسي الذي تم تأسيسه في حلقة بينا الألمانية، والتصورات الشعرية السائدة في أوروبا من جهة، وشعرية ياكبسون ومُريديها، الذين صَنَفُوا اللغة الشعرية كلفة من الدرجة الثانية لامتياز تحليلها خارج اللسانيات، من جهة ثانية، وهو ما قلصَ فاعلية التحليل، واختزل الفعل الشعري والنص الشعري معاً.

لا شك أن الشعرية البنيوية هي أهم شعرية أروبية في القرن العشرين، وخاصة بعد أن تبلورت أسسها النظرية على يد كل من ياكبسون وكارسيفسكي S.Karcevsky وتروبتسكوي S.Trobestzky في المؤتمر الدولي الأول لللسانيات سنة 1928، وسيكون ياكبسون، لاحقاً، الناطق الرسمي باسم هذه الشعرية التي جعل منها تابعة للسانيات وفرعاً من فروعها.

إبراز العوائق النظرية للشعرية البنيوية سيتم شيئاً فشيئاً، ومن بين ما يتطلب التوضيح، في هذا السياق النقدي، هو مفهوم البنية لديها. كان بودنا أولاً نستعمل هذا المفهوم في عملنا، سواء

(54) المقال السابق، المرجع السابق، ص. 177 - 178.

(55) المقال السابق، المرجع السابق، ص. 189.

(56) المقال السابق، المرجع السابق، ص. 193 - 194.

من خلال العنوان الفرعي للدراسة أو أثناءها، لأن هذا الاستعمال قد يؤدي إلى قراءة البنية في ضوء التعريف الذي خصته بها الشعرية البنيوية، فيما هو عملنا ينطلق من نقد أسسها النظرية.

ومفهوم البنية هو أسبق المفاهيم التي تمحور حولها الجدل النظري منذ الستينيات في أوروبا، وخاصة بين البنيويين والماركسيين. بين سوسير وياكسون اختلاف. يستعمل سوسير مفهوم النسق *Système* وياكسون يستعمل مفهوم البنية الذي كان تم تداوله لأول مرة في المؤتمر الأول للفيلولوجيين السلاف سنة 1929. إن مفهوم النسق هو الذي يعرف به سوسير اللغة: «الـلغة نسق لا يعرف إلا ترتيبه الخاص»؛⁽⁵⁷⁾ «الـلغة، نسق للأدلة الاعباطية»؛⁽⁵⁸⁾ «الـلغة نسق تستطيع جميع أجزائه ويمكنها أن تُعَبَّر في تضامنها التزامني».⁽⁵⁹⁾ وهذا ما جعل بنفينيست Benveniste يقول عن النسق لدى سوسير «إن جذة مذهبه تكمن هناك، في هذه الفكرة، الغنية بالتبعات التي نقضي فترة طويلة في تمييزها وتطويرها، والقائلة بأن اللغة تشكل نسقاً». هذا التضامن هو ما يجعل النسق أسبق من الأدلة في تعريف اللغة، وهو أيضاً ما يحقق التفاعل بين جميع العناصر القائمة على الاختلاف. هناك، إذن، علاقة بين العناصر. والاختلاف بين سوسير، الذي يستعمل النسق، والشكلايين الروس، ثم البنيويين عامة، الذين يفضلون البنية، هو طبيعة العلاقة، وقد انعكس ذلك على الانتقال من استعمال المفهوم الأول إلى الثاني.

إن العلاقة عند سوسير تعني التضامن والتفاعل، أي أنها علاقة حركية. كل تغير في الأدلة ينتج عنه تغير في النسق، أما مفهوم البنية، لدى الشكلايين الروس والبنيويين، فإنه يعطي الأسبقية للعلاقة على التضامن والتفاعل بين العناصر. فهذا يامسليف Hjelmslev، الذي شكل المرجع الأول في تعريف البنية، لدى الشاعريين البنيويين والدلائليين، يقول عنها إنها «ذات مستقلة من العلائق الداخلية، ومرتبعة عبر مراتب من العلائق».⁽⁶⁰⁾ إنه تعريف يترك العلاقة سكونية بين العناصر، حيث التضام أسبق من التفاعل.

ونفصل عن هذا التعريف للبنية في عملنا، وبدله نعود إلى تعريف سوسير للنسق، فتكون البنية في هذه الحالة وحدة متضامنة ومتفاعلة للعناصر، وبهذا الانقصال يكون من حقنا استعمال مفهوم البنية في الوقت ذاته الذي يكون نقد التعريف البنيوي لها، وقبله التعريف الشكلائي، جزءاً من نقد الشعرية البنيوية في عملنا.

F. de Saussure, Cours de linguistique générale, op. cit., p. 43. (57)

(58) المرجع السابق، ص. 106.

(59) المرجع السابق، ص. 124.

Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op. cit., p. 361. (60)

5.2.2. ولا تكفي هذه القراءة النقدية للشعرية البنيوية، لأن هناك ما يظل مترسخاً، وهو ما سنعود إليه. إن نقد الشعرية البنيوية ليس وحده المستبد بالتصور النظري، فالدلائلية تكتسح الآن حقل الدراسة العربية للشعر، وطرحها للنقد مستعجل هو الآخر. بعيداً عن الانشغال بتاريخ ما للدلائلية أو تصنيفها، نتوقف عن حدودها العامة لمعرفة وضعيتها الإيستيمولوجية، ومتابعة النقد النظري الموجه لها بخصوص النص الشعري. تنطلق الدلائلية من كونها نظرية الأنساق الدلائلية، وتتضمن هذه الأنساق جميع وسائل التواصل التي لها مرتبة اللغة. وهي بذلك تشمل الأنساق اللغوية وما بعد اللغوية. وإدراج أي حقل من هذين النمطين من الأنساق يشترط أن تستعمل اللغة أدلة ذات قوانين للربط بينها في بنية لها تراثها.

وتعميم تصور النظرية على الدلائلية ليس دقيقاً كلية، فمعجم الدلائلية يقول «لا توجد إلى الآن نظرية تستحق هذا الاسم»،⁽⁶¹⁾ وهي بالأحرى «مكان لبلورة الطرائق، وبناءات النماذج، واختيار الأنساق التمثيلية، المميّزة للمستوى الوصفي (أي مستوى الوصف اللغوي والمستوى المنهجي)، ولكن أيضاً كمكان لمراقبة تجانس وتماسك التفسير أيضاً في صيغة مسلمة للأخذودات وكأساس لكل هذه الحجة النظرية (وهو المستوى الإيستيمولوجي بحصر المعنى)».⁽⁶²⁾ والدلائلية بحسب جوليا كريستيفا Julia Kristeva «خطاب يمكن أن يستوعب اشتغال النص، وتخطيط المحاولات الأولية لبناء هذا الخطاب».⁽⁶³⁾

إن الدلائلية دلاليات، كما أن البنيوية كانت من قبل بنيويات. فالمواقف المتباينة من مستوى النظرية ومن الخصيصة التواصلية، ومن الأنساق اللغوية وما بعد اللغوية، ومن الحدود بين الدليل اللغوي العادي والدليل اللغوي الأدبي، كلها تجعل من الدلائلية متعددة، منها ما له علاقة بالعلم والبناء، ومنها ماله علاقة بالنقد والهدم. والمشارك بين جميع هذه المواقف، وبالتالي الاتجاهات، هو اعتماد الدلائلية على الأنساق التي تتأسس على الدليل. تلك فرضيتها وتلك وضعيتها الإيستيمولوجية.

يتكاثر نقد الدلائلية، وخاصة رؤيتها للنص الشعري، في كل من أوروبا وأمريكا. لن نتعرض لتفاصيل النقد، ولكننا سنخص هُري ميشونيك بوقفة مطولة: إذ يعسر، في إطار القراءة النقدية للمواقف والاختيارات المتداولة لتصور النص الشعري ونماذج تحليله، نسيان هذا الشعري

(61) المرجع السابق، ص. 341.

(62) المرجع السابق، ص. 344.

(63) Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 19.. (63)

المتوجّه بأعماله النقدية (ولأعماله الشعرية أهميتها) نحو الحوار النقدي. إن سعة أعمال ميشونيك⁽⁶⁴⁾ وابتهاجها لِمَا تجنّب ادعاء الإحاطة الكاملة بهما، وتركز، في هذا السياق، على ما يسميه باشلار بـ«القلب الإيستيمولوجي»⁽⁶⁵⁾ الذي نراه منطبقاً إلى حد بعيد على التصور النقدي الذي يعيد به ميشونيك قراءة الخطاب النظري والتحليلي الخاص بالشعر. وسنقتصر، في هذه النقطة، على تقده للدلائلية من حيث وضعيتها الإيستيمولوجية، وقد أصبحت شيئاً فشيئاً تدعي الانطلاق من مكان الحقيقة.

إن السؤالين المركزيين اللذين يواجه بهما ميشونيك الدلائلية هما : ما هو الدليل في التصور الدلائلي ؟ هل الشعر نسقٌ أساسه الدليل ؟ وهما، بطبيعة الحال، يصلان رأساً إلى نقد الوضعية الإيستيمولوجية للدلائلية.

منذ عمله الأول سنة 1970، وقبل مواجهته للدلائلية، بسبب الانكباب على نقد الشعرية البنيوية، كان ميشونيك فطن إلى أنه «لا يمكن أن نقوم بمحاولة جديدة من غير البدء بتحديد منهجي. فنحن لا نقرأ بكلمات الآخرين»⁽⁶⁶⁾ وفي سنة 1973، أي بعد ثلاث سنوات فقط، يتقدم ليقول «يبدولي اليوم أن أول مسألة هي إيستيمولوجية الشعرية، وما يشكل موضوع النقاش هو الوضعية نفسها لكل خطاب حول الشعرية، وخاصة حول اللغة الشعرية. ولكن موقف الشعرية صعب»⁽⁶⁷⁾ ويأخذ الإيستيمولوجية في معناها الواسع «كنقد لمبادئ ولفرضيات ونتائج ذات هدف غايته معرفة الكتابة والأدب، باعتبار أن هذه المعرفة ذات صلة ضرورية بممارسة»⁽⁶⁸⁾. هكذا تكون النظرية متفاعلة مع الممارسة، والقراءة مع الكتابة، فلا يعود للشاعري مكان إلى جانب الشاعر. ثم تتضح بعد ذلك النظرية في صورتها النقدي⁽⁶⁹⁾.

(64) لهري ميشونيك أعمال عديدة نخص بالذكر منها : Pour la poétique, I, II, III, هي صادرة عن Gallimard باريس، 1970

و 1973، وكذلك :

Le signe et le poème, op. cit.

Poésie sans réponse, op. cit.

Critique du rythme, op. cit.

les états de la poétique, P.U.F, coll, écriture, Paris, 1985.

Modernité / Modernité, Verdier, Paris, 1988.

(65) Gaston Bachelard, Le Nouvel Esprit Scientifique, P.U.F, 9^e édition, 1966, p. 139.1

(66) Henri Meschonnic, Pour la poétique, I, op. cit., p. 11.

(67) Henri Meschonnic, Pour la poétique, II, op. cit., p. 21.

(68) المرجع السابق، ص. 25.

(69) يقول ميشونيك في هذا الصدد :

«... لهذا بدأ الشعراء ويمكنهم أن يبدأوا الشعرية، وليس «الشاعريون». أن قول «الشاعري»، وهو على الفور إرجاع الداخل/الخارج

على هذا الأساس شرع ميشونيك، منذ 1973، في نقد الدلائلية. نقف مباشرة على هذا النقد تاركين له الكلام :

«هل يمكن للدلائلية أن تتضمن الشعرية ؟ علاقة التضمن هذه مطروحة قبلياً من طرف غريماس والذين يشتغلون على متواله. إنها بالضبط غير مُبرهن عليها، ولا يمكنها أن تكون ما دامت مُفترضة. إذا كانت اللغة مُكوّنة من أدلة، فهل الشعر، الذي يكوّن نفسه في اللغة، مُكوّن بالأدلة ؟ وربما وجب علينا، انطلاقاً من بنفيسيت، بناء علاقة جدلية بين علم دلالة وبين دلالية حتى تفكر في ما يكون نصّاً. إن الشعرية تضع موضع الاتهام الفرضية الأساسية للدلائلية، التي هي أسبقية وحدة الدليل».⁽⁷⁰⁾

هو ذا الاعتراض الأساسي لميشونيك. فالدلائلية تقترض أن الدليل سابق في بناء أي نص، ومنه النص الشعري. إضافة إلى أن الدليل ذاته وحدة، حاولت بها الدلائلية نقد ثنائية الدليل لدى سوسير، وكل الفكر اللساني منذ اليونان (أرسطو)، الذي فصل بين الدالّ والمُدلول، بين الشكل (أو اللفظ) والمعنى.

كان ميشونيك، في البداية، لا يقرّ هو الآخر بهذه الثنائية، لأن «نظرية مادية للكتابة لا تستطيع أن تتأسس على المثالية السوسيرية، على ثنائية الدالّ والمُدلول»⁽⁷¹⁾ ولكنه لتوضيح رأيه أكثر، يعود إلى بنفيسيت الذي يرى أن «الدليل هو بالضرورة وحدة، ولكن يمكن للوحدة ألا تكون دليلاً».⁽⁷²⁾ وإذا كانت أعمال غريماس وكُرسطيفا قد فطنت بهذه الوحدة المهددة بالدالّ الذي يُعبر اللغة، فإنها أخضعت للدليل وجعلت منه شيئاً سابقاً على الدال.⁽⁷³⁾

يستثمر ميشونيك الاشتقاق اللغوي ليميّز بين الدالّ، أحد عنصري ثنائية الدليل السوسيري، وبين الدالّ كاسم فاعل، فيرى أنه «ربما كان الإيقاع هو الدالّ الأكبر»⁽⁷⁴⁾ للعمل الذي تؤسسه اللغة

التقليدي للنقد. إنه إيقاع العلاقة القديمة بين الفلسفة والشعر التي لا يستطيع الشعر بعد أن يعترف بها، والتي عليها بالضبط أن تتغير. وسواء تحدثنا، عندئذ، عن البلاغة أو عن تاريخ الأدب، فلن ننظر إلا مفعول الدليل، سنقول بالتاريخ، وهو ما لا يقبل بالتمويض، ولكنه ليس هذا التنظير الذي أتحدث عنه. لا مجال للخلط بين الكتابة والأدب (وهو ما تقوم به بنوع من المجاملة، ويجب أن يكون واضحاً بأنني لا ألصق الأدب بأي تحقير، فالأمر يتعلق بتمييز وجهات النظر)، كما لا مجال للخلط أيضاً للكتابة مع النزعة النفسية لما قبل فالييري الذي أسند إلى الشعراء سلطة الاهتمام بشعرهم وتأويله.

راجع : Poésie sans réponse, op. cit., p. 403 - 404.

Le signe et le poème, op. cit., p. 28.

Pour la poétique, I., op. cit., p. 31.

Le signe et le poème, op. cit., p. 239 عن كتاب ميشونيك :

المرجع السابق، ص. 240 - 241.

Pour la poétique, II, op. cit., p. 178.

كنسق.⁽⁷⁵⁾ ومن هنا تأتي الأهمية المركزية للإيقاع في بناء الشعرية ونقد الدلائلية في آن. ف«الإيقاع هو أول ما يمكن أن يُعرَف به البيت، ولربّما كان به علينا أن نصل إلى تعريف كل نص»،⁽⁷⁶⁾ بل «يتعلق الأمر بأن نعرّف من غير التواء أن الوعي الشعري هو، عضوياً، منذ البحر الأسكندري إلى قصيدة النثر، وعي إيقاعي».⁽⁷⁷⁾ وبالاعتماد دائماً على بنفنيست، الذي فكّك نظرية الدليل، يصبح الإيقاع كـ«تحليلات خاصة للحركة»⁽⁷⁸⁾، فينتهي الإيقاع بذلك للخطاب لا للغة. وحتى يتضح الموقف أكثر نقول على لسان ميشونيك :

«لم يعد من الممكن للإيقاع أن يكون، ابتداء من بنفنيست، مقولة فرعية للشكل. إنه تنظيم (ترتيب وتجل) لمجموعة. إذا كان الإيقاع موجوداً داخل اللغة، وداخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب وتجل) للخطاب. وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب. إن الإيقاع تنظيم للمعنى داخل الخطاب. وإذا كان تنظيماً للمعنى فهو ليس بعد مستوى منفصلاً، متجاوزاً. فالمعنى يتكوّن داخل الخطاب وبواسطة جميع عناصر الخطاب. ولم تعد تراتبية المدلول فيها سوى متغيّر، حسب الخطابات والأوضاع. ويمكن للإيقاع داخل الخطاب أن يكون له معنى أكثر من معنى الكلمات أو معنى آخر».⁽⁷⁹⁾

بهذا التصور المُستقى من بنفنيست يتخلّى الإيقاع عن مكانته الفرعية، الثانوية، أو القبليّة، في بناء النص. فهو ليس عنصراً سابقاً على النص، ولا مجاوراً لغيره من العناصر النصية، ولا محايداً في بناء المعنى. إنه الدال الذي قد يكون الأكبر في بناء الشعر. وعندما نأخذ داخل «توازنية وتراپيية نص» من النصوص، يكون الإيقاع المعنى وتكون الذات علماً معمّماً للدلالة، ووظيفة لمجموع الدوال التي هي الدلالية «Signifiante»⁽⁸⁰⁾ وبالتالي فإن «الإيقاع ليس دليلاً. إنّه يبيّن أن الخطاب ليس مكوّناً من الأدلة فقط. وأن نظرية اللغة تتجاوز بكثير نظرية التواصل».⁽⁸¹⁾ الإيقاع، إذن، يتأسس في النص والنص، في الممارسة الكتابية بالحواس كلّها وفي شرائط اجتماعية - تاريخية. ولا تكون «الكتابة» وخاصة كتابة قصيدة، ممارسة نوعية للإيقاع إلاّ

(75) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(76) Pour la poétique, I, op. cit., p. 65.

(77) المرجع السابق، ص. 68.

(78) عن كتاب ميشونيك : Critique du rythme, op. cit., p. 70.

(79) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(80) المرجع السابق، ص. 72.

(81) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

عندما تكون ممارسةً نوعية للذات، من خلال التفعّيدات الاجتماعية»⁽⁸²⁾ هذه هي شريعة الإيقاع التي تجاهلتها الدلائلية كما تجاهلتها النظريات الشعرية القديمة والحديثة، وما علينا إلا مباشرة مغامرة تأسيسها.⁽⁸³⁾ تلك مغامرة ميشونيك التي شرع في إنجازها منذ بداياته في الخمسينيات⁽⁸⁴⁾ وقد فعل الزمن فيها فعله. إنها بحث متجدد. نقد وهدم متواصلان. تتوزع عبر فضاءات لغوية وثقافية متباعدة لتعود إلى حيث البداية، إلى السؤال. وبهذا مرت الشعرية لدى ميشونيك من حصرها في دراسة اشتغال القصيدة، إلى اختبار العلاقة بين الذات واللسانيات والتحليل النفسي والمُحلّل، أي تاريخ أشكال الفردية، ثم أخيراً نظرية اللغة والذات والتاريخ.

إن نقد ميشونيك للشعرية البنيوية، ثم لا حقاً للدلائلية يفيد أساساً من وليم فون هُمبولد Wilhelm Von Humboldt ومن بنفيسست، المكوّنين لشجرة نسب النظرية. وإذا كان ميشونيك قد أبرز، من جديد، حجة الشعرية فإنه خضع هو الآخر لعوائق نظرية لا يمكننا التغافل عنها. ذلك ما سنراه فيما بعد

3.2. نحو شعرية عربيّة مفتوحة

هناك دراسات عربية معاصرة سعت لإعادة بناء الشعرية العربية. نذكر من بين هذه الدراسات أعمال كل من جمال الدين بن الشيخ وأدونيس وكمال أبو ديب وجابر عصفور. كل من هذه الأعمال حقق مكسباً معرفياً، به تتعرف الشعرية العربية على حريتها المُعتقَلة وعلى اختلافها المتلازم معها. ورغم أن هذه الأعمال تتباين من حيث مكانها النظري وإشكاليّتها فهي تأتلف في الإعلان عن قراءة مغايرة لهذه الشعرية. لن نتعرض في المقدمة لهذه الأعمال، ولكننا سنعود إليها، وإلى غيرها، في مسار إعادة بناء الشعر العربي الحديث عبر الأجزاء الأربعة للكتاب.

1.3.2. إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثاً متجدداً، مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكاً بنظام ثابت ولا زمني، يُقدّم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية. لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية. وما تطرحه هذه النصوص،

(82) المرجع السابق، ص. 85

(83) Pour la poétique, II, op. cit., p. 178.

وكذلك كتاب :

Critique du rythme, op. cit., p. 78.

(84) راجع على سبيل المثال دراسته عن جبرار دونيرفال بعنوان :

Essai sur la poétique de Nerval, 1958, in pour la poétique III, op. cit.

القديمة والحديثة، من مآزق نظرية هي وحدها الكفيلة باستبصار إمكانيات إعادة البناء. تلك الصيرورة تتطلب توضيحات أولية.

2.3.2. لم يعد الإعجاز القرآني، بعد لقاء العرب بأوروبا الحديثة، منحصراً في اللغة (سنعود لذلك بتفصيل في القسم الثاني من الدراسة). هذه الوضعية الجديدة تحرّر الدراسة الشعرية من مسألة المقدّس والمدنّس، وبها تستطيع الشعرية أن تبحث في تصوراتها وفرضياتها، من غير اعتقاد وهمي في افتتاح السبل الضرورية للبحث الحر (للتذكّر هيدجر دائماً). إن الشعر العربي سيصطدم، منذ نهاية القرن التاسع عشر، بمعجز لغوي آخر هو الشعر والنثر الأوروبيان - الأميركيان، وهذا المعجز تحول إلى مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي، قديمه وحديثه، وإعادة ترتيب أشجار نسبه. ولعل الافتتاح الراهن على الشعر غير الأوروبي، وخاصة الصيني والياباني، سيساهم في تقويض هيمنة الشعر الأوروبي - الأمريكي ونموذجه، لا بقصد إلغائه، بل بالتعامل معه كشمع يستحق أن يكون شعراً مع قراءته في ضوء أوضاعه الحالية. ونضيف إلى ذلك أن الانشغال بإثبات إعجاز القرآن، خارج لفته، لم يبلغ مفهوم الإعجاز في الثقافة العربية. فالإعجاز غير مكانه ولم يُلغ. غير مكانه في الثقافة العربية ذاتها، بحيث أصبح الشعر العربي القديم، وفي مقدمته الشعر الجاهلي هو المُعْجَز العربي، تبعاً لاكتشاف مُعْجَزٍ أروبيّ يتحدى الشعر العربي. هكذا نفهم لصطدام طه حسين بدفاع التقليديين عن الشعر الجاهلي، هؤلاء الذين كانوا في الماضي ينفون عنه الإعجاز. لهذا التحليل مستبعاته، وعلى كل بحث في تصورات وفرضيات الشعرية العربية المفتوحة أن يتأمل هذين العائقين الجديدين.

3.3.2. يمكننا، الآن، القيام بقراءة متحررة لكتاب أرسطو حول الشعرية بعد أن مارست أوروبا نفسها قراءة نقدية لهذا الكتاب الذي كان ساهم، بدوره، في كِبَتِ الشعرية العربية. إن الصيغة المطلقة لتعريف أرسطو للشعر أصبحت خاضعة للتفكيك، وحلّ مفهوم الاختلاف محل الوحدة الميتافيزيقية. وإلى جانب ذلك كفت المحاكاة عن أن تكون معياراً لشعرية النص، كما أن الاستعارة لم تعد مُحَدَّدة المتميز بالأسبقية. إن هذا التفكيك الموسع، منذ حلقة ييناً إلى الآن، يساعد الشعرية العربية هي الأخرى في القراءة المتحررة لكتاب الشعرية، ومن خلالها إعادة قراءة النظرية الشعرية لدى الفلاسفة العرب والنقاد المتأثرين بهم قديماً وحديثاً. والالتباسات المترسّخة في كتابات نقدية حديثة تعود أساساً لاقتداء الشكلايين الروس ببعض الفرضيات الأرسطية، وفي مقدمتها ثنائية الدليل، واستمرار القمّل بمفهومي الدالّ والمدلول، وانتقال ذلك إلى حقل الاستعارة. وبمقدورنا أن نستبصر مصادر الالتباس، ونمارس قراءة نقدية موسعة.

4.3.2. الشعرية العربية في هذا لا تختلف جذرياً عن شعريات أخرى قديمة، كالصينية والهندية، لا من حيث الصلة بكتاب الشعرية لأرسطو، ولكن من حيث الارتباط، قديم بالنصوص المقدسة، وحديثاً بالنصوص الشعرية الأوروبية وتنظيراتها، من الرومانسية إلى السريالية إلى حادثة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وقد أثبتنا في مفتاح الكتاب نصاً للصيني فرانسوا تشينج، الذي يطرح فيه مسألة إعادة بناء النص الشعري الصيني القديم، وهو ما فرض العودة إلى كُتب الشييه هُوَا كما إلى النظريات والمناهج الأوروبية الحديثة. احتمال لا يتناساه النقد. وإعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مُجدداً بقديم الشعرية العربية وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأميركية، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم وليس جديداً كما نتخيل ونُعال، ولأن اختلاف إشكالتنا لا يصدر عن اقتراض رأسمال التصورات إلا في ضوء التصور النقدي للنظرية.

5.3.2. علينا، إذن، أن نحاول تعلّم كيف نتأمل. ولكن ما معنى التعلّم ؟ يفيدنا هيدجر بتعريف في دراسة له بعنوان : «ما معنى التفكير ؟» جاء فيها :

«إن الإنسان يتعلّم بقدر ما يجيب بأفعاله وامتناعاته عن ما يُقال كلّ مرة إنه من الأساسي. إننا نتعلّم التفكير بقدر ما نُولي اهتمامنا لما فيه اعتبار».⁽⁸⁵⁾

لن نذهب إلى هذا المدى الهيدجيري، ومع ذلك فنحن مطالبون بمعرفة ما يوصف بالأساسي، وبمصاحبة هذا الذي له اعتبار. فَعَلَانْ غَيْرُ هَيَّيْن. من الإنصات المتوالي للنظري والنصي نَسْتَفْهَمُها. هناك زمن تتعاضد أسئلته وأجوبته. قضايا موزعة تتعامل معها كمسلمات، في القديم الحديث، وأخرى لا تفكر فيها أو لا يمكننا التفكير فيها حالياً. في النظري والنصي معاً. وفَعْلُ التعلّم يطالبها بما هو بحثٌ واستقصاءٌ وتقَدُّ.

هكذا تكون الشعرية العربية المفتوحة منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص. تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي. دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التعريف والتصور والمفهوم.

رحلة دَوْرَانِيَّة تملنها مآزق النظرية حتى يكون سَوْر الرحلة هو الرحلة ذاتها. من غير ارتجاف أو تمنع.

6.3.2. تناول الشعاريون العرب القدماء مفهوم المعنى في النص الشعري من أمكنة متباينة. ورغم توزع الشعرية العربية بين تحديد شعرية النص في اللفظ أو المعنى، وتوزعها بين أسبقية العروض أو أسبقية المحاكاة والتخييل في بناء النص الشعري، فإن هناك مشتركاً يؤولف بينها، وهو الوجود السابق للمعنى قبل بناء النص. فالشاعر يعين المعنى الذي يبتغي تناوُّله في القصيدة ثم يبني قصيدته بعد ذلك. لا فرق بين هؤلاء وأولئك. للتفاصيل مكانها في التفاصيل اللاحقة.

نأتي بنص ذي سلطة تنظيرية وتاريخية، هو مقدمة المرزوقي لعَمَل أبي تمام المعروف بـ«كتاب الحماسة». ونركز في الاستشهاد على «ما فيه اعتبار» حسب تعبير هيدجر، ويتصل بالمعنى. يقول المرزوقي :

«ومن البُلغَاء من قصد فيما جاشَ به خاطره إلى أن يكونَ استفادة المتأمل له، والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله. وهم أصحاب المعاني، فطلبوا المعاني المَعْجَبَةِ من خواصِّ أماكنها، وانتزعوها جزلةً عذبةً حكيمةً ظريفةً أو رائعةً بارعةً، فاضلةً كاملةً، لطيفةً شريفةً، زاهرةً فاخرةً؛ وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه، لائقة الاستعارة، صادقة الأوصاف، لائقة الأوصاح، خلابةً في الاستعطاف، عطافةً لدى الاستنفار، مستوفية لحظوظها عند الاستشهام من أبواب التصريح والتعريض، والإطناب والتقصير، والجِدِّ والهزل، والخشونة واللِّين، والإباء والإشماح، من غير تفاوتٍ يظهر من خلال أطباقها، ولا قصورٍ ينبع من أثناء أعماقها، مبتسمةً من مثاني الألفاظ عند الاستشفاف، محتجبةً في غموض الصَّيان، لدى الامتِهانِ تُعطيك مَرادَكَ إن رفقتَ بها، وتمنعك جانبها إن عَنفتَ مَعَهَا»⁽⁸⁶⁾

غالباً ما تنسى القراءة المتداولة هذا التعريف للمعنى الذي يخص به المرزوقي أصحاب المعاني. وترتكز القراءة المتداولة، بالمقابل، على عمود الشعر الوارد في المقدمة ذاتها. ذلك هو الأساسي لدى هذه القراءة. وما فيه اعتبار بالنسبة لنا هو :

أولاً، وصفُ المعنى وصفاً موشوماً ببذرة الافتتان القاتل وبخمي الجنون الأبدي (للجنون علاقة بعدم معرفة الحدود بين الواقعي والمتخيل)؛
وثانياً، قانون غزو المعنى ونتائج الغزو.

هو المعنى ذو مركزية في خطاب الشعرية العربية (وفي غيرها أيضاً) ولكنه، في هذا التعريف، ينصرف إلى الآخر الذي يشتهي الرجل، إلى المرأة. صفات متكاملة تجعل من المرأة المشتهاة مزيجاً من الواقعي والمتخيل. لها الغواية والتمنع. لندائها الصامت (تلك هي الاستعارة الفاتكة) المتعة أو الهلاك.

يدلنا هذا الوصف للمعنى على أن كل قصيدة لا معنى لها هي قصيدة ميتة. يبطل الشعر حينما ينتفي المعنى. والشعر، بالتالي، متوفر على معناه قبلياً، ولكنه مأخوذ في الشعر بالحلية. بالاستعارة ينتقل المعنى من النثر إلى الشعر، والمرأة استعارة الرجل. ولكن هذا الوصف، من جهة أخرى، يترك المعنى في وضعية القواعد النحوية السابقة على بناء الخطاب، وفي وضعية العروض المجرد خارج النص، فيما العناصر النصية، من تشبيه واستعارة وعروض، ذات وضعية مجاورة. غير أن المعنى، في تصورنا، يتبدل من نص لآخر، ويتحقق في البناء النصي عبر الدلالة التي تخص النص كنص مفرد به وفيه. لذلك نفرق بين المعنى والدلالة فيما نحن نلغي أسبقية المعنى في بناء النص الشعري.

دراسات عديدة، ولا نهاية لها، انكبت على استقصاء المعنى، داخل النص الشعري وخارجه. ولا أحد يدعى، قديماً أو حديثاً، صياغة نظرية نهائية تخص المعنى، فبالأحرى في النص الشعري. نبحث عن المعنى فنفتقد المعنى. هذا مسار لانهائي. لذلك نفرق بين المعنى والدلالة، وستوقف عن إعطاء المعنى مرتبة الأساسي في النص الشعري (سواء أكان المعنى مفرداً كما هو لدى القدماء أم كان متعدداً كما هو لدى الحديثيين الذين صرّحوا بقطيعتهم الإيستيمولوجية، بهذا الخصوص، مع القدماء) لنختبر مفهوماً آخر هو الدلالة بما هي مسار لإنتاج المعنى. من قبل تطرقنا لهذا المفهوم، ونحن هنا نقترضه من الشعرية النقدية (وهو مستعمل لدى الدلائليين أيضاً). ولا نتدخل في شؤون المعنى خارج النص الشعري. لنستمر.

إن إضافة مفهوم الدلالة إلى مفهوم المعنى يعود بنا ثانية لنص المرزوقي. يُنتج النص دلاليته. ولكن كيف نغزو الدلالة؟ قد يستعين المرزوقي في الجواب بالاستعارة. إنه مأزق الجواب وإظهار خفي لبحيرة الشاعرين أمامه، كما وقفوا من قبل أمام المعنى. ذلك أن الشعر يعلمنا التواضع فالتواضع. والشعرية القائمة على إيستيمولوجية الدال لاتجيبنا بدورها، ما دامت تعتمد البحث والمغامرة والسؤال، بما هي رحلة متجددة بالمعرفة وفي المعرفة.

7.3.2. تبطل المناهج والنظريات ونماذج التحليل بالتناسب مع معطيات التحليل (الفرو) وطرائقه. والبطلان يستدعي البحث عن طريق آخر له النقد أساساً لا العودة ضرورة. ومحاولة

رصد الوضعية التي تجتازها الدراسات الشعرية (والدلائلية) تندمج في وضعية موسعة تعود. في أوروبا، إلى القرن 19 الذي يؤرخ لبلورة سلسلة متقطعة من نظريات الأدب، التي تنتهي بالخضوع أمام مقاومة النص، والنص الشعري بالدرجة الأولى. هذا قانون كل تطور علمي حسب باشلار.⁽⁸⁷⁾ واختيارنا للشعرية كمكان نعيد من خلاله بناء الشعر العربي الحديث، ضمن شعرية عربية مفتوحة، يفترض، قبل كل خطوة، إدماج القراءة النقدية للتصورات والمفاهيم المعبأة بالميثافيزيقا والمتعاليات، وبالتالي مراقبة تسربها في المشروع النقدي للشعرية العربية أيضاً. إن النص الشعري يتمنّع على اختزال أضلاعه، ودلاليته متمنّعة أيضاً. هكذا نصت لرولان بارط، وهو يتحدث عن المعرفة في النص قائلًا :

«إذا كان الأدب يُقاومُ بهذه الطريقة المعرفة - سواء تجاوزها أم أضلّها - فلسبب منطقيّ بسيط جداً من غير شك، وهو أن الأدب نفسه معرفة (...)».

ومن ذاك نفهم لماذا كلُّ معرفة تجعل من الأدب موضوعاً لها هي حتماً مخيئةٌ للأمل، إنها لا يمكن أن تكون إلا معرفة تعالج الأدب من خلال معرفة أخرى، وهذه المعرفة الثانية مختزلة، إذا هي أرادت أن تخضع لضغوطات العلم (كما نفهمه عادة). بمعنى أنها تُخطئُ الأدب، تُخطئُ هذا التعدد الذي يُنتج خصيصة الممارسة الأدبية بمُجملها (قراءة أو كتابة) ممّا يجعلها غير قابلة بالتعويض...⁽⁸⁸⁾

وتمنّع النصّ أو توهمُ الغزو الأحاديّ والنهائيّ لدلالته هو ما يثيره جاك ديريدا من المكان الفلسفي، وهو يكتسّر الحدود بين الأدب والفلسفة على النحو التالي :

«هناك «النسق»، وهناك النص، وتوجدُ بدخيلة النص شقوقٌ أو منابع ليست قابلة بالسيطرة عليها من لدن الخطاب المنهجيّ : فهذا الأخير لا يستطيع في لحظة ما أن يجيب من تلقاء ذاته. إنه يباشرُ تفكيكه الذاتي بعفوية. من هنا تأتي ضرورة تأويلٍ لانهائية له، فعّالٍ، ويعمل وفق منطقٍ مُصغّرٍ لمُبضعٍ عنيفٍ ووفيٍّ معاً».⁽⁸⁹⁾

Gaston Bachelard, *le nouvel esprit scientifique*, op. cit., p. 135 et suivantes. (87)

Roland Barthes, *Universelle Bordas*, op. cit. (88)

راجع ترجمة النص في *الثقافة الجديدة*، م.س.

(89) حوار أجراه كريستيان ديكامب مع جاك ديريدا بعنوان :

Jacques Derrida sur les traces de la philosophie, *le Monde*, 31 Janvier, 1982.

ما يعرضه علينا كل من رولان بارط وجاك ديريدا يتقدم إلينا كسأمل في تعدد أمكنة القراءة النصية، لأن النص متمنّع. ومهما كان هذا السأمل لا يلتقي مباشرة مع سؤال غزو دلالية النص الشعري، فإنه ينبهنا لحتمية افتتاح القراءة، كأمكنة وطرائق. والقول بشعرية عربية مفتوحة يحفر المجرى ذاته من حيث ضرورة اختبار الشعرية لأمكنة معرفية متعددة وطرائق تحليلية بغاية التوقّف عن تعنيف النص بالمعرفة الواحدة أو الطريقة الواحدة. والشعرية العربية المفتوحة، في هذا السياق، لا تتراجع عن الأسس النظرية المحددة في أسبقية الدال، ولكنها في الوقت ذاته تصاحب النص في سفره الحرّ، من غير فرض قسرية لها خسران المقاصد. ولذلك فهي مستعدة للترؤد بمتاع معرفي، له التاريخي، والنفسي، والفلسفي، والاجتماعي.. دون أن تحل محلّ هذه المعارف، فأفهم!

4.2. النص ونظريته

ستستغل الشعرية العربية المفتوحة على نصّ مخصوص، هو النص الشعري العربي الحديث، ثم لاحقاً على النص الشعري العربي باختلافاته اللانهائية. وإذا كانت هذه الشعرية ممكنة نظرياً، وفق شرائط معرفية واجتماعية - تاريخية، فإن هناك ما يستدعي توضيحاً، لأن تعريف الحدّات، من خلال المعطى النصي (والتنظيري)، يؤدي فوراً إلى تعريف النص ذاته كتصوّر، والانتقال إلى السأمل في نظريته.

1.4.2. يلزمنا ما تقدم بتعريف النص. فكل تحليل نصي، مستند إلى معايير «علم النصوص» مجبر على التصريح بتصوره للنص، أي المادة الأولية للتنظير والتحليل، رغم ما عرضه عن الوضعية الإبيستيمولوجية للشعر.

يستمر تصور النص في إثارة الأسئلة منذ التعريف الشهير الذي أعطته إياه جولييا كريستيفا في كتابها الذي عنوانه أبحاث لأجل تحليل دلالي، الصادر سنة 1969، والذي تعرّف فيه النص بخصائص أربع هي: الإنتاجية، والاختراق اللغوي، والتداخل النصي* L'intertextualité، والموضوع المتحرك، وبذلك يفصل النص عن «اللغة التواصلية التي يفتقدها النحو، فلا يغتبط بتمثيل الواقع والدلالة عليه»⁽⁹⁰⁾ ومن ثم «يغترق النص الأدبي حالياً واجهة العلم، والإيديولوجيا والسياسة كخطابات، ويقدم نفسه لمواجهتها، وتفتيتها وإعادة كتابتها.

Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Coll. Point, Seuil, Paris, 1978, p. 11. (90)

(*) شاعت ترجمة L'intertextualité بالتناس، وهي لا تراعي بنية المصطلح ضمن نسق المصطلحات الأخرى، ولذلك تشبّه بترجمتنا القديمة لها في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. وسنعود لذلك بتفصيل في الجزء الثالث من الكتاب.

ولأنه متعدد اللغات أحياناً، ومتعدد الأصوات غالباً (حسب تعدديه أنماط الأقاويل التي يصل بينها) فهو يحضر الصورة الخطية لهذا البلور الذي هو اشتغال الدلالة المأخوذة في نقطة محددة من لانهايتها، هي نقطة حاضرة من التاريخ حيث تتمسك بها اللانهاية⁽⁹¹⁾. وهذا التعريف نقد لمصطلحات «السحر»، و«الشعر»، و«الأدب» التي تم من خلالها تعريف هذه الممارسة النصية في الدال طوال التاريخ⁽⁹²⁾. وها نحن الآن في مرحلة أصبح فيها مصطلح النص نفسه (لا تعريفه فقط) يعاني من توالي الشك فيه، حتى تحوّل النظر إلى واقع النص، في إنتاجه لا في المنتج، يدعو إلى «امحاء الحدود لا فقط بين ما قبل النص، والنص، وما بعد النص، بل أيضاً بين النقد والكتابة، فهما معاً دُولَابْ مغزَل الدَلَالَات اللانهاية»⁽⁹³⁾.

لا يعترضنا مصطلح النص بمفرده، وإنما هناك إلى جانبه مصطلحات ذات سلطة هي القصيدة، والخطاب، والممارسة النصية. وإذا كان النص، كما تقدمه كريستيفا، يظل شيئاً مغلقاً فإن بإمكاننا الاسترسال في استعماله، كمصطلح لعلاقة له بتصورها السابق له، إلى جانب المصطلحات الأخرى، لما بينها من شفافية رغم الحواجز البادية. فالقصيدة ذات دلالة خاصة في الشعرية العربية القديمة (سنتعرف عليها لاحقاً) إضافة إلى أنها تشير لما يعطيها فرديتها. أما الخطاب فهو القول الشعري الذي يكشف حضور الذات الكاتبة في خطابها، ويعلن عن انفتاح النص، خاصة من حيث الحدود التقليدية بين الشعر والنثر. وتكون الممارسة النصية محدّدة بالفعل الشعري الذي تتورط فيه الذات الكاتبة.

وتبعاً للمكانة التي سيحتلها النص في الدراسة فإننا سنبتعد عن كل تعريف حُدُسي⁽⁹⁴⁾ متفقين مع يوري لوتمان حين يقول إنه «يصعب إعطاء تعريف لتصور النص»⁽⁹⁵⁾. إلا أن التعريف

(91) المرجع السابق، ص. 18.

(92) تقول كريستيفا :

«تحت اسم الشعر، الشعر، والأدب أخيراً، تجد هذه الممارسة في الدال نفسها محاطة طوال التاريخ بهالة «مرية»، أكانت تقيّمها أم تسند إليها مكانة تزيينية، إن هي لم تكن لاغية، تسبب لها هجوماً للرقابة والاحتواء الإيديولوجي. مقدس، جميل، لا عقلاني / الدين، علم الجمال، طب الأمراض العقلية : هذه المقولات وهذه الخطابات تدعي واحدة تلو الأخرى الاستيلاء على هذا الموضوع النوعي الذي لا نعرف كيف نسميه من غير ضه إلى واحدة من الإيديولوجيات الاحتوائية، والذي يشكل مركز اهتمامنا، وقد عيناها من الناحية الإجرائية كنص».

Luis Hay, *Le texte n'existe pas*, op. cit., p. 150. (93)

(94) يقول فان ديك Teun A. Van Dijk عن التعريف الحدسي للنص : «لنؤكد قبل كل شيء أننا نعتبر كـ «نص» كلا من النصوص المنطوقة والنصوص المكتوبة (المطبوعة) حتى ولو أننا نستعمل كلمة «نص» في اللغة المتداولة خصيصاً للنصوص المكتوبة أو المطبوعة».

راجع : Le texte : Structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte, in *théorie de la littérature*, op. cit., p. 66.

(95) Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, op. cit., p. 89.

الذي يعطيه يبدو لنا أقرب من غيره في اختيار المتن الذي تعتمد الدراسة، وهو أن النص يتميز بعناصر ثلاثة هي التعبيرُ وتعيينُ الحدود والخصيصةُ الثقافية.⁽⁹⁶⁾ النص في تعريف لوتمان لا ينحصر في النص الشعري، ولكن هذه العناصر العامة مساعدة في توفير إمكانية تسييج حقل التنظير والتحليل بأقل مجازفة، ويكون فعل الدال في النص الشعري فاتحاً لما هو مميز له عن غيره. بذلك نتبنى هذا التعريف ونخترقه في آن.

وتتضاعف المصاعب عندما نستعد لإدماج النص المفرد في فضاء أوسع هو المتن. أشرنا، من قبل، إلى أن المتن الذي تتوجه نحوه يتفرع إلى مجموعات ثلاث، كل واحدة منها مُثَلَّة بأربعة شعراء. على أن اختيار كل واحد من شعراء المجموعة وقصائدهم، وهي محدودة عددياً، يجد حجته في فرضية شائعة، مفادها أن هؤلاء الشعراء وقصائدهم، كنماذج، يكتسبون صفة التمثيلية. إن اختيار متن ليس هو، على الدوام، المهمة السعيدة للباحث. وهذا الاختيار يعثر على ما يُسمى، قبل كل فرضية أخرى، بالصلاحية في نوعيات النص الشعري العربي الحديث. هذا ما أسلمنا لافتراض مفهومين من أمبرتو إيكو وإعادة صوغهما في سياقنا النظري، وهما العتبة السفلى والعتبة العليا للمتن، ولوضع مفهومين آخرين هما النصُّ الأثرُ والنصُّ الصدى، كما أسلمنا سابقاً.

من هنا يتبدى أن تعريف النص وتحديد تصويره هو، في نهاية الأمر، تقريبي، مستعد للانفتاح على الحالات غير المنضبطة في خطاطة مجردة وصارمة. وما تعاملنا مع الشعر المغربي إلا حالة تركت إمكانية قراءة النص الصدى في غير الشعر المغربي الحديث للمعنيين بالأمر.⁽⁹⁷⁾

وبخصوص التحليل، نجد نماذجه محصورة في عدد شبه ضئيل من الشعراء، وأكثر من ذلك في عدد محدود من النصوص الشعرية التي هي قصيرة بصفة عامة.⁽⁹⁸⁾ هذه ملاحظة دالة في الدراسات المعروفة والمُعترف بها، في أوروبا (بما فيها روسيا) والولايات المتحدة الأميركية. ويعود ذلك إلى المقاربة اللسانية، التي هي بطبيعتها تركز على الجملة. تلك حالة الشعرية البنيوية والدلائلية. والمفارقة الراسخة، هنا، هي أن القراءة اللسانية تخضع النص الشعري، الذي

(96) المرجع السابق، ص. 91 - 94.

(97) هناك دراسات عديدة للأدب الوطنية، عبر العالم العربي، وما يقصده هنا هو دراسة علاقة المركز الشعري بمحيطه. فهذا ما يمكن أن يقوم به باحثون، وخاصة من المحيط الشعري. ولكن المحيط ليس واحداً ولا ثابتاً.

(98) ربما كانت قصيدة «القطط» لبودلير نموذجاً للقصيدة القصيرة التي تم التركيز على تحليلها. ولا حاجة للتذكير بأن الشعرية القديمة والحديثة، عربية وأوربية، تناولت الأبيات بالتحليل. ومن النماذج العربية القديمة النادرة في تحليل قصيدة طويلة بكاملها كتاب إعجاز القرآن للباقلائي، وسنعود إليه في الجزء الثاني. وبخصوص تحليل قصيدة «القطط» لبودلير راجع :

Johana Natali, Seshat et l'analyse poétique : à propos des critiques des «chats» de Beaudelaire, in La logique du plausible, éditions de la maison des sciences de l'homme, Travaux et Documents, Paris 1981, p. 95.

يتعدى بناؤه الجملة، إلى مجالها المحصور، ويؤول التحليلُ اللساني للنص الشعري إلى تحليل جُملي، مما يلغي النصَّ الشعريَّ كنص شعري. ولأنَّ مُتَنَّا يأخذ بعين الاعتبار القوائد التي تهمين فيها بُنَيَاتُ تتسع لكل مجموعة من مجموعات، فلا بد لنا من الإنصات إلى القصيدة كعمل في حد ذاته، مهما كان عدد أبيات القصيدة، خاصة وأن الشعر العربي لم يتبع قاعدة ممنهجة ولا مُعممة لِحصر عدد أبيات القصيدة، كما هو الأمر بالنسبة للشعر الأوروبي أو الصيني والياباني والفارسي.⁽⁹⁹⁾ ونشير إلى أن المسألة لا علاقة لها بعدد أبيات النص الشعري بقدر ما لها علاقة بمنهج القراءة، وقد تبين أن أمبريالية اللسانيات على غيرها، ومنها الشعرية البنيوية، مضادة لمجموع النص، كعمل ونسق وبناء. وطريقتنا بعيدة عن كلِّ غرور أو ادعاء.

2.4.2. ينحصر مسعانا في التنقيص على الاختلاف بين نظرية القراءة ونظرية النص، رغم الاهتمام المتعاطف الذي أصبح التفاعل بين الممارستين يحظى به.⁽¹⁰⁰⁾

إذا اتبعنا علامات كُرناب Carnap وكُون Kuhn وشنيذ Sneed فنسقول مع هيد كوتنر Göttner إن علمية نظرية من نظريات العلوم الشكلية، تبعاً للإيستيمولوجية التحليلية، تتأسس على مُسلمَتين أساسيتين هما الخصيصة الصريحة لجميع الفرضيات والنتائج: واستعمال لغة نظرية دقيقة ما أمكن.⁽¹⁰¹⁾ هذا التصور العام Conception يسير جنباً إلى جنب مع القيمة التجريبية لنظريات الأدب في القرن العشرين، والموجهة نحو تحليل النص الأدبي.

وعلى العكس من ذلك، فإن نظرية النص، التي تستحوذ على النص وتدفع بعناصره إلى الاشتغال وإنتاج الدلالة بطريقة ضمنية صامتة، وخفية في بعض الأحيان، بغاية بناء خطاب ذي نسق يخصه، تضع موضع الخطر التصور ذاته للنظرية كمجموعة من الأفكار والتصورات المجردة الخاضعة لنوع مُعين من التنظيم، والمطبقة في مجال مخصوص. ذلك الخطر هو ما أدى بنا لتبني التصور النقدي للنظرية، وفك الارتباط مع التصور العلمي لها.

إن الشعراء والكتاب يلمحون في اعترافاتهم وشهاداتهم أو تأملاتهم (وهي نادرة في ثقافتنا الحديثة على عكس ما نجده في القديم) إلى هذه النظرية التي تستحوذ على نصوصهم باستقلال عن إدراكهم أو إرادتهم. ولنا نماذج على ذلك هنا وهناك. في أوروبا، مثلاً، نجد ملازمي وبول فاليري بعيدين جغرافياً عن كليتيكوف Khlebnikov الروسي، ولكن حالتهم واحدة، وهي التي

(99) راجع على سبيل المثال :

باب في القطع والطوال، كتاب العمدة لابن شيق، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972، الجزء الأول، ص. 186 - 189.

Roland Barthes, S/Z, op. cit., p. 16. (100)

Heid Göttner, Méthodologie des théories de la littérature, in *théorie de la littérature*, op. cit., p. 17. (101)

عبر عنها ويليم بليك في شهادته على ما لاحظته من آلية نصية تستحوذ على النص «بغير إصرار مِنِّي بل وضد إرادتي». وقد رأى إليه ياكسون كـ«اختيار موجب للمادة اللفظية»⁽¹⁰²⁾ ثم كنسق بوجه النص نحو بناء ذاته حسب بارط، نسق بدأ له في الوهلة الأولى نموذجاً متعالياً ثم تخطى عنه ليفترض أن لكل نص نموذجيه الخاص.⁽¹⁰³⁾

ولكن كيف يتجسّد فعل كهذا في النص الشعري ؟ كيف يصل نص شعري إلى إثبات نظريته ومحورها في أن من غير أن يدركها الشاعر والقارئ معاً ؟ هذان سؤالان يعودان بنا لمسألة الإيقاع الخاص بالنص كنص، ولأهمية الذات الكاتبة في بناء الدال النصي.. ونفترق عن هيدجر في رأيه حول الكتابة التي تكتب نفسها، لِمّا بين النص الشعري وغيره من اختلاف. إلا أن النظرية الأولى، وهي الشعرية البنيوية، لا توضح، بدورها، أن نظرية النص، التي تستحوذ على النص وتسمّه بأثرها، أي بالنسق النصي ذاته، ومن خلال قوانينها، ترتب أو تبرز المعطيات النصية والخارج النصية.

ما هي، الآن، هذه النظرية التي تستحوذ على النص الشعري العربي الحديث، باختلاف المتون والذاتيات ؟ وإذا كان المتن المرصود للقراءة، تنظيراً وتحليلاً، مكوّناً من ثلاث مجموعات، فهل ستكون هذه النظرية واحدة أم متعددة ؟ وإذا كانت متعددة، بمعنى عدم خضوعها للنموذج المتعالي، فكيف يمكن الوصول إليها وضبطها ؟ إلى أي حدّ يمكننا القول باستمرار النظريات النصية أو قطيعتها أو تمازجها في المجموعات المختلفة ؟ إن الجواب عن هذه الأسئلة يوطر هدفنا الأولي، ولذلك فهو من طبيعة نظرية.

النص الذي تستحوذ عليه نظريته الشخصية معناه أنه مَفْعُطٌ بلاوعيٍ الخاص، وبشجرة نسبٍ الخاصة، وقد أعيد إنتاجهما من خلال عبور الذات الكاتبة للفتها. لذلك فإن تصوّرين أساسيين سيجدان مكانهما أثناء التحليل، وهما التداخل النصي وهجرة النص، وذلك حسب مرابط القراءة وغوايتها المستبدة بالذات القارئة.

ويمثل الشعر العربي الحديث ما تجرأ على تسميته بحالة الصدمة المضاعفة،⁽¹⁰⁴⁾ ومن ثم يحمل دَمَ عدم اكتماله؛ فهو شعر تستحوذ عليه اللغات والأزمنة التي يعبرها، من لغات نصوص قديمة (شعرية، صوفية...) ولغات نصوص حديثة، عربية وأجنبية، إضافة إلى لغة النثر والحياة اليومية. هناك ظاهرة فريدة ستسم الشعر العربي الحديث هي الانفتاح على الشعر غير العربي،

Roman Jakobson, *Questions de poétique*, op. cit., p. 280 – 281. (102)

R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 21. (103)

(104) نذكر هنا تحليل أدونيس في صدمة العداقة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1978.

الفرنسي، الإنجليزي، الروسي، الألماني، الإسباني، والأميركي. وها هو العبور يتسع لما هو غير أروبي - أميركي، في الصين واليابان كنموذجين فقط. حقاً، إن هذه الظاهرة قديمة قدم الموشحات الأندلسية، ثم استمرت في العهد المسمّى بعصر الانحطاط، مع الشعرين الفارسي والتركي اللذين نجد آثارهما في شعر البارودي نفسه. إلا أن مدى انفتاح الشعر العربي على الشعر الغربي الحديث يظل بلا مثال، وهو ما يستتبع، في الشرائط الخارج النصية، حدوث صورة مغايرة للقصيدة والإنسان، كما لمكانهما في التاريخي - الاجتماعي، وهذا ما ينص عليه باختين في مبدأ الحوارية بقوله :

«وما يظهر في الحقل المضاء باللغة الأجنبية، بالنسبة للوعي الذي يُبدع العمل الأدبي، ليس هو بطبيعة الحال النسق الصوتي للغة الأم، أو خصائصها الصرفية، أو معجمها المجرد، ولكن بالضبط ما يجعل من اللغة تصوراً عاماً ملموساً للعالم، والغير القابل للاختزال مطلقاً؛ إنه بالضبط أسلوب اللغة ككَلِيَّة»⁽¹⁰⁵⁾

نطرح هنا مفعول الحوارية بصيغة عامة، ولا نضبطه في اختلاف الشعر عن النثر (وهو ما سنتناوله بتفصيل في الجزء الثالث) لأننا نتقدم بمثل هذه الملاحظة لإبراز حالة الصدمة المضاعفة. فالاستنجد بالشعر الأروبي، منذ الكلاسيكية الفرنسية إلى اليوم، لم يمّج العودة إلى المنابع العربية، لغةً ونصوّصاً. ومشهد تعدّد الأمكنة يرسم خط إبدالات البنيات والرؤيات.

وهذه العودة، بالنسبة للتقليدية، تتلبّس بمظهر الشرعية، والاستنجد بنموذج دائري، نَحْتَهُ التّصوُّر الدائري نفسه للزمن، حيث يكون الماضي مجرد حاضر قادم، حاضرٍ موقوفٍ أو مُعلّق. والعودة إلى الماضي، بهذا المعنى، شبيه بالنظام الشمسي. دَوْرَان مَقْلُوق. سفرٌ نحو «لحظة حاضرة يدور حولها الماضي والمستقبل»⁽¹⁰⁶⁾ نقطة كلّ تكوينٍ ونشأة، وتنفصل التقليدية عن السلفية في نوعية الماضي الذي يعودان إليه. هو الانفصال المؤكد بين الشعر (منذ الجاهلية) بالنسبة للتقليدية والقرآن والسنة بالنسبة للسلفية.

لقد عادت كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر بدورهما، وكل منهما على طريقته، إلى النصوص القديمة والثقافة العربية القديمة، وهو ما يوحّد الشعر العربي الحديث، على أن العودة، في هذه المرة، غيّرت مكانها. وهو تغيير يشمل المواقف الجديدة، المتصلة بمفهوم آخر للزمن، وباختيار تساؤلي وتقدي.

وهذه العودة المشتركة للغات والنصوص القديمة، تعطي للثقافة العربية القديمة وضعية خزان مشترك، يُمثّل دفاعاً ذاتياً، بطريقة واعية أو لآوعية، ضدّ الحاضر، وضرورة لتسمية الحاضر كحاضر. ولكن هذا الخزان المشترك يكشف، مع الرومانسية العربية والشعر المعاصر، عن شقوقه. فهو ليس واحداً ولا ذاتاً ملتئمة. وكان التساؤل والنقد، المذمجان في قراءة كهذه، نتيجة تملك معرفة كونيّة حديثة بواسطة الأجناس الأدبية، والفنون، والفلسفة، ومعرفة الإبدال الإيستيمولوجي والفكري، لرؤيات الوجود والموجودات.

إنها عودة مهددة بالأفخاخ، ولا نستعين بغير السؤال : لماذا كانت هذه العودة ضرورية للشعر العربي الحديث ؟ إلى أي حد لا تخفي الأمكنة المتباينة الطابع المشترك لهذه العودة ؟ بأي قانون أصبح الشعر العربي الحديث منتسباً للمعرفة الإنسانية الحديثة ومشتركاً فيها ؟ كيف تتفاعل حالة الصدمة المضاعفة مع نظرية هذا النص - النصوص، ومع بنياته وإبدالاتها ؟ هي نوعية من التساؤلات التي تبدو لنا ذات أهمية قصوى في غزونا للموضوع.

3. المنعرجات واستحقاق السفر

ابتغيها، في هذه المقدمة، بسط مقترح إعادة بناء الشعر العربي الحديث من مكان شعرية عربية مفتوحة، كنظرية نقدية، لها البحث والمغامرة والسؤال، ولها أيضاً تفكيك تصورات قديمة وحديثة. وصيغة الطروحات والأسئلة التي نهجناها كانت تحليلنا باستمرار على قضايا مختلفة، منها ما سنجد جواباً خلال الأجزاء الأربعة للدراسة، ومنها ما ستكون الدراسة فرصة لضبط تفاصيلها في ضوء المعطيات النصية وإمكانات التحليل معاً.

إن نسج هذه المقدمة يسلك، أحياناً، شكلاً حلزونياً، حيث الدائرة مفتوحة على الدوام وتقضي لدائرة محكومة بالانفتاح. وتجد الذات القارئة نفسها مقيّدة / محرّرة تجاه اللامفكر فيه، والمنسي، والمكبوت، والمسكوت عنه. كل خطوة محاطة بحاجز أو حواجز، والخطر محدد. ليكن ! فالمغامرة لاتعتمد مريدٍها ولا مُتعتها وآلامها، ولهذا تترك أنفسنا منقادين بالملاحظة الصائبة ليأْمُسِّلِفُ التي جاء فيها : « لا شيء أجمل بالنسبة للعالم من أن يرى أمامه علماً يتطلب الإنشاء » (107)

مغامرة تنتهي لتبدأ، في زمن لا يُقر بمطلق الحقيقة / تنهياً للمغامرة لاحتمال المفاجآت، للتشبيب والصمت، حتى يستحق البحث لانهاية السفر.

القسم الأول

التقليدية

إِشَارَة

بالتقليدية يكون مُفتتح هذه الدراسة في جزئها الأول. والافتتاح بالتقليدية خاضع للتحقيب التاريخي، فهي أول برنامج شعري للحدائث الشعرية العربية، في العصر الحديث. فيه وبه تم بناء نص يرى إلى المُمكّن في الكائن، وإلى المستقبل في الماضي، حيث التقدم الشعري (وغير الشعري) يفضي بأسراره من غير قلق أو تصدّع. ولكن العودة إلى الماضي لم تقدر على التخلص من أثر الذات الكاتبة، في استيقاظ إحساسها بعدم التوافق بين حاضرها وماضيها أساساً، مهما كان شحوب هذا الأثر.

إن عودة التقليدية للماضي، مشروطة بأثر الذات الكاتبة، هي فعل اصطفاء لعناصر وعلائق نصية، وهي في الوقت ذاته إعادة بناء لها وفق متطلبات تَقَاوُلِ القديم، أيضاً، وتنتثر على النص عناصر بانية هي الأخرى لدلالية القصيدة، وفي مقدمتها النصوص الموازية، كما تتفعل بشرائط اجتماعية - ثقافية نسجت الدوال النصية فضاءها. وسنكون، من ثمّ، صَحبة التقليدية، في لقاء ثانٍ، بعد عهد طويل، مع مفاهيم تُؤطر النص، ولم تكن تجد مكانها في التنظير والممارسة القديمين للشعر العربي، لا قبل الإسلام ولا بعده.

عودة لها أثرها الشخصي الذي غالباً ما تتناساه. من هنا تتوجه نحو قراءة التقليدية في ضوء المقدمة النظرية التي وضعنا فيها التصور العام للشعرية، وما يستتبع ذلك من مفاهيم النص، والإيقاع، واللغة، وبالتلازم مع القراءة النقدية للشعرية العربية القديمة ولغتها الواصفة، ولجملة من النظريات الأوربية الحديثة، مقترحين بعض الأدوات والفرضيات التي بدت لنا وظيفية أثناء عملية القراءة.

هناك مقارنة أولية، لأن إعادة بناء الشعرية العربية وقراءة التقليدية انطلاقاً منها تتطلبان مجهوداً علمياً متواصلًا لا يَنِي يتعرف على ثقوبه باستمرار، ما دامت المعرفة تستعصي على الاختزال. والمقاربة الأولية التي ننتهجها تنفرد بالنصوص دون القراءات العديدة لها، لأننا نسير باتجاه استنطاق النص الشعري والتخلي (الذي هو غير مُمكن في كليته) عن غير مساره.

والقراءة، هنا، وقوفٌ على بعض العناصر النصية التي تَبَيَّنَتْ في التقليدية وفق طرائق لم تكن في مجملها معهودّة في ماضي الشعر العربي، حتى ولو كان البرنامجُ الشعري للتقليدية هو العودة الخالصة إلى الماضي. إن هذه العناصر هي من بين الدوالّ المنتجة لدلالية الخطاب الشعري التقليدي، ولم يكن، هنا أيضاً، بُدٌّ من إعطاء الأسبقية لعنصر على غيره، أو لقضية نظرية على مثيلتها.

هي قراءة تطمح للاقترب من الاختبار النظري لكل من التقليدية والشعرية العربية معاً. وهذا الاختبار يتقدم شيئاً فشيئاً نحو التحليل لِيَسْتَقِي ما تنضبط به الفرضيات، ويتقعدُ به انشباكُ العناصر النصية في مجموع عَيْنَةِ المتن، ومنها إلى التقليدية إجمالاً. وفي مرحلة تناوُلِ بناء القصيدة تتفرّع القراءة لتبرّر الفرديات وتُتَضَحّ خصيصاً تبائن الذوات الكاتبة في نصوصها عبر مَخُورِ دورة الزمن، الذي نعتقد أنه محور مُهَيِّم على المحاور الأخرى في هذه الممارسة النصية. إنها اللحظة الأولى من القراءة، أما الثانية فسينفرد بها القسم الرابع من الدراسة، حيث نعتقد قضايا حدائث التقليدية مع حدائث كلٍّ من الرومانسية العربية والشعر المعاصر.

الفصل الأول

سياج أولي

1. تسمية التقليديّة

هناك حالة مُعمّنة، عبر الخطاب النقدي، في حديث العالم العربي، تتأكد فيها عادة تسمية الشعر التقليدي بتسميات عديدة، تنبثق من مرحلة زمنيّة إلى أخرى، أو مكان نقدي إلى آخر. وهذه التسميات تتداولها، اليوم، من غير مقارنة نقدية لها، مما يبدو معها الاستعمال وكأنه خاضع لذائقة لغوية، أو منجذب نحو هذه السلطة الثقافية أو تلك، يستسلم أو يبذل دون أن يكون لفعله فائض تأمل نظري به ينتقل من الجزئي إلى الكلي، ومن التسمية إلى النص.

هذه الحالة، بما هي عادة، تحولت إلى عائق نظري تنحجبُ معه طبيعة الشعر التقليدي ووضعيته ضمن الشعر العربي الحديث. والاجتهادات التي سعت للتأمل غالباً ما استأثرت بها ضرب من تيسير فعل التسمية، لأنها اكتفت بما تراه محدوداً. والإقدام على تنظير شعرنا الحديث يعتمد غزو العادة أساساً، ومن ثم فإن تأمل التسمية يتخذ صبغة استعجالية هي مقدمة الاستعجال الذي يبلغ القضايا والعناصر المتعددة. لذلك نفتتح عملنا بتأمل التسميات والعناصر النصية الأولية بغاية تعيين تسمية تتسع لتتضمن فيها خصائص نصية بكاملها، وهو ما يهيئ لقبولها أو رفضها دون تقسيط.

1. 1. المشهّد واشتغاله

تقدم لنا الكتب الدراسية، الخاصة بالشعر العربي الحديث، بدءاً من الكتب المدرسية ووصولاً إلى الأعمال الأكاديمية دونما تعافل عن الكتب النظرية والتحليلية المختلفة المصدر والغاية،

الشاعر المصري محمود سامي البارودي كبدية فعل شعري له شيء⁽¹⁾ يميزه عن سابقه في عموم العالم العربي، وهذا الشيء هو ما يمنح البداية قوة السلطة.

واتسعت البداية لتتحول إلى مشهدٍ يمتد عبر المراحل والأطراف، فلا يتوقف في زمنية تعثر على نهايتها مع فعل شعري مضاد في الفترات اللاحقة، سواء أكان المعلن عنها هو جبران خليل جبران، أم مدرسة أبولو، أم بدر شاكر السياب، أم مجلة شعر، أم مجلة مواقف. إن المشهد، على عكس المخفي، يحفظ السلالة ويوسع دائرة القربة. لم يكن نقد مدرسة الديوان لحافظ وشوقي ليقوض فنتة التقليدية. فالجواهري يعلن عن تجدد البداية واتساعها، ولئن كان جبرا إبراهيم جبرا يطلق عليه صفة «أنت آخر الفحول»⁽²⁾ فإن استمرارية المشهد التقليدي ستأكد مع الجواهري ذاته، فيما هي تنبثق مرة أخرى من صيحة البردونى، هذا اليميني القادم من بين الجبال المُنْتَنَة. وتكون الثمانينيات ذهاباً نحو التقليدية في أكثر من منطقة عربية، حيث المهرجانات الشعرية في المشرق والمغرب معاً تفتتن بتماسك التقليدية وانفراسها في اللاوعي الجماعي.⁽³⁾

1. 2. الفعل الشعري التقليدي وتسمياته

لم يستند تعريف هذا الشيء لشعرية عربية، بخلاف ثقافتنا القديمة، بسبب غلبة النموذج الغربي في العصر الحديث. ولذلك فإن التعريف، ومن ثم التسمية، استقى من الغرب أدواته في التصنيف والتأريخ على الأقل، ساكناً عن نقد التصورات والأدوات داخل سياقها، أي نقد اللغة الواصفة meta language التي هي من بين ما نعيد به بناء الموضوع ومعطياته، لأن «الوظيفة الوصفية

(1) نستعمل كلمة شيء، هنا، للدلالة على استحالة الرجوع بمختلف قراءات الشعر التقليدي إلى خصيصة مشتركة.

(2) جاء في دراسة لجبرا إبراهيم جبرا عن محمد مهدي الجواهري بعنوان : «الشاعر والحاكم والمدينة»، ما يلي : «في عام 1956 قلت لشاعرنا الكبير : «أنت آخر الفحول». واليوم تتضح لي صحة هذا الرأي أكثر من أي وقت مضى، فمنذ ذلك اليوم جاء التلفزيون، وشاع الترانزستور، وتواتت الشورات، وتغير كل شيء في أساليب مخاطبة الجماهير، وبخاصة بعد أن أصبحت مخاطبة الجماهير من مهام صاحب الحكم نفسه وأجهزته الإعلامية. ومنذ ذلك اليوم عم الشعور الجديد، وتغير كل شيء في أساليب النظم، شكلاً ولفاً ورؤياً. لذا فإن الجواهري، أمد الله في عمره، سيبقى آخر من استطاع تجسيد الشعر القديم على أروع : إنه حقاً آخر الفحول».

راجع : جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، دار القدس، بيروت، الطبعة الأولى، 1975، ص. 36.

(3) هذه ظاهرة عامة عبر عموم العالم العربي، وتقدم مهرجان المربد، في بغداد، لعامي 1985 و 1986 كنموذج مكبر لمودة التقليدية بقوة إلى المناخ الشعري العربي، وهي تجمل من صفة «آخر الفحول» غير قابلة للانطباق على الشاعر الجواهري أو غيره. ونمطي، كنموذج لهذه المودة، على الصعيد النقدي ما جاء في ص. 10 من مجلة أدب وقصد المصرية، العدد 33، نونبر 1987، عن الشاعر اليميني عبد الله البردونى، «...نواصل اقترباً من الإبداع في الوطن العربي فنجدون في هذا المدد قصيدة مصطفى لواحد من أكبر الشعراء العرب على مر العصور هو اليميني عبد الله البردونى ذلك الكلاسيكي المعاصر الضرب الفقير المستعصي على الشراء، الذي ينشد الحقيقة في كل جهد إبداعي أو سوسي - فكري يبذله...».

هكذا يصبح البردونى واحداً من أكبر الشعراء العرب على مر العصور، والكلاسيكي المعاصر أشد المعاصرة ! أما القصيدة فللراغب فيها العودة إلى الصفحتين 91 - 92 من المدد نفسه.

لغة هي في الوقت نفسه قيام اللغة بمهمة وصف اللغات، والضبط الذاتي لوسائل تعبير وتواصل لغة من اللغات»⁽⁴⁾ وهذه الوظيفة تتحقق في سياق هو ذاكرة اللغة، ما دامت للكلمات معاني تنبع من سياقها ولا تتحدد إلا في السياق، فـ «كل كلمة محايدة يمكنها أن تكتسب، عبر السياق، قيمة لغوية واصفة»⁽⁵⁾ واللغة الواصفة، بتعدد أنماط تركيبها، كدليل مفرد أو كمجموعة مترابطة من الأدلة، تُشكّل نسقاً فرعياً للنسق الموصوف،⁽⁶⁾ وبالتالي فإن الاعتماد على نسق مبرر بعلاقته بالوقائع الموصوفة كما بعلاقته بالوحدات الرمزية⁽⁷⁾ التي هي اللغة الواصفة.

وطبيعة اللغة الواصفة التي تم اقتراضها⁽⁸⁾ من سياق الثقافة الغربية، والشعرية الغربية أساساً، لا تتملك، بالضرورة، قدرتها على الضبط الذاتي في سياق الشعر العربي التقليدي. ولننظر الآن إلى لعبة تسمية هذا الشيء، باقتراض لغة واصفة غربية : إنه كلاسيكية، وكلاسيكية جديدة، ونهضة، وبعث، وإحياء، وانبعاث. وهذه جميعها مبتورة السياق عند تطبيقها على التقليدية.⁽⁹⁾ نأخذ مصطلح الكلاسيكية مثلاً،⁽¹⁰⁾ وندققه من خلال معجم لورويبر الذي جاء فيه أن الكلاسيكية هي :

«(من كلاسيكي *Classique* : كلمة خلقت حوالي 1825 مقابل الرومانسية). مجموع الخصائص المقصورة على الأعمال الأدبية والفنية الكبرى لكل من القديم والقرن 17. وحدة النزعة الديكارتية والفن في الكلاسيكية (كما يقول لانسون)».

والكلاسيكية كصفة :

«مأخوذة من *Classicus* اللاتينية في القرن 16، وتعني «من الطبقة الأولى» وتدل :

1 / على الاستعمال في الأقسام [الدراسية].

Josette Rey - Debove, *Le métalangage*, op. cit., p. 1. (4)

(5) المرجع السابق، ص. 29.

(6) المرجع السابق، ص. 2.

Jean - Claude Gardin, Vers une épistémologie pratique en Sciences humaines, in *La logique du Possible*, op. cit, p. 7. (7)

(8) لا مراء في ضرورة وأهمية الاقتراض بين العلوم والمعارف، ومنها حقل اللغة الواصفة (راجع الفصل الثاني من كتاب *Le métalangage* السابق الذكر)، ونشير فقط إلى غياب النقد والاختلاف بالنسبة للشعر العربي الحديث، وهو ما يمتد مفعوله إلى الشعر العربي القديم أيضاً.

(9) نتجنب التعرض بالتفصيل لتاريخ استعمال هذه المصطلحات في مجال التقليدية وكذلك لمصادرها المتعددة، لأنّ عللاً كهنا خارج عن مهمتنا في هذه الدراسة.

(10) قامت دراسات عديدة، مكتوبة من طرف مستشرقين وباحثين عرب، بقراءة الشعر العربي القديم والتقليدية معاً في ضوء هذا المصطلح. ولذلك نوليه عناية في التحليل والنقد، نكتفي بإعطاء نماذج محددة لهذا الصنف من الدراسات، وهي :

1 - Charles Pellat, *La Langue et littérature Arabes*, Paris, 1952.

2 - André Miquel, *La littérature Arabe, que sais je ?* PUF, Paris, 1965.

3 - إحسان عباس، فن الشعر، الفنون الأدبية (3)، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ.

4 - علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام، بغداد، 1975.

2 / ما ينتمي للتقديم الاغريقي - اللاتيني، المعبر كقاعدة للتربية والحضارة.

3 / ما يعود لكبار كُتّاب القرن 17 ولعدهم (وتستعمل على الخصوص مقابل الروماني).

4 / في الاستعمال الموسع. ما يعتبر كنموذج، ما يملك سلطة في إحدى المواد.

هذا السياج الدلالي، على اختصاره، يوضح شجرة نسب المصطلح، في مستوى التاريخ الأدبي والوضعية المنهجية، إضافة لوضعيته التربوية - التاريخية. إن الكلاسيكية تشمل الأعمال الأدبية والفنية الكبرى لكل من الحضارتين اليونانية واللاتينية فضلاً عن أعمال القرن السابع عشر، المقررة في المدارس الفرنسية إبان القرنين السادس والسابع عشر، لأنها أعمال «الطبقة الأولى» من الكتاب الذين ينطلقون من الشعرية الأرسطية والأدبين الاغريقي واللاتيني، ومبادئ العقلانية الديكارتية، أي الذوق العام، واحترام الأصول والقواعد الشعرية والنحوية، وفلسفة الجمال القائمة على العقل، والمحاكاة، وهذه جميعها تجسدت بالأساس في الشعر المسرحي، الذي له مكانة كبيرة في الشعرية لأرسطو.

إن التمرکز حول الذات الغربية، من قبل المستشرقين أو بعض النقاد العرب، هو ما أعطى الآخر، الغرب، شرعية تسمية هذا الشيء. والآخر بهذا المعنى هو الأدب الذي يختار الاسم، بل إنه المتعالي الذي لا يقبل بالمعضية و / أو البطْلان. ألا تُخفي التسمية في هذه الحالة ملكية المُسمي ؟ تلك قصة أخرى، لها أوانٌ انكشافها.

3.1. التقليدية ونصها المُوَازي

نتجنب تفصيل الحديث عن مختلف التسميات التي تغيّت ضبط هذا الشيء الشعري، وننطلق مباشرة نحو ما يمكننا من القبض على العناصر الأولية للتسمية، ونقصد بها العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للدخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته. والإقامة على الحدود إشارة للعابر أمام الكتاب - النص، ومصاحبة لمريد القراءة، وإرشاد للمساك.

هذه العناصر ثلاثة وهي : تقديمات الدواوين، ثم تصنيف الدواوين ومواقع النصوص فيها، وأخيراً عناوين الدواوين. إنها عناصر مختارة من بين عناصر عديدة توجد على حدود النص، واختيارنا لها، بحسب الترتيب الذي هي عليه، وأعطائها نوعاً من الامتياز في عملية التسمية، يرجعان إلى ما يؤلف بين النصوص في دواوين، وإلى البنية التي تحكم العلاقة

بينها، كما يرجعان إلى تاريخ البنية ذاتها في الشعر العربي القديم، والإبدال الذي طبع انتقالها من القديم إلى الحديث.

وبطبيعة الحال فإن الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب الشعرية لأرسطو أيضاً. وعملية الملاحظة والاستقراء التي اجتزناها في المراحل الأولى للقراءة عثرت فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصاً، تُنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة، ويسمى جيران جنيت بالنص المَؤازي Paratexte الذي هو في تعريفه «ما يصنع به النص من نفسه كتاباً» ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور⁽¹¹⁾.

وسنحاول الآن تناول هذه العناصر مع التركيز على ما يبدو لنا أقرب لتسمية المتن نفسه، بدلاً من تسمية الآخر له.

1. 3. 1. تقديمات نظرية

إنها تقديمات دواوين الشعراء الممثلين لهذه المجموعة. ونلاحظ، منذ البدء، أن البارودي وشوقي وحدهما اللذان وضعنا تقديماً لديوانيهما، الأول تم إثبات تقديمه في الطبعة الصادرة سنة 1953 عن المطبعة الأميرية بالقاهرة، ونشر الثاني تقديمه في الجزء الأول من الشوقيات الصادر سنة 1889⁽¹²⁾. أما الجواهري فقد اكتفى في الطبعة الصادرة لديوانه عن «دار العودة» سنة 1982 ببيروت، بكلمة تركز على عمل الشارحين، والتعديلات التي أدخلها على بعض القصائد، ولم

(11) Gerard Genette, Seuil, Ed. du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987, p. 7.

(12) عاد محمود سامي البارودي إلى مصر من المنفى سنة 1900، وقد اشتغل بتنقيح ديوانه ومراجعته بناية الطبع، ولكنه توفي سنة 1904، ثم صدرت الطبعة الأولى للديوان بحرص من زوجته التي كان تزوج منها في المنفى. أما بالنسبة لشوقي فلم تثبت هذه المقدمة في طبعة 1961 عن مطبعة الاستقامة بالقاهرة، وهي الطبعة التي نستخدمها في الدراسة، وقد نشرت مجلة فصول مقدمة شوقي لديوانه، الصادر سنة 1898 بمطبعة الآداب والمؤيد بمصر. راجع مجلة فصول، باب وثائق، المجلد الثاني، العدد الثاني، 1983، ص - ص. 267 - 272. وبخصوص صدور الشوقيات يرى محمد صبري أن الجزء الأول منها ظهر بعد 1896 فقال : «والواقع أن تاريخ طبع الجزء الأول (1898)، وهو التاريخ المكتوب، غير صحيح لأن تاريخ القصائد المنشورة ينتهي في سنة 1899 لا 1898 وبيان ذلك : في آخر الديوان تأريخ لظهوره :

مجموعه لأحمد
تمد في تاريخها
مجموعه فيهما
السبق ديوان ظهر

وأول محرم سنة 1317 يوافق 12 مايو سنة 1899، وينتهي سنة 1317 في 3 أبريل سنة 1900. فمما لا شك فيه أن الديوان ظهر بين مايو 1899 وأبريل سنة 1900.

راجع الشوقيات المنهجولة، الجزء الأول، دار المسيرة، بيروت، 1979، ص. 26.

يطبع محمد بن إبراهيم ديوانه في حياته⁽¹³⁾ كما لا نغش على أية وثيقة نثرية تشير إلى رأيه، مجملًا أو مفصلاً، في الشعر.⁽¹⁴⁾

(13) لم ينشر محمد بن إبراهيم ديوانه، وللأسباب روايتان :

(أ) - يقول أحمد الشرقاوي إقبال :

«فأما عن الديوان، فقد قال عنه في وثيقته تلك : إنه ضخم جداً، ثم نبأ عنه أنه مشئت مضع، إذ ليس تحت يده نصه الكامل، ولقد حدث قبل وفاته بنحو سبع سنوات أن أشاع في الناس أنه قام بجمع ديوانه، وطاف على معارفه يأخذ منهم ما تفرق من أشعاره، وكاتب البعدين عنه ممن يعلم أن لهم عناية بجمع إيتاجه، واستحضر ناسخاً جيد الخط ليكتب له نسخة الديوان الأول، وشرع بهذه المناسبة بجمع التبرعات من الأغنياء والأسخياء، لينفقها على الطباعة، وكتب له الناسخ رزمة من الأوراق قدرتها بنحو مائتي ورقة وحزرت ما فيها من الشعر بقراءة ثلاثة آلاف بيت.

ولم يتم طبع، وروض الزيتون وهو الاسم الذي اتخذه لديوانه. وروض الزيتون اسم لأحد أحياء مراكش، وبه كانت سكنى الشاعر وضاعت المجموعة التي أشرف على كتابتها، والتفتيش الذي وقع على منزله من أعوان الكلاوي يوم وفاته كان السبب الأول في تشتيت آثاره وجعلها عرضة للضياع. وأقدر ما نظم من الأشعار بخمسة آلاف بيت أو تزيد، فهو قدر ديوان أبي الطيب المتنبي».

كتاب شاعر الحمراء في الغرغال، مطبعة الجامعة، الدار البيضاء، بدون تاريخ، ص. 93 - 94.

(ب) - يقول أحمد الخلاصة :

«كانت تلك الشهرة وبالأعلى، فمن خلالها التفتت إليه إدارة الحماية، ثم زاد الاهتمام به، عندما هجا «ابن البغدادي» باشا مدينة فاس، وعندما هجا «البياز» خليفة باشا مراكش، وأدرك أن هناك عيوناً تنتبه نشاطه الثقافي، فصار يشك فيمن يصفه كما قال «أبو الطيب المتنبي». ونتيجة لهذا الشعور الذي احتد حتى صار وهماً، كان يتوقع أن تصبح أوراقه ومسوداته موضوع بحث وتفتيش.

وفي أثناء ذلك، أعلن أنه يعززم طبع ديوانه، وأنه اختار أن يكون عنوانه «روض الزيتون»، وهو علم على الحومة التي يسكنها، ثم لقيته بعد انتشار الدعاية في الدار البيضاء فأخبرته بأن بعض الفضلاء، وهنا قد وعد بأنه سيتولى الإنفاق على طبع الديوان بكل ما يستلزم، ثم قال : من هو هذا الفاضل أو الفضولي، قلت : «فلان» فقال : ألا يكون مدفوعاً إلى تقديم هذا النوع من المساعدة ؟ قل له إذا لقيته بعد، أن صاحب الديوان يشكره، ويقدر أريحيته، وأخبره بأن الباشا هو الذي سيتولى الإنفاق على طبع الديوان، وليس من اللباقة أن نعمل عن وعده».

ثم قال لي : «لذلك قد حملت طبع الديوان محمل الجدة، إن هناك موانع تحول دون ذلك، إن الجزء الذي يمكن أن يطبع حالياً مثقل بأمداح، يخجلي مجرد التفكير فيها، فضلاً عن طبعها ونشرها، وأن الشعر الذي أعززم به، سر لا تعرفه حتى براعتي، وإنما استأثرت بحفظه واستظهاره».

كتاب شاعر الحمراء في تاريخ الأدب المعاصر، مكتبة الشاطئ، مراكش، 1987، ص. 63.

توفي محمد بن إبراهيم في 1955/9/23 ولم يصدر له الديوان. وفي نهاية السنينيات تشكلت لجنة ملكية، مكونة من الطبيب المريني ومبارك الكتاني المدلولوني ومحمد بنين وأحمد الشرقاوي إقبال وعلى بن المعلم التاورتي، فجمعت ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون، وفرت من عملها في 1969/2/24. ونسخة الديوان المخطوطة موجودة إلى الآن في الخزينة الحسنية بالرباط تحت رقم 10431، وهي التي نتمسدها في الدراسة. وقد أشارت اللجنة إلى عزم الشاعر على نشر ديوانه فقالت :

«وقد اهتم الشاعر في ريعان شبابه، وعنفوان شاعريته، بنشر ديوانه، فلم يكتب له التوفيق ثم أعاد المحاولة مرة أخرى فكانت كسابقها إخفاقاً، ولكنه في هذه المرة انتهى إلى تدوين طائفة من شعره فيض منها قصائد ومقطوعات كثيرة من مسودات رقع شعره الموزعة المشتتة لديه (إذ كان يكتب شعره كيفما اتفق له) وساعده على التبييض ناسخ معروف وقشده، ولكنه عند العرض والمقابلة على مسوداته وجد ما استنسخ مسوخاً، فانصرف يائساً من إنجاز مشروعه وتتميمه.

وأبلغ الثالثة من عمره والنفر من مؤيديه ما حدث، فلم يجد منهم من يفني فيه زمنه، ولا من يقوم مقامه ويأخذ عن صنيعه ثمنه، واحتفظ بما استنسخ كراريس معدودة بما فيها من تصحيف وتحرير وسقط، احتفظ بها مكرهاً غير راض حتى استأثر به الموت من بيننا خالد الذكر، حميد الأثر».

ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون، ص. ت : ث.

(14) وعلى العكس من ذلك له قصيدة بعنوان : صنعة الشعر، الديوان، م.س، ص. 40 - 44.

لخص محمود سامي البارودي تعريفه للشعر، من خلال تقديم ديوانه، في متاليتين :

المتالية الأولى

«وبعد فإنَّ الشعرَ لمعةٌ خياليةٌ يتألقُ وميضُها في سماءِ الفكرِ، فتنبعثُ أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيضُ بالألوانِ نوراً يتصلُ خيطُه بأسلَّةِ اللسانِ، فينفثُ بألوانِ مِنَ الحكمةِ ينبلجُ بها الحالِكُ، ويهتدي لبديلها السَّالِكِ، وخيرُ الكلامِ ما ائتمَّلتُ ألفاظُه، وائتمَّلتُ معانيه، وكان قريبَ المأخذِ، بعيدَ المرمى، سليماً من وُضْعةِ التكلفِ، بريئاً من عشوةِ التعسفِ، غنياً عن مُراجعةِ الفكرةِ، فهذه صفةُ الشعرِ الجيِّدِ»⁽¹⁵⁾

المتالية الثانية

«وللشعر رتبةٌ لا يجعلُها إلا من جفا طبعه، ونبا عن قبول الحكمة سمعه، فهو حليةٌ يزدان بجمالها العاطل، وعودةٌ لا يتطرق إليها الباطل.

ولقد كنتُ في ريعانِ الفتوةِ، واندفاعِ القريحةِ بتيارِ القوةِ، ألهجُ به لهجَ الحمَامِ بهديلهِ، وأنسُ به أنسَ القديلِ بهديلهِ، لا تذرعاً إلى وجهِ اتّوَّيه، ولا تطلّعا إلى غنمِ أخْتوَّيه، وإنما هي أغراضُ حركتني، وإباءٌ جمَحَ بي، وغرامٌ سألَ على قلبي، فلم أتمالك أن أقبُتُ، فحرّكتُ به جُربى، أو هتفتُ فسرّيتُ به عن نفسي، كما قلتُ :

تكلّمتُ كالمَاضينِ قبلي بما جرّتُ به عادةُ الإنسانِ أن يتكلّما
فلا يغمِذني بالإساءةِ غافلٌ فلا بدّ لابنِ الأيْكِ أن يترنّما»⁽¹⁶⁾

نقتصر على هاتين المتاليتين من التقديم، لأنهما، برأينا، كافيتان لإبراز مميزات هذا الشيء الذي يُكسب المشهدَ، ضنياً، هيئته.

في المتالية الأولى يؤكد البارودي على النور الخيالي للشعر، وارتباطه بالعقل والحكمة، ثم انعكاس النور الحكمي على القلب، وانبثاق الصوت بالكلام الحكيم. هذه الصورة المتكاملة، الرائدة للآلية الإنتاج الشعري، تُرمِّم من جديد تلك العلاقة القديمة بين الشاعر والنبي، لأن مصدر الشعر نورٌ غير حسي، ولكنه ليس إلهياً. هنا يحدث الاتصال والانفصال بين الشاعر والنبي. إن النور صوت ينزل في صدر الشاعر، منحدرًا من سماء العقل لينبعث كلاماً خيالياً خالصاً. والنص

(15) محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1953، ص.3.

(16) المرجع السابق، ص.5.

الشعري، في هذه الحالة، مخصوص بالطبع ووضوح الخيال، غير أنه حين يصدر عن شخص كامل الأخلاق، وإرادة من الله (كالنبي)، يشع نطقه نوراً يَهْدِي المُسْتَمِع - القارئ.

ولهذه المتتالية الأولى عناصر نظرية هي : مصدر الشعر، والشاعر، والنص الشعري، والمستمع - القارئ الذي هو المُتَلَقِّي.

وتركز المتتالية الثانية على الطابع الغنائي للشعر، والبعد الفردي للتجربة الشعرية، وتقليد طريقة الأقدمين. وهي عناصر تنضم إلى الأولى لِتَتِمَّ الإطار النظري للنص الشعري الذي هو بالأساس نصٌّ مطبوعٌ وواضح.

وهذا الإطار النظري ذو مصادر ثلاثة :

أ - مصدر ديني : فالشاعر حين يكون مختاراً من طرف الله فإنه هو الآخر «لا ينطق عن الهوى» وكلامه نور تلي مرتبته مرتبة الكلام الإلهي.

ب - مصدر نقدي : الشعر خيال، تتطلب صناعته معرفة بأسرار الطبع والوضوح.

ج - مصدر فلسفي : يعتمد المنطق في تقسيم مراحل نزول النور في صدر الشاعر وانبعاث النور مرة ثانية في صيغة نُطقية، كما يعتمد الفكر الإسلامي بخصوص ضبط العقل لجموح المخيلة في الشعر.⁽¹⁷⁾

وتحدد لنا المصادر الثلاثة تصوّر البارودي لتقدّم الشعر من خلال مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال في آن. تتفاعل وتتكامل، بصيغة منضبطة، يبين اختلافها عن التصوّرات القديمة للشعر العربي.

وتعرض أحمد شوقي لتعريفه للشعر، من خلال تقديم الشوقيات، في ثلاث متتاليات :

(17) يقول جابر عصفور :

«إن ما ينتج عن النزعة العقلانية التي سادت التراث العربي هو تحديد دور القوة المخيلة وحصر أهميتها بالنسبة للشعر. صحيح أن القوة المخيلة سوف تصبح القوة التي يعول عليها الشاعر في عملية التخييل الشعري. ولكنها تظل - مع ذلك - محصورة في مستويات دنيا لاتتأرقها (...) وإذا كان ذلك يعني أن مخيلة الشاعر لا تعمل إلا في نطاق صور الحس التي تختزنها القوة المصورة، فإنه يعني - بالمثل - أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر، وذلك لأنها يمكن أن تنفض بصاحبها إلى الجنون والهلوسة، إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها. وبذلك يصبح الشعر عملاً تخيلاً يتم في رعاية العقل، أو تخيلاً عقلياً، إذا صح التعبير».

راجع : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص. 55 - 56.

المتتالية الأولى

(أما بعد) فما زال لواء الشعر معقوداً لأمرآء العرب وأشرافهم. وما برح نظمهُ حبيباً إلى علمائهم وحكمائهم. يمارسونهُ حق المِراس. ويثنون كُلَّ يثبٍ منه على أمتنِ أساس. موفين إجلالهُ. حافِظين خِلالهُ. مُذنين إلى الأذهان خيالهُ». (18)

المتتالية الثانية

«اشتغل بالشعر فريقٌ من فحول الشعراء جنواً عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرّموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم أثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة. ووقف آخرون بالقرىض عند القول المأثور «القديم على قدمه» فوصفوا النوق على غير ما عهدا العرب عليه وأتوا المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء على سراب. وأنغمس فريقٌ في بحار التشابه حتى تشابهت عليهم اللجج ثم خرجوا منها بالبلل. وزعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان بوادٍ والحقيقة بوادٍ فكلما كان بعيداً عن الواقع، منحرفاً عن المحسوس، مجانباً للمحتصل، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس والغلو البغيض إلى العقول السليمة». (19)

المتتالية الثالثة

«الحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئةً يجلُّ عنها، ويتبرأ الشعراء منها، إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوضعه ذاهبين فيه كلُّ مذهبٍ آخذين منه بكل نصيب. وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثرى والثرىا يقلب إحدى عينيه في الذر ويَجِيلُ أخرى في الدرّى، يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعرء مرور الوابل. فهناك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول ويستفيد من جهة علماً لا تحويه الكتب ولا تعيه صدور العلماء، ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسلياً في الهم، ومنجياً من الغم، وشاغلاً إذا مل الفراغ ومونساً إذا تملكّت الوحشة. ومن جهة ثالثة لا يلبث أن يفتح الله عليه، فإذا خاطر أسرع والقول أسهل،

(18) مجلة فصول.. م.س.. ص. 267.

(19) المرجع السابق.. ص. 268.

والقلم أجرى، والمادة أغزر بحيث لا تمضي السنون حتى تتداول الأيدي مؤلفاته. وإذا مات أكبر الناس من بعده مقلّقاته. أولم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لممدوحيه والشعر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس.

هنا يسأل سائل وما بالك تنهى عن خلق وتأتي مثله، فأجبت أنني قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ولا أجد أمامي غير دواوين الموتى لأمظهر للشعر فيها وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء، والقوم في مصر لا يرون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال ولا يروق غير شاعر الخديوي، صاحب المقام الأسى في البلاد. فما زلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وقفت بفضل الله إليها، ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت أنني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وإني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفذ. وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاءه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

جَدَعُوها بِقَوْلِهِمْ حَنَاءً وَالْفَوَانِي يَغُرُّهُنَّ الثَنَاءُ .

والتي غزلها في أول هذا الديوان. وكانت المدايح الخديوية تُنشر يومئذ في الجريدة الرسمية، وكان يُحرر هذه أستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان فدفعَت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تُنشر فلمَّا بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله وأن الزلزل معي إذا أنا استعجلت⁽²⁰⁾.

يتبدد التماسك الظاهر على تقديم البارودي في تقديم شوقي، وهو يعرض علينا رؤية مفتتة، بل ومتناقضة للشعر، رغم أنها تطمح للإحاطة بماضي الشعر العربي وحاضره ومستقبله. في المتتالية الأولى يفجؤنا شوقي بقراءة ثابتة للشرائط الاجتماعية للإنتاج الشعري، ولمنتجيه، وللنص، ومثليته. فحاضر الشعر العربي ماضٍ يستعاد، بل المستقبل نفسه حاضر ماضٍ يستعاد أيضاً.

ويمحي هذا الماضي المستعاد في الحاضر، بعد أن يتعرّض شوقي في المتتالية الثانية لوضعية النص السالبة لكل خصائص ومميزات النص الشعري الماضي من قِبَل منتجين قارئين «فحول». وقد انعكست وضعية النص السالبة على المُتلقي الذي أصبح الشعر ثقيلًا على نفسه وبغيضاً إلى عقله السليم. هكذا تنكسر عناصر الإنتاج الشعري إلى مُنتج ثابت «فحل»، يُعاد إنتاجه في الحاضر، ونصّ وقارئ غريبين عن الماضي، فكأن الحاضر لم يعد ذلك الماضي المُستعاد، وهو ما يتعارض مع المتتالية الأولى بخصوص هذين العنصرين.

وتنطلق المتتالية الثالثة بتقويض غرض المدح الذي هو من بين أهم أغراض الشعر العربي القديم لتبني استراتيجية جديدة للنص الشعري أساسها الرؤية الكونية. استراتيجية لها الفكر والخيال والمتعة، تقضي مباشرة إلى انتقاد شعر المُنتبّي، وهو الرمز الشعري «صاحب اللواء، والسماء التي ما طاولتها سماء»⁽²¹⁾، لأنه «يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لعمدوحيه، والشعر الباقي هو الحكمة والوصف للناس».

إلا أن هذه الاستراتيجية هي مجرد خريطة لأرض غربيّة، يراها الشاعر في أوروبا (فرنسا) ولا يقدر أن يطأها. أرض محرّمة. إنها الجديد المحرّم، الذي لا تستوعبه شرائط الإنتاج الشعري : «فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تُنشر، فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة من الشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله وأن الزلل معي إذا أنا استعجلت».

وتخفي هذه القولة صراعاً تمّ نسيانه في النص، صراعاً حول زمنية النص ومفهوم الزمن، حيث تبدو المتتالية الأولى راسخة في نهاية المتتالية الثالثة. فالزمن هنا دائري، له دورة الشمس المُغلقة. شمس مقدّسة، حيث مستقبل الزمن متجسّد في ماضيه المتخيّل ما دام الماضي الواقعي، الحسي، غير مستمر في الحاضر، كما في المتتالية الثانية.

تأتي السلطة السياسية هنا لتذكّر بتحرير غير المُقدّس، ولتذكّر الشاعر بأنه صانع لا مبدع، فهي التي تحدد فضاء الشعري.⁽²²⁾ هنا يتحول الحاضر إلى ماضٍ يُستعاد، ماضٍ مُتخيّل حتماً، لأنه أمام حاضر الماضي لا ماضي الحاضر، وهما معاً متعارضان في التّصوّر والتحقّق.

(21) المرجع السابق، ص. 268.

(22) هذه وضعية قديمة لن تتناولها هنا بالتفصيل، وإذا كانت المقارنة بين شوقي والقدماء غير واردة فإن الوضعية تظل متماثلة. ونشير مثلاً إلى نصائح الوزير ابن سعدان لأبي حيان التوحيدي التي افتتح بها كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ، ص. 8 - 10.

إن الجديد محرم، و«نور السبيل» الذي وجده الشاعر «من أول يوم» في أوروبا (فرنسا) لا يقبل به الخديوي حين يتعلق الأمر بالشعر، لذلك يظل الثابت هو «حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان ووصفها عن الابتذال». فالشعر هنا هبة إلهية، يتفاعل تقدمة مع حقيقته التي هي أنه، قبل كل شيء، صناعة لا يبتعد بها الخيال عن طبعها ووضوحها، والشاعر يستمد نبوته من هذه الهبة، ويتعلم الصناعة الشعرية من القراءة المستمدة للنصوص القديمة يحافظ عليها، في ضوء المحافظة على العفوية والوضوح، كنقيض لما جاء في المتتالية الثانية.

ويشارك شوقي مع البارودي في مصدر الشعر، وهو الإلهي، المتعالي، كما يتفقان في الرؤية إلى النص كصناعة لها الطبع والوضوح. والاختلاف بينهما يعود إلى أن البارودي يقدم الخيال في التعريف ويصل بينه وبين الصناعة، فيما شوقي يقدم الصناعة ويضيف إليها بُعد الخيال، وذلك ما يتمحور حول نموذج الفارس (البارودي) والشاعر (شوقي). ومن البديهي أن الفارس العربي الإسلامي مشروط في شعره، هو الآخر، بقواعد بناء النص. أما حاضر النص الشعري القديم لدى كل منهما فمؤسس على «البيان» الذي علمه الله للناس. بيان متأصل في التصور القرآني للنور الإسلامي الذي يفتح به البارودي تعريفه للشعر، لا «نور السبيل» الذي وجده شوقي «من أول يوم» في فرنسا. أي النور المقدس⁽²³⁾ لا النور المندس.

لدينا، من خلال هذين التقديمين، تعريف له استقلاله، وهو يستهدف تأطير ممارسة شعرية فيما هو يستجلب عناصر متباعدة في مفهوم الشعر لدى العرب القدماء، تثبت منها :

(أ) الشعر هبة سماوية، وبها يكون نبوة.

(ب) الشعر صناعة قواعدها في الشعر العربي القديم.

(ج) الشعر خيال يضبطه المعقول.

(د) أجود الشعر هو المطبوع، صناعة وخيالاً.

(هـ) ميزة الشعر الوضوح، وبه تثبت حقيقته.

ولعل العنصر الأول (الهبة السماوية) متعدد الدلالة على المستوى الشعري بتعارضه مع الصناعة، ثم على المستوى الاجتماعي - التاريخي بحيث أنه يصنف الحساب دفعة واحدة مع الرأي الذي كان يقول، طوال التاريخ العربي القديم، بأن الشعر كلام مدنس تبرأ منه القرآن كما تبرأت منه السنة. وبهذا هياً لوضعية جديدة للشاعر، لم تكن له منذ ظهور مفهوم الصناعة في الخطاب

(23) جاء في الآية 256 من سورة البقرة :

«والله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجهم من النور إلى الظلمات أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون».

النقدي العربي القديم، وهذه الوضعية هي النبوة. إضافة إلى ذلك نرى تعارضاً بين عنصر الصناعة من جهة وعنصري الطبع والوضوح من جهة ثانية. وبذلك يكون الشعر نبوةً وخيالاً وحقيقةً. وهذه جميعها تتغيّياً تقدّم الشعر بعد انحطاطه.

وعلى هذا نصل إلى أن هذه العناصر تؤالف بين ما لم يكن التأليف بينه ممكناً في القديم، علاوة على أن العلاقة بينها اتبعت بُنيّةً لم تكن معهودة. إنها استراتيجية شعرية جديدة سمّت لبناء رؤية تختلف عن الرؤيات التاريخية للشعر العربي القديم في الوقت ذاته الذي تُرْسَخ قراءة الشعر العربي بمُجمله في ضوء مفهوم الشعر لما قبل «الشعر المحدث»، وتقرأ هو أيضاً انطلاقاً من هذا المفهوم الذي أساسه التمرکز حول الصوت (النبوة)، وأُسْبِقِيّة المعنى (الحقيقة)، واللغة المتعالية (الخيال المعقول) وهي التي تتلخص في الطبع والوضوح اللذين أصبح معنى الصناعة مشروطاً بسياقهما. هكذا تُبرّر هذا الرؤية العودة إلى القديم واتخاذِه مستقبلياً، به تحتمي من الماضي الشعري وحاضره السائد، والحاضر الأوربي المحتمل للشعر العربي مستقبلاً.⁽²⁴⁾

ذلك ما يستحوذ على مفهوم التقدّم لدى كلّ من البارودي وشوقي.



لقد سار كلّ من البارودي وشوقي على سُنّةٍ عربية قديمة في تقديم الشعراء لدواوينهم، ولربما كان أبو العلاء المعري من بين أوائل الشعراء العرب القدماء الذين وضعوا تقديماً، ونذكر هنا تقديمه لكل من سقط الزند و لزوم ما لا يلزم، وهي السُنّة التي اتبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية. وفي غياب دراسة تاريخية مفصلة لهذا العنصر في الشعر العربي اكتفينّا بقراءة تزامنيّة لهُ من خلال ديواني البارودي وشوقي، مع التنبيه لـ«كلمة» الجواهري. وإذا مررنا بعجالة على مكان نشر التقديمين وقاريخيتهما في المتن والهامش معاً، وتجاوزنا «كلمة» الجواهري، فإنّ القصد هو بلوغ تعيين الوظائف الأساسية للتقديمين معاً، أي الجواب عن سؤالي لماذا التقديمان وكيف تم إنتاج النصوص.⁽²⁵⁾

(24) يواجه شوقي الوضعيتين المتداخلتين للشعر العربي فيقول : «قدّمنا هذا ليعلم به فريق يحقرون الشعر وآخرون منا معشر الشبان يضرّون للعربي منه عداوة من جهل الشيء ويرون بينه وبين الشعر الأفرنجي بعد ما بين الشرق والمغرب ناسين أن العرب أمة قد خلت ودولة تولت فلا ينبغي أن يأخذوا إلا بما تركوا وأن المسؤول عن خروجه بعدهم من هالته إنسا هو الخلف المفرط والوارث المتلاف».

راجع مجلة فصول، م.س.، ص. 268.

Gerard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 57. (25)

وهذه مناسبة لنقول مع جُنيت إن للتقديم وظائف عديدة تختلف من تقديم لتقديم أو تشابه في بعضها، من غير تناسي لعدم توفر دواوين وكتبٍ على تقديمات. ويرى جنيت دائماً أن «التقديم الأصلي وطيفة مركزية تتمثل في ضمان قراءة حسنة للنص. هذه الوظيفة الساذجة أغنَتْ مما يمكن تخيُّله فيها، لأنها تسمح بالتحليل إلى فعلين أوله يشرط، من غير ضمانه، والثاني كشرطٍ أساسيٍّ وليس كافياً :

1 - الوصول إلى قراءة.

2 - الوصول إلى أن تكون هذه القراءة حسنة».(26)

والتحليل إلى فعلين يؤدي إلى مجموعتين من الوظائف، مجموعة لماذا ومجموعة كيف، ولو أنهما معاً قد يتضامنان في تقديم واحد فريد.(27) وبالعودة إلى تقديمي الديوانين نثر على الاختلاف بينهما بصيغة مثيرة، فالديوان الأول للبارودي يركز تقديمه على مسألة لماذا، وبالتالي على تقييم النص(28)، وبذلك يكون هدفه أدبي،(29) فيما الديوان الثاني لشوقي يركز تقديمه على مسألة كيف، أي على إخبار القارئ قبل تقييم النص.(30)

وهكذا فإن تقديم البارودي يتجه فوراً نحو الدفاع عن التقليد، وتوفر الديوان على وحدة رغم التنافر، وصدق القول الشعري، ثم التبرؤ من الشعر المدنس الذي وجد سبيله إلى الديوان. وهذا الفرض الأخير مما لم يشر إليه جنيت، وله دلالة قوية في سياق مفهوم الشعر كهبة سماوية.(31) أما هدف تقديم ديوان شوقي فهو أعلى(32) لِمَا نَحَا إليه بإخبار القارئ عن طريق تكوين شعره، واختيار القراء، والإشارات إلى السياق العام للديوان. ولكن التقديمين معاً تتداخل فيهما بعض أغراض المجموعتين، فشوقي يتبرأ من شعر المديح، ولو بطريقة مؤاربة، ثم إنه والبارودي يشارنان إلى النية في الإنتاج الشعري ويعرّفان الشعر.(33)

(26) المرجع السابق.. ص. 183.

(27) المرجع السابق.. الصفحة ذاتها.

(28) المرجع السابق.. ص. 184.

(29) المرجع السابق.. ص. 183.

(30) المرجع السابق.. الصفحة ذاتها.

(31) يركز جنيت على وسائل الدفاع لا على وسائل التبرؤ.

(32) المرجع السابق.. الصفحة ذاتها.

(33) المرجع السابق.. ص. 205.

والانفصال بين مجموعتي الوظائف في تقديمي الديوانين يدعّم ما ذهبنا إليه من تقسيم المتن إلى عتبة سفلى، يمثلها في هذه البداية تقديم البارودي، وعتبة عليا يمثلها تقديم شوقي. والمشارك بين التقديمين، عبر تداخل مجموعتي الوظيفتين، ينزع لتأكيد انتمائهما إلى رؤية واحدة بخصوص الهبة السماوية والشعر كصناعة، وهما المؤطران لرؤية شعرية لا ضير على الجواهري إن هو لم يتوقف عندها.

1. 3. 2. تصنيف الدواوين

إن فهرس القصائد في ديوان يستحق وضعية عنصر من عناصر النص الموزني، واستبعاد جيزار جُنيت له من دون تحليل لا يقيّدنا بشيء، خاصة وأن لهذا العنصر وظائف نوعية في ماضي وحاضر الثقافة العربية يجدر بنا تأملها في الشعر خاصة.

تتوفر جميع دواوين عينة هذه المجموعة الشعرية على فهرس يختلف مكانه كما يختلف زمانه. فهو في نهاية كل جزء من جزئي ديوان البارودي،⁽³⁴⁾ ونهاية كل جزء من الأجزاء الأربعة لديوان شوقي، ونهاية كل جزء من الأجزاء الأربعة أيضا لديوان الجواهري، وفي مقدمة ديوان محمد بن إبراهيم حيث ضمت أبواب الديوان، كما وردت في الفهرس، إلى تقديم الديوان، وهي بذلك تشدّ عن مكان الدواوين الأخرى. ونقر بأننا لا نعرف بالتأكيد مَنْ هو مُعَيّن مكان فهرس دواوين كل من البارودي وشوقي والجواهري، أهو من وضع الشاعر نفسه أم هو من وضع المشرفين على النشر، وبالمقابل نعلم يقيناً أن فهرس ديوان محمد بن إبراهيم هو من وضع صنّاع الديوان. وعدم التأكد من حالة الدواوين الأولى ينعكس على عدم اقتناعنا بتاريخ معيّن لوضع الفهرس، فيما هو تاريخ كتابة فهرس ديوان محمد بن إبراهيم مؤكد بتاريخ جمعه سنة 1969،⁽³⁵⁾ ولكنه عام وغير مفصل، لاقتصاره على الأغراض الشعرية.⁽³⁶⁾

والوظيفة المركزية للفهرس، مهما كان مكانه، هي إرشاد جمهور القراء إلى طريقة تصنيف الدواوين. وعينة الدواوين التي نعتدها تسلك أربع طرق في التصنيف :

(أ) تصنيف يُرتب النصوص على الحروف الأبجدية : وهو ما نعر عليه في كامل ديوان البارودي. فالقوائد مقدّمة حسب مطالعها والترتيب الأبجدي لقوافيها. وتعود هذه الطريقة في

(34) ديوان البارودي، م. س: الجزء الأول، ص. 225 - 234، والجزء الثاني، ص. 327 - 340.

(35) ديوان شاعر الحمراء، م. س.، ص. 360.

(36) المرجع السابق، ص. ذ.

التصنيف إلى أبي بكر الصولي الذي كان يرتب الدواوين التي صنعها للشعراء المحدثين «على الحروف الأبجدية للقوافي»⁽³⁷⁾ منذ مطلع القرن الرابع الهجري.

ولهذا التصنيف نفسه يخضع الجزآن الأول والثالث من الشوقيات.⁽³⁸⁾ فالقصاصد في هذين الجزئين مرتبة حسب الحروف الأبجدية للقوافي، ولا فرق في ذلك بينهما وبين ديوان أبارودي.

(ب) تصنيف يرتب النصوص على الأغراض : وهي الطريقة المتبعة في ترتيب قصائد الجزء الرابع من الشوقيات، حيث نجد «متفرقات في السياسة والتاريخ والاجتماع» و«الخصوصيات» و«ديوان الأطفال» وأخيراً «محجوبيات». وكان علي بن حمزة الأصفهاني المتوفى في بداية القرن الرابع الهجري أول من رتب دواوين الشعراء المحدثين حسب أغراض القصائد،⁽³⁹⁾ ولعل أبا تمام أول من رتب مختارات شعرية على الأغراض كما هو الشأن في ديوان الحماسة.

أما عن تسمية أغراض هذا الجزء من الشوقيات فنشير إلى أن كلمة «متفرقات» مستعملة، على سبيل المثال، في ديوان بلبل الغرام الكاشف عن لشام الانسجام لحسام الدين عيسى الحاجري في القرن السابع الهجري،⁽⁴⁰⁾ أما «الخصوصيات» و«محجوبيات» فتجريان على صيغة «الطرديات» و«الموشحات»، وغيرهما مما يختص بالأغراض والأشكال، ويكون «ديوان الأطفال» مقتبساً لبنائه هو الآخر من بعض عناوين نادرة لدواوين قديمة كديوان النجوم لخالد بن يزيد بن معاوية في القرن الأول الهجري.⁽⁴¹⁾

(ج) تصنيف يرتب النصوص على الأغراض والحروف الأبجدية : وهذه الطريقة هي التي تميز ترتيب الجزء الثاني من الشوقيات، وكذلك ديوان شاعر الحمراء لمحمد بن إبراهيم. إنها الطريقة الجامعة بين الطريقتين السابقتين معاً، ولكننا لا نتوفر على ما قبل تاريخها الحديث.

والمثير في تصنيف ديوان شاعر الحمراء على الأغراض والحروف الأبجدية هو تفريعها غرض المديح إلى العرشيات والمدائح، ثم تخصيص العرشيات بتسمية «الفرائد في القلائد». ولئن كنا لا نعهد مثل هذا التفريع، الذي هو هنا من صناع الديوان، فإن بنيته التركيبية والإيقاعية

37) Amjad Trabulsi, *La Critique poétique des arabes*, Institut Français de Damas, Damas, 1955, p. 19.

38) الشوقيات، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، سنة 1961.

39) Amjad Trabulsi, *La critique poétique des arabes*, op. cit., p. 19.

40) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1977، الجزء الخامس، ص. 17.

41) المرجع السابق، الجزء الأول، ص. 263.

تنتمي لبنية العناوين المسجوعة في جملة من دواوين المرحلة الممتدة من القرن الخامس إلى القرن الثاني عشر الهجريين كديوان اقتراح القريح واجترح الجريح لأبي الحسن علي بن عبد الغني الحصري القيرواني في القرن الخامس،⁽⁴²⁾ أو ديوان نزهة العاشق وأنس المتيّم الوامق ليحيى بن عيسى بن مطروح في القرن السابع،⁽⁴³⁾ أو ديوان شرف ديوان البيان في شرف صاحب الديوان للقاضي نظام الدين الاصفهاني في القرن السابع.⁽⁴⁴⁾ وهذه جميعها نماذج يُنبئ فيها عنوان قصائد أو ديوان على بُنيةٍ سَجْعِيَّة، وقد رفضتها الممارسة الشعرية العربية الحديثة منذ البارودي.

وأغراض الجزء الثاني من الشوقيات هي : باب الوصف، باب النسيب، متفرقات، كما يشل حروف القوافي من الهمزة إلى النون. أما ديوان شاعر الحمراء فأغراضه هي : العرشيات، المدائح، المراثي، الاخوانيات، الفزل، السياسة والمجتمع والوطنية، الفخر والشكوى، الخمريات، الهجويات، الفكاهة والمجون، في الطفولة، متفرقات (الألغاز، الشعر المسرحي)، اللزوميات، الشعر الحر،⁽⁴⁵⁾ ثم «رُتِبَتِ القوافي على الأبجدية المغربية وابتدئ بالمفتوح من القوافي فالمضموم فالمكسور فالمُسَكَّن، وعلى نفس الترتيب ما خُتم منها بالهاء المسكنة».⁽⁴⁶⁾

(د) تصنيف يرتب النصوص على تاريخ الكتابة أو النشر : وهي الطريقة التي يتفرد بها ديوان الجواهري بأجزائه الأربعة، حيث نجد إثباتاً لتاريخ القصائد الذي هو بالأساس تاريخ النشر، وقد يتطابق في الأغلب الأعم مع تاريخ الكتابة، إلا أن عدم التطابق يعطي الأسبقية في التصنيف لتاريخ الكتابة، ونادراً ما تصادف قصائد بدون تاريخ، وهي في هذه الحالة مرتبة من خلال السياق التاريخي الذي صُنِّف فيه. ولا ريب أن هذا تصنيف نادر في الثقافة العربية القديمة، ويكاد ديوان المتنبي يكون من هذا النادر الذي يتمتع بترتيب على تاريخ القصائد إلى جانب ترتيبه الأبجدي.⁽⁴⁷⁾ ويرى أمجد الطرابلسي أن الترتيب التاريخي «يساعد على تفسير مختلف أجزاء الديوان، وخاصة على تطور تصورات كاتبه».⁽⁴⁸⁾ ولنا إثبات أن ديوان الجواهري متوفر على فهرس القوافي.

(42) المرجع السابق، الجزء الخامس، ص. 123.

(43) المرجع السابق، الجزء ذاته، ص. 78، وهذا الديوان مختارات شعرية.

(44) المرجع السابق، الجزء ذاته، ص. 35.

(45) ديوان شاعر الحمراء، م.س.، ص. ذ. وجاء غرض «الشعر الحر» في المرتبة الأخيرة وهي 14.

(47) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، م.س.، الجزء الثاني، ص. 88.

(48) Amjad Trabulsi, La critique poétique des arabes, op. cit., p. 19.

ذكرنا سابقاً أن الوظيفة المركزية لتصنيف الدواوين هي إرشاد جمهور القراء إلى طريقة هذا التصنيف، ويمكننا أن نقسم الوظيفة المركزية إلى ثلاث وظائف :

(أ) الوظيفة التربوية : وتجسّدُها طريقة الترتيب على الحروف الأبجدية وطريقة الترتيب على الأغراض، وطريقة الترتيب على الحروف الأبجدية والأغراض معاً، لأنها تسهل على القارئ اختيار ما يريد بسرعة وترك ما لا يريد يئسّر، إلا أنها تظل قسرية، رغم تفاوت قسريتها بين الطريقة الأولى والطريقتين المتواليتين، بالنسبة لمن يسترشد بالتاريخ في القراءة النصية، وهذا ما لاحظته أمجد الطرابلسي عليها.⁽⁴⁹⁾

(ب) الوظيفة السياقية : وتقوم بها طريقة الترتيب على تاريخ إنتاج النصوص. فالقارئ هنا لا يتوزع بين الطرق الأولى للوصول إلى غايته في قراءة النصوص حسب تسلسلها الزمني، وهو ما يفيد في دراسة البنية وتاريخها في آن.

(ج) الوظيفة التأويلية : وتهدف إليها طريقة الترتيب على الأغراض في حال ظهور الدواعي الظرفية المصاحبة لتصنيف الدواوين. وهذه الدواعي قد تكون دينية وقد تكون سياسية وقد تكون أخلاقية. وديوان شاعر الحمراء سلك مصنفه هذا المسلك الذي نعثر في القديم على شبيهه، رغم الاختلافات البيئية، من خلال تصنيف صفي الدين الحلبي لديوانه في القرن الثامن الهجري.⁽⁵⁰⁾

ويفيدنا تعدد أنماط العنصر الراهن للنص الموازي ووظائفها أن الترتيب على الحروف الأبجدية هو عتبته السفلى (ديوان البارودي وجزءان من الشوقيات) فيما ديوان الجواهري يخرج على القاعدة القديمة بتبني تصنيف زمني يعطيه العتبة العليا. وقد نشر في هذا القول على حجة دحض العتبة العليا للمجموعة ذاتها، إلا أنه مؤثر على ضرورة التعامل مع المعطيات من خلال ثوابتها ومتغيراتها جملة، وما تصنيف الدواوين سوى عنصر من بين عناصر أخرى تظل العلاقة المتفاعلة بينها هي ما يشرط حدود البنية بتمامها.

(49) المرجع السابق، ص. 20.

(50) يقول صفي الدين الحلبي عن تبويب ديوانه الذي أهداه للحضرة الشريفة الملكية الناصرية :

«فلما صأدت وسائل في قبلاً، وهبت ريح سفرها قبلاً، أشار رئيس وزرائه، وزعم كتابة إنشائه، عن إشارته العالية أن أجمع له جزءاً من جد شعري وهزله، ورقيق لفظي وجزله، وأن أبويه آيين تبويب، وأرتبه أحسن ترتيب، ليكون ديوان المحاضرة ومجموعاً للمذاكرة، فأجبت بالسمع والطاعة، واستحضرت ماحضرتي حسب الاستطاعة، فاخترت منه ما يحب ويبتغي، ورتبته على ما يجب وينبغي (...) وجعلت الكتاب اثني عشر باباً، والله الموفق للصواب».

ديوان صفي الدين الحلبي، طبعة دار صادر، بيروت، ص. 9.

3.3.1. عناوين الدواوين

يحدرنّا جُنيت من مغبة اختزال أو تبسيط العنوان قائلاً :

«ربما كان التعريفُ نفسه للعنوان يطرح، أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعضَ القضايا، ويتطلب مجهوداً في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصراً حقيقياً، وذات تركيبية لاتمس بالضبط طولها».⁽⁵¹⁾

لهذا التحذير أهميته النظرية والإجرائية، وسنقتصر الآن على ما يجعل من العنوان كُوكَبَةً من الإشارات المُشعة المحيطة بالديوان - الكتاب، وقد تجمهرتُ على غلافه أو ورقته الأولى، منتبهين للتقسيم الثلاثي الذي أتى به جُنيت وهو العنوان، والعنوان الفرعي، والتعيين الجنسي.⁽⁵²⁾ يختلف مكان عناوين عينة دواوين المجموعة التي ندرسها من ديوان لآخر، فهو مثبت على واجهة⁽⁵³⁾ ديواني البارودي وشوقي، وتحت عنوان فرعي هو : (1 - 2) بالنسبة للبارودي، و (1،2،3،4)، بالنسبة لشوقي، والفرق بين العارضة والفاصلة هو أن الأولى تنبّه لجمع الجزئين معاً من الديوان في مجلد واحد فيما الثانية تشير إلى انفصال أجزاء الديوان عن بعضها بعضاً في أربعة مجلدات.

وفي ديوان الجواهري نجد العنوان على وجه وواجهة الديوان، والعنوان الفرعي (المجلد الأول، المجلد الثاني، المجلد الثالث، المجلد الرابع) مباشرة تحت العنوان على وجه الديوان وفي وسط الواجهة.

أما ديوان شاعر الحمراء فمكان العنوان على الورقة الأولى للمخطوط، وتحت العنوان الفرعي روض الزيتون. وقد توسطت الفراغ العمودي بينهما أداة العطف (أو)، التي لها تعدد المعاني، وهي هنا بمعنى التخيير، تترك الفصل بين العنوان والعنوان الفرعي مبهماً، ولكن وجود ديوان شاعر الحمراء في موقع أعلى يَرَجِّحُ أن هذا هو العنوان، وإلى هذا الترجيح نميل لأن روض الزيتون ليس هو حتماً ديوان شاعر الحمراء، وبهذا نمني الديوان اختصاراً في دراستنا، لأن روض الزيتون كان يُمكن أن يضم نصوصاً أخرى أو يُخذف أو يُعدل في بعض النصوص.

Gerard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 54. (51)

(52) المرجع السابق، ص. 55 - 56.

(53) تقصد بواجهة الديوان الجزء الأوسط من الغلاف الذي يقع في مكان جمع وخياطة أوراق الكتاب، والذي عادة ما يكون مرئياً بعد ترتيب الكتاب على الرفوف.

زماناً وضع عناوين دواوين العينة مختلف أيضاً. فالبارودي هو الذي اختار ديوان البارودي بعد عودته من المنفى بين 1900 و 1904، ويرجع تاريخ عنوان الشوقيات إلى أيام إقامة شوقي في باريس وصلته الحميمة بشكيب أرسلان سنة 1892، وصدر ديوان الجواهري لأول مرة عن مطبعة النجاح، بغداد، في 1928، بهذا العنوان، وكان محمد بن إبراهيم قد اختاره هو بنفسه في الثلاثينيات عنوان روض الزيتون أما العنوان الذي تتوفر عليه الآن فهو مؤرخ بسنة 1969.

وبارتباط مع الاختلاف في المكان والزمان تقف على الاختلاف في مُرْسِل العنوان، تبعاً لمصطلح جَنِيَتْ. (54) فالبارودي والجواهري يتفقان في أنهما مُرْسِلَا العنوان، على عكس عنوان الشوقيات الذي يعود لمرسليه شكيب أرسلان. (55) وعنوان ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون فمن وضع صانعي الديوان، بعد أن كان محمد بن إبراهيم يريد أن يكون لعنوان ديوانه مُنشِئاً ومُرْسِلاً كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

لدينا، إذن، أربعة عناوين مصحوبة بأربعة عناوين فرعية، وهي مقسمة على ثلاثة أنماط :

(1) ديوان البارودي 1 - 2.

ديوان الجواهري المجلد الأول، المجلد الثاني، المجلد الثالث، المجلد الرابع.

(2) الشوقيات 1، 2، 3، 4.

(3) ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون.

ننصت ثانية إلى الجهاز العنواني كمجموعة شبه مركبة تستعصي على التبسيط أو الاختزال. كما أوصانا بذلك جَنِيَتْ. فالنمط الأول من هذا العنصر للنص المتوازي يتألف من التعيين الجنسي (مصطلح «الديوان» تعيين لجنس النص الأدبي الذي هو الشعر) ومن اسم الكاتب. وهو نمط قديم في الثقافة العربية، وعليه سار كل من أبي عمرو الشيباني، والأصمعي، وابن حبيب، والطوسي، وابن السكيت، والسُّكْرِي، وثعلب، وابن الأنباري، بالنسبة لشعراء الجاهلية والإسلام، (56) وكذلك الشأن بالنسبة للصولي وابن حمزة الأصفهاني اللذين صنعا دواوين الشعراء المحدثين مع

(54) كتاب جيران جنيت السابق الذكر، ص. 70.

(55) يقول شوقي عن ذلك :

«جمعتني باريز في أيام الصبا بالأمير شكيب أرسلان وأنا يومئذ في طلب العلم والأمير حفظه الله في التماس الشفاء فانعقدت بيننا الألفة. بلا كلفة. وكنت في أول عهدي بنظم القصائد الكبرى) وكان الأمير يقرأ ما يرد عليه منها منشوراً في صحف مصر فتمنى أن تكون لي يوماً ما مجموعة ثم تمنى علي إذا هي ظهرت أن أسميها الشوقيات». مجلة فصول، م. س.، ص. 272.

(56) أمجد الطرابلسي، م. س.، ص. 16 - 18.

اتباع توجّه جديد في تصنيفها.⁽⁵⁷⁾ وهو ما يعني أن هذا النمط ذو تاريخ عريق تأصل منذ القرن الهجري الثاني في الثقافة العربية.

يعرف مُرْسِلُ هذا النمط من العنوان نوعيةَ المُرْسَلِ إليه. إنه جمهور القراء الذين يرغبون في الحصول على كامل الشعر الصادر في الديوان، وكامل ما أنتجه الشاعر إلى حين صدور الديوان على العموم. ووظيفة العنوان هي الوصل بين التعيين الجنسي للمنشور والبعد التربوي للعنوان الذي يتأطر باسم الشاعر المعروف عادة بين القراء المتتبعين للشعر. هاتان الوظيفتان تبدوان لنا مهمتين في النمط الأول من العنوان. وقد نستغرب ونحن نرى تطابقاً بين عنوان ديوان البارودي وديوان الجواهري، ومصدر الاستغراب هو أن الأول يمثل العتبة السفلى ليلتحق بالعليا، غير أن التطابق على هذا المستوى يؤكد أهمية العلاقة بين العناصر والتفاعل بينها في تحديد البنية العامة.

والنمط الثاني يمحو التعيين الجنسي ويحتفظ بكلمة واحدة مركبة من اسم الشاعر شوقي وإضافة علاقة نسبة المؤنث الجمع إلى اسم الشاعر الذي أصبح مُعَرَّفًا بالآلف واللام، وبذلك تقرأ في الكلمة الواحدة كلاً من اسم الشاعر وقصائده. وانتهاج تركيب عنوان الديوان على نسبة القصائد للشاعر، أو لِدَوْلَةٍ، أو لمَمْدُوحٍ، أو لِمَكَانٍ، متداولٌ في القديم العربي أيضاً وإن كان نادراً عند مقارنته بالنمط الأول. فلابن هرمة في القرن الأول الهجري مثلاً ديوان بعنوان العباسيات⁽⁵⁸⁾ ولأبي المظفر محمد بن أبي العباس أحمد الايوردي في القرن السادس الهجري ديوان مقسم إلى أجزاء هي «النجديات» و «العراقيات» و «الوجديات»،⁽⁵⁹⁾ ولكمال الدين أبي الحسن بن نبيه المصري في القرن السابع الهجري ديوان الخليفيات،⁽⁶⁰⁾ ولنور الدين محمد بن رستم الأسعدي في القرن السابع الهجري كذلك ديوان الناصريات.⁽⁶¹⁾ ولنا أن نذكر كلاً من روميات أبي فراس ودرعيات أبي العلاء المعري وحجازيات الشريف الراضي. ولهذا النمط من العنوان وظيفتان بارزتان هما الوظيفة التربوية التي يؤديها اسم الشاعر والوظيفة التقييمية التي نستخلصها من نسبة القصائد إلى اسم الشاعر المشهور.

(57) المرجع السابق، ص. 19.

(58) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، م.س.، ج 2، ص. 70.

(59) المرجع السابق، ج 5، ص - ص 31 - 32.

(60) المرجع السابق، ج 5، ص. 66.

(61) المرجع السابق، ج 5، ص. 53.

والنمط الثالث يخيّرنا بين عنوانين أولهما قريب من النمط الأول لما يبتدئ به من تعيين جنسي ثم تليه كنية الشاعر التي يُعرَف بها،⁽⁶²⁾ وهي تذكرنا ببعض التسميات الحديثة مثل «شاعر النيل» التي أطلقت على حافظ إبراهيم. هذا العنوان الأول من النمط الثالث يعيد بناء العنوان في ضوء كل من التقليد الشعري العربي وضوء علاقة النص الأثر (شاعر النيل...) بالنص الصدى (شاعر الحمراء). ووظيفته لا تختلف عما لمسناه في النمط الأول من حيث التعيين الجنسي والوظيفة التربوية. وثاني العنوانين لا يشبه في شيء جميع الأنماط السابقة، فهو اسم للحي الذي كان الشاعر بن إبراهيم يسكنه، ولكنه بالانتقال من سياق المسكن الحقيقي (الحي) إلى المسكن الرمزي (الدوان) تخلى عن دلالة التقرير ليكتسب دلالة الإحياء، وهذه هي الوظيفة التي تترأى لنا مَهْمِية، وبها يصل عنوان دواوين العينة إلى عَتَبَةِ القُلُوب. إن محمد بن إبراهيم أسبق من محمد مهدي الجواهري الذي أعطى سنة 1969 لديوانه الصادر في بغداد عنوان بريد العودة، وعنوان أيها الأرق الصادر في بغداد أيضاً سنة 1971، ولكنه من ناحية أخرى لم يكن منفصلاً عن العناوين التي أصبح الرومانسيون العرب يسمون بها دواوينهم. وهكذا فإن النص الأثر، على مستوى العنوان، سيكون من خارج القديم في حالة محمد بن إبراهيم، وللتاريخ أثره.

4.1. طقوس التقليدية

عناصر ثلاثة، التقديم النظري، وتصنيف الدواوين، وعناوينها، هي من بين العناصر الأولية للنص المُوازي في المجموعة التي نَحْلُلُها، وهي بَعَثَتِهَا السفلى والعليا تسمح لنا بحق افتراض التشطيب على مصطلحات الآخر (الغرب) التي استهدفت تسمية هذا الشيء الجديد الذي استكمل شرائط بناء مشهد شعري له امتداده في البلاد العربية قاطبة. وسيكون علينا استقصاء النص ذاته لإثبات أو دحض هذا الافتراض.

يتطلب هذا الشيء الشعري الجديد تسمية. عبثاً نتوهم فقدانها بالعربية في اللغة الواصفة المتداولة. هناك تسميتان تبدوان فاحصتين، وهما الاتباع والتقليد، يتردد استعمالهما في النصوص الواصفة العربية، في المشرق أو المغرب.⁽⁶³⁾

(62) جبرار حنيت، المرجع السابق، ص. 76.

(63) يكثر استعمال مصطلح «الاتباع» في سوريا ولبنان، ومن بين الأمثلة على ذلك دراسة «في الأدب العربي الحديث» لأنطوان غطاس كرم، كتاب الفكر العربي في مائة سنة، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأمريكية في بيروت، 1967، ص. 243. أما مصطلح «التقليد» فينتشر أكثر في إفريقيا الشمالية وخاصة في مصر. ومن بين الأمثلة على ذلك كتاب «في الأدب الحديث»، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، الطبعة الخامسة، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1964.

بدءاً، يساعدنا ابن منظور في الاقتراب من الحقل الدلالي لكلمة التقليد. جاء في لسان

العرب :

«وقلد فلان فلاناً عملاً تقليداً.

والقلادة : ما جعل في العنق يكون للإنسان والفرس والكلب والبدنة التي تهدى ونحوها، وقلدت المرأة فتقلدت هي. قال ابن الأعرابي : قيل لأعرابي : ما تقول في نساء بني فلان ؟ قال : قلائد الخيل أي هن كرام ولا يقلد من الخيل إلا سابق كريم.

وقد قلده قلاداً وتقلدتها، ومنه التقليد في الدين وتقليد الولاة الأعمال، وتقليد البدن : أن يجعل في عنقها شعار يعلم به أنها هدي، قال الفرزدق :
حَلَفْتُ بِرَبِّ مَكَّةَ وَالْمُصَلَّى وَأَعْنَاقِ الْهَدْيِ مُقْلَدَاتِ
وقلده الأمر : ألزمت إياه، وهو مثل ذلك.

التهديب : وتقليد البدنة أن يجعل في عنقها غزوة مزادة أو خلق نعل فيعلم أنها هدي.

قال الله تعالى : ولا الهدي ولا القلائد، قال الزجاج : كانوا يقلدون الإبل بلحاء شجر الحرم ويعتصمون بذلك من أعدائهم، فأمر المسلمون بأن لا يخلوا هذه الأشياء التي يتقرب بها المشركون إلى الله ثم نسخ ذلك ما ذكر في الآية بقوله تعالى : اقتلوا المشركين.

ومقلد الرجل : موضع نجاد السيف على منكبائه.

والمقلد من الخيل : السابق يقلد شيئاً ليعرف أنه قد سبق.

ومقلدات الشعر : البواقف على الدهر.

يتألف الحقل الدلالي في تعالق الطقوس وتجاوبها على النحو التالي :

□ طقوس دينية : الهدي والاعتصام والالتزام.

□ طقوس اجتماعية : تقليد المرأة بالقلادة. تعريف الفرس السابق.

□ طقوس سلطوية : الإلزام بالمسؤولية وتحملها.

□ طقوس أدبية : علامة خلود نص من النصوص الشعرية.

الطقوس الثلاثة الأولى واقعية وملموسة، أما النوع الأخير فهو من قبيل الواقع الرمزي، يتبع لعبة رمزية للغة بين نصوص ومتلقيها، بين نصوص ونص غيرها، بين نصوص وحقلها الثقافي. وتيسر لنا أمكنة الطقوس الثلاثة الأولى اختباراً وتعييناً بؤرة الدلالة في الطقوس الأدبية. إن

النصوص الخالدة، الباقية على الدهر، هي نصوصٌ مُعرّفةٌ بنص آخر، غيرها. يتقدم هذا النصُّ ليقلدها القلادة : بِهَا يَتَبَيَّنُ أَنَّهَا هَذِي (مقدس) فتغصية من الشر والضلال، ولها يَخْضَعُ. فالنص المتوجّه نحوها يرى إليها كمعبودة، ولأنه اللاحقُ فهو يَقْرَأُ لها، كسابقة عليه، بالفحولة،⁽⁶⁴⁾ ولذلك فهو لزمها بإقرار نسق السلطة (يتبادل معها لعبة المرأة). فكيف للدهر، بعد كل هذا، أن يقهر هذه النصوص ؟

وما نلاحظه في مادة قلد من خلال اللسان هو غياب اسم الفاعل (مُقلِّد، المُقلِّد) نكرة ومعرفةً معاً. لقد أضرت الأقاويل اسمَ الفاعل بقدر ما أبرزت اسمَ لمفعول. ما هي وضعية المُقلِّد ؟ إلى أي حد يُمكنه أن يصبح هو ذاته سلطة ؟ أو يتقاسم على الأقل السلطة مع «البواقي» ؟ مبهمات، صمت.

ولا يتطرق اللسان لكلمة الاتباع بمثل التوسع الذي خص به التقليد، وما له دلالة في سياق قراءتنا هو ما عرضه كالتالي :

«تبع الشيء تبعاً وتباعاً في الأفعال وتبعت الشيء تبعاً : سرت في إثره؛ وآتبعه وأتبعته وتتبعته ففاه وتطلبه متبعاً له وكذلك تتبعت وتتبعته تبعاً؛ قال القطامي :

خير الأمر ما استقبلت منه وليس بأن تتبعت اتباعاً

وضع الأتباع موضع التتبع مجازاً. قال سيبويه : تتبعت اتباعاً في معنى آتبعته. وتبعت القوم تبعاً وتباعاً، بالفتح، إذا مشيت خلفهم أو مروا بك فمضيت معهم».

جميع هذه المعاني لا ترقى لبناء سياج دلالي موسّع. ولكننا، من جهة أخرى، نعثر في كتاب رسالة التقليد لابن القيم على ما نحن بحاجة إليه بارتباط مع ما لم يذكره ابن منظور بخصوص موقف المُقلِّد من المُقلِّد. ومن رسالة التقليد تقتطف جزءاً من حوار يفتح به المؤلف كتابه :

«فإن قيل : فأنتم تقولون أن الأئمة المُقلِّدين في الدين على هدى، فمقلِّدوهم على هدى قطعاً، لأنهم سالكون خلفهم. قيل : سلوكهم خلفهم مُبطل لتقليدهم لهم قطعاً؛ فإن طريقتهم كانت اتباع الحجة والنهي عن تقليدهم كما سنذكره عنهم إن شاء الله، فمن ترك الحجة وارتكب ما نهوا عنه ونهى الله ورسوله عنه قبلهم فليس على طريقتهم، وهو من المخالفين لهم [...] وبها يظهر بطلان فهم من جعل التقليد

(64) يقول أبو الملاء المعري :
«أما بعد، فإن الشعراء كأفراس تتابهن (في مدى)، ما قصر منها سبق، وما وقف ليم ولحق».
شروح مقطع الزند، القسم الأول، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، 1964، ص. 10.

اتباعاً، وإيهامه وتلبيسه، بل هو مخالفٌ للاتباع، وقد فرق الله ورسوله وأهل العلم بينهما كما فرقت الحقائق بينهما، فإن الأتباع سلوكُ طريق المتبع والإتيان بمثل ما أتى به»⁽⁶⁵⁾.

بل إن ابن القيم يكتب فصلاً بكامله في صيغة «مناظرة بين مُقلّد وصاحب حُجة»،⁽⁶⁶⁾ وبه يثبت بالتفصيل جميع الحجج المتداولة من طرف المقلّدين بغاية إبطالها جميعها. ومُرتكز موقف ابن القيم هو أن المقلّد يعتبر المقلّد الذي لاجحة له في التقليد يمارسُ فعلاً باطلاً ومرفوضاً. ولهذا يفصل، منذ البدء، بين التقليد والاتباع الذي ينتصر له كما تنتصر له سُنّة الاعتقاد. ولا يشغلنا، هنا، الانتصار للاتباع، فتلك مسألة أخرى، بل يهمنا أن نعقد الصلة بين هذا التصور للتقليد والطريقة التي تعاملت بها التقليدية مع القديم، حيث نجد البارودي بكلامه «كالماضين»، أو شوقي الذي لم يسأل شرائط عودة الماضي في الحاضر، يعضدان الاعتقاد في ماضي يختاره بلا حجة أو دليل.

لذلك فإن التفكير الأولي الذي لمسنا به عناصر هذا الشيء يعرض علينا مشهداً طقوسياً، له النور، والاعتصام، والالتزام. وهو يقترب أكثر من عناصر النص الموازي، بالعبتين السفلى والعليا، عند مقارنته بكلمة الاتباع. ولعل قول شوقي الذي خص به «نور السبيل» في فرنسا «من أول يوم»، وإدراكه للزلزل في حال استعجال المفاجأة من الجديد، يرسم لنا حدود الهدى والضلال، النور المقدس والنور المندس، وفي سياقهما يتموضع الاعتصام والالتزام. أما التابع فيظل متحلاً، كما الاتباع، من كل مشهد طقوسي هو الضابط بصرامته لكل مقلّد وتقليد. ولأن المقلّد هنا ظاهر،

(65) ابن القيم، رسالة التقليد، تحقيق وتعليق محمد عفيفي، المكتب الإسلامي، بيروت، مكتبة أسامة، الرياض، ط 2، 1985، ص. 12 - 13.

(66) تقتطف من المناظرة، هذه الفقرة لأهميتها، وقد جاء فيها :

«وأيضاً فنقول لكل من قلد واحداً من الناس دون غيره : ما الذي خصّ صاحبك أن يكون أولى بالتقليد من غيره ؟ فإن قال : لأنه أعلم أهل عصره وربما فضله على من قبله مع جزمه الباطل أنه لم يجيء بعده أعلم منه، قيل له : وما يدريك ولست من أهل العلم بشهادتك على نفسك أنه أعلم الأمة في وقته ؟ فإن هذا إنما يعرفه من عرف المذاهب وأدلتها وراجحها من مرجوحها فما للأعشى وقد الدراهم ؟ وهذا أيضاً باب آخر من القول على الله بلا علم، ويقال له ثانياً : فأبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعثمان وعلي وابن مسعود وأبي بن كعب ومعاذ بن جبل وعائشة وابن عباس وابن عمر (رضي الله عنهم) أعلم من صاحبك بلا شك؛ فهلاً قلدهم وتركته ؟ بل سعيد بن المسيب والشعبي وعطاء وطاوس وأمثالهم أعلم وأفضل بلا شك، فلم تركت الأعلم الأفضل الأجمع لأدوات الخير والعلم والدين ورغبت عن أقواله ومذاهبه إلى من هو دونه ؟ فإن قال : لأن صاحبي ومن قلده أعلم به مني، فتقليدي له أوجب عليّ من مخالفة قوله لقول من قلده؛ لأن وفور علمه ودينه يمنعه من مخالفة من هو فوقه وأعلم منه إلا لدليل صار إليه هو أولى من قول كل واحد من هؤلاء. قيل له : ومن أين علمت أن الدليل الذي صار إليه صاحبك الذي زعمت أنت أنه صاحبك أولى من الدليل الذي صار إليه من هو أعلم منه وخير منه، أو هو نظيره ؟ وقولان مما متناقضان لا يكونان صواباً، بل أحدهما هو : الصواب، ومعلوم أن ظفر الأعلم الأفضل بالصواب أقرب من ظفر من هو دونه؛ فإن قلت : علمت ذلك بالدليل فهنا إذا قد انتقلت عن منصب التقليد إلى منصب الاستدلال، وأبطلت التقليد، ص. 35 - 36.

ولم يعد مضراً، فإنه هو الذي يسمى نفسه، ولا حاجة بنا للنزاع عنه ملكيته في تسميته لنفسه. هو الذي قلد النصوص القديمة القلادة، وبها اهتدى واعتصم والتزم. لذلك نُرجع الاسم لمن اختاره كإمضاء لمشهده. إنه الشعر التقليدي، والحركة هي التقليدية. فإلى أي حد أخلصت الممارسة النصية التقليدية لسياجها النظري ؟

2. تقديم المتن

1.2. تعريف

لدراستنا استراتيجية نظرية تمر عبر القراءة الداخلية للنصوص. ونعني بالقراءة الداخلية الذهاب والإياب بين البنيات النصية، وضبط عناصر الدال المعجمة وهي تشتغل ضمن بنية لها مميزاتها. فلابد، إذن، من تقديم تصور للمتن يفتح مسار التحليل، كما يكون حارساً لتسرب نصوص لا تندمج في البنية العامة للمتن.

يعني المتن في العربية، حسب اللسان، كل شيء «صَلَبَ ظَهْرَهُ»، وله أيضاً صلة بالجسد.⁽⁶⁷⁾ وقد اكتسب في الثقافة العربية القديمة معنى النصوص الأصلية، وخاصة تلك التي تفرعت عنها نصوص هامشية، وقد انتظمت في حقل دلالي موحد. وقريباً من هذا المعنى ما يهتدي به النحو الوصفي في العصر الحديث وهو يرى إلى المتن «كمجموعة نهائية من الأقاويل، المنتظمة بفاية التحليل الذي يستهدف، بعد الإنجاز، الإحاطة الشاملة والملائمة بالأقاويل».⁽⁶⁸⁾ ثم تعرض هذا التصور الأولي للهدم على يد شومسكي الذي نادى بـ«المتن المضاد» وهو ينطلق نحو إنشاء قواعد قادرة على استيعاب عدد لا محدود من الأقاويل، بدل تقييد أقاويل محدودة. ويمتلك المتن معنى آخر بانتقاله من حقل الأقاويل إلى حقل الخطابات. فـ«المتن كتصوير إجرائي، يستعيد حقوقه ليستغل في المعنى التوليدي الضمني : وهكذا يمكن أن نتحدث عن متون تراثية (مجموعة نصوص كاتب) أو عن متون قوارضية (مجموعة متغيرة لحكاية من الحكايات)، متبهمين لكونها لا يمكن أن تكون على الإطلاق مغلقة أو مبالغاً فيها، ولكن تمثيلية فقط».⁽⁶⁹⁾ والتمثيلية في حقل التحليل، الذي نحن بصده، لا تركز لتصنيف إحصائي أو استنفاد

(67) يقول امرؤ القيس في معلقته :

وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كفنو النخلة المتعثر

شرح التصانيد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأثيري، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف الطبعة الرابعة،

1980، ص. 62.

A.J. Greimas, J. Courtes, *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné* op. cit., p. 73. (68)

op. cit., p. 74. (69)

النموذج،⁽⁷⁰⁾ بقدر ما تعتمد نصوصاً تلتحم ترابطياً (على مستوى كل شاعر) وتواريدياً (بالانتقال من شاعر إلى آخر) في نسج العَبَتَيْنِ السفلى والعليا للمتن الذي لا يُفْضِي، عكس التحليل الجُمْلِي، بجل أسرارهِ.

نعطي للعبة السفلى والعبة العليا للمتن وضعية اصطلاحية، لها مرتبة لغوية واصفة. واستعملنا لهما بهذا المستوى يفترض وجود عناصر مشتركة ومهيمنة في متن من المتن. وتتجسّد هذه العناصر إما بعدد أدنى و/أو بقوانين محصورة، وهي في هذه الحالة تجعل النص ينتمي للعبة السفلى للمتن، أو تتجسّد بعدد أعلى و/أو بقوانين أوسع، وهي في هذه الحالة تُدْخِل النص ضمن اللعبة العليا للمتن. ونحن بعيدون عن أي تنميط مطلق للعناصر أو قوانين التفاعل.

ووجود العناصر المشتركة في متن من المتن يكسب النصوص الشعرية خاصية المجموعة. إن «المجموعة» مفهوم رياضي يستعمل عادة في اللسانيات، وهو إما معرف عن طريق إحصاء (بالامتداد) أو بتحديد الخصائص (بالفهم). وهكذا فإننا نُقدم مجموعة مؤلفة من الصوتيات Phonèmes [أ، ب، د، ك] وبها وحدها، ونكتب [أ، ب، د، ك] التي نقرأها «مجموعة مؤلفة من الصوتيات [أ، ب، د، ك]». فالصوتيات [أ، ب، د، ك] هي عناصر المجموعة وبها «تتعلق». (...). يمكن لمجموعتين أن تكونا متساويتين. والتساوي هو خاصية المجموعات المحددة بطرق مختلفة، ولكنها مؤلفة من العناصر ذاتها.⁽⁷¹⁾

ويمدنا مُعْجَم الدلائلية بتوضيح مفيد لاستعمال المصطلح :

1 - المجموعة، في الإصطلاح الرياضي، تعني انتقاء عناصر (ذات عدد محدود أو

غير محدود) قادرة على صيانة علائق منطقية فيما بينها أو مع عناصر مجموعات أخرى.

2 - ويبدو أن استعمالها مبرّر فقط، في الدلائلية، بالمعنى غير المحدد للكون أو

الكون الجَزَائِي، لأن القبول الرياضي لهذا المصطلح، نظراً للأسبقية التي يعطيها للعناصر (أو الوحدات السرية) على حساب العلائق، يبدو متناقضاً مع المقاربة البنائية التي لا تطرح الكلمات أبداً قبل العلائق التي تحددها، والتي لا دلالة بالنسبة إليها لغير العلائق : فباسم التجانس سيكون من المُستَحْسَن على العموم استبعاد تصوّر المجموعة.⁽⁷²⁾

op. cit., p. 74. (70)

op. cit., p. 193. (71)

op. cit., p. 128. (72)

والإفادة التي نجنيها من التعريف المُعْجَمِي الثاني هي ضرورة الحذر من استعمال «المجموعة» في تصورها الرياضي. مع ذلك فإن صفة التجانس تظل مهددة، حيث يتدخل الزمان والمكان، كما تتدخل الذوات الكتابية، في تبديد التجانس المُفْتَرَض. ولتوضيح البُعد العلائقي للنصوص، كعناصر تَكُونُ المتن، وتُتَاطَرُ ضمن مجموعة، نذكر مرة أخرى بضرورة الربط بين المجموعة والـمتن من خلال اللّاحِمَ لهما وهو البنية التي سبق لنا، في المقدمة، أن حددناها بتعريف سوسير للنسق، أي كذات للعناصر التي تنسج بينها علاقة تفاعل.⁽⁷³⁾ وهذا التعريف يستتبع أسبقية علائق التضامن والتفاعل على العناصر المفردة أو العناصر التي تعتقلها سكونية العلائق.

هذا التعريف للبنية مساعدة، برأينا، في الربط بين المتن والمجموعة ضمن حقل التحليل الذي نحاول ملاسته. فالمتن، كنصوص تمثيلية، تلتحم ترابطياً وتوآزدياً، ناسجة بذلك عتبةً سُفْلَى وأخرى عُلْيَا للمتن، وتتوفر على عناصر لها تضامنها بفعل العلائق الداخلية المُتفاعلة التي تحكمُ بنيةً كاملةً المتن.

2.2. نُصُوص

يسعينا التعريف السابق للمتن في تعريف نصوص التقليدية حسب مستوى الترابط (كل شاعر على حدة) ومستوى التوارد (نصوص التقليدية من شاعر لآخر). وهذه هي النصوص المنتقاة لتشكيل عينة المتن التقليدي :

(أ) محمود سامي البارودي

- تذكر الشباب، ج 1، ص. 36.
- معارضة المتنبي، ج 1، ص. 111.
- معارضة النابغة، ج 1، ص. 119.
- أيد المنون، ج 1، ص. 156.
- حكمة، ج 1، ص. 219.
- الأهرام، ج 2، ص. 36.

(ب) أحمد شوقي

- نهج البردة، ج 1، ص. 190.
- حفّ كأسها الحبيب، ج 2، ص. 9.

- يا غاب بولون، ج 2، ص. 27.
- سلام من صبا بردی، ج 2، ص. 73.
- رمضان ولى، ج 2، ص. 76.
- يا نائح الطلح، ج 2، ص. 103.
- ذكرى دنشوي، ج 2، ص. 244.

ج) محمد بن إبراهيم

- الشطرنج الناطق، ص. 78.
- معارضة، ص. 111.
- الدمعة الخالدة، ص. 198.
- ليلة الغرباء، ص. 223.
- اعترافات شاعر، ص. 235.

د) محمد مهدي الجواهري

- يا قرأتي، مج 1، ص. 127.
- أيها المتمرّدون، مج 1، ص. 241.
- أنا، مج 2، ص. 102.
- تحركّ اللحد مج 2، ص. 111.
- دجلة في الخريف، مج 2، ص. 220.
- يا دجلة الخير، مج 3، ص. 279.
- سلاماً عيد النضال، مج 4، ص. 12.

نفترض أن هذه النصوص تتوفر فيها الصلاحية على مستوى الترابط كما على مستوى التوراد لجامع الشعر التقليدي، أي أنها تتوفر على عناصر تضبط العلائق الداخلية نسيجها وتجانسها. وبهذا المنظور تتجراً على التعامل مع المتن كما لو كنا نتعامل مع قصيدة واحدة، لما للبيئة المشتركة بينها من فاعلية. وإذا كان التصور الذي نسترشد به في الشعرية يعتبر الشعر دالاً، والإيقاع هو، على الأرجح، الدال الأكبر، فإن هذا الجامع، المشترك، المعمم، يتعرض من قصيدة لأخرى، ومن شاعر لآخر، لبناء يختص به، لا بفعل انتقاء قوانين دون غيرها، بل بفعل الانفلات مما يمكن رصده كقوانين ذات صفة شولية وانضباط. وتنطبق هذه الملاحظة على ما أسميناه بالمركز والمحيط مرة، والعتبة السفلى والعتبة العليا ثانية، بل هو منفتح على ما لم نفلح بعد في تسميته.

إن النص، كعملٍ مستقلٍ نسبياً، لا يفشي بأسراره لكل ضبط وتصنيف. هو دوماً يُخفي ويُضمر أكثر مما يُبوح ويُصرّح. ولا نأتي بعَجَبٍ ينتحل اصطناع الفتنه. نحن نتعامل فقط بوغي نقدي لكل قراءة وضعية تعميمية تختزل المتعدد إلى الواحد، واللانهائي إلى النهائي، مطمئنة لوضعها النظري دونما انشداد (ولو حدسي أحياناً) لما يُفرد النصُّ ضمن النصوص التي منها يستقي قوانينه العامة في بُنيّةٍ نسيجه.

وتبعاً لهذه الملاحظة، التي تُؤكّد عليها مرة ثانية، ننبّه لما سنقدم عليه، أثناء التحليل، من استشارة قصائد أخرى من دواوين هؤلاء الشعراء أنفسهم، ولما ستُبدنا به نصوص من خارج المتن، في المغرب أو المشرق، رغم محدوديتها. والاستشارة، في هذا السياق، مغافلة للريب، وقبول لعبة الانشقاقات، وهي ترحل من هاوية لهاوية.

ثم إن الإستشارة، بعد هذا، تنفيّاً استقصاءً مُمكنٍ الكائن، في الوقت نفسه الذي تسعى فيه لملاسة شعرية النص ودلالته، وهي الطرف الأقصى لعلم الأدب الذي ما يزال بعيداً عن تعيين سر إبداع النص وإنتاج دلاليته، لأن «علم الأدب»، وهو يبني نماذج النصِّ العامة، عاجزٌ عن الإمساك بأصالة النص المتفردة التي تكمن فيها على الخصوص طبيعة العمل الفني...»⁽⁷⁴⁾

3. عنوان النص

1.3. الجماعة بين الذاكرة والخيال

ابتعد العرب القدماء بالإجمال عن تسمية القصيدة، فلم يُعلّقوا في سقّها ثرياً⁽⁷⁵⁾ تسرق من القصيدة فضاءها أو تفتّحه. كانوا يتركونها حرة في اختيار مسار رحلتها، مهما كان هذا المسار محدّداً بمعايير النقد⁽⁷⁶⁾ هي القصيدة جغرافية متعددة المواقع والأضلاع، لها كل الأسماء والعناوين الممكنة.

كان بين الشاعر والذاكرة الجماعية اتفاقٌ على خطاطة مسار رحلة القصيدة، حسب البُنيّات المتبدلة، ولكن شاعرية Poéticité النص تخون هذه الذاكرة بانعراجات الدوال ذاتها، فتخترق المُعتاد والوحدة والنمط، مبثرةً بذلك المَعْمَم في النص، معلنةً عن اختلافها الاستثنائي، وهو يضيء من هذه الجغرافية السعيدة لكون متعدد الأضلاع. هكذا تنذهل الذاكرة الجماعية. ولأنها تخشى التفتت تسم القصيدة وتسمّيها، تُخرجها من رُكن «الفنل» إلى ركن «التغيين». ذلك فعِلُ الخيال.

Jouri Lottman, *La structure du texte artistique*, op. cit., p. 102. (74)

Jacques Derrida, *La double séance*, in *Dessalination*, Coll. «tel quel», Seuil, Paris, 1972, p. 205. (75)

76. معقّد، قتيبة في تصنيف وترتيب أغراض القصيدة، فإن الشاعر العربي القديم أنصت إلى الدوال وهي تبين النص.

نصبح، إذن، أمام قصائد سماها الخيال الجماعي برفعها وصاحبها وهي المعلقات، أو بفردتها وهي اليتيمة،⁽⁷⁷⁾ أو باسم من اختارها وهي المفضليات والأصمعيات. لكن هذا لا يكفي. فالشاعر قد لا ينفرد إلا بقصيدة تأتلف مع العديد من قصائده أو قصائده غيره في العناصر والبنية المعممة، ومع ذلك فهي منفجرة بشيء لاتنضبط أسرار شاعريته، فتسمى القصيدة آنذاك بحرف رويها وصاحبها مثل بائنية أبي تمام وسينية البحتري وقافية رؤبة ونونية ابن زيدون. حرف واحد له سلطة على مجموع النص، ثم على مجموع النصوص. والتسمية، بهذا المعنى، وشم وعلاقة، تحتاجها الجماعة لحفظ تراتب النصوص وحفظ ترتيب الذاكرة معاً.

إن الذاكرة تعني فعل القراءة. قارئ الشعر العربي القديم لم يكن يتنافى مع الشاعر، لكل منهما وضعيته في بناء النص. يسمى القارئ، المفرد أو المجموع، قصيدة، بحرف رويها مثلاً. يعيدُ بنية القصيدة بالكشف عن بذرة السرّ وحجبتها من جديد. فعلٌ مضاعفٌ، يَبُوحُ لِيُخْفِي. فعلٌ لِلْمَتَائِنِ، لِفَتْحِ الصَّدْفَةِ وإغلاقها. والقصيدة هنا موضوعُ بناء وإنتاج دلالتها، والقارئ - السامع غير بعيد عنها، رغم «أنهما غير حاضرين لكل واحد منهما» على الدوام.⁽⁷⁸⁾

2.3. عناوين قديمة

ولا نريد، بتشدّدنا في اختصار تناوّل عنصر العنوان في القصيدة العربية القديمة، أن نتغافل عن تسمية بعض الشعراء القدماء لنصوصهم. فهذا بروكلمان يثبت لنا في كتابه تاريخ الأدب العربي تسميات بعض الشعراء لقصائدهم التي نورد نماذج لها حسب الترتيب الزمني لوفاء أصحابها :

- 1 - القصيدة الفزارية، لأبي القاسم محمد بن عبد الله الفزاري، القرن الرابع الهجري / القرن الخامس الميلادي.⁽⁷⁹⁾
- 2 - القصيدة المنفرجة أو الفرج بعد الشدة، لأبي الفضل يوسف بن محمد التوزري، 513 هـ/1119م.⁽⁸⁰⁾
- 3 - القصيدة البسامة (البشامة) بأطواق الحمامة، لأبي المجيد ابن عبدون، 520 هـ/1126م.⁽⁸¹⁾

(77) وهو عنوان قصيدة سويد بن كاهل التي مطلعها :

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتع

(78) Gerard Cogez, Premier bilan d'une théorie de la réception in *Degrès*, N° 39-40, 1984, p. 2.

(79) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، م.س.، ج 2، ص. 104.

(80) المرجع السابق، ج 5، ص. 109.

(81) المرجع السابق، ج 5، ص 126.

- 4 - القصيدة التترية، لأبي الحسين أحمد بن منير الطرابلسي الرفاء، 548 هـ/1153 م.⁽⁸²⁾
 - 5 - معرة البيت، لأبي الحكم عبيد الله الباهلي المري، 549 هـ/1154 م.⁽⁸³⁾
 - 6 - الخمارطشية، لأبي الحسن بن أحمد خمارطش، 554 هـ/1159 م.
 - 7 - بستان العارفين في معرفة الدنيا والدين، لمجد (محيي) الدين جمال الإسلام محمد بن أبي بكر الوتري، 662 هـ/1264 م.⁽⁸⁴⁾
 - 8 - صفوة المعارف، لأبي المعالي سعد بن علي الخطيري، 568 هـ/1172 م.⁽⁸⁵⁾
 - 9 - تذكرة الأريب وتبصرة الأديب، لمجد الدين محمد بن أحمد بن الظهير المراكشي الأربلي، 676 هـ/1277 م.⁽⁸⁶⁾
 - 10 - القصيدة الألفية المقصورة، لأبي الحسن حازم الفرطاجني، 684 هـ/1285 م.⁽⁸⁷⁾
 - 11 - الكواكب الدرية في مدح خير البرية (وتسمى البردة)، لشرف الدين أبي عبد الله (أبي علي) محمد بن سعيد البوصري الصنهاجي، 694 هـ/1296 م.⁽⁸⁸⁾
 - 12 - الصارم القرضاب في نحر من سب أكارم الأصحاب، لعثمان بن سند المكي، 1217 هـ/1802 م.⁽⁸⁹⁾
- هذا ثبت مختصر، يحيط بالفترات التاريخية (من القرن الرابع إلى القرن الثالث عشر الهجريين / القرن العاشر إلى القرن التاسع عشر الميلاديين) كما يؤلف بين المشرق والمغرب. ومن بين الملاحظات الأولية تزامن هذه العناوين بكثافة نسبية مع القرن السادس الهجري، وهي مرحلة عرفت فيها بنية النص العربي القديم ذاتها إبدالاً سيكسب النتائج الشعرية لما يلي. هذه المرحلة تميّزه الذي نادراً ما انتبه إليه الشاعريون القدماء. ويقترن الزمن أيضاً ببيروز العناوين المسجوعة، كقصيدة «تذكرة الأريب وتبصرة الأديب» و«الكواكب الدرية في مدح خير البرية» و«الصارم القرضاب في نحر من سب أكارم الأصحاب».

(82) المرجع السابق، ج 5، ص. 47.

(83) المرجع السابق، ج 5، ص. 129.

(84) المرجع السابق، ج 5، ص. 20.

(85) المرجع السابق، ج 5، ص. 14.

(86) المرجع السابق، ج 5، ص. 22.

(87) المرجع السابق، ج 5، ص. 133.

(88) المرجع السابق، ج 5، ص. 81.

(89) المرجع السابق، ج 2، ص. 41.

3.3. التقليدية والعنوان

كان ذلك ما قبل تاريخ العنوان الحديث.

تصّت قصائد البارودي عن عناوينها، ويعوض العنوان عنوانان : **أولهما** مصاحباً للقصيدة في المتن، مثل «قال» أو «وقال» أو «قال يصف الربيع». هناك تدرج في هذا النمط من عرض القصيدة، وثانيهما مرافق لمطلع القصيدة في الفهرس، قد يطول وقد يقصر، يلخص ثرياً كون القصيدة بتحديد أغراضها. فتحت مطلع قصيدة :

أيد المتون قدحت أي زناد وأطرت أية شغلة بفؤادي

نقرأ «شكوى، رثاء، عظة، حكمة، تأس بالملوك والأمم البائدة».⁽⁹⁰⁾ هذا العنوان الفرعي المختص في تعيين الأغراض يحكم الفهرس بكامله. لذلك تكون قصائد البارودي تنتمي للقصائد الغفل، وهذا ما يؤكد أيضاً أنها تسيج بنصها الموازي العتبة السفلى للمتن.

ولا تنضبط الشوقيات ضمن نموذج متماسك. فعرض القصيدة يعتمد في الفهرس وحدتين : **أولهما** مشتركة بين جميع القصائد والفهارس، وهو إثبات مطالع القصائد، على النحو الذي لمسنه عند البارودي. هذه وحدة مستمدة من البارودي إلى شوقي. وثانيتهما متوفرة في قصائد دون غيرها، وهي العنوان أو العنوان الفرعي (إلى جانب مطالع القصائد) في الفهارس ثم مثبتة في المتن. وبإثبات العنوان في هذه المجموعة الثانية من القصائد يكون شوقي قد خطاً نحو العتبة العليا، دون أن يؤسسها تأكيداً.⁽⁹¹⁾

وتتوزع قصائد محمد بن إبراهيم بين عدة أنماط لهذا العنصر، وقد كتب صانعو الديوان في النقطة الخامسة في عملهم في تخريج الديوان : «وجدنا قصائد مَعنونة من الشاعر، وأخرى اخترنا لها عناوين مناسبة. وأخرى تركنا عَنْونتها ليختار القارئ الباحث لها عنواناً يتفق ومضمونها».⁽⁹²⁾ وإذا كان ما اختاره صانعو الديوان من عناوين يترك إصابة الاختيار مهددة بالتأويل، كما هو الشأن في تأويل تصنيف الديوان، فإن القصائد الغفل توضح طبيعة النص الصدى لمعنى المتن معاً.

أما الجواهري فهو ينحاز في أغلب قصائده لإثبات العنوان مع عدم الاستغناء عن مطالع القصائد. بهذا يصل هذا العنصر للنص الموازي في نصوصه إلى العتبة العليا. وتحت العنوان نقرأ عناوين فرعية هي تاريخ ومكان النشر، وفي حالات نادرة تاريخ القول إلى جانب تاريخ النشر

(90) ديوان البارودي، م.س.، ص. 231.

(91) لا نريد الدخول في نقاش عقيم حول السابق أو الأصل.

(92) ديوان شاعر الحمراء، م.س.، ص. د.

أو الأول بمفرده. ثم ينضاف إلى هذا العنوان الفرعي خطاباتٌ تثير البواث الخارجية لقول القصيدة، هي كذلك بمثابة تقديرات من وضع الشاعر، «لا تفعل «جميعها الشيء نفسه»⁽⁹³⁾ رغم أنها تلتقي في ضمان قراءة حسنة للنص كما سبق ذكره بحسب تعبير جيرار جنيت.⁽⁹⁴⁾

لنتفق أن وضع عناوين والعناوين الفرعية ليس من اختيار الشاعر دائماً، فلا نعتقد أن شوقي هو الذي تكفل بوضع بعض العناوين والعناوين الفرعية على الأقل، كما أن محمد بن إبراهيم بريء من جميع عناوين قصائده المثبتة في الديوان، وقد لا يكون البارودي هو واضع العناوين الفرعية لقصائده. هذه «الأشياء البسيطة» يتعذر علينا التأكد منها في غياب دراسات متخصصة للنص الموزي، سواء في مرحلتها الحديثة أو في مرحلة بناء موضوعها. كل هذا لا يجبر التحليل على التصدع. فالفضاء الاجتماعي - الثقافي ينتهج هو ذاته تعميم النموذج الذي اختاره الشاعر أو اشترطته بنية المتن في تفاعلها مع الزمنية الشعرية الكبرى، أكانت قديمة، كما في حالة البارودي وشوقي، أو حديثة لها الرومانسية العربية نموذجاً، حيث العنوان والتقديم عنصران حديثان بالأساس، ولا مفر من الإقرار بأن الرومانسية العربية مدت التقليدية ببعض عناصرها، ومنه هذان العنصران للنص الموزي، وهو ما يطرح مازق التحقيب في الشعر العربي الحديث.

4.3. لماذا العنوان ؟

نود الآن مباشرة غزو العنوان من خلال شعرية مفتوحة على انتقاء أدوات من خارج حقل الشعرية، فاصلين بذلك بين انتقائية الأدوات وانتقائية الهدف التي لانفتر بها أو نستسلم لها.⁽⁹⁵⁾ هكذا تقتحم هذا العنصر من عناصر النص الموازي من أمكنة تتجاوب مع المكان الذي رمى جنيت بترده.

ذكرنا سابقاً أن الشاعرين العرب القدماء لم يُولوا العنوان أهمية، وأرسطو قبلهم لم يتطرق هو الآخر إليه. وإذا كان النثر العربي قد جرب العنوان، فإن الأعمال، الأدبية وغير الأدبية، في اليونان القديم لم تكن تلتزم بضرورته.⁽⁹⁶⁾ وهذا ما تنف عليه أيضاً في الشعر القديم الصيني والياباني، بل إن العنوان في الشعر الأخير نادر، وهو ما يفاجئنا أيضاً لدى شاعرة يونانية غنائية

(93) Gerard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 182.

(94) المرجع السابق، ص. 183.

(95) Gaston Bachelard, *La philosophie du non*, op. cit., p. 12.

(96) Antoine Compagnon, *La Seconde main*, Seuil, Paris, 1979, p. 329.

هي سافو،⁽⁹⁷⁾ وقبلها كتاب الموتى لقدماء المصريين.⁽⁹⁸⁾ ولم تنزع القصيدة في أوروبا نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسية⁽⁹⁹⁾ دونما تقويض لمبدأ التخلي عن العنوان في نصوص لاحقة عليها وتعويضه بالعنوان الفرعي كـ«قصيدة» أو «قصائده لتمييز الجنس الأدبي للنص».⁽¹⁰⁰⁾

وغدوّى العنوان آتية للشعر من الأجناس الأدبية الأخرى أو من النثر، وهي التي أحاطتها الدراسات باهتمام يفوق النثر. وما زلنا نهجل الكثير عن العلاقة بين الشعر العربي لِمَا قَبِل التقليدي وشعر اللغات التي كُتِبَ بها من تركية وفارسية وعبرية وكردية ورومية.⁽¹⁰¹⁾ وتتوفر في العقد الحالي على تحاليل تعالج بنية ووظيفة العنوان في أنساق دلالية متباينة. ويبدو أن العنوان جلي الارتباط بالثورة الصناعية، وتوسع السوق، وتبلور حضارة الاستهلاك،⁽¹⁰²⁾ التي أدت إلى ظهور الصحافة والكتاب. ولكن ذلك تاريخه الأوربي.

هناك من الباحثين من نَزَعَ إلى تحليل العنوان بالإفادة من وظائف اللغة التي قال بها ياكُسون، فتبيّن له أن للعنوان وظائف هي : «الوظيفة المرجعية (المركزة على الموضوع)، والوظيفة الندائية (المركزة على المُرسَل إليه)، والوظيفة الشعرية (المركزة على الرسالة).»⁽¹⁰³⁾ وقد تسع هذه الوظائف لدى هنري ميتران Henri Mitterand لتشمل «الوظيفة التمييزية، والوظيفة التحريضية (حث قُصُول المُرسَل إليه ومناداته ، والوظيفة الإيديولوجية». ⁽¹⁰⁴⁾ وهذه جميعها تُسَوِّر العنوان بسلطة قُروم إخضاع المُرسَل إليه. ولا فائدة في تكرير الوظائف التي جاء بها جُنَيْت.

(97) لم يصلنا من شعر سافو إلا مقاطع، وقد جمعها عبد الغفار مكاوي في كتاب : سافو، شاعرة الحب والجمال عند اليونان، دار المعارف القاهرة، بدون تاريخ. والمقاطع المذكورة بدون عنوان.

(98) راجع الترجمة الفرنسية : *Livre des morts des Anciens Egyptiens*, Edi. Stok Plus, Paris, 1987.

(99) نلاحظ العنوان أيضاً لدى رونصار، الشاعر الفرنسي الشهير. ويقول أنطوان كومانين في كتابه السابق. إن العنوان يعود للقرن 16.

(100) هنا ما نجده مثلاً في قصائد ليودير وملاري.

(101) أسامة عاونوي، الحركة الأدبية في بلاد الشام، منشورات الجامعة اللبنانية، قسم الدراسات الأدبية، رقم 6، بيروت 1971، ص. 51 - 52. وقد جاء فيه :

«ولا عجب فقد ظلت للشعر غوايته وفتنته، وظل له عشاقه والمأخوذون بحر الموروث، فكان من أدباء القرن من نظم ونثر بالتركية، والفارسية، والعبرية، والكردية، والرومية، بله العبرية».

(102) راجع الدراستين التاليتين على سبيل المثال :

Claud Duchet, «La Fille abandonnée» et «La bête Humaine», éléments de titrologie romanesque, in *Littérature*, N° 12, Decembre 1973, p. 49.

Gerard Vigner, une unité discursive restreinte : Le titre in *Le Français dans le monde*, N° 156, Octobre, 1980, p. 155.

Claude Duchet, op. cit; p : 49. (103)

Henri Mitterand, Les titres des romans du Guy des cars, in *Sieclecritique*, ed. Fernand Nathan, Paris, 1979, p: 89. (104)

منذ أواسط الستينيات كان جُون كُوهِن قد اُعْتَنَى بالفرق بين وضعية العنوان في كل من الشعر والنثر، فرأى أن للعنوان وظيفة الدلالة على ترابط أجزاء قول أو خطاب أو نص، وهو ما لا يتحقق في الشعر، و«ليس في ذلك إهمال ولا دلال. فإذا كانت القصيدة تهمل العنوان، فلأن هذه الفكرة التركيبية، التي يدل عليها العنوان، تنقصها...»⁽¹⁰⁵⁾ إن القصيدة، في هذا التصور، مستغنية عن العنوان مادامت وظيفته غير متجانسة مع بنية النص الشعرية. فالقصيدة كَوْن متعدد الأضلاع والأبواب، وما العنوان إلا الباب الأوحَد لدخول البيت الرمزي. والصراع بين تعدد الأبواب (التي تُنتجها دلالية النص) والباب الأوحَد هو ما ستختبره مُعَانَاةً مَلَازِمِي. يكتب جَاك دِيرِيدَا، بخصوص مَلَازِمِي، عَن هَذَا الْمُعَلَّقِ فَوْقَ النَّصِّ، العنوان :

«تعليقُ العنوان، ضروريٌّ إذن، باعتبار ما يُهيمن عليه العنوان. ولكن وظيفة العنوان ليست الترتابُ بِمُفْرَدِهِ. إن العنوان الذي لنا تعليقه هو أيضاً، بِحُكْمِ موقعه، مُعَلَّقٌ، في حال تعلق أو تعليق. فوق نص مِنْهُ ينتظر ومنه يستلم كُلُّ شيء - أو لا شيء. ومن بين أدوار هذا التعليق إذن أنه يُمْكِنُ في المكان الذي وُضِعَ فيه مَلَازِمِي الثريا، ما لآنهاية له من الثريات على مُشْهَدِ نُصُوصِهِ»⁽¹⁰⁶⁾

«إن مَلَازِمِي، وهو يتوجه لَمُورِيس جِيلِيلِيْمُو، يَصِفُ القيمةَ التعليقيةَ للعنوان، أو بدقة أكبر، للفراغ الذي يُسَمِّيهِ في أعلى الصفحة (...). إن العنوان سيظل إذن مُعَلَّقاً، في حال تعليق، في الهواء، ولكنه مُشْعٌ كَثِيراً المسرح التي لا يَسمحُ تعدُّدُ أضلاعها بِالْعَدِّ أو الاختزال»⁽¹⁰⁷⁾.

للقصيدة هنا رحلةٌ أخرى، رحلةُ الكِتَابَةِ، لا القول ولا الاستهلاك. هي تنتج دلالتها، ونُرْصِدُهَا مِنْ مَكَانٍ شِعْرِيٍّ - فلسفي. فلنتأمل قليلاً.

هناك، في متن الشعر التقليدي، العنوانُ الفرعيُّ كعنصر مشترك بين أغلب النصوص. وعندما تتفق على أن «لا شيء يحصر طول العنوان من الناحية النظرية»⁽¹⁰⁸⁾ فنسجد هذا يصدق أكثر على العنوان الفرعي الذي يتسرب إليه التقديم أحياناً. ويمكن رصدُ البنية النحوية لهذا النمط من العنوان كما يلي :

Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Coll. nouvel le bibliothèque Scientifique, Flammarion, Paris, 1966, p. 169. (105)

Jacques Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 205. (106)

(107) المرجع السابق، ص. 206.

Verand Vigner, une unité discursive estreinte : Le titre, in *Le Français dans le monde*, op. cit., p. 37. (108)

- (أ) 1 - فعل متبوع بنقطتي تفسير (قال) :
 - 2 - فعل + فعل + فاعل + مفعول به (قال يصف الربيع).
 - (ب) 1 - خبر (حكمة)، (غزل)، (هجاء)...
 - 2 - خبر 1 + خبر 2 + خبر 3 + خبرن (حكمة، نصح، فخر، هجاء).
 - 3 - خبر مضاف + مضاف إليه (وصف سحابة).
 - 4 - خبر مضاف + مضاف إليه + أداة عطف + مضاف معطوف ومضاف إليه (شكوى الغربة وفقد الحبيب).
 - 5 - خبر + أداة عطف + خبر (نسيب وغزل).
 - 6 - خبر + حرف جر + مجرور (ذم للأحمق).
- هذه النماذج مستنتجة من ديوان البارودي، وهي مقسمة إلى مجموعتين (أ)، (ب)، الأولى تبدأ بـ «قال» ثم تلي الفعل ملحقات، مثل نقطتي التفسير التي لها وظيفة المفعول به، ويصف الربيع. وهما يجعلان العلاقة حتمية بين «قال» وما بعدها، فالخمل أساسه القول؛ والثانية تستغني عن القول. وإذا كانت الأولى جملًا فإن الثانية مركبات. ويستحسن، بالنسبة للتحليل الذي يبتغي تحديد الوظائف، توحيد المجموعتين بتقدير العنصر الغائب في الإسناد، مَحْوِلِينَ بذلك المركبات إلى جُمَل. وهكذا فإن نماذج المجموعة الثانية تُصبح مرتبطة بالملحق، على الرغم من أن التحليل الأولي البسيط يُقَدِّمُها لنا بأنها مخمول لمبتدأ محذوف. وتحويل المركبات إلى جُمَل يعطينا ما يلي :

- 1 - (قال حكمة)، (قال غزلًا)، (قال هجاء).
- 2 - (قال حكمة، نصحًا، فخرًا، هجاء).
- 3 - (قال يصف سحابة).
- 4 - (قال يشكو الغربة وفقدان الحبيب).
- 5 - (قال نسيبًا وغزلًا).
- 6 - (قال ذمًا للأحمق).

لقد عوضنا المبتدأ المحذوف «هذا» أو «هذه» بفعل «قال» حتى نصل إلى ربط العلاقة الحتمية بين «قال» وملحقاتها، فنحصل على الملحق المُوَحَّد لجميع العناوين الفرعية في المتن أو الفهرس، فلا يعود لدينا ذلك الفاصل بين العنوان الفرعي في المتن (جُمَلْنَا المجموعة الأولى)، والعنوان الفرعي في الفهرس (مركبات المجموعة الثانية). وتبين الإفادة من توحيد المجموعتين في جُمَل حين ننتقل مع نماذجنا من التحليل النُحوي إلى تحليل الخطاب، لأن المُلْحَق يمكن

الاستغناء عنه من الناحية النحوية، أما على مستوى الخطاب فتصبح الوظيفة المرجعية له «قال» قريبة من الصفر، مما يؤهل المُلحق ليحتل الصدارة في تعيين الوظيفة الأساسية وقد أصبحت وظيفته محصورة في النسبة إلى القائل (الشاعر)، وأصبحت القصيدة التي قالها هي المفعول به. وقد يطول العنوان الفرعي ذو البنية الجمالية فيتحول إلى تقديم وبالتالي إلى خطاب، كما هو لدى الجواهري، والمؤلف من المركب الاسمي قد يطول ولا يتحول مع ذلك إلى خطاب إلا بعد إخضاعه للتحويل، كما هو لدى البارودي نفسه، إذ العنوان الفرعي في هذه الحالة يحتضن التعيين الغرضي في الوقت ذاته الذي هو شبه مقتصر على المركب الاسمي.⁽¹⁰⁹⁾ فالجمل الفعلية تستحوذ على العناوين الفرعية للقصائد في المتن، والمركب الاسمي يستحوذ عليها في الفهرس. ومن خلال المقارنة بين عدد المركبين وطولهما تتوصل إلى سيادة المركب الاسمي. وللعنوان في نصوص شوقي مكانة، ثم يستمر موجوداً في مستقبل المتن، دون أن يعني هذا أن الشاعر استغنى عن استهلال القصائد كعناوين مثبتة في الفهارس أو فوق بداية النصوص في المتن. والجواهري هو الشاعر الذي يحتفظ بالعنوان في المكانين سوية. نستقصي بنية العنوان في التقليدية من خلال نصوص عينة المتن، وسنقتصر على شوقي وابن إبراهيم والجواهري، لأن نصوص البارودي تستقل بالعنوان الفرعي، أما العناوين التي أثبتناها له في بداية (2.2) فهي من وضعنا.

(109) مثل عنوان قصيدة «باريس...»، ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، ج 2، ص. 1982.

نوع العنوان الشاعر	مركب اسمي	جملة	
		اسمية	فعلية
أحمد شوقي	نهجُ البردة ذكرى دنشواي	/	/
محمد ابن ابراهيم	الشطرنجُ الناطق الدمعةُ الخالدة ليلةُ الغرباء اعترافاتُ شاعر	/	/
محمد مهدي • الجواهري	أنا دجلةُ في الخريف	سلاماً عيد النضال يا قرّاتي أيّها المتمردون يا دجلةُ الخير	تَحَرَّكَ اللَّحْدُ

تَمَيُّناً عناوينَ نصوص العيّنة بمعطيات فائقة الأهمية، وهي تأتي لتعضّد العنوان الفرعي من بعض الوجوه. وينبني العنوان لدى شوقي وابن ابراهيم على المركب الاسمي الذي قانونه :

(1) خبر (مضاف) + مضاف إليه.

(2) مبتدأ + نعت.

وهو ما يشترك معهما الجواهري فيه، إلا أن القانون سيتسع لديه أكثر ليشمل :

(1) خبر.

(2) خبر + حرف جر + مجرور.

ولهذا التوليد أن يعرف اتساعاً أكثر لديه أو لدى غيره. وإلى جانب ذلك ينفرد الجواهري بكل

من المركب الاسمي والجمل الاسمية والفعلية، وهو ما يتحقق على النحو التالي :

أ - (1) مفعول به + منادى مضاف + مضاف إليه.

(2) أداة النداء + منادى مضاف + مضاف إليه.

(3) أداة النداء + منادى.

ب - (1) فعل + فاعل.

ويستحسن هنا أيضاً توحيد جميع البَنِيَّات بتحويل المركبات إلى جمل عن طريق تقدير
العنصر الغائب في الإسناد وهو المبتدأ «هذا» أو «هذه» كما في :

(1) هذا نهج البردة.

(2) هذه ذكرى دنشواي.

(3) هذه ليلة الغرباء.

(4) هذه اعترافات شاعر.

(5) هذا أنا.

(6) هذه دجلة في الخريف.

والغائب في الإسناد، بالنسبة للعنوانين 1، 2 لابن إبراهيم، والمُنبَئِي مُرَكَّبُهُمَا من مبتدأ ونعت، هو
ضمير الفصل الذي يحول النعت إلى خبر على هذا النحو :

(1) الشطرنج هو الناطق.

(2) الدمعة هي الخالدة.

ومعلوم أن للضميرين «هو» و«هي» احتلاً مرتبة غير مرتبة الضمير ولو أنهما يشبهانه، وأصبحا
فاصلين بين الخبر والنعت. وبهذا التحويل نستطيع الوصول إلى تحديد الوظائف في مستوى
الخطاب، ويكون الجواهري دفع بِنِيَّة العنوان إلى عَتَبَتِهَا العليا.

وتتمحور وظائف عناوين العَيَّة في الوظائف الوصفية والوظائف الإيحائية، فيما العناوين
الفرعية والتعيين الغرضي والتقديم تظل منجسة في الوظائف الوصفية. وتتولى بعد هذا تصنيف
وظائف العنوان لِحَدَّتِهِ.

أ) تسود الوظائف الوصفية كلاً من المركب الاسمي والجَمَل بنوعها الاسمية والفعلية.
والعنوان بحسب هذه الوظائف يتجه مباشرة نحو تعيين مرجعية النص، وغَرَضُه، وذلك بالإحالة
على موضوع الرسالة (النص الشعري)، ابتغاء التواصل الفوري مع السامع - القارئ، واختزال الفرق
التأسيسي بين دلالية اللغة الشعرية ومعنى الخطاب. وابتغاء تواصل كهذا يُعيدنا للرؤية الشعرية
فيما هو يبرز ثانية مسألة التواصل في النص الشعري وقراءته. والعناوين ذات الوظائف الوصفية
هي : «نهج البردة»، «ذكرى دنشواي»، «الشطرنج الناطق»، «ليلة الغرباء»، «اعترافات شاعر»، «أنا»،
«دجلة في الخريف».

وتتكامل الوظيفتان المخصوصتان مع الوظيفة الندائية المندمجة في الوظائف الوصفية، حيث إثارة المرسل إليه تتخذ من المرجعية هدفها. ولا تتوقف هذه الوظيفة عند الصيغ الأمرية المباشرة، التي يطلب فيها المرسل من المرسل إليه تنفيذ أمراً، بل تنفيذ إثارة الانتباه عامة. ولدينا الجملة الاسمية الندائية، أكانت أداة البناء فيها ظاهرة أم مضمرة، وهي جميعها تستجيب للوظيفة الندائية. ونماذجها هي : «سلاماً عيد النضال»، «يا فراتي»، «أيها المتمردون»، «يادجلة الخير».

ب) الوظائف الإيحائية ملتصقة بالوظيفة الشعرية التي هي «النبرة المتصلة بالرسالة لحسابها الخاص»⁽¹¹⁰⁾ في تصور ياكبسون، وهي أكثر من ذلك في التصور الذي نستهدي به للشعرية، لأن النص الموازي يعرج نحو دلاليته. هذه الوظيفة نادرة في عناوين عينة المتن التقليدي، وتثير العلاقة بين السياج النظري للتقليدية وممارستها النصية. ونعثر عليها في عناوين فقط، هما : «الدعما الخالدة»، «تحرك للحد». إنهما يؤلفان معاً بين البناء الإيقاعي والبناء الاستعاري، فيتداخلان نصياً مع عنوان الرومانسية العربية، وبذلك يتأكد لنا اضطراب التحقيب الشعري.

ومهما كانت القضايا النظرية التي يستدعيها الوصل بين النص الموازي والنص في الشعر، فمن الممكن التنصيص أولاً على أن وظائف العنوان تلغي مفهوم الحلية، ما دام العنوان عنصراً موازياً للنص ذا فاعلية في موضوعة النص «في الفضاء الاجتماعي للقراءة»⁽¹¹¹⁾ أي الخارج النصي، ومتجاوباً، قبل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف عنها، علاوة على أن التناظر بين ثرية العنوان وشعرية النص يتقلص إلى درجة دنيا بالنظر إلى أن الحدود بينها ليست مثارة دوماً، ولا التفاعل بينهما منتفياً.

عند هذه النقطة نلمس التساوق بين البنية اللغوية للعنوان مع وظائفه التي حصرناها قسراً، لأن وظائف أخرى ممكنة الاستنباط. فهذه العناوين متميزة في الوظائف باختلاف بنيتها المتحولة وباختلاف محولاتها. وتحليل النصوص ككل، هو وحده المهيأ لإمدادنا بإمكانية إعادة بناء النص تبعاً لهذا الافتراض أو دحضه. والمعمّم بين الشعراء، على مستوى العنوان، لا يخفي الاختلاف، فالبارودي الذي تقتصر قصائده على عناوين فرعية ليس هو شوقي الذي اختار العنوان في جملة من نصوصه، وهو ما سيصل مع الجواهري إلى عتبة العليا من حيث البنية والوظيفة معاً. أما محمد بن إبراهيم فيظل متأرجحاً بين العبتين.

الفصل الثاني

بِنْيَةُ الْبَيْتِ التَّقْلِيدِيّ

1. نموذَجُ الْبَيْتِ

نسعى، في هذا الفصل، لاستنطاق البيت التقليدي وعلاقته بالقصيدة. والانشغال بهذا العنصر وتفاعلاته داخل القصيدة يتأتى من أهمية وضعية البيت في الشعرية العربية القديمة والمقاربت النصية الحديثة، كما يتأتى من اتساع الجدل النقدي، في الثلاثينيات، على المستوى العربي حول مكان البيت في القصيدة، وهو ما عبّر عن نفسه بجلاء في كتابات مدرسة الديوان حول الوحدة الموضوعية. لا يتغنى سعيُنا مراجعةً لهذا الجدل العربي الحديث بقدر ما يركّز على التنظيرات الأساسية التي تهىء مراجعتها لتصورٍ مغاير.

1.1. الشعرُ وحالةُ الذاتِ الكاتبة

كان للعرب القدماء معاييرُ نصية وخارج نصية يستدلون بها على خصيصة النص الشعري. ومهما تباينت المعايير وتصارعت فإن الانتقال من النثر إلى الشعر يصوغه العبور السري للحدود النظرية الفاصلة بين بنيتين مُتباينتين. والانتقال في الإنتاج الشعري ملموس في جسد الذات الكاتبة، لأن الشعر إنتاج بالحواس كلها، ولجميع الأعضاء مكانها في الكتابة. هكذا ينتقل جسد الشاعر من وضعية الموات والالتئام إلى حالة الحياة والحساسية، من الخضوع لضوابط مؤسسات الإخضاع إلى ديبب المتعة الفيسيولوجية، ولا يبقى جسد القارئ بعيداً عن اختباره بدوره لجهة

الانتقال.⁽¹⁾ فهذا أبو تمام يوصي الباحثري بضرورة توفر الشهوة في الكتابة فيقول :
 «وإذا عارضك الضجر فأرخ نفسك ولا تعمل إلا وأنت فاعج القلب، واجعل شهوتك
 لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نغم المعين».⁽²⁾
 وينقل لنا ابن رشيقي حالة الجسد أثناء الكتابة، فيروي لنا ما كان يقع لأبي تمام في إحدى
 حالاته الجسدية :

«وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره. حكى ذلك عنه
 بعض أصحابه، قال : استأذنت عليه - وكان لا يستتر عني - فأذن لي فدخلتُ
 [فيذا هو] في بيت مُصْهَج قد غُسل بالماء، يتقلب يميناً وشمالاً، فقلت : لقد بلغ
 بك الحرُّ مبلغاً شديداً، قال : لا، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما
 أطلق من عقال، فقال : الآن وَرِذْتُ، ثم استمدَّ وكتب شيئاً لا أعرفه، ثم قال :
 أتدري ما كنتُ فيه مذ الآن ؟ قلت : كلاً، قال : قول أبي نواس :

كالذُهر فيه شراسةً وليان

أردتُ معناه فَتَسَّ عليّ حتى أمكن الله منه فصنعتُ :

شريتُ، بل لَنتُ، بل قانَيتُ ذاكِ بِلنا

فأنت لا شك فيهِ السَّهْلُ والجَبَلُ».⁽³⁾

ويضيف ابن رشيقي متحدثاً عن الحالة الجسدية إجمالاً :

«وسألتُ شيخاً من شيوخ هذه الصنّاعة فقلتُ : ما يُعين على الشعر ؟ قال زهرة
 البستان، وسماع الغناء، وراحة الحمام، وقال : إن الطعام الطيب، والشراب الطيب،
 وسماع الغناء، مما يرق الطبع، ويصفي المزاج، ويعين على الشعر».⁽⁴⁾

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982. وقد جاء في الصفحة 20 :

«وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والملة في قول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقيح منه، واهتزاز له لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البهمن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعته له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لامضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقضى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل الشم الطيب، ويتأذى بالمتنن الخبيث، والشم يلتذ بالمناق الحلو، ويمج البشع المر، والاذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهر الهائل. واليد تنعم باللمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي. والتشديد من عندنا.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 203.

ووردت الجملة ذاتها برواية أخرى في النص المثبت في هامش الصفحة نفسها.

(3) ابن رشيقي، العمدة، دار الجليل، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت 1972، الجزء الأول، ص. 209.

(4) المرجع السابق، ص. 211.

«وقيل : مَقْوَدُ الشعر الغناء به، وذكر عن أبي الطيب أن مُتَشَرِّفًا تَشَرَّفَ عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها :

جللاً كما بي فليكَ التَّبرِيجُ

وهو يتغنَّى ويصنِّع، فإذا توقَّف بعضُ التوقُّف رَجَعَ الإنشاءَ من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها.

وقال بعضهم : مَنْ أراد أن يقول الشعرَ فليُعْشَقْ فإنه يرق، وليزوَ فإنه يدل، وليطْمَعْ فإنه يصنع. وقالوا : الحيلةُ لِكَلالِ القريحةِ انتظامُ الحَمَام، وتصيْدُ ساعاتِ النشاط، وهذا عندي أنجعُ الأقوال، وبه أقولُ، وإليه أذهب...»⁽⁵⁾

«وقال الخليل : مَنْ لَمْ يَأْتِ شعرُهُ من الوحدةِ فليس بشاعرٍ، قالوا : يريدُ الخلوةَ، ورَبْما أراد الغُرْبَةَ، كما قال ديك الجن : ما أَصْفَى شاعرٍ مُغْتَرِبٍ قط.»⁽⁶⁾

تختزن هذه الأقوال، على قِصَرِها، مُنْجَماً لتحليلِ متعدد الاتجاهات والأبعاد. ونستنتق حالة الذاتِ الكاتبة وهي تنتقل من الموات إلى الحياة بصُورِها اللانهائية، كشرط من شرائط الإنتاج النصي. وفي هذا الاتجاه أيضاً نقرأ حالة انتقال جَسَدِ الشاعر التقليدي. يحكي خليل مطران عن حالة جَسَدِ أحمد شوقي فيقول :

«إنه ينظِّمُ بين أصحابه، فيكون معهم وليس معهم، وينظِّمُ في المركبة وفي السَّكَّة الحديديَّة وفي المجتمع الرُّسْمي، وحين يشاء وحيث يشاء. ولا يعرف جليسه أنه ينظِّم إلا إذا سمع منه بادئ ذي بدءٍ غُفْمَةٌ تُشَبِّه النَّمَّ الصادرَ عن غويٍ بعيدٍ، ثم رأى ناظرِيه وقد بَرَّقَا، وتواترتُ فيهما حركةُ المَحْجَرَيْنِ، ثم بَصَرَ به وقد رفع يده إلى جبينه وقد أمرها عليه إمراراً خفيفاً هُنيئاً بعد هنيئة، فإذا قُوطِعَ في خلالِ النظم انتقل إلى أي حديثٍ يُباحِثُ فيه، حاضِرَ الذهنِ صافيه، جميلَ البادرة، كعادته في الحديث.»⁽⁷⁾

ويسجل كاتب شوقي شهادةً فيقول هو الآخر :

«وقال لي صديق له : لقد لا زَمْتُهُ في ليلة في مطعم «دي لابرومينات» على كوئبر قصر النيل، وكان ذلك قبل الحرب، فشرع يعملُ في قصيدة النيل، وكان كلُّ نصف ساعة يركبُ مركبةَ خَيْلٍ، ويسير في الجزيرة بضعَ دقائق، ثم يعودُ إلى

(5) المرجع السابق، ص، 211 - 212.

(6) المرجع السابق، ص، 212.

(7) عن كتاب شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ، ص. 58 - 59.

المنضدة التي كان يجلس عليها، فيكتب عشرة أبيات أو إثني عشر بيتاً، وهكذا حتى انتهت القصيدة في ليلةٍ إلا يئناً استمعى عليه، ولم يتمكن منه إلا بعد يومين...» (8)

ولا نكاد نظفر على الدوام بصورة حالة انتقال الذات الكاتبة لدى هؤلاء الشعراء التقليديين، فمثل هذه «الأسرار» يتركها الشاعر العربي الحديث، عكس القديم، خفية عن التنظير والتحليل، كما لو أن الجسد الواقعي يتحول إلى جسد مفهومي باستمرار، ساكناً عن تقطعه، في الوقت ذاته الذي نحول فيه الكتابة إلى ممارسة بريئة من جسد كاتبتها، فيما النص الشعري، ودأله الأكبر الإيقاع، فعلٌ جسد حيٍّ وواقعيٍّ. وهكذا يستنكف الشعراء عن ذكر الحالة بالتشبيب عليها. ولا ننجح في معرفة حالة جسد الشعراء الآخرين باستثناء ما أثبتته محمد بن إبراهيم بلمح البصر قائلاً :

«بعد الإتمام (ويقصد الإتمام من الدراسة) انقطعتُ إلى التدريس زمناً غير طويل بالكلية اليوسفية. ثم جذبني الأدب - الذي كنت أغالبُ ثورة منه تعصف في أعماقي - جذبةً قوية ما زلتُ منها بين أحضانه إلى الآن.» (9)

ليست الإشارة الخاطفة إلى الحالة، هنا، مُبتدلة، وخاصة في السياق المغربي الذي يسود الفقه زمنه الثقافي (ومحمد بن إبراهيم تلقى تعليماً فقهماً قديماً وبهذه الصفة ظل معروفاً)، فأصوات الشعراء التي حلت في صدر الشاعر لم تفتأ تناديه لمخابها الشيطانية، ولم يفتأ الجسد المفهومي - الفقهي يقاوم الجسد الحي حتى اتبع رغبة الكتابة وشهوتها، خارجاً على سلطة أبيه، في واقعيتها ورمزيتها في آن. (10)

تريث قليلاً قبل فحص العلاقة والاختلاف بين حالتي أبي تمام من ناحية وشوقي ومحمد بن إبراهيم من ناحية ثانية، فلذلك مكانه لاحقاً، ونميز فقط بين ملازمة الجسد الحي للكتابة وبين اشتراطه كعنصر وحيد، مُنفصلين عن التحليل النفسي التطبيقي الذي خلط بين الوضعتين.

(8) ذكرها داود بركات (كاتب شوقي) في كتابه، وقد نقلناها عن المرجع السابق، ص. 60.

(9) عن كتاب أحمد الشقراوي إقبال، شاعر الحمراء في الغربال، م.س.، ص. 9.

(10) ويقول عنه الشقراوي إقبال مؤولاً سلوكه الشهواني الخليع، وخاصة تعلقه بالفلمن : «ولكنه كان يرى أن شاعريته لن تثبت إلا بأن يكون ماجناً عياراً، ص. 53 من المرجع السابق.

والعلاقة بين الشعر والمبدس ذات تاريخ في الثقافة العربية القديمة منذ شياطين الشعراء الجاهليين، ذلك استقصاء ضروري لمن يبتغي التفاصيل.

وتمدنا صورة المتنبي، وهو يتغنى أثناء صنعة الشعر، بالدخول في ممارسة نصية تنعقد بالإيقاع. ويؤكد ابن طباطبا على ذلك قائلاً: «وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ويَرُدُّ عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه».⁽¹¹⁾ والإيقاع هو المشترك بين الشعر والموسيقى والرقص، بل هو يتسع ليستحوذ على أنساق فنية متباينة، تعرّف عليها القدماء في مختلف الحضارات كما سعت لمقاربتها رؤيات ونظريات حديثة تنفصل فيها الشعرية عن الدلائلية، ورغم ذلك نستدل بفرائسوا تشيئج على فعل الإيقاع في بنية اللغة الشعرية الصينية القديمة وهو يرى أن :

«ما ينتج عن ذلك هو أن اللغة تُصَبِّحُ متحركة ومتأثرة في كليتها بالإيقاع (الذي يلعب الدور نفسه الذي يلعبه الـ شَيُّ يُون «النفس الإيقاعي» في الرسم)، إيقاع لا ينحصر فقط في المستوى الصوتي، ولكنه الإيقاع الذي ينظم طبيعة ومعنى الكلمات. فالأدلة، وهي تدخل في حفل كامل، حيث الرقص والموسيقى يُخَيِّبان من جديد أسرارهما السحيقة، تتحرر من العلاقة المُقَعَّدة وتتشوّق بينها قرابة حرة».⁽¹²⁾

بهذا يكون الإيقاع عنصراً مؤسساً للنص الشعري، في الوقت نفسه الذي هو مؤسس للذات الكاتبة. إنه أثر يفعل في جسد الكلمات، صاعدة من يباسها إلى انبعاث ابتهاجها ونشوتها، وقد تدفق في أعضائها الماء الذي كثيراً ما ألمح الشاعر يون العرب القدماء لصلته بجودة الشعر.⁽¹³⁾ عنصر الماء المنسي في قراءتنا الحديثة للشعر، ولنا الانتباه الضروري لأهميته في النص الشعري. ولكن عن أي ماء يتحدثون ؟ الماء المقدس (منذ الجاهلية في الحياة الصحراوية) أم

(11) ابن طباطبا، عيار الشعر، م.س.، ص.21.

(12) François Cheng, L'écriture poétique chinoise, op, cit., p. 47-48.

(13) نذكر هنا على سبيل المثال ما ذكره العرب القدماء عن علاقة الشعر بالماء، هذا العنصر المنسي في القراءة الحديثة، وعلى الخصوص ما يلي :

1 - الجاحظ : «وإنما الشأن في إقامة الوزن وتميز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء». كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1969، ص.131.

2 - الأمدى : «ونشفي ماؤه»، الموازنة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1959، ص. 20. «يلسم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب مائه وروثقه»، المرجع السابق، ص. 125.

3 - الباقلائي : «واعراضه في حسنه ومائه»، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص.43. (والمقصود هنا هو القرآن).

«ويأخذ ماءه، وبهائه»، المرجع نفسه، ص. 241.

4 - أبو هلال العسكري : «وكثرة طلاوته ومائه»، كتاب الصناعتين، طبع محمد علي صبيح، القاهرة، بنون تاريخ، ص. 55.

5 - السجلماسي : «ويزيده ماء وطلاوة» المتنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق غلال الغازي، مكتبة المعرف، الرباط، 1980، ص. 409.

الماء المدنس ؟ وتنفذ صورة المتنبي مُشعة، شيئاً فشيئاً، بإيحاءاتها، مسافرةً من قراءة لقراءة، ومن عين لعين. ويتورط القارئ في عشق الماء هو الآخر، كما يذكر ذلك ابن طباطبا :

«وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تُحد كيفيتها : كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأزايح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنفوش الملوثة التقاسيم والأصباغ وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملاهي اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه (أي القارئ) إذا وزدت عليه - أعني الأشعار الحسنة للفهم - فيلتذها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية أطفها»⁽¹⁴⁾

وبغض النظر عن تفكيكنا للآحق لمسألة الفهم، وتنصيبه شرطاً قليلاً، نتقدم مباشرة نحو الحفل الكامل للكلمات، بفعل ماء الإيقاع في حركية الإيقاع، وقد تهيأ له الشاعر بشهوة جسدية واختبرة القارئ بالذات حسي.

2.1. الاستهلال أو بداية القصيدة

لكل حفل بداية، وللقصيدة استهلالها، إنه البيت الأول. ليس كل بيت يشبهه الشاعر في بداية القصيدة كاستهلال هو جبرياً ذلك البيت الذي تفتتح به القصيدة طقوس بدايتها. وقد جنبنا الشعاريون الغرب القدماء مغبة الخلط بين البدايتين. لن نَعجل، الآن، بتكوين القصيدة كعمل ذي نسق، لأن الشاعر عرض علينا قصيدته، وافتتح خطابها الشعري بما يرى فيه تحقق سلطة البداية.

هذه هي استهلالات عينة المتن التقليدي، حسب ترتيب القصائد المختارة لكل شاعر :

أ) محمود سامي البارودي

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| 1) أعذ يا دهر أُمّ الشباب | وأُين من الصبا دُرّك الطّـلاب |
| 2) رضيت من الدنيا بما لا أودّه | وأُي أمرئ يقوى على الدهر زُندّه |
| 3) أُمّن آل مِية رائح أو مفتد | عجلان ذا زاد وغير مُزود |
| 4) أيد المنون قدحت أي زناد | وأثرت أية شعلية بفؤادي |
| 5) بليّنا ويربّال الزمان جديّد | وهلّ لامرئ في المسالمين خلود |
| 6) سلّ الجيزة الفيحاء عن هرمي مضر | لعلك تذرّي غيب ما لم تكن تذرّي |

(ب) أحمد شوقي

- (1) رِيمَ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ
- (2) حَفَّ كَأَسَاسِهَا الْحَبِيبِ
- (3) يَا غَابَ بَوْلُونِ وَلِي
- (4) سَلَامٌ مَنْ صَبَا بَرْدَى أَرْقُ
- (5) رَمَضَانُ وَلَى هَاتِهَا يَا سَاقِي
- (6) يَا نَائِحَ الطَّلَحِ أَشْبَاهَ عَوَادِينَا
- (7) يَا دُنْشَوَائِي عَلَى رَبِّكَ سَلَامٌ

- أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحَرَمِ
- فَهِيَ فِضْفُزَةٌ ذَهَبُ
- ذِمَمٌ عَلَيْكَ وَلِي عَهْودُ
- وَدَمْعٌ لَا يَكْفِكُفُ يَا دَمَشْقُ
- مُشْتَاقَةٌ تَسْعَى إِلَى مُشْتَاقِ
- نَشْجَى لَوَادِيكَ أَمْ تَأْتَى لَوَادِينَا
- ذَهَبْتُ بِأَنْسِ رُبُوعِكَ الْأَيَّامُ

(ج) محمد بن إبراهيم

- (1) إِذَا ذُكِرَ التَّهَامِي⁽¹⁵⁾ فِي الْبَرَائِ
- (2) وَحَقِّكَ يَا مُنَيَّتِي مَا أَحَبُّ
- (3) أَسْأَلَ مِنَ الْأَجْفَانِ عَنْ صَدْرِهِ نَهْرًا
- (4) يَا رَبَّ لَيْلَةٍ غُرْبَةٍ قَدْ بَتَّهَا
- (5) بَرِّبُكَ هَلْ أَبْصُرْتُ أَسْخَفَ مِنْ عَقْلِي

- يَضُوعٌ لَلذِّكْرِه فِينَا عَبِيرُ
- فَوَادِي سَوَاكِ وَأَنْتِ الْأَرْبُ
- لِيُطْفِئَ مَا بِالْقَلْبِ مُشْتَعِلًا جَمْرًا
- وَعَرَفْتُ فِيهَا لَيْلَةَ الْغُرْبَاءِ
- وَهَلْ فَوْقَ وَجْهِ الْأَرْضِ مِنْ أَحْمَقٍ مِثْلِي

(د) محمد مهدي الجواهري

- (1) إِي وَعَيْشٍ مَضَى عَلَيْكَ بَهِيَّ
- (2) أَسَاتِذَتِي أَهْلَ الشُّعُورِ الَّذِينَ هُمْ
- (3) مَا حَطَّمْتُ جَلْدِي يَدَ النَّوْبِ
- (4) كَلُّوا إِلَى الْغَيْبِ مَا يَأْتِي بِهِ الْقَدَرُ
- (5) بَكَرَ «الْخَرِيفُ» فَرَاخَ يُوعِدُهُ
- (6) حَيَّتْ سَفْحَكَ عَنْ بَعْدِ فَحْيَيْنِي
- (7) سَلَامًا : وَفِي يَقْظَتِي وَالْمَنَامِ

- وَشُعَاعٍ مِنْ شَطِّكَ الذَّهْبِيَّ
- مَنَارِي فِي تَذْرِيبَتِي وَعِمَادِي
- لَكِنْ تَحَطَّمَتِ النَّوَابِئُ بِي
- وَاسْتَقْبَلُوا يُؤْمِكُمْ بِالْقَزْمِ وَابْتَدَرُوا
- أَنْ سَتَوْفَ يُزْبِدُهُ وَيُرْعِدُهُ
- يَا دِجْلَةَ الْخَيْرِ يَا أُمَّ الْبَسَاتِينِ
- وَفِي كُلِّ سَاعٍ وَفِي كُلِّ عَامِ

(15) في الأصل «التهامي»، من غير شكل.

3.1. تعريف البيت

خص العرب القدماء البيت، أكان في بداية القصيدة أو في سياقها أو في خاتمتها، بعناية فائقة نستخلصها من فصول وأبواب الكتب النقدية، أو في الإشارات المبثوثة هنا وهناك، ومع ذلك لا تتوفر على كتاب يستقل بدراسة هذا العنصر النصي مُفصلاً عن العناصر الأخرى. وما شرعت فيه الدراسات الحديثة، منذ الشكلايين الروس، هو الانصراف لدراسة البيت، وبناء تصورات نظرية جعلت من دراسته علماً مستقلاً بذاته. وهنا يتموضع عمل كل من يوري تينيانوف Youri Tynianov وبينواڤو كورنيليي Benoit Le Cornulier كنموذجين متميزين للكتب المختصة في دراسة البيت. للأول كتاب البيت الشعري،⁽¹⁶⁾ وللثاني كتاب نظرية البيت.⁽¹⁷⁾ وذكرنا لهذين النموذجين لا يلغي من حسابانه دراسات ذات أثر بالغ في حقل الاهتمام بالبيت. غالباً ما يكون تعريف العرب القدماء للبيت متأثراً من التعرض لبناء البيت ولمحاسنه ومساوئه، مهماً كان موقعه من النص الشعري. لنأخذ تعريف ابن رشيق :

«والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قرارة الطبع، وتمكّه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أم كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لأستغني عنها».⁽¹⁸⁾

هذا التعريف يتناول بناء البيت. والعنصران النسيان، الوزن والقافية، يدرجان هما الآخران ضمن وضعية الحسن. ويتجه الفارابي ليصل بين الموسيقى والوزن، ويفصل في بناء البيت وقانونه الذي تنبئ عليه الأقاويل الشعرية فيعرف البيت على هذا النحو :

«والجزء الصغير من كل قول موزون ما حصر بمقدار أحد اللذين يكتنفان فاصلة الإيقاع الكبرى، فإن هذا المقدار هو جزء ناقص من كل قول موزون. وأمثلة هذه الأجزاء هي التي تشوّف النفس فيها أبداً إلى أن تُردف بجزء آخر، ويردّف ذلك إما بمساوٍ له وإما بغير مساوٍ. فإن أردف بمساوٍ فالمجموع من المتساويين هو جزء تام من البسائط أول تمام. وإن أردف بغير مساوٍ كانت جملة المجتبع منها أيضاً

(16) Youri Tynianov, *La vers lui-même*, Coll. 10-18, Paris, 1977.

والعنوان الأصلي لهذا الكتاب هو : *Le problème de la langue du vers* وكان صدر سنة 1924، وقد تصرفنا نحن بدورنا في ترجمة العنوان بخصوص هذه المعلومة، راجع الكتاب نفسه بالفرنسية، ص. 16.

(17) Benoit de Cornulier, *Théorie du Vers*, Coll. travaux linguistiques, dirigée par Nicolas Ruwet, Seuil, Paris, 1982.

(18) ابن رشيق، العمدة، م، ج 1، ص. 121.

جزءاً ناقصاً في المركبات، فإن أردف بمساوٍ لجملة المُجْتَمِعِ كَانَ مجموعَ الجملتين جزءاً تاماً أولَ تمامٍ في المركبات. والجزءُ التامُ أولُ تمامٍ في كلا الصنفين هو الذي يُمكن أن يفرض بيتاً، ويمكن أن يفرض جزءَ بيت، وأما الجزءُ الناقصُ فلا يفرض بيتاً، ومقدارُ البيت محدودٌ إلا بالوضع عند أهلِ كُلِّ لِسَانٍ، والبيتُ هو القول الذي قد حَصَرَ بوزن تامٍ»⁽¹⁹⁾

إنه تعريف وزني للبيت، بدءاً من الوحدات الصغرى إلى الكبرى وقوانين الترابط بينها ليبلغ إلى تعريف وزني دقيق هو «القولُ الذي قد حَصَرَ بوزن تام». ويدقق الفارابي قوله ثانية بخصوص عنصر آخر هو القافية فيقول : «وأشعارُ العرب في القديم والحديث فكُلُّها - ذواتُ قوافٍ، إلا الشاذ منها»⁽²⁰⁾ وبذلك يعطي الأسبقية في التعريف للوزن التام ثم للقافية، وورودُ القافية في مرتبة تالية صادرٌ عن عدم وجود القافية عند غير العرب، ومنهم اليونان الذين كان يعرفون شعرهم، ويأتي بعد ذلك حازم القرطاجني ليكون مزاجاً بين المفهومات المتداولة بين الشعاعين، نقاداً وفلاسفة، فيعرف البيت كما يلي :

(1) «ويسمى ما كان على هذه الصفة شطراً بيت. فإن أردف مقدار موضوع على بعض تلك الأنحاء قد تهيأ بتلك الهيئة التي تستطيعها النفس وتستبدعها بمقدار آخر يساويه في الوضع والترتيب زادت النفس ابتهاجاً بذلك وتضاعفت لها المناسبة وقوي التعجبُ البخامرُ لها فوقَ الكلام منها بذلك أحسنَ موقع وأكملَه مناسبةً. وهذا المقدارُ المجموع من المقدارين هو المسمى بيتاً»⁽²¹⁾

(2) «ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأناويل الشعرية ونظام أوزانها مُتنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كُوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً. فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقامَ الكُور لبيوت الشعر. وجعلوا أطراف الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواءً واعتدالاً بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء.

وجعلوا ملتقى كل قطرين وذلك حيث يفصل بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومُسامتته، ولأن الساكن له حِدَّة في السمع كما للرُّكن في رأي العين.

(19) الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملوك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، بدون تاريخ، ص. 1086 - 1088.

(20) الفارابي، عن المرجع السابق، ص. 250.

(21) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 354.

وجعلوا الوَضْع الذي يُبنى عليه منتهى شَطَرِ البيت وينقسم البيتُ عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه.

وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يُقال : إنها جعلت بمنزلة ما يُعَالَى به عمود البيت من شُعْبَةِ الخِباءِ الوُسْطَى التي هي مُلتقى أعالي كُسُور البيت وبها مَنَاطُهَا.

وقد يُقال : إنهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتَا شطري البيت في أن وضعوهما وضعاً متناسباً متقابلاً منزلة القائمتين في وسط الخِباء اللتين يكون بناؤُهُ عليهما⁽²²⁾.

يختطف حازم القرطاجني البيت من مكان إدراك السمع الذي يُؤَوِّل إلى الحُسن وقد تعالق بالتجربة النفسية للقراءة، ثم يستتبع ذلك بعناصر بناء البيت وقانون الترابط بينها فيصبح البيت بذلك هو :

أ - الوحدات والأنساق الوزنية.

ب - القافية.

ج - بناء البيت على أساس الاعتدال والاستواء والفصل.

هذا المفهوم أدق، بلا ريب، من مفهوم ابن رشيق، ومع ذلك فهو قاصر عن الإحاطة بعناصر البيت وبقانون الترابط بينها أيضاً لسببين، هما أنه لا يستوفي جميع عناصر البيت، كما أنه يصعب قبول قانون اشتغالها. ومما يبين قصوراً في ضبط العناصر هو بعض نماذج الشعر التقليدي لدى كلٍّ من محمد بن إبراهيم ومحمد مهدي الجواهري، التي مزقتُ حُجْباً (رُغْماً عنها) فلم يعد من الممكن استمرار الركُون إلى هذه العناصر وحدها. ومن هذه النماذج :

(أ) محمد بن إبراهيم.

لَسْتُ سَبَابَةً تُشِيرُ إِلَى الْقُوَّةِ الْعُلُويَّةِ.

بَلْ وَتَبْرَهْن عَلَى وَجُودِهَا.⁽²³⁾

(ب) محمد مهدي الجواهري.

وَرَأَى الشَّيْخُ ظِلَالُ الْغَابَةِ الدُّكْنَاءِ...

أَشْبَاحاً تَلُوحُ.⁽²⁴⁾

(22) المرجع السابق، ص. 250 - 251.

(23) أمام المنار الكتبي، ديوان شاعر الحمراء، م.س.، ص. 354. وهذا النموذج مكتوب في الديوان في سطر واحد، ويتم في السطر الثاني. وقد اعتمدناه كما نشر في جريدة الرأي العام، 25 يناير، ع. 719.

(24) ديوان الجواهري، م.س.، الجزء 3، ص. 234.

إن النموذج الشعري الأول (ولا نصدر حكماً على قيمته الشعرية) غير محصور بوزن على الإطلاق في سائر أبيات القصيدة كما لا توجد قافية، والنموذج الثاني غير محصور بوزن قام، ولكي يكون كذلك فلا بد من كتابة البيتين في بيت واحد :

ورأى الشيخ ظلال الغاية الدكّاء أشباحاً تلوحُ

هي باختصار أزمة البيت التي تفضح أزمة المفهوم. وها هو الشعر التقليدي الذي عُرِفَ بإخلاصه للنموذج القديم، وللنمط الأولي للبيت حسب لوتمان⁽²⁵⁾ يخرج هو ذاته على هذا النمط الأولي، ولا نجد للبقية الكافية للتستر عن هذا الخروج ! إن هذا النموذج القديم مرّ بإبدالات من القصيدة إلى الموشح، ومن الموشح إلى ما يمكن تسميته بالقصيدة البديعية، التي ما يزال يكتبُ محمد بن إبراهيم قصيدة على غرارها هي «الشطرنج الناطق»، ولا يتسع مفهوم البيت عند العرب القدماء لاستيعابها، وما زلنا ساكتين عن القصيدة البديعية.

ونفضل ملامسة الجدل القائم حول تعريف البيت من غير رم جميع تفاصيله، فالقبول بانعراجات المسار لا يسوغ متابعة خط المتاه. وهنا يتوجب التفريق بين العناصر المستحوذة على البيت وقانون اشتغالها. وعلى هذا المستوى يصعب العثور على تصور البيت في الدراسات العربية الحديثة، لذلك سنحاول الإفادة من الدراسات غير العربية في تعميق ما كنا صدرنا عنه قبل سنوات، وظل معزولاً.⁽²⁶⁾

كان الشعاريون العرب القدماء قد استنبطوا استواء واعتدال وانفصال وتساوي الوحدات العروضية وتماثل الوزن والقافية بالاعتصار على البنية السمعية للبيت المنتمي للنمط الأولي. وبانفجار هذه البنية، قديماً وحديثاً، ترسخ انفجار المفهوم نفسه، ولا بديل لنا غير قبول البنية المكتوبة، واعتمادها أساساً للتنظير والتحليل وهو ما وصل إليه بينوا دو كورنيلي وقيل به لوتمان أيضاً.⁽²⁷⁾ وقبلنا مصدره فرضية التفاعل بين السمي والبصري في النص الشعري.

ورغم استحواذ البنية السمعية على أغلب الشعر التقليدي فإن نشره مطبوعاً في صحيفة أو مجلة أو كتاب (ديوان) يفعل في البناء النصي. ويترايط ذلك مع نفينا لكل قصديّة في الكتابة الشعرية، أكانت مرجعيتها دينية متعالية أو وضعية حديثة، وهو ما عبر

Jouri Lotman, *La structure du texte artistique*, op. cit., 155. et Note 6. Ibid. (25)

(26) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، م.س.، ص. 97.

(27) هذا ما يصل إليه بينوا دو كورنيلي، ولو أنه يدرجه ضمن سياق آخر، راجع كتابه السابق، ص. 132.

وكذلك كتاب لوتمان السابق، ص. 260 - 261.

عنه ابن رشيقي قائلاً :

«الشعرُ يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظُ، والوزنُ، والمعنى، والقافية، فهذا حدُّ الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفياً وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اقترنت من القرآن، ومن كلام النبي ﷺ، وغير ذلك مما لا يُطلق عليه أنه شعر». (28)

ينضاف إلى ذلك أن نموذج محمد بن إبراهيم يركن إلى البنية المكتوبة التي يطرح مظهرها الطباعي على الشعرية الحديثة أسئلة إن هي لم تكن تستدعي إعادة النظر جذرياً في تصور البيت. وكان جون كوهن من قبل قام بتقسيم متتالية نثرية مبتذلة حسب المظهر الطباعي للشعر، (29) واستخلص :

«أن هذا ليس شعراً، بطبيعة الحال. وهو ما يبرهن أن الطريقة (أي تكسير التساوي بين المعنى والصوت) ليست بقيادة لوحدها على صناعة الشعر، من غير استغناء بصور أخرى، ولكن لنؤكد أن هذا لم يعد نثراً. فالكلمات تُحدثُ الديبَ بعضُها في بعض، والتيار يمرّ، كما لو أن الجملة، بمجرد فضل تقطيعها الشاذ، أصبحت على وشك الاستيقاظ من سباتها النثري». (30)

نؤطر الاستشهاد بكوهن ضمن مسألة تعريف البيت دونما دخول ثانية في مناقشة تصوره للشعرية، وهي المسألة التي ستحتد في تجربة الشعر الملموس، الذي يمكن التمثيل له بنموذج

(28) ابن رشيقي، العمدة، م.س، ج 1، ص. 119 - 120. والتشديد من عندنا.

(29) جون كوهن، كتاب *Structure du langage poétique*، ص. 76.

والمتتالية في نموذجها الشعري هي :

Hier, sur la nationale sept
Une automobile
Routant à Cent à l'heure s'est jetée
Sur un platane
Ses quatres occupants ont été
Tués.

أمس، على الطريق الوطنية رقم سبعة
سيارة
تسير بسرعة مائة في الساعة ارتطمت
بشجرة الدُلب
ركابها الأربعة
ماتوا.

(30) المرجع السابق، ص. 76 - 77.

الشاعر كُومينغز E.E Cummings، وقد أصبحت نصوصه شائعة في التحاليل الأوربية. وهذا هو النص :

l (a

l e
a f
f a

l l

s)
one
l

(31)iness

وتتعامل جماعة μ مو، انطلاقاً من تحليلي فريدمان (Friedmann 1960) وماركس Marks (1964)، مع الوحدات الصوتية المعزولة في كل سطر على أنها «أقصى إيجاز للأبيات»،⁽³²⁾ وهو ما نجد عكسه لدى شعراء آخرين.⁽³³⁾ بهذا ترحل أزمة البيت التي كان تأملها ملازمي⁽³⁴⁾ إلى طرفها الأقصى، فنكون أمام خيارين : إما أن نلغي مصطلح البيت نهائياً وإما أن نعيد بناء تصويره، وللموقف الثاني ننحاز مؤقتاً.

[3] Groupe μ Rhétorique de la poésie, op. cit., p. 264.

وقد ترجمها إلياس عوض في مجلة شعر، شتاء 1963، ع 25، ص. 85 - 86 وهذا نص الترجمة :

شَ
رَ
قَ
نَ
نَ
عَ
عَوَزَ
بَا
لَوْحْدَة

(32) المرجع السابق، ص. 267.

(33) من العبث حصر أسماء ونماذج من هذا النوع الذي يتحول فيه البيت كما لو أنه سطر نثر كامل، ونظراً لكثرة النماذج في العالم العربي وغيره نغني أنفسنا من هذه العملية.

(34) Mallarmé, Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris, 1979, p. 360.

ما تصدّمنا به هذه النماذج يفضي بنا لنزرع صبغة الإطلاق عن تعريف الشعاريين العرب القدماء، وغيرهم حتماً، وكذلك عن تعريف الفلاسفة المسلمين، وممثلهم هنا هو الفارابي، وبالتالي فالقول بأن «مقدّار البيت محدودٌ إلا بالوضع عند أهل كل لسان» يصبح لأغياً، لأن مقدار البيت محدود إلا بالوضع عند أهل كل شعرية، والشعرية العربية شعريّاتٌ في القديم والحديث. لهذا نكون ملزمين بوضع تصور عام مغاير للبيت، يبنّي على معطيات يُخطئها المفهوم العربي القديم كما تخطئها جملةٌ من التصورات الغريبة الحديثة. وتصورنا العام هو أن البيت بناء متفاعل أساسه الإيقاع، ضمن أبيات أخرى، لوحدة أو وحدات، لغوية، بسيطة أو مركبة، يوقفها مطرياً فراغ فريد في حال اتصالها، وأكثر من فراغ فريد في حال انفصالها. إنه تصور يفيد من يوري تينيانوف وميشيل دوكي Michel Deguy وبينوا دو كورنيليي. وستعرض لاحقاً لوجوه الإفادة والإضافة. وما نعتل به هو هدف هذا التصور العام المقترح إلى ضبط العناصر النصية للبيت ومظاهرها الخطية أو الطباعية المتعددة في الشعر العربي القديم والشعر التقليدي معاً، إضافة إلى قوانين اشتغال العناصر. أي أنه يسعى لتأليف حركي بين عناصر البيت وبنائه، فيخرج بذلك عن العناصر السمية والبناء الجامد في مفهوم ابن رشيق وحازم القرطاجني كنموذجين للقديم، وجون كوهن كنموذج للحديث.

1.3.1. تصنيف الاستهلاّلات في التقليديّة

نستضيء بهذا التصور العام في تصنيف الاستهلاّلات⁽³⁵⁾ التي بين أيدينا إلى مجموعتين أساسيتين :

(1) استهلاّلات مُصرّعة، مثل نموذج البارودي.

أَعِذْ يَادَهُرُ أَيُّامَ الشَّبَابِ وَأَيْنَ مِنَ الصَّبَا ذُرْكُ الطَّلَابِ

وتسير على هذا النمط جميع استهلاّلات نماذج البارودي، وستة نماذج من بين سبعة لشوقي، ورقمها هو (1، 2، 4، 5، 6، 7)، وثلاثة من بين خمسة لمحمد بن إبراهيم، ورقمها هو (2، 3، 5)، وستة من بين سبعة لمحمد مهدي الجواهري، ورقمها هو (1، 3، 4، 5، 6، 7).

(2) استهلاّلات غير مُصرّعة، وهي في هذه العيّنة أربعة :

- شوقي

يَا غَابَ بُولُونِ وَلِي ذِمَمَ عَلَيَّكَ وَلِي عَهْـوُودُ

(35) تنبئ مصطلح «الاستهلاّله» لأنه يقمي الخلط بين المطالع في البيت والقصيدة. وستعرض له لاحقاً مع حازم القرطاجني.

- ابن إبراهيم

إِذَا ذَكَرَ التَّهَامِيَّ فِي الْبَرَائِيَا يَضُوعُ لِذِكْرِهِ فَيَنَاسَا عَبِيرُ
يَا رَبِّ لَيْلَةٍ غَرَبَتْ قَدْ بَثُّهَا وَعَرَفْتُ فِيهَا لِلَّيْلَةِ الْغُرَبَاءُ

- الجواهري

أَسَاتِذَتِي أَهْلَ الشُّعُورِ الَّذِينَ هُمْ مَنَارِي فِي تَذْرِيبَتِي وَعِمَادِي

ونضيف إلى المجموعتين الأساسيتين مجموعتين فرعيتين هما :

(1) استهلال من الشعر الحر :

- الجواهري

ورأى الشيخُ ظلالَ الغابةِ الدكناءِ...
أشباحاً تلوحُ

(2) استهلال من قصيدة نثرية :

- ابن إبراهيم

لست سبابة تُشير إلى القوة العُلُويَّةِ
بلْ وتُبرهن على وجودِها

يستوعب تصوُّرنا العام للبيت جميع بنيات هذه الاستهلالات. فاستهلالات المجموعتين الأساسيتين، المصَّرة وغير المصَّرة، بناءً متفاعل أساسه الدال العروضي لوحداث عروضية مَرَكَبَةٌ يُوقَفُهَا فراغان، الأول يُوقَفُ الصدر والثاني يوقف العجز؛ واستهلال الشعر الحر بناء متفاعل لوحداث وزنِية مَرَكَبَةٌ يوقفها فراغٌ فريد في نهاية البيت بعد تقطعتين، كما أن استهلال قصيدة النثر يوقفه فراغ فريد في نهاية البيت. والإيقاع أساس بناء الاستهلال في النموذجين الآخرين، أكان مُدمجاً في العروض كما في الأول، أو لا كما في الثاني.

طبعاً هناك على الدوام معترضٌ على هذا التصور بخصوص المجموعتين الفرعيتين، فالجواهري لم يَقم في البيت الثاني بغير إتمام النمط الأوَّلي للبيت، ومحمد بن إبراهيم ليس هو بالضرورة واضع التقسيم. هذا الاعتراض مدافع عن تصور آخر للشعر التقليدي كما للبيت والشعر قبل أن يسلك طريق التحليل. إن المجموعة الأساسية الأولى تمثل العتبة السفلى والثانية العتبة العليا، ولكن الوعي الممكن قوَّض في لحظات، ولو عابرة، مبدأ البيت التقليدي، وهو ما تقرَّبنا منه المجموعتان الفرعيتان، اللتان استعنَّا بهما لتوكيد حاجتنا إلى تفكيك التصورات وبناء النص

انطلاقاً من إعادة بناء التصورات ذاتها،⁽³⁶⁾ ثم لتعزيد ما أخذنا في لمسه من تقليد هذا المتن الشعري لغير الشعر العربي القديم، وبالتالي مدى اشتغاله في ضوء سياجه النظري. ولهذه الملاحظة أهميتها البالغة في إعادة القراءة كما في تنظير الشعر الحديث. ومعلوم أن الجواهري غير مبدع للشعر الحر ولا محمد بن إبراهيم لقصيدة النثر، فهما مجرد مقلدين للرومانسية العربية وإبدالاتها. لنا تحليلٌ في لآحقِ الدراسة.

2.3.1. سُلْطَةُ الاستهلال

بالاستهلال تفتتح القصيدة بناءًها. والاستهلال مقدم على غيره من الأبيات، فهو طقس الشروع في بنية فضاء القصيدة. وقد أعطى الشاعر يون العرب القدماء للاستهلال وظيفة إقامة الاتصال Phatique التي قال بها مَالِينُوفْسْكِ Malinovski وتبناها ياكبسون مُعَرِّفاً إياها بأن «هناك رسائل تؤدي أساساً إلى ربط التواصل أو إطالته أو قطعه»⁽³⁷⁾ وتعرض لثلاثة شاعرين عرب تناولوا الاستهلال من خلال وظيفة إقامة الاتصال، أولهم ابن طباطبا الذي يقول :

«وينبغي للشاعر أن يحتَرِّزَ في أشعاره ومُفَتِّحَ أقواله مما يَظْهَرُ به أو يُسْتَجْفَى من الكلام والمخاطبات، كذِكْرِ البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الألف ونفي الزمان، وذمّ الزمان. لا سِيَّما في القصائد التي تضمن المدائح والتنهاني. وتُسْتَعْمَل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مُؤَسَّساً على هذا المثال تَظْهَرُ مِنْهُ سَامِعُهُ...»⁽³⁸⁾

وثانيهم ابن رشيق الذي يقول :

«وبعد، فإن الشعر قُفْلٌ أَوَّلُهُ مِفْتَاحُهُ، وينبغي للشاعر أن يَجُودَ ابتداءً شعره، فإنه أول ما يَفْرَقُ السمع، وبه يُسْتَدَلُّ على ما عنده من أول وهلة، وليجتنب «ألا» و«خليلي» و«قد» فلا يَسْتَكْثِرُ منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلا للقدماء الذين جَرَوْا على عُرْقٍ، وعملوا على شاكلة، وليجعله خُلُوعاً سهلاً، وفخماً جزلاً...»⁽³⁹⁾

(36) في هذا التصور حوار مع المفهوم القديم والتقليدي في الثقافة العربية، والعروضي أساساً، كما أنه حوار مع تينيانوف، المرجع السابق، ص. 42 - 43 و ص. 101 - 102، ولوتمان، المرجع السابق، ص. 261، وبينوا دو كونيلي، المرجع السابق، ص. 37.

(37) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 27.

(38) ابن طباطبا، *حيار الشعر*، م.س.، ص. 126.

(39) ابن رشيق، *الصدرة*، م.س.، ج 1، ص. 215.

والثالث هو حازم الذي يشرح الوظيفة أفضل من سابقه :

«وتُخسِنُ الاستهلاات والمطالِع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقّي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها».(40)

وجميع هذه الأقوال تدور في فلك مفهوم الاستهلال كجلية، وظيفتها تحقيق ربط التواصل بما يُرضي رغبة السامع - القارئ، فلا تلتفت إلى أن الاستهلال عنصر بنائي للنص بكامله، ووظيفته نصية أساساً، لأنه القلب الذي تصبح أبيات القصيدة مُجبرة على الخضوع لقوانينه، وبذلك يتحوّل إلى عقدي بين الشاعر والسامع - القارئ أيضاً بعد أن يقدم الاستهلال لسامعه - قارئه القوانين الأولى للعبة الكتابة أو القول، فيما هو يجذبه بقوة إلى مجاله الحيوي. ومفهوم الاستهلال كعنصر بنائي هو الأسبق بالنسبة للشعرية.

والتصريح من العناصر المُقدّمة في بناء الاستهلال لدى الشاعرين العرب القدماء، وهو السائد في المجموعة الأساسية الأولى من استهلاات نصوص العينة، وبه نبدأ في رصد وظيفتي كتابة النص وقراءته. يتطرق القدماء للتصريح، ومنهم قدامة بن جعفر في فصل «نعت القوافي» فيقول : «أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يغيّلون عنه، وربما صرّعوا أبياتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بخره...».(41)

ويخلص قدامة إلى قانون أساسي في تصويره للشعر فيقول :

«وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك، لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أذخلاً في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر».(42)

فالتصريح عند قدامة يشمل التسجيع والتقفية معاً. وهذا معناه أن الشعر يقوم على مبدأ تكرير وحدات متساوية مع مواقع معينة من البيت، أو في مواقع متعددة، منها ما هو مشترك بين جميع الأبيات، ومنها ما يختص ببعضها وفي مقدمتها الاستهلال.

(40) حازم، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 309.

(41) قدامة، نقد الشعر، م.س.، ص. 51.

(42) المرجع السابق، ص. 60.

وفي باب «التقفية والتصريع» يفصل ابن رشيق حديثه عن التصريع قائلاً :

«فأما التصريع فهو ما كانت عَرُوضُ البيت فيه تابعةً لِضَرْبِهِ : تنقُصُ بنقصه، وتزيد

بزيادته، نحو قول امرئ القيس في الزيادة :

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَعِرْقَانٍ وَرَمِ عَفْتُ آيَاتِهِ مِنْذُ أَرْمَانٍ

وهي في سائر القصيدة مفاعِلن، وقال في النقصان :

لَمَنْ طَلَّلَ أَبْصَرْتَهُ فَشَجَّانِي كَخِطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَّانِي

فالضرب فعولن، والعروض مثله لمكان التصريع، وهي في سائر القصيدة مفاعِلن

كالأولى، فكلُّ ما جرى هذا المجرى في سائر الأوزان فهو مُصَرِّعٌ».(43)

ويضيف في الصفحة الموالية :

«وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية لِيُعْلَمَ في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزونٍ

غير منشور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرَّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك

إذا خَرَجَ من قصة إلى قصة أو من وصفٍ شيء إلى وصفٍ شيء آخر فيأتي حينئذ

بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه».(44)

ثم يتم حديثه :

«وأكثرُ شعر ذي الرمة غير مصرَّع الأوائل، وهو مذهبُ الكثير من الفحول وإن لم

يُعدَّ فيهم لقلة تصرفه، إلا أنهم جعلوا التصريع في مهمَّات القصائد فيما يتأهبون له

من الشعر، فدلَّ ذلك على فضل التصريع».(45)

هذا الحديث لابن رشيق يؤلف بين قوانين التصريع ووظائفه، فالقوانين هي ضرورة أتباع

العروض للضرب في الزيادة والنقصان، واتصاله بالاستهلال، وتكرير استعماله في الخروج من قصة

إلى قصة ومن وصف إلى وصف؛ أما وظائفه فهي تعيين جنس النص، بالخروج من النثر إلى

الشعر، وتعيين غرضه بخصره في مهمات القصائد، وإقامة الاتصال مع القارئ.

ويتطرق حازم كذلك للكلمة التي بها يحصل التصريع فيقول عنها :

«ويجب أن تكون مَخْتَارَةً متمكنةً حسنةً الدلالة على المعنى تابعةً له. ويحسن أن

يكون مقطعها مماثلاً لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب

ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدة ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية

(43) ابن رشيق، العنقدة، م.س.، ج 1، ص. 173.

(44) المرجع السابق، ص. 174.

(45) المرجع السابق، ص. 176.

وبين نهايتها من الحركات أيضاً، وأن يكون ملتزماً فيها من حركة المجزى أو التقليد أو التأسيس والزدف والوصول بالضائر وحروف الإطلاق وغير ذلك مما يلزم القوافي مثل ما التزم في كلمة القافية وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أولها، ليكون البيت بوجدان الشروط مُصرّعاً.

فإن للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»⁽⁴⁶⁾

إنه كلام مفصل عن قوانين التصريح ووظائفه، وخاصة الوظيفتين البنائية وإقامة الاتصال. هكذا يصير التوسع في تحليل التصريح وتعريفه من حيث القوانين مصاحباً برصد الوظيفة البنائية للقصيدة، إذ التأهب مباشرة لطقس البداية وبناء لمسار القصيدة. فلم يعد التصريح، كما عند قدامة، إثباتاً للفحولة واعتراقاً بها، بانتزاع هذا الاعتراف من السامع فقط، ولكن أيضاً فضل بناء النص وفق بنية لها بالغ الصرامة، متجاوبةً بذلك مع فضاءها الاجتماعي - الثقافي. والتصريح، بهذا المعنى، عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها. إنه قطرة الماء الأولى، نطفته التي بها ينشأ. ومن هنا يكون تسريه إلى الاستهلال والانعطاف مؤدياً لأكثر من وظيفة، وباستحواذه على الاستهلال يستحوذ الاستهلال بدوره على القصيدة وينشر سلطته عليها فيما هو ينشرها على سامعها - قارئها. وبهذا أيضاً يكون دالاً من بين دوال الإيقاع.

وفي الدلائل الحديثة نعر أيضاً على المفهوم الخارجي للتصريح. فللاستهلال المصراع وضعية الإشارة Signal النصية لدى لوتمان الذي يختزل هو الآخر، عن خطب، وظيفتها في إقامة الاتصال، تبعاً لنظرية التواصل التي تتأسس عليها الدلائلية، وانتقدناها، في مقدمتنا النظرية. وهكذا يقول لوتمان :

«لأجل أن يدرك النص المقدم للسامع كشعر، أي لأجل أن يدرك السامع أن كل ما هو في الخطاب العادي، مكرر كميّز للمعنى، ويقبض على النسيج المركّب للترجيعات والتركيبات المشتركة، وهو خصيصة الشعر (وبالتدقيق في درجة مختلفة لكل نص فني) عليه أن يعلم أنه في حضرة لا الخطاب العادي ولكن في حضرة الخطاب الفني، الشعري، ويجب، بغية ذلك، أن يستلم إشارة معينة لها أن تجعله يستجيب للإدراك الملائم»⁽⁴⁷⁾

والإشارة التي يجب أن يبادر الشاعر إلى إرسالها للمتلقي، في الشعرية العربية القديمة، هي الاستهلال المصرع. ولكن هذا الصنف من الاستهلال له، قبل ذلك، وظيفة نصية، هي بناء النص وتصعيد شاعريته. بذلك نختلف مع قدماء وحديثين معاً.

2 - عَنَاصِرُ الْبَيْتِ التَّقْلِيدِي

يتبع شعراؤنا التقليديون هذه البنية النصية للاستهلال، الذي هو البيت - الأب. الاستهلال مصرع، والتصريع اجتلاب للقافية ومبادرة بها، أي أنه النطفة (قطرة الماء الأولى) التي تنشأ فيها القافية، وقد انضمت الوحدات اللغوية في الشطر الأول إلى بعضها، ووطئ بعضها بعضاً. حرفٌ يُلجُ حَرْفًا. دالٌ يحتوي دالاً. وها هو التصريع على هيئة نطفة فيه تتكون القافية وتُسَمَّى. طقسُ البناء يعلن عن ميلاد القافية والقافية عن البيت،⁽⁴⁸⁾ والبيت عن الشعر. ولا عجب بعد هذا إن نحن وجدنا قدامة بن جعفر يتناول التصريع في فصل «نعت القوافي» وابن رشيق يجمع في باب واحد كلاً من «التقفية والتصريع».

إن البيت، المُبَيَّن على هذه الشاكلة، بناء متفاعل لمركبات لغوية يوقفها فراغان فريدان يفصلان بالتساوي العروضي بين المركبات في كل شطر على حدة. فالبيت، إذن، مبني على أساس التوازي بين شطرين، عامل بنائه هو الإيقاع. هكذا تنضبط العناصر النصية للبنية السائدة في البيت التقليدي، ضمن اللعبة النصية حسب الممارسات الشعرية. وسنقتصر في قراءة البيت الشعري التقليدي، على العناصر العروضية والتركيبية والإيقاعية، ويظل بناؤها المتفاعل هو ما يخرجها من السكونية إلى الحركية، مما يجعل البيت «نسقاً للتفاعل المركَّب لا نسقاً للتضام».⁽⁴⁹⁾ وسنرى على التوالي كيف يتفاعل العنصر التركيبي بالعروض ثم بالإيقاع عموماً، وهو ما يجعل الأدلة اللغوية تستسلم للإيقاع وتتحول إلى دَوَالٍ، وباختراق الذات الكاتبة للغة يتحقق فعل التحول، لا قبل الاختراق ولا بعده. وبذلك يكون الإيقاع هو العنصر المهيمن على العناصر الأخرى والمتفاعل معها في آن. ولكن الإيقاع يشمل العروض ويتعداه إلى ما هو أبعد من العروض. هكذا سنتناول، ضمن عناصر البيت، كلاً من العروض والإيقاع، منتقلين بذلك من البسيط إلى المركب، منبهين، منذ البدء، لعدم استقلال البيت عن القصيدة في مجموعها.

(48) راجع ابن خلدون، المقدمة، مكتبة ودار المدينة المنورة للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1984، ج 2، ص. 745. وكذلك الممثلة، م.س.، ج 1، ص. 209 - 210.

(49) Iouri Tynianov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 53.

1.2. العَرُوض

تعاملت الشعرية العربية القديمة مع العروض بصفته عنصراً للنص الشعري، ولكنها اختلفت حسب الشاعرين، في موقع هذا العنصر ووظيفته. فقدماء يعرف الشعر «إنه قول موزون مقفى، يدل على معنى»⁽⁵⁰⁾ وإلى ذلك يذهب غيره كابن رشيق الذي يقول : «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدُّ الشعر»⁽⁵¹⁾ والفرق البسيط بينهما هو تأخير القافية بعد المعنى؛ وهناك فرق آخر يمثل المتأثرون بكتاب الشعرية لأرسطو، وهم الفلاسفة وبعض الشاعرين كحازم القرطاجني وأبي محمد القاسم السجلماسي. نكتفي بتعريف الشاعرين من بين هؤلاء. فحازم يقول عن ماهية الشعر وحقيقته :

«الشعر كلامٌ موزونٌ مقفى من شأنه أن يُحبَّب إلى النفس ما قصدَ تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حُسن تخييلٍ له، ومحاكاةٍ مستقلةٍ بنفسها أو متصورة بخُسن حياة تأليف الكلام، أو قُوَّة صِدقه أو قُوَّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترب به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويً افتعالها وتأثرها»⁽⁵²⁾

ويوضح السجلماسي تعريفه فيقول :

«إن القول الشعري - كما قد قيل - هو القولُ المخيَّلُ المؤلَّفُ من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول : إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها قولٌ منها وبالجملية كلُّ جزء مؤلفاً من أقوالٍ إيقاعية يكون عددُ زمانٍ أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يُختم بها كلُّ قولٍ من تلك الأقاويل واحدة. والتخييلُ هو المحاكاة والتمثيل، وهو عموماً الشعر إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته وجوده بالفعل. وهو يبيِّن أنهم من قبل التزامهم ذلك في القوافي إنما يعنون بالقول الشعري هنا القولُ المقفى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضاً في الشعر. وكان الوزن هو

(50) قدماء، فقد الشعر، م. س.، ص. 15.

(51) ابن رشيق، العمدة، م. س.؛ ج 1، ص. 119.

(52) حازم، منهاج البلاغة، م. س.؛ ص. 71.

الفصل المقصود عندهم للشعر، والمفهم جوهرة لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر وهو التخيل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهرة، تبع التقية في هذا الغرض الوزن⁽⁵³⁾.

ويتأكد لنا هنا ما قلناه في مقدمة الدراسة عن الشعرية العربية التي تتفرع، على الأقل، إلى شعريتين؛ أولاًهما تحدّد الشعر باللفظ والقول، ثم بالوزن والقافية، مع إثبات المعنى؛ وثانيتهما تشترك مع الأولى في تعريف الشعر بالوزن والقافية، إلا أنها تضيف (الإغراب) التخيل فيكون التأثير في القارئ مصدره الصورة، بل إن التخيل يصبح عند السجلماشي هو عمود الشعر الذي ينتقد فيه السابقين عليه من أصحاب الشعرية الأولى بمن فيهم المرزوقي وأضع عمود الشعر في مقدمته لكتاب شرح ديوان الحماسة لأبي تمام. ولهذا التعريف ينتصر ابن خلدون أيضاً (سعود لذلك).

إن إضافة التخيل (والمحاكاة) تطرح قضايا نظرية، نفضل إرجاء تناولها إلى الجزء الثاني الخاص بالرومانسية العربية وقد أصبح الخيال عنصرها الأسمى في تعريف الشعر. ونركز الآن على المشترك بين الشعريتين، وهو الوزن والقافية لما لهما من سلطة في تعريف الشعر، ومنه البيت، رغم أن بعض المتأخرين لا يلج على القافية، ومنهم السكاكي الذي ستعرض له لاحقاً.

لقد فصل العرب، من قداماء وحديثين، بين علم العروض وعلم القافية، ووضعوا لكل منهما كتاباً تستقل بذاتها، وأولهم الخليل بن أحمد الذي وضع كتاباً سماه العروض كما يذكر ابن رشيق⁽⁵⁴⁾ ثم أتى من بعده دارسون صنّفوا في هذا العلم كتباً عديدة⁽⁵⁵⁾. ويعرّف الخليل العروض كما يلي «العروض : عروض الشعر لأن الشعر يُعرض عليه، ويجمع أعاريض، وهو فواصل الأنصاف. والعروض تؤنث، والتذكير جائز»⁽⁵⁶⁾ ويعلق كمال أبو ديب على هذا التعريف، وهو يرد على تأويل فائيل «ومن تركيب الجملة نفهم أن الوحدة الأخيرة في البيت - العروض - هي الوحدة التي يُعرض عليها الشعر»⁽⁵⁷⁾ والعروض كما جاء في اللسان «ميزان الشعر لأنه

(53) السجلماشي، المنزعة البديع، م.س.، ص. 407.

(54) العمدة، م.س.، ج 1، ص. 135.

(55) يحصر لنا محمد العلمي أهم المؤلفات الشهيرة الخاصة بللعروض لدى القدماء فيقول :

«كثرت بعد الخليل تأليف العلماء في العروض، ويذكر ابن النديم في كتابه الفهرست أن للأخفش سعيد بن سعدة كتاب العروض، وللجزمي كتاب العروض، وللمازني كتاب العروض، وللمبرد كتاب العروض، وللمزجاج كتاب العروض، ولابن درستويه كتاب جوامع العروض، وللمفضل الضبي كتاب العروض، وليرزخ العروضي كتاب العروض وكتاب معاني العروض على حروف المعجم وكتاب النقض على الخليل وتقليطه في كتاب العروض وكتاب الأوسط في العروض».

راجع كتاب العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1983، ص. 189.

(56) عن كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1974، ص. 29.

(57) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

يُعَارِضُ بها»، وهو ما أشار إليه ابن خلدون حين قال : «ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنتها علمُ العروض»⁽⁵⁸⁾. أما علم القافية فالكتب المستقلة به أقل عدداً من التي استقلت بعلم العروض، ونذكر منها كتاب القوافي للأخفش⁽⁵⁹⁾ ومختصر القوافي لابن جني⁽⁶⁰⁾ وكتّاب القوافي للتوحي⁽⁶¹⁾.

والفصل بين العروض والقوافي، من حيث الدراسات، يتأتى من كون القدماء والحديثين من العرب رأوا إلى هذين العنصرين من مكان التضام لا من مكان التفاعل، فكل من العروض والقافية عنصر محايد، وكل منهما بعيد عن غيره في بناء البيت الذي أصبح مع تينيانوف مؤسساً على الحركية لا على السكون، كما ذكرنا سابقاً. إلا أننا سنجد في القديم من خرج على القدماء. فهذا حازم القرطاجني يتناول العروض من مكان البلاغة، فيختلف بذلك عن غيره من القدماء في الفصل بين العناصر، حيث يلاحظ أن العروضيين «فقرأ إلى أن يقتبسوا تصحيح صناعتهم من هذه الصناعة»⁽⁶²⁾ التي هي «علمُ البلاغة الذي تندرج تحته تفاصيل كلياته ضروبُ التناسب والوضع»⁽⁶³⁾ ويعلق محمد العلمي على موقف حازم فيقول :

«وهو (أي حازم) لا يميز في العروضيين بين الخليل وغيره، بل يجمع الجميع في هذه التسمية. وتحامله على العروضيين مظهر من مظاهر المنهج الذي سار عليه في كتابه كله. ولعل تأثره بفكر أرسطو في هذا الكتاب، هو الذي جعله يجتد ما جدّد في العروض ويستدرك على الخليل ما استدرك، وهو الذي قاده إلى ألا يُخفي تحامله على العروضيين وعلى رأسهم الخليل، فجعل العروض في حاجة إلى البلاغة، والبلاغة عنده هي بلاغة أرسطو»⁽⁶⁴⁾.

كما تعرضنا في مقدمة الدراسة لفرضية كُتبت الشعرية العربية من قبل متعاليات الدراسات القرآنية واللغوية العربية القديمة، ثم متعاليات كتاب الشعرية لأرسطو، وها نحن نقف، مرة أخرى، على بعض مظاهر الكبت لدى الاتجاهين. فالفصل بين العروض والقافية لا يقل كُتباً عن

(58) ابن خلدون، المقدمة، ج 2، م.س.، ص. 739.

(59) الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، 1974.

(60) ابن جني، مختصر القوافي، تحقيق د. حسن شاذلي فوهو، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، س 3، المجلد 3، 1974، ص. 179 - 211.

(61) التوحي، كتاب القوافي، تحقيق عمر الأسعد ومحبي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، 1970.

(62) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 266.

(63) المرجع السابق، ص. 226 - 227.

(64) محمد العلمي، العروض والقافية، م.س.، ص. 258 - 259.

إدماج العروض في البلاغة. تتحوّل من هاوية إلى هاوية. والشعرية العربية القديمة، باتجاهيها، تترك العروض والقافية ضمن «المحاسن» التي وظيفتها تتجسّد خارج النص، أي المتلقي.

ورغم أن النجاة من الهاوية مهدّدة بدورها، فإن العروض والقافية سيمثران على وضعية مغايرة لها الحركية والتفاعل عندما تنتقل بهما إلى حقل البيت الموزون، ومنه البيت التقليدي (ويصل به وعيه الممكن إلى التخلي عن الوزن أحياناً كما رأينا)، والاشتغال على إعادة بناء معرفته فيما نحن نعيد بناءهما داخله وداخل الخطاب الشعري ككل. والانتقال إلى دراسة العروض والقافية داخل البيت، وبالتالي داخل الخطاب الشعري، ينهنا لعنصر ثالث هو الوقفة التي لم يهتم بها القدماء، من هذا المنظور، واهتمام الحديثين بها نادر، وهذا يدعونا لإعادة النظر في تصورنا للعروض، بطرح فرضية تقوم على أساس أن العروض يشمل عناصر ثلاثة هي الوقفة والوزن والقافية، والتفاعل بينها يعطي للعروض وضعية بنية. فرضية تصدر عن أن ما يُعرَض عليه الشعر ليس الوحدة الأخيرة المسماة بالعروض، والمنتمية للوزن بمفرده، بل إن ما يُعرَض عليه الشعر هو العناصر المتفاعلة بينها في بناء البيت الموزون، وهو ما سنبرهن عليه في تحليلنا لكل عنصر من هذه العناصر وللتفاعل بينها في بنية. وبهذه الفرضية نخرج من حقل اللغة إلى حقل الخطاب.

2. 1. 1. الوقفة

الوقفة عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديم، والبنية السائدة للبيت التقليدي معاً، بعتبيتية السفلى والعليا. سمى العرب القدماء الوقفة بالوقف، وكان النحاة العالمون بقراءات القرآن هم الذين تدبّروا أمره، ثم اتسع تداوله بعد ذلك. وأهداف المعرفة بالوقف في القرآن لغوية ونحوية ودينية، فهي تروم تصويب اللحن، ومعرفة مقاطع الكلام، والإصابة في المعنى. ولهذا يقول أبو بكر محمد الأنباري :

«ومن تمام معرفة إعراب القرآن ومعانيه وغريبه معرفة الوقف والابتداء فيه، فينبغي للقارئ أن يعرف الوقف التام والوقف الكافي الذي ليس بتمام والوقف القبسح الذي ليس بتمام ولا كافٍ»⁽⁶⁵⁾

(65) أبو بكر محمد الأنباري، كتاب إيضاح الوقف والابتداء، تحقيق محيي الدين عبد الرحمن رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1971، ص. 108.

وانشغل الشعاريون هم الآخرون بمسألة الوقف في غير القرآن، ورصدوا عناية السابقين به. فهذا أبو هلال العسكري يورد «في ذكر المقاطع والقول في الفصل والوصل» أن الأحنف بن قيس قال :

«ما رأيت رجلاً تكلم فأحسن الوقف عند مقاطع الكلام ولا عرّف حدوده إلا عمرو بن العاص (رضي الله عنه). كان إذا تكلم تفقد مقاطع الكلام، وأعطى حقّ المقام، وغاص في استخراج المعنى بألفاظ مخرج حتى كان يقف عند المقطع وقوفاً يحول بينه وبين تبينه من الألفاظ.»⁽⁶⁶⁾

وبرجعنا إلى اللسان نستطيع تبين قصور مصطلح الوقف لوصف ما تختلف به القراءة السمعية عن الخطية، وبالتالي التخلي عن الصيغة المصدرية. جاء في اللسان :

«وقف : الوقوف : خلاف الجلوس، وقف بالمكان وقفاً ووقوفاً، فهو واقف، والجمع وقف، ووقوف، ويقال وقفت الدابة تقف وقوفاً ووقفتها أنا وقفاً (...)»
الليث :
الوقف مصدر قولك وقفت الدابة ووقفت الكلمة وقفاً (...) وقيل : وقف وأوقف سواء.

الوقف هنا مصدر للمتعمد من فعل «وقف»، واستعمال الوقف كمصطلح يفترض عنصرين هما : تدخل فاعل لإحداث الفعل، فهو فعل إرادي ناتج عن قصد، ثم هناك عدم الفصل بين أنواع الوقف، في الممارسة النصية. فيقول الوقف هنا تاماً وكاملاً، أو هو حدث بسيط لا يحتمل أن يكون مركباً، فيما هو فعل توقف الكتابة في النص الشعري مركب له الوزن والتركيب والدلالة، وهو ما يفرض علينا استبدال المصطلح من حالته المصدرية إلى حالة اسم الهيئة للفصل بين أنواع الوقف، فتكون الوقفة عوض الوقف. هكذا يبرز الخطي في القراءة إلى جانب السمي.

ونميز بين أنواع الوقفة بتبني مصطلح «النمط الأولي» للبيت كما قال به لوثمان، وهو البيت المعروف بوقتتين لدى التقليديين والقدماء أيضاً. فالأولى تأتي في نهاية الشطر الأول، والثانية في نهاية الشطر الثاني. وقد ميزت الدراسات الحديثة للبيت بين الوقتين، لأنهما موجودتان في الشعر الهندي⁽⁶⁷⁾ والشعر الأوربي، ولو أن الوضع الخطي لا يبين دوماً عن التألف. فالشعر العربي يختار، قديماً وحديثاً، علامات مختلفة للتدليل على الوقفة الأولى بعد الشطر

(66) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، م.س.، ص.424.

(67) إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977، ص. 34.

الأول، أهمها البياض الفاصل بين الشطرين، ولكنها لا تدلّ دوماً على «وجود إيجابي نوعي ومباشر»⁽⁶⁸⁾ للانفصال بين الشطرين، فيما هي لا تدلّ إطلاقاً على وجود الانفصال في الشعر الأوري، ولذلك فإن

«الطبيعة» «المجردة» و«السلبية» للانفصال قد تكون أقل وضوحاً في التخطيط العادي للجمّل، حيث يمكن القول بأن الكلمات، «منفصلة» بـ«بياضات»، على النحو الذي يمكننا من الاعتقاد بأن «البياضات» بين الكلمات هي من نوع الرموز الخاصة لـ«لانفصال» شبيهة تماماً بالحروف أو علامات الترقيم؛ إنها الرموز - الصفر على نحو ما».⁽⁶⁹⁾

وبالتالي فإن «ما نسميه «بياضاً» ليس إلا غياب هذا الدليل الإيجابي»⁽⁷⁰⁾ أي أن هذا الانفصال، حسبَ مَازَالِيرا Mazaleyra، ليس إلا النقطة «التي يأخذ فيها الانطلاق بين المجموعتين العروصيتين المؤسستين للبيت».⁽⁷¹⁾ وبطبيعة الحال فإن البيت المُصرّع لا يخضع لهذا التعريف الذي تتضح فاعليته في غير المُصرّع، وهو ما سنستقصيه أثناء تحليلنا لكامل النص. وللتمييز بين هاتين الوقفتين نطلق على الوقفة الأولى بعد الشطر الأول مصطلح القاسمة⁽⁷²⁾ ونحتفظ للثانية، في نهاية البيت، بالوقفة.

تثبت الوقفة في مكان محدد لها باستمرار هو نهاية البيت. فهالوقفة عنصر متجانس للخطاب لا تأخذ مكاناً غير مكانها»⁽⁷³⁾ ويتم التعبير عنها سماعياً⁽⁷⁴⁾ كما يتم التعبير عنها بصرياً.⁽⁷⁵⁾ وهي متلازمة مع نهاية البيت عموماً، وتختلط على القارئ في الشعر المُقفى فيعتقد أنها هي القافية، وما اعتقدنا أن القافية هي الوقفة سوى عادة جرت عليها ملاحظتنا للشعر المُقفى، وهو ما يبطل في الوقت الذي نجد شعراً غير مقفى وخاضعاً مع ذلك للوقفة، وهو الشعر غير العربي القديم، ومنه الشعر اليوناني الذي قرأه الفلاسفة المسلمون فلم يعثروا فيه على القافية،

Benoît de Cornulier, *Théorie du Vers*, op. cit., p. 80. (68)

(69) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(70) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(71) المرجع السابق، ص. 80.

(72) كان بعض الشعراء العرب القدماء يسمون الشطر بالقسم، ومنهم ابن رشد وحازم القرطاجني، راجع: منهاج البلاغ، م. س.، ص. 257. ومنه اشتقنا القاسمة.

Jouri Tynianov, *Le vers lui même*, op. cit., p. 58. (73)

(74) المرجع السابق والصفحة ذاتها.

(75) إلى هذا يتوجه ميشونيك، وهو ما سنتناوله فيما بعد.

فكان لذلك تأثير في تعريفهم للشعر من غير تعميم للقافية، التي خصوا بها الشعر العربي، ومنهم ابن سينا الذي يذكر :

«ونقول نحن أولاً : إن الشعر هو كلام مُخَيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفأة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفأة هو أن يكون الحرف الذي يُخْتَم به كل قول منها واحداً».⁽⁷⁶⁾

وبتعريف ابن سينا يأخذ السجلماسي، ويضيف إليه إضافات طفيفة⁽⁷⁷⁾ ثم يَفْرَع الحديث في القافية والتباسها بالجنس الذي تحتها «ولنسه العجز أو الخاتمة أو النهاية أو ما ضاهى ذلك ورادفه في التسمية»⁽⁷⁸⁾ ليصل إلى أن التصدير نوع بلاغي «غير مقصور على القول الشعري، ولا مخصص بالقوافي».⁽⁷⁹⁾ وما يستأثر باهتمامنا هنا هو انتباه السجلماسي إلى أن القافية مراتب، وهي بطبيعتها لا تختص بالشعر وحده، «والظن بمنّ منع ذلك أن مشارِ شَبَهَتَهُمْ وسبب غلْطِهِمْ دوامُ الأُنس بالقوافي، والاعتياذُ للأقوايل الشعرية مع وضوح هذا النوع من النظم فيها».⁽⁸⁰⁾ ورغم أن مرامينا ومرامي السجلماسي متباينة، من حيث هو يذهب للكشف عن التصدير ونحن عن الوقفة، فإن حجته مفيدة لنا بما هي ترى إلى القافية في تراتبها الخفي على المستأنس بها، وهذا ما وصل إليه السكاكي أيضاً في تعريفه للشعر الذي جاء فيه :

«قيل الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى، وألغى بعضهم لفظَ المُقَفَّى، وقال : إن التقفية، وهي القصد إلى القافية ورعايتها، لا تلزم الشعر، لكونه شعراً بل لأمر عارض، ككونه مُصرعاً، أو قطعة أو قصيدة، أو لاقتراح مقترح، وإلا فليس للقافية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمر لا بد منه، جارٍ من الموزون مجزى كونه مسموعاً، ومؤلفه، وغير ذلك، فحقه ترك التعرض، ولقد صدق».⁽⁸¹⁾

ها هي القافية تخفي شيئاً آخر مستتراً تحتها، وأسبق منها في تعريف البيت، وبالتالي الشعر. ومن ثم نرى كيف أن الوقفة أقوى من القافية في تعيين وحدة البيت. ولنا في قراءة يَتُونَا

(76) ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، م.س.، ص.161.

(77) السجلماسي، المنزع البديع، م.س.، ص.407.

(78) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(79) المرجع السابق، ص.409.

(80) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(81) السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص.515.

دو كورنيلي لقصيدة فيكتور هيجو الجن إفادة في غير الشعر العربي أيضاً، يقول دو كورنيلي :

«وفي جميع الأحوال، تبدو لي هذه الأطروحة عبثية طبعاً بخصوص الشعر الأدبي الحديث، ما دامت تقول بأن القافية تضيء الوزن بتعيين الحد النهائي للآيات، فيما هو تعيين الآيات أصبح بالإجمال شيئاً لعيون القارئ، الذي هو المستهلك الرئيس، بترتيبه وفق آيات - فقرات. إن للقوافي دوراً آخر تماماً، كافياً للغاية، وهو أن تؤسس في مستوى أرفع بنيات عناصرها هي الآيات، كالسوناتة مثلاً»⁽⁸²⁾

عاد السجلماسي إلى القرآن أساساً ليكشف عن بطلان تخصيص الشعر بالتصدير الذي هو «ردُّ أعجاز الكلام على صدوره»، ويضيف أن هؤلاء «لإلتزامهم هذا الرأي فإنهم يميطنونه من القرآن، وبالجمل من القول غير الشعري، ويرون أنه (إنما) يوجد في الشعر فقط»⁽⁸³⁾ ويثبت بطلان علماء البيان وأهل صنعة البلاغة. ولا ريب أن السكاكي، وهو متأخر، رأى الإبدالات التي لحقت بالبنية الشعرية في عصره. ثم أصبح بعد ذلك جلياً في الشعر الحديث، الغربي والعربي على السواء، فبرزت الوقفة المستورة تحت القافية، وظهرت بتغيير القافية لمكانها أو انسحابها. وإشارتنا السالفة إلى أن طقس البناء يعلن عن ميلاد القافية، والقافية عن البيت، والبيت عن القصيدة، لا تتعارض مع هذا النقض للأطروحة السائدة، لأن الطقس الذي نعنيه هو طقس الاستهلال المصّرع. والنقض هنا تدليل، من ناحية أخرى، على ما في توسيع تعريف البيت من إمكانات إجرائية نستوعب من خلاله عموم البيت في المتن الشعري التقليدي، الذي لا يشكل المصّرع منه إلا بنيتَه السائدة الممثلة لعبته السفلى.

بناءً الوقفة يتفاعل أيضاً مع المطلع والمقطع. بالمطلع ينعقد الابتهاج الشعري في البيت، فهو الدال الإيقاعي الذي يوقد طقس الاستهلال، يصفّد من عتمة الذات الكاتبة ويَطَوِّحُ بالجسد الميت بعيداً. وبالمقطع يبدأ البناء أساساً، فهو منقطع الآيات، أي وقفته، له عنف التأجج والذأذ الماء. وما بين أقصر أول وحدة لغوية في المطلع وأقصر آخر وحدة لغوية في المقطع يتهاى الغناء عبر بناء وتفاعل السلسلة اللغوية التي اخترقها الإيقاع محولاً إياها إلى خطاب.

ويرى ابن رشيق أن الشاعريين العرب القدماء («أهل المعرفة» تذكرنا لديه بـ«أهل العلم» لدى الجمحي،⁽⁸⁴⁾ أي أهل المعرفة بالشعر والعلم به) اختلفوا في المطالع والمقاطع، ولكنه يبدو مطمئناً لجواب الشيخ أبي عبد الله بن إبراهيم بن السمين الذي قال :

«المقاطعُ أواخرُ الأبيات، والمطالعُ أوائلُها قال : ومعنى قولهم «حسنَ المقاطعَ جيّدَ المطالع» أن يكون مقطع البيت - وهو القافية - متمكناً غير قلق ولا متعلق بغيره. فهذا هو حسنُه، والمطلّع - وهو أول البيت - جودته أن تكون دالاً على ما بعده كالصديق وما شاكله».⁽⁸⁵⁾

وما نعضده في كلام ابن السمين هو تعيين مكان المطلع والمقطع، من غير تناسي التمييز بين المقطع والقافية. على أن تصورنا للبيت كبناء لعناصر متفاعلة فيما بينها يجعلنا، هنا أيضاً، لا نقصر المطلع على الوظيفتين الندائية وإقامة الاتصال، كما تفعل ذلك كتب النقد القديم،⁽⁸⁶⁾ بل نجده يتوفر على الوظيفة البنائية والشعرية كذلك، رغم أنها ليست وظيفته المهيمنة كما هي هيمنتها بيّنة في المقطع. ولأن «المقاطع : منقطعُ الأبيات، وهي القوافي»،⁽⁸⁷⁾ والقوافي في النمط الأول للبيت الشعري العربي مندمجة في الوقفات، فإن المقاطع هي الوقفات، والوظيفة المهيمنة عليها هي الوظيفة البنائية والشعرية في آن. هكذا يتبلور الصراع بين المطلع والمقطع، بين بداية البيت ووقفته التي تخفيها قافيته. ويتضح لنا، بعد كل هذا، أن الوقفة الوزنية ليست هي الوقفة الوحيدة في بنية البيت التقليدي، فإلى جانبها، وبالتفاعل معها، توجد الوقفة التركيبية والدلالية، وهذه الأخيرة خاضعة لهيمنة الوقفة الوزنية التي هي الوقفة المهيمنة ومعها تتوحد الوقفتان الأخريتان.

لنحلل النموذجين التاليين من عينة المتن :

1 - البارودي

سَلِ الْجِيْزَةَ الْفَيْحَاءَ عَنْ هَرَمِيْ مِضْرٍ لَعَلَّكَ تَذْرِى غَيْبَ مَا لَمْ تَكُنْ تَذْرِى

2 - محمد بن إبراهيم

أَسْأَلُ مِنَ الْأَجْفَانِ عَنْ صَدْرِهِ نَهْرًا لِيُطْفِئَ مَا بِالْقَلْبِ مُشْتَعِلًا جَمْرًا

(85) ابن رشيق، العمدة، م.س.، ج 1، ص. 216.

(86) تركّز الشعرية العربية على التواصل مع القارئ، ومن ثم كان بروز هاتين الوظيفتين.

راجع كمودج كلا من نقد الشعر والعمدة ومنهاج البلاغة.

(87) ابن رشيق، العمدة، م.س.، ج 1، ص. 215.

أ) وزنياً

يختار هذان البيتان تشكلاً⁽⁸⁸⁾ وزنياً واحداً هو البحر الطويل، وخذته الأساسية هي (علن فاعلن فافنا)، وهي في البيتين معاً مكررة أربع مرات في كل بيت، ومرتين في كل شطر. وبتوقف الثانية ينتهي الشطر الأول، وبالوحدة الرابعة ينتهي الشطر الثاني ومعه البيت. أما القافية فتفصل بين شطرين متساويين ومتوازيين وزنياً فيما الوقفة الوزنية تثبت في مكانها لإيقاف اندفاع الأدلة اللغوية، وحصرها «بوزن تام»،⁽⁸⁹⁾ فتكون الوقفة الوزنية بدورها تامة من غير أن تكتسب بالضرورة قيمة دلالية.

ب) تركيبياً ودلالياً

تتعلق الوقفتان التركيبية والدلالية بالوقفة الوزنية في النمط الأولي للبيت الشعري، العربي وغير العربي، وهو أيضاً ما يتمتع به البيت التقليدي في عتبه السفلى والعليا. واختيارنا في هذا المستوى من التحليل للنموذجين السابقين من عينة المتن له دلالتُه من حيث كونهما يجمعان بين النص الأثر والنص الصدى في آن، ولكنهما في الوقت ذاته يقرّباننا من تركيبين متباينين، يجهر ثانيهما بتعقيده عند مقارنته بالنموذج الأول. وتقدم تمثيلاً شجرياً للبيتين المكونتين. للجملتين في نموذجي العينة. ونبدأ بالبيت الأول :

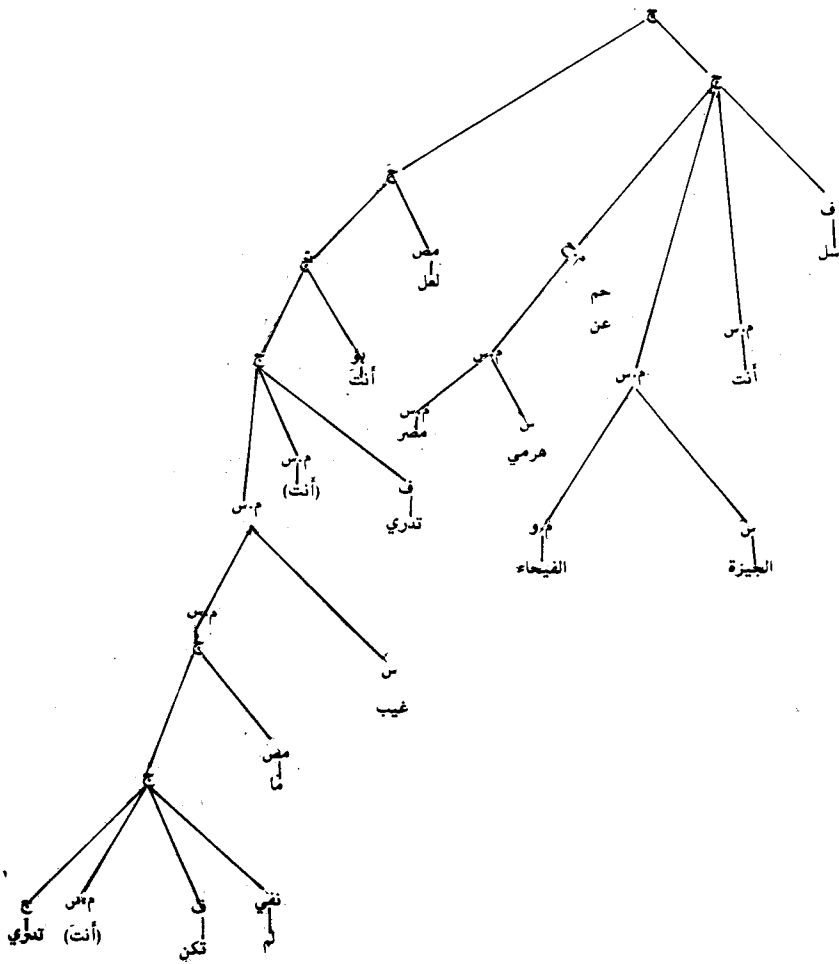
سَلِ الجِيزَةَ الفَيْحَاءَ عَنْ هَرَمِيْ مِضِرٍ لَعَلَّكَ تَذْذِرِيْ غَيْبَ مَا لَمْ تَكُنْ تَذْذِرِيْ

الذي شجرته هي التالية :

(88) نتبنى مصطلح التشكّل من كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص. 59. وتنحلي في الوقت ذالة عن مصطلح الإيقاع لديه.

ولكننا نخص بالتشكّل الوزن دون الإيقاع، لاعتمادنا التفريق بين الوزن والعروض والإيقاع. وسنوسع البحث في ذلك لاحقاً.

(89) ابن سينا، تلخيص الشعر، ضمن كتاب في الشعر لأرسطو، م. س.، ص. 206.



وتدلنا الشجرتان على أن البيتين معاً يتوفران على جملة أساسية وجملة فرعية تابعة لها، ويستقل كل شطر بوحدة منهما، حسب الجدول الموالي :

جملة فرعية	جملة أساسية
لعلك تذرّي غيبَ ما لم تكنْ تذرّي ليطفئَ ما بالقلبِ مُشتعلًا جمرًا	سَلِ الجِيزَةَ الفِيحَاءَ عَنْ هَرَمِي مِضْرٍ أَسَالِ مِنَ الْأَجْفَانِ عَنْ صَدْرِهِ نَهْرًا

وجود هذين الصنفين من الجُمَل في البيت الواحد يؤدي إلى اعتباره مكوناً من جملة مركبة، لجزئها الأول أن يؤدي وظيفته من دون حاجة للثاني، فيكون جملةً أساسية، ولا نستطيع الاستغناء عنها، ولا يقدّر الجزء الثاني أن يؤدي وظيفته من غير لجوءٍ إلى الجزء الأول، فيكون جملةً فرعية. وهكذا تتوفر على جملتين مركبتين، كل واحدة منهما تختص ببيت واحد، وتحقق فيه كل من الجملة الأساسية والفرعية استقلالهما مع الانتباه لطبيعة استقلال الجملة الفرعية، كما أنهما معاً يحققان استقلالاً موحداً للمقولات والوظائف النحوية ضمن بنية اللغة العربية، ولا نكون من ثمّ أمام نقصان مُلَحَق من الملحقات الضرورية لتتام الجملة. إن البيتين، إذن، جُمَلَتَان تَامَتَان نحويًا ومكتسبتان لمعناها التام أيضاً. وهذا ما قصد إليه الشاعر يون العرب القدماء حين قالوا بتمام المعنى في البيت، وهو ما عبر عنه قدامة بن جعفر فقال :

«أن تكون المعاني تامةً مستوفاة، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهةً للقرص لم تمتنع من ذلك ولم تغدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لضحته».⁽⁹⁰⁾

وهو المعنى نفسه الذي عبّر عنه حازم القرطاجني عند حديثه عن القوافي الذي يعتبرها مقاطع الكلام، فيما الوقفات هي هذه المقاطع بالنسبة لنا، فقال :

«فأما ما يجب فيها من جهة كونها مستقلةً منفصلةً عما بعدها أو متصلة به فلا يخلو الأمر في هذا من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقرة ما بعدها إليها، أو يكون كلاهما مفتقراً إلى الآخر، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها ولا يكون ما بعدها مفتقراً إليها، أو يكون ما بعدها مفتقراً إليها ولا تكون هي مفتقرة إليه.

فَالْقِسْمُ الْأَوَّلُ هُوَ الْمُسْتَحْسَنُ عَلَى الْإِطْلَاقِ. وَالْأَسْأَمُ الثَّلَاثَةُ أَشَدُّهَا قَبْحاً مَنَاقِضُ الْقِسْمِ الْمُسْتَحْسَنِ. وَيُسَمَّى افْتِقَارُ أَوَّلِ الْبَيْتَيْنِ إِلَى الْآخِرِ تَضْيِيقاً لِأَنَّ تَتَمَّةَ مَعْنَاةٍ فِي ضِمْنِ الْآخِرِ». (91)

وقد لخص ابن خلدون رأي الشاعرين العرب القدماء، رغم لونه الخاص لدى ابن طباطبا الذي سنعرض فيما بعد، فقال ابن خلدون: «وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلامٌ وحده، مستقلٌ عما قبله وما بعده». (92)

إن هذا الرأي بحاجة للغزو، على خلاف ما قد تنوهم، وترك ذلك لمرحلة تحليل كامل النص. ثبت هنا فقط التعالق الملموس بين تمام الوزن وتمام الجملة نحوياً ودلالياً لنحصل على قانون وقفة النمط الأولي للبيت الشعري، وهي الوقفة المركبة من تمام الوزن والتركيب والدلالة، ونختصرها في الوقفة الوزنية والتركيبية والدلالية، لنقصد بها الوقفة المستحوذة على البيت الشعري التقليدي.

وبالتفاتنا إلى نماذج الاستهلال الأخرى من عينة المتن نتأكد من أنها جميعها تسير وفق هذا القانون الأول للوقفة في بناء البيت. ولم يكن هذا وضع الشعر العربي وحده، كما أنه ليس رأي الشاعرين العرب القدماء وحدهم كما هو الاعتقاد السائد. هذا ما نلاحظه في الشعرين الفرنسي والروسي، كنموذجين متباعدين للشعر الأوربي، مع تجاوب مع الشعر العربي في النمط الأولي للبيت، بل هو أكثر من ذلك مَعَمَّم بين شعريات قديمة عديدة لا تَفَاضَلُ بينها. سنستدرج تلك الشعريات لتتحدث عن وضيمتها المشتركة في سياق التحليل، وننصت لجَوْنِ كَوْنِ الذي يقول عنها:

«ما دامت وقفة نهاية البيت هي أطول الوقفات الوزنية، وما دامت وحدها هي التي يجب، في جميع الأحوال ملاحظتها، فلا بد من مطابقتها مع وقفة دلالية قوية، أي مع نقطة، أو مع فاصلة في أسوأ الحالات، خاصة إذا نحن رَمِينَا لتقليص عدم التوافق بين الوزن والتركيب، وهو من جهة ثانية ما حاول الكلاسيكيون فعله». (93)

إنها الوقفة الدلالية القوية التي يسمى البناء الشعري لإنجازها في نهاية البيت، وقانون النمط الأولي للبيت هو الضابط لها.

(91) حازم، منهاج البلاغ، م.س.، ص. 276.

(92) ابن خلدون، المقدمة، م.س.، ج 2، ص. 736.

(93) Jean Cohen, Structure du langage poétique. op. cit., p. 68 - 69.

2.1.2. الوزن

أفاضَ الشعاريون العرب القدماء في حديثهم عن الأوزان، كما أبدعوا في تقطيعها وتصنيفها، والخليل بن أحمد كان عبقرى هذه الصناعة بلا ريب. ولكنهم في الوقت نفسه تأملوا وظائف الأوزان كما تأملوا بنياتها، ومن الوظائف التي تم التركيز عليها هي الوظيفة التزيينية والنفسية. كان قدامة يعرف الشعر بالقول الموزون المقفى الدال على معنى، ولكن وظيفة (أو وظائف) كل عنصر من هذه العناصر تنبه لها النقد العربي لاحقاً. هكذا نرى المرزوقي يتناول الوظيفة النفسية في مقدمته لكتاب شرح ديوان الحماسة قائلاً: «وإنما قلنا «على تخير من لذيذ الوزن» لأن لذيذة يطربُ الطبع لإيقاعه، ويمارجه بصفائه، كما يطربُ الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه».⁽⁹⁴⁾ وهذه الوظيفة النفسية هي التي ستأخذ بعداً آخر عند حازم المتأثر بالفلاسفة المسلمين وترجمة الشعرية لأرسطو، ملخصاً رأيه في «الإضاءة» قائلاً:

«وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أذعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له».⁽⁹⁵⁾

وكان على علم الأوزان في مختلف الثقافات أن ينتظر الشكلانيين الروس لانفجار تصور مغاير. فهذا يوري تينيانوف يرى أن مبدأ الوزن

«مؤسس على إعادة تجميع حركي للاداة اللفظية بحسب خصيصة نبرية. وبالتالي فإن أبسط ظاهرة وأهمها ستكون هي عزل مجموعة وزنية كوحدة، وهذا العزل هو في الوقت نفسه تصميم حركي للمجموعة الموالية، شبيهة بالأولى (ليست مطابقة لها، بل شبيهة بها)، وإذا انجم التصميم الوزني فإننا نجد أنفسنا أمام نسق وزني، وإعادة التجميع الوزني تتم:

1) عبر تصميم وزني حركي - متتابع.

2) بواسطة الحم الوزني الحركي - المتزامن الذي يؤلف بين الوحدات الوزنية في مجموعات أعلى هي الكيانات الوزنية. إضافة إلى أن العملية الأولى بطبيعتها الحال ستكون المحرك المتقدم لإعادة التجميع، والثانية هي المحرك المتراجع. هذا التصميم وهذا الحم (وفي الوقت نفسه هذه الوحدة) يمكنهما أن يؤثرتا عُميقاً

(94) المرزوقي، شرح كتاب الحماسة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1951، ص.9.

(95) حازم، منهاج البلغاء، م.س.، ص.245.

ويمارساً تفكيراً للوحدات إلى أجزاء (القاسمة، التفعيلة)، ويمكنهما أن يؤثرتا في المجموعات العليا ويشعرنا بـ الشكل الوزني (السوناتة والأدوارية الخ كأشكال وزنية). فهذه الخصيصة الإيقاعية المتقدمة - المتراجعة للوزن هي من بين الأسباب التي تجعل منه أهمّ مكوّن للإيقاع».⁽⁹⁶⁾

في ضوء هذا المكان الحركي ترتب عملية بناء الإيقاع للبيت ثم القصيدة، وهو بناء يقوم على الصراع، فضلاً عن كونه يقوم على الحركة أيضاً. فالوزن ذو وظيفة بنائية للإيقاع، حسب تينيانوف دائماً، فيما هي بنائية للبيت والنص. وما تتمسك من تصوّر تينيانوف هو الفعل الباطني لعملية البناء كتنام وانحسار في آن، وهو فعل الصراع الذي ألمحنا إليه بخصوص المَطْلَع والمَقْطَع، واختلاف اتجاه حركة كل منهما في بناء البيت. وبهذا المعنى تتلازم الوقفة مع بناء البيت بالنظر إليها كمحركٍ مُراجِع لا يقلّ فعاليةً عن المحرك المتقدم. أما الشكل الوزني الذي يتحدث عنه تينيانوف فيمكن ترجمته إلى العربية من خلال الرجز والقصيدة والموشح كأشكال عروضية كبرى للشعر العربي القديم.⁽⁹⁷⁾

إن هذا التصور الحديث، الذي سيفتح إمكانيات أوسع لقراءة الوزن، يعارض المفهوم القديم، العربي وغير العربي، لوظيفة الوزن التزيينية والانفعالية المستقلة عن وظيفته البنائية للبيت والقصيدة برمتها، ثم الوظيفة البنائية لدلالية النص الشعري. وإلغاء هذه الوظيفة الثانية يأتي متساوفاً مع ما قاله الشاعر يون العرب القدماء عن الفصل بين المعنى والوزن وأسبقية المعنى على الوزن. فهذا ابن طباطبا يرى أن الشاعر يهيء المعنى ثم يختار له الوزن :

«فإذا أرادَ الشاعرُ بناءَ قصيدةٍ مخَّضَ المعنى الذي يريدُ بناءَ الشعرِ عليه في فكرِهِ
نُشْراً، وأعدَّ له ما يُلْبِسُه إياه من الألفاظِ التي تطابقه، والقوافي التي توافقُه،
والوزن الذي يَسْلُسُ له القولُ عليه».⁽⁹⁸⁾

(96) Iouri Tynianov, *Le Vers lui-même*, op. cit., p. 63 - 64.

(97) ما نزال بحاجة لدراسة الأشكال الشعرية الكبرى في قديم الشعر العربي، وهذه التي نذكرها هي من بين الأشكال لا كلها، وأورد محمد العلمي قولته الأخفش «سمعت كثيراً من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز». وهذا التقسيم جاء بعد أن وضع الخليل علم العروض، أما قبله فقد كانت العرب تقسم الشعر إلى الرجز، والهزج، والقريض، والمقبوض، والمبسوط، وفرقت بين القصيد والرجز. وبعد المناقشة المفصلة يصل الباحث إلى أن أنواع الشعر عند العرب «هي القصيد والرجز، أما الرمل فهو الشعر حين يهزل ولا يؤلف بناؤه، فهو عيبٌ وليس نوعاً». راجع كتاب *العروض والقافية*، م.س.، ص. 34 - 36.

وهذا ما وصلنا إليه أيضاً، ونضيف إن أشكالاً أخرى للشعر العربي، وخاصة بعد انطلاقة الموشح وظهور ما أطلقنا عليه «القصيدة البدئية»، لم يتم البحث العربي بصورها بعد، وهي تطرح سؤالاً حول استمرار وضعها في خانة اللافكر فيه.

(98) ابن طباطبا، *عيار الشعر*، م.س.، ص. 11. والتشديد من عندها.

ويستمر حازم القرطاجني في رسم طريقة بناء المعنى في النص الشعري على غرار ابن طباطبا فيقول :

«... ثم يقسم (أي الشاعر) المعاني، والعبارة على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه، ويستمر هكذا على الفصول فصلاً فصلاً، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتشرة فيصيرها موزونة إما بأن يبذل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه ما لا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضاً أو بأن يتركب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه».(99)

هذان النموذجان المرموقان في الشعرية العربية يؤكدان أن لتبيان فروعها حدوداً، سواء أكانت متأثرة بكتاب الشعرية لأرسطو أم غير متأثرة به، كما يشتان أن القول بحل المنظوم ونظم المنشور يؤولان إلى أسبقية المعنى على الوزن، فالمعنى محدّد قليلاً من خارج البنية النصية. وهذا التصور كان شائعاً قبل القرن العشرين في الشعرية العربية أيضاً، والأوربية منها أيضاً، وقد تعرض لهذم منهجي على يد الشكلايين الروس. فالشاعري أوسيب بُريك مثلاً يلخص هذا التصور وينقده بروية شمولية مضادة على النحو التالي :

«يعطي الوعي الساذج أسبقية لبنية اللغة المعتادة المتكلم بها ويعتبر الوزن الشعري تزييناً مضافاً لبنية الخطاب المعتادة. لقد كتب بيلينسكي بأنه يكفي نثر الأبيات لمعرفة ما إذا كانت حسنة أو قبيحة، فقيمتها تظهر على الفور. ولم يكن الشكل الشعري بالنسبة لبيلينسكي سوى تلفيف خارجي للتركيب اللغوي المعتاد، وقد كان من الطبيعي أن يهتم قبل كل شيء بمعنى التركيب لا بتلفيفه».(100)

وما يهذمه بُريك لدى بيلينسكي هو نفسه تصور ابن طباطبا وحازم، حتى لكان كلاهما ترجّح حرفياً إلى الروسية. لنلاحظ تلخيص هذا التصور على يد بُريك :

«هكذا يقدّم لنا تخيل ساذج الإبداع الشعري : يكتب الشاعر في البدء فكرته نثراً ثم يبذل كلماتها حتى تستقيم مع الوزن. وإذا لم تخضع بعض الكلمات لضرورات الوزن يبذلها حتى تستجيب لما هو مطلوب منها، أو يبذلها بكلمات تكون ملائمة أفضل من غيرها».(101)

(99) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 204 والتشديد من عندنا.

(100) O. Brik, Rythme et syntaxe, in *théorie de la littérature* op. cit., 150 - 151.

(101) المرجع السابق، ص. 150.

لا ريب أن انتقالنا من القديم العربي إلى الحديث الأروبي (ومنه الروسي) يزيل الغشاوة العالقة ببعض التحليلات التي تُفصل الثقافة من خلال الأزمنة لا من خلال التصورات العامة، والعكس أقرب إلى لمس حدود التصورات وهيمنتها في القديم والحديث معاً. وهكذا فإن الوظيفة البنائية للوزن تجعلنا نتخلى عن وظيفته التزيينية أو وظيفته النفسية (الخارجية) منفصلة عن الوظيفة النصية التي عُدنا لتتيناؤف بغاية إبرازها كعلامة على ما سيحكم قراءة الوزن في القرن العشرين. ولكن القدماء لم يكونوا بمتجاهلين لخصيصة الوزن التمييزية بين الشعر والنثر، وبالتالي كانت للمعايير العروضية، بما هي معايير الوزن، مهمة أساسية هي حسب طوماثشيفسكي :

«تيسر المقارنة والكشف عن الخصائص التي نختبر في ضوءها الخصيصة المتساوية لطاقة مراحل الخطاب، وهدف هذه المعايير هو عزل التنظيم المتعارف عليه الذي يضبط نسق الوقائع الصوتية. وهذا النسق ضروري للوصل بين الشاعر ومستمعيه، فهو يساعد على فهم التصميم الإيقاعي الذي أودعه الشاعر في قصيدته».⁽¹⁰²⁾

وإذا كانت التصورات الحديثة تمكننا من تبصر الوظائف البنائية للوزن فإن ذلك لا يعني نهاية مراحل الخلط، ذلك أن التماهي بين الوزن والإيقاع ظل مستمراً، وهو ما يورطنا في مناقشات نؤجلها إلى تحليل الإيقاع ثم كامل البناء النصي للشعر التقليدي، منحصرين الآن في عزل الأوزان البانية للاستهلال في نماذج العينة.

يندمج الاستهلال في بناء الوزن، ومن خلاله يستوي نسيجه وينشأ بناؤه، ولو أن هذا البناء لا يعود للوزن بمفرده كما لا يتحقق على صعيد البيت كلية في جميع الحالات والنماذج، وخاصة عند وجود القاسمة. ونماذج عينة المتن التقليدي تختار البحور الشعرية المعروفة، أساساً، في الجاهلية وصدر الإسلام، فتبتعد عموماً عن غيرها. ويمثل كل من محمد بن إبراهيم والجواهري استثناءين منفصلين عن بعضهما؛ فالأول تستمر لديه الأوزان المخترعة وأشكال القصيدة البديعية، وخاصة تلك التي تمازت في الفترة المسماة بعصر الانحطاط، ونماذجها لدى ابن إبراهيم هي الزهرة الضائعة وتراويل فوق المنار والجهاز اللاسلكي اللاقط والمذياع؛⁽¹⁰³⁾ وتبنى الثاني الشعر الحرّ في بعض أشكال قصائده، ومنها «الشيخ... والغابة» التي قدمناها كنموذج. وهكذا فإن ابن إبراهيم يقدم لنا وعيه الممكن بالشكل الوزني متراحاً بين العتبة السفلى والعتبة

B. Tomachevski, sur le vers, in *théorie de la littérature*.. op. cit., p. 155. (102)

(103) راجع ديوان شاعر الحمراء. م.س.

العليا التي تنفجر في لحظات ثم تنطفئ، حسب معطيات يتداخل فيها النصي بالخارج النصي. ولا نغفل لدى البارودي إلا على قصيدة مِنْ وَزْنٍ مُخْتَرَعٍ يَتَّقِفِي شَوْقِي أَثْرَهَا،⁽¹⁰⁴⁾ ثم سيؤكد شوقي على توسيع إمكانيات العتبة السفلى باختراع بحور شعرية في مسرحياته، مما جعل إبراهيم أنيس يرى «أن أوزان الشعر في المسرحيات قد اتخذت نهجاً خاصاً وضع شوقي أُسُسَهُ»،⁽¹⁰⁵⁾ كما تنتبه لعتبه العليا عند ممارسة شوقي لكتابة «الشعر المنثور»، الذي سنتعرض له في الجزء الثاني من الكتاب.

وبتقطيعنا للاستهلالات، من حيث وحداتها الوزنية، نحصل على البحور الشعرية المتداولة في المتن التقليدي، حسب نماذج العينة، وهذه هي البحور لدى كل شاعر :

(أ) البارودي

- 1 - أَعِذْ يَا دَهْرُ أَيَّامَ الشَّبَابِ
علن ف/علن/علن فافا/علن فا
وأَيْنَ مِنَ الصَّبَا ذُرْكُ الصَّغَابِ
علن ف/علن/علن فافا/علن فا
وهو الوافر، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 2 - رَضِيتُ مِنَ الدُّنْيَا بِمَا لَا أَوْدُهُ
علن ف/علن فافا/علن فا /
وَأَيُّ امْرِئٍ يَقْوَى عَلَى الدَّهْرِ زُنْدُهُ
علن فا/علن فافا/علن فا/علن
وهو الطويل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 3 - أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٍ أَوْ مُغْتَدٍ
ف/علن/علن/ف/علن/علن فافا/علن
عَجْـلَانَ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوِّدٍ
فافا/علن/فافا/علن/ف/علن/علن
وهو الكامل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 4 - أَيَّـدُ الْمُنُونِ قَدَحَتْ أَيَّ زَنَادٍ
ف/علن/علن/ف/علن/علن فا
وَأَثَرَتْ أَيُّـةَ شَعْلَةٍ بِقُوَادِي
ف/علن/علن/ف/علن/علن فا
وهو الكامل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 5 - بَلَيْنَا وَبِرَّيَالِ الزَّمَانِ جَدِيدُ
علن فا/علن فافا/علن ف/علن فا
وَقَلْ لِامْرِئٍ فِي الْعَالَمِينَ وَجُودُ
علن فا/علن فافا/علن ف/علن فا
وهو الطويل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.

(104) هي قصيدته التي مطلعها : إِمْلَا الْقَدْحَ وَاصْنِ مَنْ نَصَحَ

وأما قصيدة شوقي فمطلعها : «مال واحتجب» وادعى الغضب»

ولكن شوقي ينحاز في النهاية لكتابة «الشعر المنثور»، وهو من المنشور في كتاب أسواق الذهب، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1951، وسنعود إليه في الجزء الثاني الخاص بالرومانسية العربية.

(105) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص. 205.

(ج) ابن إبراهيم

- 1 - إِذَا ذَكِرَ التَّهَامِيُّ فِي الْبَرَائِيَا
 عِلْن ف/ عِلْن/ عِلْن فافا/ عِلْن فافا
 وهو الوافر، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين. وقد اختلفت أوزان هذه القصيدة من بيت لآخر، تبعاً لبناء القصيدة البديعية.
- 2 - وَحَقَّقَكَ يَا مُنَيَّتِي مَا أَحَبُّ
 عِلْن ف/ عِلْن فافا/ عِلْن فافا/ عِلْن
 وهو المقتارب، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 3 - أَسْأَلُ مِنَ الْأَجْفَانِ عَنْ صَدْرِهِ نَهْرًا
 عِلْن ف/ عِلْن فافا/ عِلْن فافا/ عِلْن فافا
 وهو الطويل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 4 - يَا رَبِّ لَيْلَةٍ غُرْبَةٍ قَدْ بَتُّهَا
 فافا عِلْن/ ف/ عِلْن عِلْن/ فافا عِلْن
 وهو الكامل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 5 - بِرَبِّكَ هَلْ أَبْصُرْتَ أَسْخَفَ مِنْ عَقْلِي
 عِلْن فافا/ عِلْن فافا/ عِلْن فافا/ عِلْن فافا
 وهو الطويل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.

(د) الجواهري

- 1 - إِي وَعِيشٍ مَضَى عَلَيْكَ بَهِيٌّ
 فاعِلْن فافا/ عِلْن عِلْن/ ف/ عِلْن فافا
 وهو الخفيف، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 2 - أَسَاتَيْتِي أَهْلَ الشُّعُورِ الَّذِينَ هُمْ
 عِلْن ف/ عِلْن فافا/ عِلْن فافا/ عِلْن فافا
 وهو الطويل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 3 - مَا حَطَّمْتُ جَلَدِي يَدَ النَّوْبِ
 فافا عِلْن/ ف/ عِلْن عِلْن/ ف/ عِلْن فافا
 وهو الكامل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.

- 4 - كَلُوا إِلَى الْغَيْبِ مَا يَأْتِي بِهِ الْقَدَرُ واستَقْبَلُوا يَوْمَكُمْ بِالْعِزِّمِ وَاتَّبِعُوا
علن/علن/فا/علن/فافا/علن/ف/علن فافا/علن/فا/علن/فافا/علن/ف/علن
وهو البسيط، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 5 - بَكَرَ «الْخَرِيفُ» فَرَّاحٌ يُوعِدُهُ أَنْ سَوْفَ يُزْبِدُهُ وَيُرْعِدُهُ
ف/علن/علن/ف/علن/علن/ف/علن فافا/علن/ف/علن/علن/ف/علن
وهو الكامل، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 6 - حَبِيبُ سَفْحِكَ عَنْ بَعْدِ فَحْيِي يَا دِجْلَةَ الْخَيْرِ يَا أُمُّ الْبَسَاتِينِ
فافا/علن/ف/علن/فافا/علن/فافا فافا/علن/فافا/علن/فافا/علن/فافا
وهو البسيط، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.
- 7 - سَلَاماً وَفِي يَقْظَتِي وَالْمَنَامِ وَفِي كُلِّ سَاعٍ وَفِي كُلِّ عَامٍ
علن/فا/علن/فا/علن/فا/علن/فا علن/فا/علن/فا/علن/فا/علن/فا
وهو المتقارب، ووحداته الوزنية متساوية في كلا الشطرين.



تبرز لنا نماذج استهلاكات عينة المتن التقليدي سيادة البيت الشعري ذي الشطرين المتساويين فيها. وتأتي القاسمة لتأكيد التساوي الذي يفضي بدوره إلى التوازي بين الشطرين. ولا يهملنا الآن القضايا المتعلقة بتحويلات الوحدات الوزنية في بعض نماذج العينة بقدر ما نشدد على خاصية التساوي وحضور القاسمة في جميع النماذج. هذا هو قانون النمط الأولي للبيت الشعري العربي، وقد تجسّد في شعر الجاهلية وصدر الإسلام بالدرجة الأولى دون أن يكف عن إعادة إنتاج ذاته في شعر الممارسات النصية اللاحقة، وهو ما يتجاوب أيضاً مع ما شرعنا به في تحليل الاستهلال من حيث اعتماده على التصريح.

وضن التوحّد في قانون الوزن نلنّ تنوعاً في البحور المستعملة، وهكذا نجد هذه البحور موزعة حسب ما يلي :

- 1 - الكامل : 7 نماذج.
- 2 - الطويل : 6 نماذج.
- 3 - البسيط : 4 نماذج.
- 4 - الوافر : 4 نماذج.
- 5 - المتقارب : نموذجان.
- 6 - المقتضب، مجزوء الكامل، الخفيف : نموذج واحد.

إنها بحور ثمانية، يوجد الكامل في طليعتها، كما أن الكبير منها، وهي الكامل والطويل والبيسط والوافر، تشكل نسبتها العليا. وللاقترب أكثر من استعمالات البحور الشعرية في التقليدية نُفَصِّلُ توزيعها حسب الشعراء كما يلي :

الشعراء	البارودي	شوقي	ابن إبراهيم	الجواهري
الكامل	2	2	1	2
الطويل	3		2	1
البيسط		2		2
الوافر	1	1	1	
المتقارب			1	1
المقتضب		1		
مجزوء الكامل		1		
الخفيف				1

يقدم لنا هذا الجدول بعض الملاحظات الدالة، وهي اشتراك جميع الشعراء في استعمال الكامل، ثم انفراد شوقي والجواهري بالأوزان الخفيفة، مقابل استعمال مرتفع العدد للطويل لدى كل من البارودي وابن إبراهيم. وهكذا فإن العتبة السفلى للمتن في استعمال البحور هي الطويل التي يتألف فيها النص الأثر مع النص الصدى، ويظل كل من شوقي والجواهري مشكّلين للعتبة العليا.

ولا شك أن دلالة هذه الإحصائيات قاصرة، وإدخالنا لها في سياق أوسع هو ما يسمح لنا بالوقوف على بعض الحقائق المؤقتة على الدوام، ولكنها مع ذلك أرسخ في تفسير وتأويل المعطيات. وللسياق الأوسع مستويان : أولهما إحصائيات تخص دواوين هؤلاء الشعراء، ثم إحصائيات استعمالات هذه البحور في مراحل دالة من الشعر العربي القديم. وتتوفر على إحصائيات، قام بها غيرنا، لاستعمالات البحور في ديواني البارودي وشوقي، فيما لا تتوفر عليها بالنسبة لابن إبراهيم والجواهري. لن نتمادى في الشكوى، ولكن البارودي وشوقي يمثلان العتبتين السفلى والعليا، وهو ما يبيّن الاسترسال في قراءة هذه الاستعمالات ضمن سياق أوسع. لقد قام إبراهيم أنيس بإحصائيات أولية للبحور في ديواني البارودي وشوقي، لأنها اكتفت بما كان متوفراً لها من نصوص شعرية اعتمدتها وحدها، ولنا إحصائيات أدق للبحور في ديوان شوقي أنجزها محمد الهادي الطرابلسي.⁽¹⁰⁶⁾ والإحصائيات التي قام بها إبراهيم أنيس هي التي يقول عنها بخصوص البارودي وشوقي ما يلي :

«وقد اشتمل ديوان البارودي على ما يقرب من 3000 من الأبيات موزعة حسب النسب الآتية :

طويل 39 %، كامل 20 %، بسيط 15 %، سريع 5 %، وأفر 4 %، منسرح 2 %، وكل من المتقارب ومخلع البسيط 1%».⁽¹⁰⁷⁾

(...).

(106) يعتمد إبراهيم أنيس على النسختين اللتين نعتدهما في هذا البحث، والإحصائيات التي يقدمها محمد الهادي الطرابلسي تعتمد على طبعة بيروت د.ت. وهي التالية :

الكامل : 31, 08 %.

الرجز : 12, 97 %.

الوافر : 9, 45 %.

الخفيف : 8, 9 %.

البسيط : 8, 64 %.

الرمل : 8, 37 %.

الطويل : 6, 48 %.

المتقارب : 5, 67 %.

السريع : 4, 05 %.

المتدارك : 1, 35 %.

المجتث : 1, 35 %.

الهمز : 1, 08 %.

المقتضب : 0, 54 %.

راجع كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مجلد 20، 1981، ص. 23.

(107) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، م.س.، ص. 199.

«ننظر بعد هذا في شعر أمير الشعراء أحمد شوقي فنرى أن الشوقيات بأجزائها الأربعة قد اجتمع فيها ما يقرب من 12.000 من الأبيات وزعت حسب النسبة الآتية :

الكامل 27 %، الخفيف 11 %، كل من الوافر والبسيط 9 %، الرمل 8 %، الطويل 7 %، مجزوء الكامل 6 %، المتقارب 5 %، الرجز 4 %، كل من السريع ومجزوء الرجز 2 %، وكل من الهزج والمقتضب ومجزوء الرمل 1 %⁽¹⁰⁸⁾.

هذه الإحصائيات تؤيد ما حصلنا عليه من معطيات من خلال نماذج شعرية محدودة العدد، فالطويل السائد في نماذج البارودي بنسبة عالية وغيابه المطلق في نماذج شوقي يتطابق مع توفره بنسبة 39 % في ديوان البارودي وسقوطه إلى 7 % في الشوقيات. إلا أن ارتفاع نسبة استعمال الكامل لدى شوقي يعود في تفسير إبراهيم أنيس إلى الفترة السابقة على الشعر التقليدي التي يقول عنها :

«وقد رأينا الاستئناس لهذا الرأي باختيار شاعر من شعراء عصر الاضمحلال في اللغة العربية، فعثرت بطريق المصادفة على ديوان ابن معتوق أحد شعراء القرن الحادي عشر الهجري. وقد جاء في هذا الديوان ما يقرب من 3800 من الأبيات وزعت فيه حسب النسب الآتية :

الكامل 38 %، الطويل 19 %، البسيط 18 %، الوافر 12 %، الخفيف 8 %، الرمل 2 %، كل من الرجز والسريع 1 %.

وكل الذي يمكن أن يسترعي انتباهنا في ديوان ابن معتوق هو أن البحر الكامل قد بدأ في العصور المتأخرة يُنافس الطويل في منزلته. وقد ظهر هذا في العصر الحديث⁽¹⁰⁹⁾.

هذه إضاءة مهمة نقدرها حق قدرها لإبراهيم أنيس، ولكن القول بأن الكامل لم يأخذ في منافسة الطويل إلا في العصور المتأخرة فقط، وظهور هذا في العصر الحديث، مبني على نقص في التدقيق، ويبدو ذلك في عنصرين : أولهما عدم وقوف إبراهيم أنيس على وضعية استعمال البحور لدى مجموعات موسوعة من الشعراء القدماء، بدل الاكتفاء بنماذج محدودة، وثانيهما الفرق الذي وقَّع عليه هو نفسه بين نسبة الطويل المرتفعة لدى البارودي ونسبة الكامل المرتفعة لدى

(108) المرجع السابق.. ص. 200.

(109) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، م.س.، ص. 198.

شوقي. وابتغاء وصولنا إلى تدقيق أكثر نفضّل الإفادة من إحصائيات الخاصة بالشعر القديم التي أتى بها جمال الدين بن الشيخ لكل من السابقين عليّهِ، مثل الباحث الألماني بُرناليسش Braunlich وفادي Vadet، أو تلك التي أنجزها ابن الشيخ نفسه للشعراء العباسيين الذين اعتمدتهم في دراسته عن الشعرية العربية. ونقتصر هنا على بعض الإحصائيات وخلاصاتها الدالة، وفي مقدمتها تلك المتعلقة بشعراء النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، ممثلين بآئِن الضحّاك، ودُعبل، وديك الجن، وأبي تمام، وعليّ بن الجهم، والبَحْثري. فالاستعمال المرتفع للبحور الشعرية لهؤلاء الشعراء يتوزع حسب النسب الآتية :

«الكامل : 20,60 %؛ الطويل : 18,81 %؛ البسيط : 15,27 %؛
الخفيف : 12,16 %؛ يليه الوافر بـ : 9,63 %».(110)

وهذا الإحصاء يثبت أن الاعتماد على نماذج محدودة من الشعراء، كما فعل إبراهيم أنيس، لايسعف في الاقتراب من مَلْمُوس شيوع استعمال البحور في العصر العباسي على سبيل المثال، كما يدعونا لإنجاز دراسات مُوسَّعة ومدقَّقة لاستعمال البحور في مختلف الممارسات الشعرية القديمة. ويعلّق جمال الدين بن الشيخ على استعمال الطويل والكامل عبّر مختلف الممارسات الشعرية حتى النصف الثاني من القرن الثالث فيقول :

«لم يعد الطويل يمارس سيادة مطلقة، هذه واقعة مؤكدة رغم الصف الأول الذي يعيد احتلاله لدى البَحْثري. ولربما أشار هذا لمرحلة جديدة. ويمكن للمسألة أن تتأكد في تحليل لنتاج النصف الثاني من القرن الثالث. وبانتظار ذلك علينا أن نسجل وضعية هذا البحر الذي هبط تدريجياً، كما يدلّ على ذلك مُنْخني الاستعمال. لقد انتقل من 36 % في المرحلة القديمة إلى 48 %، ثم إلى 19 % و 18,81 % أخيراً في القرن الثالث. ونسبية استمراره النهائي لا تمنعه من أن يكون مُتَجَاوِزاً، إلى حد ما، من طرف الكامل. وعلى العكس من ذلك، استعاد هذا الأخير المُنْخني الصاعد بعد توقّف في القرن الثاني».(111)

ويضيف بن الشيخ تعليقاً عاماً يلخّص المراحل والأوضاع التي تهمّها فيقول :

«تدل مقارنة مُنْخنيّات الاستعمال حسب المجموعات أنها متطابقة بدقة. والاستعمال المتعلق بالبحور الأربعة العليا يستدعي ملاحظة، وهي تنتج عن تقاطع المُنْخني النازل للطويل والمُنْخني المتصاعد قليلاً والثابت كذلك للبحور الثلاثة الأخرى.

وإذا اعتبرنا أن القرن الأول يسجل مرحلة ذات كلاسيكية كبرى، فإن النصف الأول من القرن الثالث يُعَيَّنُ العودة إلى حالة تسبق بدرجة أقل من تعيينه للدخول في وضعية التوازن. وعلينا ألا ننسى هنا أن العامل المهيمن هو الكامل وليس هو الطويل مطلقاً»⁽¹¹²⁾

وتساعدنا هذه الإحصائيات بمجموعها في ضبط بعض ملاحظات أولية تتركز أساساً في مناقشة إبراهيم أنيس، ونلخصها في ثلاث :

1 - هيمن البحر الطويل في ممارسات شعرية عربية قديمة دون أخرى، وارتفاع نسبة استعمال هذا البحر في القرن الأول مقابل ارتفاع نسبة استعمال الكامل في النصف الأول من القرن الثالث إشارة إلى خطياً تعميم هيمنة البحر الطويل على الشعر السابق على القرن السادس بصفة عامة، كما أن ارتفاع نسبة الكامل في ديوان أبي تمام، والتي تصل إلى 30,8%⁽¹¹³⁾ مقابل ارتفاع نسبة الطويل إلى 25 % في ديوان البحري⁽¹¹⁴⁾ يدل هو الآخر على التباين في الزمن الواحد وضمن المجموعة الواحدة نفسها.

2 - وعدم رصد تباين مركز الهيمنة، وهو ينتقل من الطويل إلى الكامل في بعض مراحل الشعر القديم، هو نفسه الذي ينسحب على عدم الوقوف عند تباين استعمال البحرين من البارودي إلى شوقي، رغم أن إبراهيم أنيس يثبت بإحصائياته ارتفاع نسبة استعمال الطويل في ديوان البارودي مقابل ارتفاع نسبة استعمال الكامل في الشوقيات. فالطويل يستعمله البارودي بنسبة 39 %، وهي مرتفعة جداً عند مقارنتها باستعماله للكامل الذي تقف نسبته في 20 %، فيما الكامل يستعمله شوقي بنسبة 27 % التي تفوق لديه نسبة استعمال الطويل التي لا تتجاوز 7 %.

3 - ودلالة الملاحظتين السالفتين تتموضع في الملاحظة الثالثة التي يحددها إبراهيم أنيس، وهو يعلق على هيمنة الكامل في العصر الحديث قائلاً :

«كذلك نلاحظ انهياراً في نسبة البحر الطويل، مما يجعلنا نقول : إن زمانه قد مضى، فلم تعد له المنزلة الأولى التي ألفناها في أشعار القدماء، وأغلب الظن أن تلك المكانة الأولى لن تعود للبحر الطويل، وذلك أن

(112) المرجع السابق، ص. 227.

(113) المرجع السابق، ص. 217.

(114) المرجع السابق، ص. 217.

شعرأنا المحدثين يتخذون من شوقي المثل العليا في نظمهم. ويتأثرون

بأوزانه إلى حد كبير». (115)

ويحذر إبراهيم أنيس في حكمه عن تصور عام تقوده الغائية التاريخية لاستعمالات الأوزان. فالانتقال من القديم إلى الحديث يترافق مع الانتقال من الطويل إلى الكامل، ولكن إبراهيم أنيس صرح بالحكم بعد أن رأى الطويل وحده مهيمناً في القديم، وهو مخالف لما أثبتناه، وبعد أن ألغى هيمنة الطويل في ديوان البارودي، فكانت نتيجة الصدور عن الغائية التاريخية في الحكم سحب ملاحظاته المعزولة على المستقبل أيضاً بقوله: «لن تعود» المكانة الأولى للطويل، وهو أيضاً مجرد حكم قبلي لا تبرره الوقائع، وها هو الشعر التقليدي يعود بمشهدده منذ السبعينيات في المشرق والمغرب معاً، ولا مانع من أن يعود الطويل بدوره لتصدر مركز الهيمنة. فلننتظر ما ستمدنا به الدراسات في المستقبل. تأكيداً أن إحصائيات ونسب استعمالات البحور الشعرية في التقليدية تساهم في تقرينا من البنية الوزنية لهذا المتن، ولكن الأساس ليس هو الإحصائيات في حد ذاتها، بل في دلالتها وعلاقتها بالبناء النصي وإنتاج دلالية النص. هذا ما نؤجله لمرحلة تحليل كامل النص.

3.1.2. القافية

سبق لنا أن فرقنا بين الوقفة والقافية (راجع 1.1.2.II). والتصور العام الذي نعتمده للبيت، كبناء متفاعل، ينزع عن علائق العناصر النصية فيما بينها خصيصة السكون، فهي علائق منبثقة عن الصراع بين المحرّكين المتقدم والمتراجع داخل البيت. والمحرّكان الفاعلان، في البيت الشعري، التقليدي هما المطلع والمقطع. وما المقطع، كما ذكرنا سالفاً، سوى القاسمة والوقفة، إلا أن الوقفة في الشعر التقليدي مندمجة في القافية، وهو ما لم يسمح من قبل بتبصر الفرق بينهما.

ليست القافية، في الشعرية العربية القديمة بتفرعاتها، عنصراً ينفصل به الشعر عن النثر ويستقل به، كما هي وضعية الوزن، سواء لدى أنصار الوزن أو أنصار التخييل، بصيغة دائمة ومطرّدة. ويمكن أن تقسم مواقف القدماء من القافية إلى أربع فئات:

أ - تعريف الشعر بالقافية: وهو النادر، لأننا لا نعثر إلا على أقوال متناثرة لبعض

من يخص القافية دون غيرها من العناصر الأخرى. ومثاله رأي ابن سيرين الذي قال: «الشعر كلام عُقِد بالقوافي، فما حَسَن في الكلام حَسَن في الشعر، وكذلك ما قُبِح

منه»⁽¹¹⁶⁾ وهذا رأي بسيط فضلاً عن كونه متقدماً في زمن الوعي الشعري عند العرب القدماء، فإين سيرين عاش بين 33 و 110 للهجرة. وهو رأي سنعر عليه لاحقاً مع ندرة ثابتة.

ب - تعريف الشعر بالوزن والقافية معاً : وهو السائد في الشعرية العربية غير المتأثرة بالشعرية اليونانية على نحو قطعي. ويُعتَبَر قدامة بن جعفر، رغم ثقافته اليونانية، ممثلاً هذا التعريف بامتيياز حين يقول :

«معرفةً حدّ الشعر الحائز له عما ليس بشعر، وليس يُوجَد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز - مع تمام الدلالة - من أن يقال فيه : إنه قول موزون مقفى، يدل على معنى»⁽¹¹⁷⁾. فالقافية لاحقة بالوزن ومتممة له في تعريف الشعر، وإلى هذا الرأي يميل ابن رشيق مع تباين طفيف يُفَضِّل ابن رشيق إبرازه. وجاء الوصل بين الوزن والقافية لديه في تعريف كل من الوزن والقافية على النحو التالي :

1 - «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاًها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في القافية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المُخَمَّسات وما شاكلها»⁽¹¹⁸⁾.

2 - «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمَّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي مَنْ رأى أن الشعر ما جاوز بيتاً وانفقت أوزانه وقوافيه ويستدل بأن المُضَرَّع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره، وأما ما قد أراه فقد قدّمته في باب الأوزان»⁽¹¹⁹⁾.

وتنزيلنا للاختلاف بين ابن رشيق وغيره منزلة التباين الطفيف ناتج عن كونه يرى إلى الوزن مشتملاً على القافية «وجالب لها ضرورة»، فارتباط القافية بالوزن هو ارتباط السبب بالمُسَبَّب، وينحصر التباين الطفيف في الفصل بين القافية الموحدة واعتبارها ملازمة للشعر وبين تنوع القوافي. وإثبات ابن رشيق لاختلافه عن غيره في هذا الأمر هو شيع أوزان لا تلتزم بوحدة القافية وليس بتركها في المُخَمَّسات وغيرها، كما قد تنوهم. فالقافية موجودة حتى في المُخَمَّسات والأشكال العروضية

(116) ابن رشيق، العمدة، م.س.، ج 1، ص. 30.

(117) قدامة، نقد الشعر، م.س.، ص. 15.

(118) ابن رشيق، العمدة، م.س.، ج 1، ص. 134.

(119) المرجع السابق، ص. 151.

الأخرى ولكنها غير موحدة في جميع أبيات القصيدة. ومعنى هذا أن ابن رشيق استوعب الإبدالات الشعرية في عصره، واجتهد في الفصل بين وحدة القافية وتنوعها في القصيدة الواحدة دون أن يؤدي به اجتهاده إلى عزل الوزن عن القافية في تعريفه للشعر.

ج - تعريف الشعر بالفصل بين الوزن والقافية : وكان الفلاسفة المسلمون أول من بنى هذا التعريف، متأثرين في ذلك بكل من كتاب الشعرية لأرسطو والشعر اليوناني. فابن سينا يميز الشعر عند غير العرب والعرب فيقول : «إن الشعر هو كلام مُخَيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة».⁽¹²⁰⁾ ويؤكد الفارابي على هذا التمييز أيضاً بحديثه المقارن بين شعر غير العرب والعرب فيقول :

«وأشعار العرب في القديم والحديث فكلها - ذوات قوافٍ، إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجعلها غير ذات قوافٍ، وخاصة القديمة منها، وأما المُحَدَّثَةُ منهم فَهَمْ يَرُومُون بها أن يحتذوا في نهاياتها حَذْوَ الْعَرَبِ».⁽¹²¹⁾ وعلى هذا النهج يسير السجلماسي حين يقول في تعريفه للشعر :

«إن القول الشعري - كما قد قيل - هو القولُ المُخَيَّلُ المؤلَّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة».⁽¹²²⁾

وأهمية هذا التعريف هو انفتاحه على غير الشعر العربي، بهدف استيعاب الفعل الشعري في كليته من خلال العلاقات والاختلافات بين الممارسات الشعرية المتعددة، فلم يعد الشعر العربي هو وحده مصدر استنباط أحكام وقوانين الشعر، في الوقت نفسه الذي لم يؤد الانفتاح على غير الشعر العربي إلى إلغاء خصائص الممارسة الشعرية العربية.

والغريب، في هذا السياق، أن يكون حازم القرطاجني تابعاً في تعريفه للشاعريين العرب وهو يأخذ أيضاً بتعريف أرسطو والفلاسفة المسلمين، ومكانته بخصوص القافية يقع بين قدامة وابن رشيق. وذُكِّرنا له في نهاية الفئة الثالثة تنبيه لما قد نعتقه من تطابق تام بين آرائه جملة وآراء الفلاسفة، وبالتالي فهو متفتح على

(120) ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، م.س.، ص. 161.

(121) كتاب الموسيقى الكبير، م.س.، ص. 1091.

(122) سجلماسي، المنزع البديع، م.س.، ص. 406.

نظرية الشعر عند أرسطو ليفيد منها في إعادة بناء تعريف الشعر العربي بالدرجة الأولى حين يقول :

«الشعر كلام موزون مقفى....» (123)

د - تعريف الشعر بدون قافية : وقد ظهر هذا التعريف متأخراً وبارتباط مع سيادة الكتابة وقوانينها، وكذلك التفاعل بينها وبين الشعر. وتقتصر هنا على ثلاثة أسماء دالة في حقل الدراسات النصية العربية القديمة، وتقصد السجلماسي، والسيوطي، والسكاكي.

يرى السجلماسي أن القافية تدخل في التصدير الذي يعرفه على النحو التالي : «والفاعل في هذا النوع هو : قول مركَّب من جزئين متَّفَقَي المادَّة والمثال، كلُّ جزءٍ منهما يدل على معنى هو عند الآخر بحال مُلَائِمِيَّة، وقد أُخِذَا من جِهَتَي وَضْعِيَّتهما في الجنس المُلائمي من الأمور، وَوَضَعَ أحدهما صَدْرًا والآخر عَجْزًا مُرْدُودًا على الصدر بحسب هيئة الوضع اضطراراً، ومعنى ذلك أنه، لِمَا (قَدْ) تَقَرَّرَ، ينبغي أن يكون أحدُ الجزئين - وهو العجز ضرورة - كائناً من القول في الخاتمة، والنهاية، والآخر فقط دون تضاعفه وأثنائه. وقال قوم : «التصدير هو ردُّ أعجاز الكلام على صدوره». وعُلمَاءُ البَيَان وأهل صُنْعِ البلاغة يرون أن هذا النوع من النظم وهذا الأسلوب من التراكيب، هو مَخْصُوصٌ بالقول الشعري فقط، ويقع عندهم منه في القوافي خاصة. وهؤلاء لِاتِّزَامِهِم هذا الرأي فإنهم يُمَيِّطُونَهُ من القرآن، وبالجملية من القول غير الشعري، ويرون أنه إنما يُوَجَدُ في الشعر فقط» (124)

ويضيف ما استشهدنا به في الوقفة فيقول :

«والظن بِمَنْ مَنَعَ ذلك أن مشار شَبَهَتِهِمْ وسبب غَلَطِهِمْ دوامُ الأُسِّ بالقوافي، والاعتیادُ للأقاويل الشعرية مع وَضُوح هذا النوع من النظم فيها، وذلك لِإِذْرَاكِ المعجزية في القافية بِالْفِعْلِ وَحِسًّا، وخفاء ذلك في غيرها لكَوْنِهِ بالقوة القريبة من الفعل...» (125)

وما يذهب إليه السجلماسي هو أن التصدير لا يختص بالشعر وحده ولا يقتصر عليه، وبذلك فإن القافية توجد في الشعر والكتابة معاً، واشتراك الكتابة مع الشعر في القافية معناه أن هناك عنصراً أولى منها وهو التخيل «المؤلف من أقوال موزونة».

(123) حازم، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 71.

(124) السجلماسي، المنزع البديع، م.س.، ص. 406.

(125) المرجع السابق، ص. 409.

ويصنف السيوطي تأليف الكلام في خمس مراتب، فيقول :

«الأولى صَمَّ الحروف المبسوطة بعضها إلى بعض لتحصل الكلمات الثلاث الاسم والفعل والحرف، والثانية تأليف هذه الكلمات بعضها إلى بعض لتحصل الجملة المفيدة وهو النوع الذي يتداوله النَّاسُ جميعاً في مُحَاطَبَاتِهِمْ وقضاء حوائجهم ويُقال له المنثور من الكلام، والثالثة يَضُمُّ بعد ذلك إلى بعض ضمّاً له مَبَادٍ ومقاطع ومداخل ومخارج ويقال له المنظوم، والرابعة أن يُعْتَبَر في أواخر الكلام مع ذلك تَسْجِيعٌ ويقال له المسجّع، والخامسة أن يجعل مع ذلك وَزْنَ ويقال له الشعر. والمنظوم إما محاورَةٌ ويقال له الخطابة وإما مكاتبةٌ ويقال له الرسالة، فأنواع الكلام لا تَخْرُجُ عن هذه الأقسام، ولكلٌّ من ذلك نظام مخصوص». (126)

ويتساق هذا التصنيف لأنواع الخطابات مع ما يقول به السجلماسي بخصوص الصنف الرابع المسمى بالمُسَجَّع، فهو صلة بين الصنف الثالث المنظوم والخامس الشعر، وليست القافية إلا تسجيعةً يتألف فيه الشعر مع الكتابة والمنظوم عامة.

ونصل أخيراً إلى السكاكي الذي يفصل صَرَاحَةً بين الوزن والقافية التي أرجع وجودها في الشعر لأمر غارِضٍ فقال ما استشهدنا به سابقاً ونكرره هنا لأهميته :

«الشعرُ عِبَارَةٌ عن كلام موزون مقفى، وألغى بعضهم لفظ : المَقْفَى وقال : إن التقفية، وهي القصد إلى القافية ورعايتها، لا تلزم الشعر، لكونه شعراً بل لأمر عارِضٍ، ككونه مُصَرَّعاً، أو قِطْعَةً أو قَصِيدَةً، أو لاقْتِرَاحِ مَقْتَرِحٍ، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمرٌ لا بد منه، جارٍ من الموزون مجرى كونه مسموعاً، ومؤلفه، وغير ذلك، فحقه تركُ التعرُّض، ولقد صدق». (127)

هكذا تبتدى لنا الشعرية العربية القديمة في تعدديتها وقد خضعت للتشاقف وللإنصات إلى تنوع الممارسات النصية في الثقافة العربية القديمة وقد امتدت في الزمن، وهو ما يساعدنا على الاستمرار في حفريات الصمت بالانتباه إلى تاريخانية القافية وتاريخانية تصوُّرها، كما يهْدِمُ رأي القائلين بواجدية الشعرية العربية وحدة لا تقبل بالتعدد، أو الراضين لأي تشاقف من نوع جديد، أو الإنصات للممارسات الحديثة التي تطبع الفعل الشعري. لذلك مكانه في التحليل والمناقشة.

(126) جلال الدين السيوطي، الإقناع في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، 1973، ص. 120.

(127) السكاكي، مفتاح العلوم، م.س.، ص - ص. 515 - 516.

هي القافية، إذن، متعددة في الممارسات النصية وفي الأشكال العروضية كذلك، فهي في الرجز تختلف عنها في القصيدة وفي المَزْدُوجِ والمَخْمَسِ والمُسَمَّطِ، وستجواب هذه الأخيرة بعد قرون مع المَوْشَحِ والقصيدة البديعية بمختلف أنماطها اللامتناهية. بنياتٌ متعددة لممارساتٍ نصية متعددة، منها ما تناولته الشعرية العربية القديمة بالتقعيد ومنها ما تركته مَسِيَّاً لا مفكراً فيه. ونماذج عينة المتن التقليدي تفصل بين تعدد هذه الممارسات لتختار القصيدة أساساً لممارستها الشعرية، أي النص الشعري الموحد وزناً وقافية. والاختيار في هذه الحالة إلقاء للممارسات الشعرية الأخرى وتقديم القصيدة كأنها حقيقة الشعر العربي القديم فيما هي واحدة فقط من بين أشكال عروضية أخرى. والقصيدة ضمن هذا التصور للقافية الموحدة هي العتبة السفلى للمتن، وتحفظ العتبة العليا بتنوع القافية في النص الشعري الواحد، وهي على هامش القصيدة الموحدة القافية في المتن التقليدي، ونماذجها متوفرة في الشعر المسرحي لشوقي كما في قصائد مختلفة لكل من ابن إبراهيم والجواهري. ومن خارج عينة المتن تذكر الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي الذي كتب قصيدتين من «الشعر المرسل» كان تخلى فيهما عن وحدة القافية.

أما من حيث وظائف القافية قد توزعت عند الشاعرين العرب القدماء بين وظيفة إقامة الاتصال، ووظيفة تعيين جنس الخطاب، ووظيفة بناء البيت.

وقد لخص السجلماسي وظيفة إقامة الاتصال فقال : «ويكسب البيت الذي يكون فيه والقول بالجملة الذي يحله هذا الفن من النظم، أبهةً وجمالاً ويكسوه رونقاً وديباجةً ويزيده ماءً وطلاوة». (128) فالقافية في هذا المنظور حليّة تنغيّ التأثير في نفس السامع - القارئ وقد ربطت القافية بصفاتها تلك بينه وبين الشعر.

وتناول ابن خلدون وظيفة القافية باتصالها بالوزن في تعيين جنس الخطاب فقال : «...وقولنا المَفْصَلُ بأجزاء متفقة الوزن والروي فصلٌ له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل». (129)

ثم تعرض حازم القرطاجني لوظيفة البناء، من خلال مواقف السابقين عليه فأجملها في اتجاهين حيث يرى :

«لا يخلو الشاعر من أن يكون يَبْنِي أول البيت على القافية أو القافية على أول البيت. وكلاً صاحبي هذين المذهبين لا يخلو من أن يكون مَتَمَّ يعتمد أن يقابل بين المعاني ويناطِرَ بينها أو مِمَّن لا يقابلُ بين شيء منها اعتماداً». (130)

(128) السجلماسي، المنزع البديع، م.س.، ص. 409.

(129) ابن خلدون، المقدمة، ج 2، م.س.، ص. 743.

(130) حازم، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 278.

وإذا كان حازم القرطاجني قد ربط بين القافية ووضعية بناء المعنى فإن هناك من آلف بينها وبين وحدة الوزن في القصيدة برمتها، ويكون «البيت كله هو القافية، لأنك لا تبني بيتاً على أنه من الطويل، ثم تخرج منه إلى البسيط، ولا إلى غيره من الأوزان»⁽¹³¹⁾ وهو مالا يوافق عليه ابن رشيق.⁽¹³²⁾ فيما ابن خلدون يرجع أمر وحدة الوزن في القصيدة الواحدة إلى المعرفة بالأوزان لا إلى القافية.⁽¹³³⁾

وجميع الوظائف السابقة تترك القافية، كما تترك الوزن قبلها، خارج إنتاج المعنى الذي يظل، في الشعرية العربية القديمة، سابقاً على القافية والوزن معاً. ولعل ابن طباطبا يكتف هذا الموقف المشترك حين يعلق على تعريفه للقافية قائلاً: «...فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحدٌ ممن تقدم، فأدركها على جميع الحروف واختار من بينها أعذبها وأشكلها للمعنى الذي تروم بناء الشعر عليه إن شاء الله».⁽¹³⁴⁾

من الصعب ادعاء أن التصورات الحديثة في أوروبا قد تخلت نهائياً عما كان متداولاً قبلها، ومن بينها التعريفات العربية القديمة، وهذا من الأسباب التي تجعلنا نكف عن وضع العربي القديم مناقضاً تماماً للغربي الحديث، لأن الرابط بينهما هو أرسطو أولاً، ثم الوعي التقليدي المشترك ثانياً، وهو أيضاً من الأسباب التي تدعو لنقد شمولي للقديم والحديث، العربي وغير العربي. ولنا في أوروبا ذاتها نقد لحديثها وقديمها، بخصوص النظرية الشعرية إجمالاً.

إن تينيانوف وسليله لوثمان أتيّا بوظيفتين أساسيتين للقافية يتميزان بهما عن غيرهما، بل إن أهمية تينيانوف تفوق أهمية لوثمان بهذا الشأن، وهما معاً قابلان للنقد. تكمن الوظيفة الأولى التي يقول بها تينيانوف في كون القافية **تَنْظُمُ** العلاقة بين الوحدات المركبية والوزنية من غير أن تكون عاملاً أول لبناء البيت. والتنظيم يعني لحْم الصراع بين التركيب والوزن أثناء بناء البيت. فالصراع بين المطلع والمقطع ينتهي مع الوقفة عند القافية، ويكون انتهاؤه بتمام الوزن. يقول تينيانوف :

«لأجل أن تكون هناك قافية فلا بد أن تكون هناك حركة تصاعدية لأول كلمة وحركة تنازلية لكلمة ثانية. ولهذا فإن لجميع العوامل التي تضمن قوة هذه أو تلك أهميتها. إنها : (1) علاقة القافية بالبحر والتركيب. (2) تجاوز أو تلاحم الكلمات

(131) ابن رشيق، *العمدة*، ج 1، م.س.، ص.154.

(132) نذكر ذلك في تعريفه للشعر الذي يعتبر الوزن هو أعظم أركانه، كما أثبتناه سابقاً.

(133) ابن خلدون، *المقدمة*، ج 2، م.س.، ص.739.(134) ابن طباطبا، *عيار الشعر*، م.س.، ص.133.(135) Iouri Tynianov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 145.

المقافة. (3) عددُ الكلمات المقفاة. (4) نوعيةُ العنصر اللغوي الموضوع في القافية الذي يشترط الدلالة بطريقة نوعية». (135)

والوظيفة الثانية التي يدلي بها لَوْتَمَانُ منحصرةٌ في الكلمة - القافية، وبها تتعلق قبل غيرها، وهو ما يعبر عنه قائلًا :

«تُعَرِّي القافيةُ العديدَ مِنَ الحدودِ الدلاليةِ المحايدةِ للكلمةِ في الاستعمال اللغوي العادي، وتحوّلها إلى خصائص مُميّزة للمعنى، محمّلةٌ إياها بالخَبَرِ والمعنى. وهذا ما يفسر التركيزَ الكبيرَ لمعنى الكلمات الموضوعَةِ في القافية، وهو ملاحظٌ منذ القديم في الأعمال المُخصَّصة لعلم البيت». (136)

وتوضح لنا هذه الوظيفة كيف أن الكلمة، التي تحتل موقع القافية، تتحول حَمُولَتُها الإخبارية والمعنوية فتصبح مشحونة أكثر مما كانت عليه في موقعها الاعتيادي خارج اندماجها بالوقف الوزنية. وهنا يلتقي لوتمان مع جُونْ كُوَيْنَ الذي يرى أن هذه الحَمُولَةُ تتأتى من مَوْقِعِ القافية، في نهاية البيت، فنهاية البيت هي التي تصعد الحمولة الإخبارية والمعنوية للقافية وليس العكس كما كان سائداً في الشعرية القديمة، أكانت غربية أم غربية.

وتسحب الوظيفة الأولى على البيت كما على سائر القصيدة، فتكون القافية نتيجة البناء الحركي للبيت بتمامه، وما يُحقق الحركية هو الصراع بين الحركة التصاعدية للكلمة الأولى والحركة التنازلية للكلمة الثانية، وبهذا تتدخل القافية في تنظيم العلاقة المركبة بين الوحدات المؤسسة للبيت. ولذلك فإن «التوافي الجيدة كانت في بعض الحالات لا فقط صَنِيعَ الشُّعْرِ، بل الموضوع ذاته للقصيدة». (137)

والاختلاف بين الوظيفتين نوعي أيضاً. فالثانية تنزع لإبراز تصعيد الحمولة غير المعتادة للكلمة - القافية، من حيث الإخبار والمعنى، أما الأولى فتفعل في جَسَدِ البيت ككل، ثم في جسد القصيدة برمتها، حين تكون موحدة القافية، كما هي القصيدة العربية في نمطها الأولي وفي نموذجها التقليدي الحديث.

وتنظيمُ العلاقة بين وحدات البيت وبين أبيات القصيدة معناه أن القافية ليست محايدة في بناء دلالية البيت، والشعر عامة، فهي تُزَوِّج المَعَانِي القَبْلِيَّة التي يذكّرنا بها ابن طباطبا، فيما هي توجّه النصّ نحو معنى آخر مهما كان خاضعاً لتصميم شمولي سابق على الشروع في بناء النص، تبعاً للأغراض في القصيدة العربية القديمة والتقليدية منها على السواء. زوبعة القافية للمعنى

القبلي من نتائج الصراع بين المطالع والمقاطع، وهو ما أشار إليه تينيانوف قائلاً: «..إضافة إلى أن دور القافية لا يجب أن يفهم كمشوّه للمجموعات اللفظية المَرْكَبَة، ولكن كُتْشَوْه لتَوْجِهه الخطاب»⁽¹³⁸⁾. فالخطاب ينحاز لخطّ مسارٍ مُغاير تكون القافية من بين مَحْدَثَاتِهِ.

يمكننا، إذن، قراءة القافية في استهلال القصيدة التقليدية، كمقدمةٍ لتحديدِها وتحديدِ وظائفها في المتن التقليدي. وهذه القراءة هي في الوقت نفسه إعادة بناء لتصور القافية ضمن شبكة أوسع هي البنية العروضيّة في التقليدية العربية. قراءتان متفاعلتان، كل منها يضيء لغيره جوفه المُعْتَم، من غير أن يتيه فيه نهائياً.

إن قبولنا لقراءة البيت في ضوء بُنْيَتِهِ المكتوبة ييسّر علينا ضبط بناء القافية في البيت الشعري التقليدي (راجع 3.4)، لأن هذه البنية أساسية في إبراز دور القوافي المساوية التي لا توليها البنية الصوتية مكاناً ملائماً. كنا من قبل (راجع 1.3.1.11). صُنّفنا استهلالات نماذج عيّنة المتن التقليدي إلى مُصَرَّعة وغير مُصَرَّعة. والتصريح يقوم على قافية مُساوِيَةٍ لا مكبان لها إلا في نهاية الصدر تتجاوب مع القافية النهائية، فيما غير المصَرَّعة تتوجه في بناء القافية على غير هذا القانون الجَزْئِي. لقد بنى الشعراء العرب القدماء قافية البيت بطرائق عديدة، منها ما كشف عنه الشاعر يونس بن جبار القدماء ومنها ما نزال بحاجة للكشف عنه. وتتوفر على رصد بعض هذه الطرائق مُنْتَبَعة منذ قدامية إلى السجلмасي. فالأول يتناول التوشيح والإيغال والثاني يفصل الحديث في التصدير. وبالعودة إلى نماذج عينة المتن نلاحظ أن استهلالاتها أقرب إلى تصنيف قدامية منها إلى تصنيف السجلмасي، ولهذا دلالاته. وبذلك نجد من الضروري إرجاع كثير من الصور البلاغية إلى حقل العناصر العروضية، وقد كان هُوبْكَنْز يُسمي القافية بأنها صورة صوتية كذلك،⁽¹³⁹⁾ لأن هذه العناصر عامل من عوامل بناء البيت قبل أن تكون باعثة على الإلذاذ والانفعال، وفي هذا الصدد يقول تينيانوف :

«إن تصور «الانفعال الفني» تصور هجين لأنه يُعَيَّر وجهة النظر، ينقلها من الانفعال التجريبي إلى تصور «الجودة الفنية»، ومرة أخرى يؤدي بنا هذا التصور، الذي علينا قبل كل شيء تحديده، إلى وقائع البناء. ففي هذه الوقائع وفي هذه الشرائط للبناء علينا أن نبحث عن الجواب عن المسألة التي تهتمنا»⁽¹⁴⁰⁾

(138) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 221. (139)Iouri Tynianov, *Le vers lui-même*. op. cit., p. 80. (140)

والإيفال يعرفه قدامة على هذا النحو :

«ومن أنواع ائتلاف القافية مع سائر البيت : الإيفال، وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تماماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنْع. ثم يأتي بها لحاجة الشعر، في أن يكون شعراً، إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت» (141)

ويقدم لنا قدامة في الصفحة ذاتها بيت امرئ القيس :

كَأَنَّ عَيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِثِنَا وَأَرْجُلُنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يَتَّقِبْ

ثم يعلق عليه في الصفحة الموالية :

«فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيهة بالجزع، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكدته، وهو قوله : الذي لم يتقَّب، فإن عيون الوحش غير متقبة، وهي بالجزع الذي لم يتقَّب أدخل في التشبيه».

وطبيعي أننا لا نقبل بالوظيفة التي يعطيها قدامة للإيفال من حيث اعتبار القافية مجرد ضرورة شعرية تزيينية، فيما نأخذ بما يقوله عن البنية. بمعنى أن التركيب في كل بيت من الأبيات التي بها إيفال يمكن أن يستغني عن صنع الإيفال، ولكن النمط الأولي للبيت الشعري العربي لا يقبل بها (كما هي غير مقبولة في النمط نفسه للبيت خارج الشعر العربي، ومنه الأوربي) فيجبرها الوزن على الامتداد إلى أن يُحقَّق وقفته من غير إخلال بقانون استقلال البيت، أي ببقاء الوقفة التركيبية متحققة، وهو ما يضمن للبيت انتماء إلى النمط الأولي بتوفّره على الوقفات الوزنية والتركيبية والدلالية. ووظيفة القافية، كما ذكرنا من قبل، تتجسّد في تنظيم علاقة الصراع بين التركيب والوزن، وما الإيفال، في هذه الحالة، سوى تعالقي بين القافية وما قبلها، يوسّع ويمدّد التركيب من غير أن يكون هناك بتر. ويستتبع توسيع وتمديد التركيب توسيع وتمديد المعنى، وبه تفرق بين الإيفال والتضمين. وإلى هذه الخصيصة الأخيرة يتطرق جمال الدين بن الشيخ عند تحليله للإيفال فيقول :

«تأخذ الكلمة - القافية منذ ذاك مكاناً في ربطٍ أخير : كأن تكون تشبيهاً أو اعتراضاً أو استعارة أو طباقاً الخ، أو تلتحق فقط بالقول في نوع من المبالغة.

وسواء أكانت صيغة اسمية أو فعلية فإن إمكانها احتلال جميع الوظائف والانضمام لأي من التركيبات المكونة للبيت، وهو ما يسمح بنحويتها، وقد رأينا ذلك»⁽¹⁴²⁾ والمبدأ الذي قادنا لنقد وظائف الإيفال لدى قدامة، من حيث كونه حلية أو حشواً، هو نفسه الذي جعلنا ننزع عنه المبالغة كوظيفة مهيمنة كما قال بذلك ابن رشيق⁽¹⁴³⁾ لأن تصوّر البيت كبناء حركي يستوعب أكثر موقع القافية. والبناء التركيبي يتعاقد مع البناء الوزني تبعاً لهذا المنظور.

لقد لخص حازم القرطاجني رأيي السابقين واللاحقين من القديماء بخصوص علاقة القافية بالبيت. فمنهم من كان يوجب بناء أول البيت على القافية، ويستشهد بأبي تمام حين يعتمد التصريح⁽¹⁴⁴⁾ وإلى هذا الرأي يستريح ابن خلدون أيضاً، ومنهم من كان يقول ببناء القافية على أول البيت، ويشدّ ابن رشيق عن ذلك بفصله بين الشطرين في البناء⁽¹⁴⁵⁾ ونحن لا نُفضّل رأياً على آخر، ما دام الشاعريون العرب القديماء لم ينتبهوا إلى أن القافية، كما الوزن والوقف، عنصر عروضي سابق على بناء البيت، كما أنه ذو علاقة متفاعلة مع العوامل الأخرى، وخاصة الوزن والقافية، من ناحية والوحدات اللغوية من ناحية ثانية، وهو ما يفضي لبناء حركي للبيت. وبهذا تكون القافية عاملاً من عوامل الإيقاع، وعنصراً من عناصر العروض، تخضع لنظام يعطيها هيئة بنية. وهكذا نصبح أمام بنية عروضية لا أمام عناصر متجافية أو متنافرة يشتغل كل منها باستقلال عن غيره، فبقدر ما تبني القافية السلسلة اللغوية في البيت، كخطاب، بقدر ما يبنينا الوزن والوقف. وفضلنا بين العروض والإيقاع مؤشر على القضايا النظرية والإجرائية التي تقرأ النص من خلالها، وبالتالي على الخصيصة المركبة لبناء كل من البيت والقصيدة على السواء، وهو ما سنتفرغ له الآن.

2.2. الإيقاع

نادراً ما تعرض الشاعريون العرب القديماء للإيقاع في الشعر، وقد تناولوا مقابل ذلك كلاً من العروض والقوافي، وضمن هذه الندرة نعر، مثلاً، على قوله لابن طباطبا جاء فيها :

«وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واغتيال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفاً

(142) Jamal Eddine Bencheikh, *Poétique Arabe*, op. cit., p. 200.

(143) ابن رشيق، العمدة، م.س.، ص. 279.

(144) حازم، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 283.

(145) ابن رشيق، العمدة، م.س.، ج 1، ص - ص 209 - 210.

مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه»⁽¹⁴⁶⁾

ثم نجد السجلماسي أيضاً يتحدث بإيجاز أكثر عن الإيقاع من خلال تعريفه للشعر الذي يقول فيه :

«الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد إيقاعي»⁽¹⁴⁷⁾

إن تعريف ابن طباطبا أشمل من تعريف السجلماسي لأنه يربطه بحسن التركيب واعتدال الأجزاء، ومع ذلك فإن التعريفين معاً يعودان بالإيقاع إلى الوزن، ومنه إلى الشعر. أما في التقليد الأوربي فإن هناك تصوراً عاماً للإيقاع نسج منه الخيال الجماعي أسطورة منذ القديم، وما يزال مهيمناً على التعريفات النظرية الحديثة، وهذا التصور هو الذي لخصه بنفيسيت على النحو التالي :

«إن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج. هو ذاك ما كان يُعلم منذ أكثر من قرن، في بدايات النحو المقارن، وما زلنا إلى الآن نكرره. وما هو، بالفعل، الشيء الأكثر بساطة وإرضاء ؟ لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته»⁽¹⁴⁸⁾

ولربما كان الشاعر الفرنسي سان جون بيرس من بين الذين جسّدوا هذا التصور العام في كتاباتهم، فهو الذي كتب سنة 1953 :

«يبدو لي أن فلسفة «الشاعر» نفسها يمكن أن تؤل أساساً إلى عتيق «الإيقاعية rheisme الأولية» لدى الفكر القديم - كفكرة فلاسفتنا السابقين على سقراط في الغرب. وعروضه الذي نغزوه أيضاً للبلاغة لا يتغيأ سوى الحركة، في جميع منابعها الحية الأبعد عن أي توقع. ومن هنا تأتي الأهمية الشمولية للبحر بالنسبة للشاعر»⁽¹⁴⁹⁾

(146) ابن طباطبا، عيار الشعر، م.س.، ص. 21.

(147) السجلماسي، المنزع البديع، م.س.، ص. 407.

(148) Benveniste, Problèmes de linguistique générale, T. I. Coll. Tel, Gallimard, 1986, p. 327.

(149) المرجع السابق، ص. 525.

وشيئاً فشيئاً نأخذ في توسيع مجال التمييز بين العروض والإيقاع، ويمكن أن نفيد من طَوْماً تُشَفِّسُكِي في رصد هذا المجال، فيكون :

«الاندفاعُ الإيقاعيُّ مختلفاً عن الوزن لأنه، أولاً أخفُّ بكثير من صرامة الوزن، فهو لا يحدد الاختيارَ المطلقَ للأشكال الخاصة (التفاعيل ونوعيتها) ولكن تفضيلَ أشكالٍ على أخرى؛ وثانياً ينظّم الاندفاعُ الإيقاعيُّ لا الظواهرَ المتحققة في الحقل المضيء للوعي والمتجسّدة على هذا النحو في العروض التقليدية فقط، ولكن أيضاً كلّ تركيب للظواهر التي لها قيمةٌ جمالية، مهما كان الإحساس بها غامضاً؛ وثالثاً لأن الشاعر، وهو يخضع للاندفاع الإيقاعي، يقلّ احترامه للقواعد التقليدية إلى الحد الذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب وهو يتّبع قوانين إيقاع الكلام، قوانين أهمّ للملاحظ بكثير من تحليل الضوابط العروضية وقد آلت إلى الترسخ والتحرُّر»⁽¹⁵⁴⁾

لقد فطن الشعاريون العرب القدماء إلى الإيقاع عن طريق الإحساس بفعله الهَوَك وهم يتحدثون عن «الماء» و«كثرة الماء»، هذا العنصر السري الذي لم يخطئه شاعريونا منذ ابن سلام الجمحي حين أرجع المفاضلة بين النصوص الشعرية إلى ما هو غيّر قابلٍ للتقييد،⁽¹⁵⁵⁾ وهو أيضاً عجزَ حازم القرطاجني عن الدّراية به في قوله، هادماً كل نيّة وقصديّة :

«وقد تغدّم هذه الصفات أو أكثرها من الكلّم وتكون مع ذلك متلائمة التّأليف لا يُدْزَى من أين وقع فيها التلاؤم ولا كيف وقع، ليس ذلك إلا لنسبة وتشاكل يفرض في التّأليف لا يُعبّر عن حقيقته ولا يُعلم كُنْهه، إنما ذلك مثل ما يقع بين بعض الألحان وبعض الأصابع وبعض من النسبة والتشاكل ولا يُدْزَى مِنْ أَيْنَ وَقَعَ ذَلِكَ»⁽¹⁵⁶⁾

وما يزال الإيقاع عصياً على الوضوح إلى الآن كما يعترف بذلك هنري ميشونيك، سليل تينيانوف وبفنيست على الخصوص.⁽¹⁵⁷⁾

الإيقاع أوسع من العروض ومشتلّ عليه،⁽¹⁵⁸⁾ وخطأ العروضيين التقليديين، من عرب وغيرهم، هو عدم إدراكهم لتّسع الإيقاع وخصيصته في آن. وخطأ القدماء مسترسل لدى حديثين،

(154) المرجع السابق، ص. 166.

(155) راجع ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، م.س.، ص. 5 - 7.

(156) حازم، القرطاجني، منهاج البلغاء، م.س.، ص. 223 والتشديد من عندنا.

(157) Henri Meschonnic, critique du rythme, op. cit., p. 217.

(158) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

شاعريين وبلاغيين ودلائليين، شجرة نسب جديدة أخذت تتأسس ممتدة من بنفنيست¹⁵⁹ إلى ميشونيك، مروراً بأعلام ومدارس، لقلب التصور العام الذي تعود تقاليده الحديثة إلى رومانسية كولريدج القائلة بأن الوزنَ خصيصةً عضويةً للغة، وهو ما عثر على مفهوم اللغة التي تستحوذ على الإيقاع؛ فاللغة هي الأسبق في بناء النص الشعري، «هي التي تتعرف على ذاتها وتذكر ذاتها».⁽¹⁵⁹⁾ وهو مفهوم خليط من الهيدجيرية والتحليل النفسي سيعارضه ياكسون، والشكلانيون الروس عامة، حيث تصبح «نظرية التلاؤم المطلق للبيت الشعري مع روح اللغة» مندورةً للهدم من خلال تصور مغاير هو «العنف المنظم الذي يمارسه الشكل الشعري على اللغة».⁽¹⁶⁰⁾

هكذا يتحول «تخيّر اللفظ» في نظر القدماء مشروطاً بالنسق، ويكف اللفظ عن أن يكون دَرةً مغلقة على ذاتها، كما يكف الشكل عن أن يكون سابقاً على المعنى، وكل شيء يتم عبر الخطاب وداخله. ويؤالَف ميشونيك بين نقده للنظريات القديمة والحديثة فيما هو يبني نظرية الإيقاع قائلاً :

«كلُّ شيء يتم كما لو أن الإيقاع - أي ترتيب وتنظيم الدلائية - كان شكلاً سابقاً على المعنى، كما النحو شكل سابق على اللغات. ولكن في الخطاب - النسق فقط يمكن للإيقاع أن يكون هذا النسق. ولهذا يتعين فصل الإيقاع في اللغة عن الإيقاع خارج اللغة حتى يظهر أن خصيسته لغة لا توجد إلا في الخطاب».⁽¹⁶¹⁾

هو الإيقاع نسق للخطاب، لا خميصية كلمة مفردة، ولا قبلياً على الخطاب. في الخطاب وبه يوجد. وبتعدد الخطاب يتعدد الإيقاع. ولا يتعلق الأمر هنا أيضاً «بتعدد الإيقاعات، ولكن بتعدد الإيقاع. أي إهمال الإيقاع كمبدأ وحيد، كوني، متماه مع ذاته».⁽¹⁶²⁾ وسبب ذلك أن الإيقاع «مرور الذات في اللغة، مرور المعنى، أو بالأحرى مرور الدلالية، ما يَضَعُ المعنى، في كل عنصر من عناصر الخطاب إلى أن يبلغ كل صائت وكل صامت»⁽¹⁶³⁾ ويظل «الإيقاع، كما الرغبة، مجهولاً من قبل ذات الكتابة. وهذه الذاتية ليست هي المتحكم فيهِ. ولهذا يتجاوز الإيقاع البحر الشعري».⁽¹⁶⁴⁾

(159) المرجع السابق، ص. 217.

(160) المرجع السابق، ص. 218.

(161) المرجع السابق، ص. 115.

(162) المرجع السابق، ص. 146.

(163) المرجع السابق، ص. 225.

(164) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وتصوّر كهذا للإيقاع يتوجه مباشرة نحو تفكيك النظريات الحديثة، الشعرية والبلاغية والدلالية، من حيث كونها تنطلق جميعها من الدليل الذي يعطي الأسبقية للغة على الخطاب، مما يختزل الذات في تعريف نحوي :

«إن اللغة، في نظرية الدليل، هي الأولى، والخطاب هو الثاني. ولا يمكن أن يكون الأمر غير هذا. والخطاب فيها استعمالاً للأدلة، اختياراً، سلسلة اختيار ضمن نسق الأدلة الموجودة قبلياً. ولا يمكن للذات الكاتبة، في علاقتها باللغة، أن تمتلك غير تعريفٍ نحويٍّ : تعريفٍ مُستمدٍّ من الاختيار. من هنا مصدر الأسلوب والأسلوبية»⁽¹⁶⁵⁾

2.2.2. الإيقاع والدلالية

نصل، من خلال هذا النقد، إلى أن التصور القديم يجعل الإيقاع شكلاً مُعارضاً للمعنى، شكلاً فارغاً تمتلئ به الأدلة الحاملة لمعناها قبل تفاعلها مع الإيقاع، فينفلق الإيقاع، وفق هذا التصور، في العروض، فيما «الإيقاع، كتنظيم للخطاب، أي للمعنى، يضع من جديد في الدرجة الأولى البداة التجريبية بأن ليس هناك من معنى إلا عن طريق الذوات ولأجلها»⁽¹⁶⁶⁾ ومن ثم فإن «الإيقاع هو بالضرورة تنظيم أو تجلٍ للذات في خطابها»⁽¹⁶⁷⁾ وليس المقصود بتنظيم الخطاب في هذا السياق إلا إنتاج الدلالية، أي طريقة إنتاج المعنى و«ما يهم هنا هو طريقة بلوغ المعنى وليس المعنى. فالببحث عن المعنى بمفرده، مستقلاً عن طريقة بلوغ المعنى، أو عن البنيات، هو البقاء مقدماً في مستوى الدليل»⁽¹⁶⁸⁾.

ولن يعود بمقدورنا، بعد، أن ننصاع لنيسان الإيقاع في الشعرية الغريبة القديمة، أو استدامة عدم التفكير فيه، كما لن ننصاع لنظرية الدليل، بجميع صياغاتها وفرضياتها الحديثة، لأن «الإيقاع لا يضاف لشيء يمكن لوجوده الذاتي أن يكون في راحة قبل حادثة حركة ارتجاجه، رقصه، وذنبته»⁽¹⁶⁹⁾ وبهذا أيضاً تنتقل من شعرية اللغة إلى شعرية الخطاب، أي أن اللغة في الشعر متورطة في الإيقاع، به تنجذب نحو حركيتها، وهو ما يكسب الإيقاع وظيفتين مركزيتين :

(165) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(166) المرجع السابق، ص. 71.

(167) المرجع السابق، ص. 71.

Henri Meschonnic, Qu'entendez - vous par oralité, in *langue Française*, N° 56, 1982, p. 10. (168)

Michel Deguy, Notes sur le rythme ou comment faire un impair, in *langue Française*, N° 56, op. cit., p. 15. (169)

(1) الوظيفة البنائية : يتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكتابية في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد. وللشاعري تينيانوف أهميته التاريخية في الصدور عن هذا التصور، وهو يرى أن «تصور الإيقاع كنسق، كإيقاع معزول عن دوره الوظيفي، ليس ممكناً على العموم إلا إذا وضعنا الإيقاع منذ البداية، موضع وظيفته، كعامل باني».⁽¹⁷⁰⁾

(2) الوظيفة الدلالية : وهي ملازمة للأولى ومترتبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناءً لدلالته ولطريقة إنتاج معناه. فليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاعٌ يُنتجُ المعنى خارج الخطاب. «إن الإيقاع هو المعنى» كما يقول ميشونيك،⁽¹⁷¹⁾ وهو ما كان تينيانوف قد استند عليه في نظريته للبيت إذ «تقدم السلسلة الإيقاعية للبيت نسقاً للشرائط التي تمارس تأثيراً متفرداً على الخصيصة الرئيسة والخصائص الثانوية للمعنى، كما تمارسه أيضاً على الخصائص المتموجة».⁽¹⁷²⁾ لا حياة إذن في دلالية النص وطريقة إنتاج معناه. ولكن المعنى، كما الذات الكتابية، والإيقاع، تاريخانية جميعاً. لا مطلق ولا متعاليات.



إن هاتين الوظيفتين المركزيتين مُستخلصتان من خطوتنا الأولية نحو مُمكن التصور للنص الشعري، وهما في الوقت نفسه سَفَرٌ نحو تمييز العلاقة بين العروض والإيقاع من ناحية، وعلاقة الإيقاع بالدلالية من ناحية ثانية، والتباين بين التصور الشعري والتصور الدلالي. ينضاف إلى جميع ذلك خروجٌ على مفهوم البيت للوصل بين الإيقاع والخطاب. بهذا الخروج نهيئاً للانتقال من رصد بنية البيت إلى تحليل النص بكامله، لأن النص هو مجالُ بناء الإيقاع. لقد أسعفنا العروض في ضبط بنية البيت، والارتقاء بالتحليل من العروض إلى الإيقاع يتوقف على اختراق تصوراتٍ تحولت إلى حواجزٍ إيستيمولوجية. فليستمرّ الرّجيل.

Iouri Tynianov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 69. (170)

Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 73. (171)

Iouri Tynianov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 94. (172)

الفصل الثالث

بين الدلالية ودورة الزمن

1. مسار التحليل

هياً لنا الفصلان السابقان إمكانية ضبط أطر نظرية جزئية بها تحتمي التقليدية وترفع سياجها. هناك بحثت عناصر عن مفاهيم وتصورات. وطبعي ألا يكون ما نظرت له وحللتها مستنفداً لكل ما يبني النص. ذلك ما صرحنا به منذ المقدمة. ولكن خطوط المسار متضمنة فيها أيضاً. لنا في هذا الفصل مباشرة تحليل عناصر أوسع وتفاعلات أغقد من خلال إنتاج النص. وعينة النماذج المحدودة، لدلالية دورة الزمن. ولن نكون هنا، أيضاً، مغرورين بإمكانية إخضاع كامل النص وتعددته للتحليل. ضربات النرد وحدها تتمكك أسرار المسالك والرغبات. خطوة تفتتح أمامها خطوات. خطوة تحتجز في ليلها خطوات. من يدري ؟

1.1. البيت والقصيدة

نظل الآن على القصيدة بكاملها، والرحلة غير معلومة النهاية. لها محطات ومرابط (كمرباط خيل المسافرين). وللطرق التواءاتها وتقاطعاتها، تصاميمها ومثاهاتها. من البيت إلى القصيدة ليس تعريفاً للقصيدة بدءاً من البيت، بل هو قلب لهذا التصور، أي تعريف البيت من خلال القصيدة. فنسج البيت مبني على نسج القصيدة، كما القصيدة مبينة على نسج البيت. تعريف البيت من خلال القصيدة أساسه التفاعل بين الجزء والكل. يبني النص البيت كما يبني البيت النص. بهذا نفهم ابن طباطبا حين يتعرض لتعريف الشعر : «وينبغي للشاعر أن يتأمل تعريف شعره، وتنسيق آياته. ويقف على حسن تجاوزها أو قبحه فيلائم بينها لتنظيم له معانيها، ويتصل كلامه

فيها...»⁽¹⁾ أو كما يلخص رأيه في مسألة التأليف فيقول :

«... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بأخرها، نسجاً وحسناً وقصاحةً، وجزالة ألفاظ، ودقة معاني وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر عن كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تتناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مُفْتَقِراً إليها»⁽²⁾.

إن تجاوب الأبيات بينها هو ما نحفظ به من هذا الرأي، والتجاوب أساسه النسج، وهو أيضاً ما تنهجه الشعرية الحديثة النقدية، بعد تصفية الحساب مع الأرضية المتعالية التي ينحفر فيها خطاب الشعرية التقليدية، العربية وغير العربية. فبينوا دوكورنيليبي يستوعب قلب العلاقة التقليدية، والمستمرة إلى الآن في أكثر من شعرية غربية، ضمن استراتيجية بناء تصور عام يعبر عنها كما يلي :

«إن التعريف الذي يُعطيه العروضيون المُسَمَّنون بالتوليديين للبيت كـ «مُنْجِزٍ لخطاطة مجردة هو، إذن، غير كافٍ، ما دام أنه لا يكفي للعبارة كي تُصبح بيتاً، أن «تُنْجِزَ»، على سبيل المثال، «الخطاطة المجردة س س س س» (ذات الأربعة مقاطع)، ومن الضرورة إتمام هذا التعريف بإضافة أن عليها - وهذا هو المهم - أن تُنْجِزَ الخطاطة العروضية نفسها للأبيات المجاورة. وأخيراً فإن مفهوم الخطاطة المجردة هذا هو هنا غير مفيد، ما دامت الفكرة القائلة بأن الأبيات «تنجز خطاطة مجردة واحدة» ليست إلا نتيجة آلية لفكرة أن لها خصيصاً واحدة، وبالتالي نفس عدد المقاطع. ليس للبيت أن «يُنْجِزَ» خطاطة قبلية في ساء الأفكار والأوزان، لأن البنية العروضية محايثة للنص، بصفة عامة»⁽³⁾.

هو قلبٌ نظري يتناول تصوُّرنا للشعر ذاته، وقد اتبعت الشُعريات التقليدية، عربية وغربية، سَنَةَ تعريف الشعر انطلاقاً من البيت، والبيت من الوحدات العروضية المجردة. ويساعدنا هذا القلب النظري، وقد مهدنا له من قبل، في وضع تقطعتين مركزيتين تحت المجهر :

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، م.س. ص. 129.

(2) المرجع السابق، ص. 131.

(3) Benoit de cornulier, la théorie du vers, op. cit., p. 39.

1 - أن البيت مستقل بقدر ما هو مُندمج في نسق جميع أبيات القصيدة. فلا وجود له كَبَيْتٍ إلا ضمن كَامِل النص. بهذا الكامل يتميز وبه يتفاعل، أي أنه «نتاج الثنائية». ويوضح هنري ميشونيك الالتباس لدى القدماء والحديثين قائلًا :

«إن العصور القديمة وقوة أسقية العروض أدت إلى تقليد شائع هو عدم اعتبار البيت خطاباً. فمن كانوا يُعاملونه معاملة الخطاب كانوا يُسنون أن الخطاب كان مُكوّناً من أبيات، ومن كانوا يعاملونه، نتيجة ود فعل تقني، كبيت، كانوا ينسون أنه خطاب. إنه نِتاج الثنائية. ولكنه أنفلت شفاف من حيث هو يبدو مُنحجباً، فالبيت هو الإثنان معاً ولا سبيل للانفصال بينهما»⁽⁴⁾.

2 - أن الخطاطة المجردة، أي عدد تفاعيل كُل شكل من أشكال البيت وبالتالي القصائد، قُبلية على البناء النصي، وهي كَقَالِبٍ وزني، شبيهةً بالقالب النحوي المجرد، تتعرض أثناء بُنْيَان النص لِرَجَات لا قِبَل لمفهوم الرّخافات والعلل على ضبطها فضلاً عن كونها تفسّر المسافة الفاصلة بين الخطاطة المجردة وتجسّداناتها اللانهائية في النص. وما يفرق بين الخطاطة المجردة والبناء النصي هو عنصر الإيقاع، كدال للذات الكاتبة، الذي يتغير من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر إلى آخر. وبهذا يكون الإيقاع أوسع من العروض ومشملاً عليه. فهيمنة البحر الكامل في التقليدية، مثلاً، ليس إلا مؤشراً أولياً هو بحاجة لإيضاح تجسّداناته اللانهائية في قصائد كل شاعر من شعراء العينة أولاً، ثم في كل قصيدة من هذه القصائد ثانياً. هكذا تنتقل من البناءات القُبلية للإيقاع الشعري، أي من غروِضه، إلى تجسّداناته النصية التي هي كتابة الذات وفعلها في نصها.

2.1. مُنْطَلَقَاتٌ لِلتَّقْطِيعِ

كان الشعاريون العرب القدماء يُلْحِثُونَ على ضرورة وجود عناصر نصية في القصيدة الشعرية، كما كانوا يحرصون على تفصيل الحديث في هذه العناصر حتى يتم التواصل الجيد بين القائل والمقول له، حسب أغراض القول. ومن بين هذه العناصر نعثر على الاستهلال (أو الابتداء)، والتخلص (أو الاستطراد)، والخروج والانتها. هذه لغة واصفة لعناصر مُتباينة، وقد تكون متألّفة في آن، وذلك راجع إلى أن الشعاريين القدماء، من ناحية، اعتنوا بطريقة بناء البيت فالأغراض فالقصيدة، ورأوا للبناء ضرورة توفّر هذه العناصر. ولكنهم، من ناحية ثانية، لم يتفقوا جميعهم على

اللغة الواصفة لهذه العناصر، ولنا أن نراجع كلاً من أبي هلال العسكري وابن رشيق وحازم القرطاجني كنماذج متباعدة ليتبين لنا وضع هذه العناصر ولغتها الواصفة.

ولنا أيضاً إلى جانب عناصر التأليف والبناء النصيين أمكنة التمفصلات النصية التي إليها يتم اللجوء عند بنية تقطيع القصيدة أيضاً. لقد شرعنا بتحليل الاستهلال، وهو ما يؤهم بأننا نتبنى طريقة القدماء في بناء القصيدة وتقطيعها، ويأتي التحليل ليلغي هذا الوهم. وها نحن نستعمل مصطلحاً ثانياً هو التمفصل articulation الذي هو مُصطلح بنيوي أساساً. ولئن كانت إجرائيته تنبى على مستوى الجملة والخطاب، بل على مستوى التأويل، فإنها تظل محدودة مما يبعدنا عن اعتماده في تقطيع القصيدة.

قدمت الشعرية والدلائلية والأسلوبية والبلاغة، في العصر الحديث، نماذج متباينة في تقطيع الخطاب الشعري وتحليله، وقد أفادت في معانها من اللسانيات، بمدارسها المختلفة، كما أفادت من التحليل النفسي وعلم الاجتماع والانتروبولوجيا. وهذه الأمكنة المتعددة، في العصر الحديث، لقراءة الشعر، وغيره من أنواع الخطابات، اقتربت أكثر من الحواجز المعرفية والايستيمولوجية لتحليل الخطابات، ومنها الخطاب الشعري، بقدر ما فتحت إمكانيات لم تكن في حوزة القدماء.

وقد شكّل الانتقال من ايستيمولوجية الدليل إلى ايستيمولوجية الدال تغييراً في مكان القراءة النصية واستراتيجيتها، كما أظهر هذا الانتقال الحواجز التي تحوّل دون ضبط موقع الذات الكاتبة، بنا هي ذات تاريخية، في عملية النص، وهي تتسرب إلى جميع عناصره عبر دالّها الفردي الذي يجسده الإيقاع، فيسري في الخطاب نحو بلوغ دلاليته. والإيقاع هو الدال المهم على الدوال الأخرى، وتقتصر هنا على تعريف تحليلي تقدي في آن للإيقاع، يلخصه لنا ميشونيك على النحو التالي :

«أعرّف الإيقاع في اللغة كتنظيم للسمات التي بواسطتها تنتج الدوال، اللسانية والخارج اللسانية (في حال التخاطب الشفوي خاصة) دلالة نوعية، مبانة للمعنى المُعْجَمِي. وما أسميه الدلالية هو القيمة الخاصة بخطاب وخطاب واحد. وهذه السمات يمكن أن تتموضع في جميع «مستويات» اللغة : بُرِّي، وزني، معجمي، تركيبِي. إنها جميعها تكون تواردية وتركيبية تُقْصِي مفهوم المستوى»⁽⁵⁾

إن الإيقاع موسّع، فلا يتوقف عند التبر ولا عند التنعيم، كما أنه يغير دلالة الدوال في الخطاب التي تنتج فيه. ولربما كان الجديد، هنا، هو تقدّم مفهوم المستويات النصية، من بُرّي

وعَرُوض ومُعْجَم وتركيب، وقد ساد في مرحلة برمتها من التحليل البنيوي والدلائلي معا. فتقطيع الخطاب إلى مستويات ناتج عن التَصَوُّر اللساني للخطاب الشعري، الذي يؤول إلى أدلة تأخذ بنية جُمْلَةٍ مستقلة بنفسها. والقول بأسبقية الدال، والخطاب على اللغة، معناه ضرورة التخلي عن تقطيع الخطاب إلى مستويات في الوقت نفسه الذي يهيئ إلى مغامرة لا نمتلك جُلَّ أدواتها «فلا نظرية الإيقاع، ولا نظرية المعنى، ولا نظرية الذات قد تأسست»⁽⁶⁾، ولذلك فإن «النظرية يجب أن تكون سَالِبَةً. إنها عندئذ تتعرض بالضرورة للخطي، للأخطار»⁽⁷⁾.

وإذا كان مَثْنُ التقليدي يخضع لتنظيم إيقاعي يشمل العروض ويتضمنه، فمعنى ذلك أننا أمام العروض المقيس، القابل للعدِّ، وإلى جانبه السمات الأخرى التي ليست قابلة للعد ولا للقياس، مهما حاولنا بلوغ أقصى درجاتهما، وقد كان طوماتشيفسكي يقول سنة 1929 «إن مجال الإيقاع ليس مجال العد»⁽⁸⁾.

3.1. تقديم أربع قصائد

نختار أربع قصائد من بين عَيِّنة المتن التقليدي للسفر معها في مغامرة التحليل. ويستند اختيارنا لقصيدة واحدة، من نماذج كل شاعر، إلى أن هذه القصائد تتكامل وتتمايز بينها في أن، كما أنها تحتفظ بتجاوباتها مع بقية نماذج العينة، ثم مع عموم المتن. والقصائد المختارة هي :

- 1 - تذكر الشباب، لمحمود سامي البارودي.
- 2 - نكبة دمشق، لأحمد شوقي.
- 3 - الدمعة الخالدة، لمحمد بن إبراهيم.
- 4 - يا دجلة الخير، لمحمد مهدي الجواهري.

ونثبت في نهاية هذا الجزء النص الكامل لجميع القصائد تيسيراً لمتابعة التحليل. كتبت هذه القصائد في مراحل شعرية متباعدة بالنسبة لمجموع الشعراء. فقصيدة البارودي من بين قصائد المنفى التي تألفت في التأمل والتفجع، والثانية من القصائد الأخيرة التي كتبها شوقي بعد عودته إلى مصر من المنفى، ويعود تاريخ كتابتها إلى 1926 «وقيل في حفل أقيم لإعانة منكوبي سوريا بتياترو حديقة الأزبكية»⁽⁹⁾ وعلى العكس من ذلك فإن قصيدة محمد بن إبراهيم كتبت في مرحلته الشعرية الأولى، على إثر التعذيب الذي تعرّض له الوطنيون المغاربة،

(6) المرجع السابق.. ص. 78.

(7) المرجع السابق.. ص. 16.

(8) المرجع السابق.. ص. 215.

(9) الشوقيات: ج 2، م.س.، ص. 73. وقد وردت «أقيمت في الأصل بدل «أقيم».

وفي طليعتهم علال الفاسي، بعد مقاومة الظهير البربري سنة 1930، وقصيدة محمد مهدي الجواهري من قصائد المنفى أيضاً «نُظِمت شتاء عام 1962، وكان الشاعر يمر بأزمة نفسية حادة، إثر اضطراره إلى مغادرة العراق هو وعائلته، والإقامة في مغتربه في تشيكوسلوفاكيا، وكان ذلك في صيف عام 1961».⁽¹⁰⁾

وتنتمي جميع هذه القصائد لدورة الزمن. الزمن الفردي والإنساني لدى البارودي، والزمن التاريخي والحضاري لدى شوقي، والزمن الاجتماعي والسياسي لدى محمد بن إبراهيم، والزمن الشعري والأخلاقي لدى الجواهري. دورة الزمن، إذن، متراسة في هذه النصوص، ولا عجب في ذلك، لأن التقليدية واجهت دورة الزمن في أبعاده العديدة، وهو ما تجاوزت به مع السلفية، في حقل الفكر، والإصلاح في الحقل السياسي.

هذه القصائد طويلة إجمالاً، طولها متفاوت، وترتيبها بحسب عدد أبياتها يعطي المرتبة الأولى للجواهري بـ 165 بيتاً، والثانية لشوقي بـ 55 بيتاً، والثالثة لابن إبراهيم بـ 41 بيتاً، والرابعة للبارودي بـ 32 بيتاً. هو طول محصور في هذه القصائد، لأن لكل شاعر من هؤلاء مطولات كثيرة، ومع ذلك فإن الجواهري يظل باستمرار صاحب المطولات الكبرى، وقد كان محمد بن إبراهيم يقول عن نفسه إن له قصيدة من 3560 بيتاً يعارض بها لزوميات المعري،⁽¹¹⁾ ورمزية عدد الأبيات أقوى من وجود أو عدم القصيدة.⁽¹²⁾ وائتلاف هؤلاء الشعراء في طول أغلب قصائدهم جعل من الطول معياراً للقصيدة التقليدية، وهم في هذا يستوحدون الشعر العربي القديم، في الجاهلية وصدر الإسلام، وخاصة المعلقات التي هي شجرة نسب القصيدة العربية القديمة الطويلة. إلا أن الطول ليس له فقط دلالة العودة إلى القديم، بل هو عنصر من عناصر بناء دلالية الخطاب الشعري أيضاً. ومنذ البدء نثر على تجاوب بين تصريح الاستهلال وطول القصائد لدى الشعراء التقليديين والشعراء القدماء، حيث يكون وضع هذين العنصرين في قصائد تنتج دلالية دورة الزمن مشيراً، مرة أخرى، لوظيفة التصريح في تعيين غرض القصائد المهمات كما قال ابن رشيق، وفصلنا فيه الحديث (راجع 2.3.4.II). وهنا أيضاً نكون أمام عنصر آخر من عناصر بناء القصيدة ودلالتها. لنؤجل ذلك قليلاً.

(10) ديوان الجواهري، ج 3، م.س، ص. 279.

(11) أحمد الشقراوي إقبال، شاعر الحمراء في الغربال، م.س، ص. 91.

(12) يقول الشقراوي: «ولم أسمع من لزومياته طوال خمسة عشر عاماً غير هذه الأبيات الأربعة» ثم يضيف «إني لست منكراً أن يكون صاحبي قد عقد النية على تلك المعارضة وشرع في إنفاذها، ولكني - علماً بحال الشاعر - منكراً أن يكون قد بلغ في معارضتها إلى هذا العدد الضخم من القوافي». المرجع السابق، ص. 92 - 93.

كان العرب القدماء، شعراء وشاعريين، مُهْتَمِّين بطول النص وقصره، لأن لهذا العنصر طائفتين نصية، وله كذلك أثر التاريخ الشعري. ولدينا ثبوت لجملة من الآراء جمعتها صاحبُ العدة فقال :

«حدثنا الشيخ أبو عبد الله عبد العزيز بن أبي سهل رحمه الله تعالى، قال : سئل أبو عمرو بن العلاء : هل كانت العرب تُطِيل ؟ فقال : نعم لِيُسَمَعَ منها، قيل : فهل كانت تُوجِز ؟ قال : نعم لِيُحْفَظَ عنها. قال : وقال الخليل بن أحمد : يطول الكلامُ ويكثرُ لِيُفْهَمَ، ويوجِزُ ويختصرُ لِيُحْفَظَ؛ وتستحبُّ الإطالةُ عند الإغذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير، والحارث بن حذلة، ومن شاكلهما، وإلا فالقِطْعُ أطْيَرُ في بعضِ المواضع، والطَوَالُ للمواقف المشهورات...» (13)

لكلٍّ من الطول والقصر في الشعر العربي القديم، حسب أبي عمرو بن العلاء والخليل بن أحمد، وظيفتان : تواصلية وبنائية؛ فالتواصلية بالنسبة للقوائد الطوال هي السماع، كما قال أبو عمرو بن العلاء، والفهم، كما قال الخليل، ويتفقان معاً في كون الحفظِ وظيفةَ القوائد القصيرة؛ والبنائية هي أن الطوالَ تتلازمُ «المواقف المشهورات»، ويمكن الربط بين هذه المواقف واستراتيجية الخطاب المتمحورة حول «الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل». ويضيف ابن رشيقيقول : «غير أن المطيل من الشعراء أهيبُّ في النفوس من الموجِزِ وإن أجاذ». (14) ونلاحظ من خلال تاريخ الشعر العربي القديم (ما دام الإيقاع تاريخانياً، والبنية نفسها ذات تاريخ وتاريخية) أن الشعراء والمُتَلَقِّين اختاروا القِطْعَ شيئاً فشيئاً «والمشهورون بجودة القِطْع من المولدين : بشار ابن برد، وعباسُ بن الأحنف، والحسينُ بن الضحاك، وأبو نواس، وأبو عليّ البصير، وعلي بن الجهم، وابن المعتل، والجماز، وابن المعتز». (15) والروايات التي يستشهد بها كلٌّ من ابن رشيقي وأبي هلال العسكري (16) تُشِيرُ إلى هذا الإبدال في عدد أبيات القصيدة، وهو ما هيمن أيضاً في القصيدة البديعية. وقد أثبت أدونيس هذه الملاحظة بخصوص شعر المرحلة التي سَمَّيْتُ بـ«الانحطاط» فقال : «أخذت القصيدة تتحوّل إلى مقطوعة تدورُ حول فكرة واحدة أو

(13) ابن رشيقي، العدة، م.س.، ج 1، ص : 286.

(14) المرجع السابق، ص. 287.

(15) المرجع السابق، ص. 288.

(16) المرجع السابق، ص - ص. 286 - 288. وكذلك كتاب الصناعتين م.س.، ص - ص. 166 - 186.

موضوع محدّد، ممّا مهّد لوخّذة القصيدة»⁽¹⁷⁾ فركّز على التحوّل كما أبرز الوظيفة البنائية للقوائد القصيرة، ليصل إلى فعل الردة في المتن التقليدي وهو يختار القوائد الطوال مُجدّداً.

4.1. الإيقاع والمكان النصي

تبيّناً، منذ البدء، قراءة بناء البيت من خلال خطّيته، فصحة الشعر تميّز بخصيصتها الطباعية، حيث الفراغ يتدخل في بناء الخطاب وإنتاج دلاليته. نسترسل، حسب ما تقدمه لنا عينة المتن، في تبصر علاقة الإيقاع بالمكان النصي في التقليدية أولاً، ثم نتابع التحليل من متن إلى آخر عبر الجزئين الموالين المخصصين للرومانسية العربية والشعر المعاصر.

تتقدم القوائد المختارة للتحليل، كغيرها من نصوص المتن، على صفحة الكتاب في تنظيّمين :

- 1 - تنظيم الأبيات موزعة بقافية فقط، فينفصل الشطر الأول عن الثاني بفراغ، وينتهيان معا بفراغ يمنعهما من الاندفاق في البيت الموالي فنكون أمام الوقفة. ونجد هذا التنظيم في قصيدة البارودي بمفردها.
- 2 - تنظيم الأبيات موزعة أفقياً بقاسمة كما في التنظيم الأول، ثم ببياضات بين مجموعة أبيات وأخرى، من غير تحقيق التساوي بينها كما هو متحقق بين الشطرين. ونجد هذا التنظيم في قوائد شوقي وابن إبراهيم والجواهري. فقصيدة شوقي تتوزع عبر ثلاث مجموعات، الأولى مكوّنة من 11 بيتاً، والثانية من 10 أبيات، والثالثة من 34 بيتاً، ومجموع أبيات القصيدة هو 55 بيتاً. وقصيدة محمد بن إبراهيم موزعة عبر أربع مجموعات، الأولى مكوّنة من 24 بيتاً، والثانية من 7 أبيات، والثالثة من 7 أبيات أيضاً، والرابعة من 3 أبيات، ومجموع أبيات القصيدة هو 41 بيتاً. أما قصيدة الجواهري فمكوّنة من 18 مجموعة، تشمل الأولى 10 أبيات، الثانية 9 أبيات، الثالثة 14 بيتاً، الرابعة 5 أبيات، الخامسة 8 أبيات، السادسة 11 بيتاً، السابعة 8 أبيات، الثامنة 8 أبيات، التاسعة 12 بيتاً، العاشرة 6 أبيات، الحادية عشرة 9 أبيات، الثانية عشرة 8 أبيات، الثالثة عشرة 5 أبيات، الرابعة عشرة 10 أبيات، الخامسة عشرة 11 بيتاً، السادسة عشرة 6 أبيات، السابعة عشرة 13 بيتاً، الثامنة عشرة 12 بيتاً. ومجموع أبيات القصيدة 165 بيتاً.

(17) أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء الثالث، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1798، ص. 54.

يطرح هذان التنظيمان مسألتين متباينتين : الأولى هي تحكم الإيقاع في بناء البيت. فتقسيم البيت إلى شطرين، ثم وجود البيت على هذه الشاكلة ضمن سياق أبيات أخرى، لم يكن تحققهما ممكناً إلا ضمن الوحدات الوزنية التي يستقل بها البيت وضمن وحدة البحر الشعري في القصيدة المفردة. ولذلك فإن القصيدة لا ينفصل فيها الإيقاع عن المكان النصي، أو كما يقول ميشونيك :

«لا يوجد السمع، معنى الزمان، من جهة، والرؤية، معنى المكان، في جهة أخرى. يضع الإيقاع الرؤية في السمع، يتابع المقتولتين الواحدة في الأخرى في نشاطه الذاتي، عبر الذاتي. إن المرئي غير منفصل في صراعه مع السمع»⁽¹⁸⁾.

يتدخل العروض، إذن، كعنصر من عناصر الإيقاع لتنظيم المكان النصي فيما هو ينظم الخطاب. والفراغ الذي سميته بالقاسمة ضبطاً لنظام الخطاب وتنفيذاً للتوازي بين الشطرين وللتساوي بينهما، كما أن الفرج الفريد الموالي لنهاية البيت - الأبيات يحفظ نظام الخطاب في سائر القصيدة، ويخضعه لنسق موحد، يبين البيت في الوقت ذاته الذي يبين فيه القصيدة بكاملها. وهنا أيضاً نجد الإيقاع هو المعين لهذه النهاية بالوقفة والقافية معاً. هكذا تكون القصيدة مؤلفة من النمط الأولي للبيت من حيث الزمان والمكان في آن. فالنمط الأولي مكاني بقدر ما هو زمني، والمنظم لهما معاً هو الإيقاع.

والمسألة الثانية هي انفصال مجموعة من الأبيات عن بعضها. هذا البياض المثبت خطياً يعود لغياب بيت التخلّص حسب التصور القديم لبناء النص، لأن القصائد العربية القديمة من النمط الأولي لم تكن تقبل بالفراغ بين الأبيات ما دامت القصيدة مبنية على الاستطراد. وبيت التخلّص هو الضامن للخروج من غرض إلى آخر مع المحافظة على بناء القصيدة واسترسال أبياتها. وبيت التخلّص، بهذا المعنى، يبرز طريقة الارتباط بين أغراض القصيدة كما يبرز مكان هذا الارتباط. وها هو الفراغ يأتي في المتن التقليدي، وفي عتبه العليا التي تمثلها نصوص كل من شوقي وابن إبراهيم والجواهري، ليؤدي وظيفة بيت التخلّص، فتكون المجموعة من الأبيات المستقلة عن بعضها، رغم تفاوت عددها من قصيدة إلى أخرى وداخل القصيدة الواحدة، هي السمة الثانية المنظمة للفراغ بين المجموعات وقد نظم إيقاع البيت الفصل بين الشطرين ثم استقلال كل بيت عن غيره. إن المجموعة عنصر إيقاعي يتحكم في بناء وتنظيم المكان النصي، فيما هو يشير لتاريخية الذات الكاتبة وخطابها، أي أن المكان النصي تاريخي كما هو الإيقاع تاريخي.

وكتابة نصوص العتبة العليا لهؤلاء الشعراء الثلاثة، منذ الثلاثينيات، يُبين أن المكان النصي يؤرخ للذات الكاتبة عبر معيشتها، ومنه الشعري الذي ساد فيه المقطعُ الشُعري مع الممارسة النصية الرومانسية العربية، التي تركت أثرها على جسد القصيدة التقليدية كما يظهر في هذا العنصر وفي عناصر أخرى تعرضنا لها سابقاً مثل العنوان والبيت. ومن ثم فإن المجموعة هي الأخرى تُنظّم اللغة في القصيدة وتضبط نظامَ القصيدة برمتها، وهي تسعى نحو إنتاج دلالتها. والفرق بين البيت والمجموعة هو الانتقال من البناء العروضي، القابل للعد والقياس إلى البناء الإيقاعي الذي يظل عصياً على العد والقياس. إن البيت بناءً لوحيدات عروضية معدودة ولكن المجموعة بناء لعدد غير محدود من الأبيات. فهذه قصيدة شوقي مبنية من ثلاث مجموعات أبياتها غير متساوية العدد (11، 10، 34) ولدى محمد بن إبراهيم كذلك عدد أبياتها متفاوتات (31، 7، 3)، ولدى الجواهري لا يختلف عن الإثنين السابقين، فعدد الأبيات متفاوت أيضاً إلى جانب العدد المرتفع للمجموعات بالقياس لشوقي وابن إبراهيم، حيث نجد لديه 18 مجموعة عدد أبياتها متفاوتات (10، 9، 14، 5، 8، 11، 8، 12، 6، 9، 8، 5، 10، 11، 6، 13، 12) فاختلاف عدد المجموعات ثم عدد الأبيات في المجموعة الواحدة من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، يدل على اختلاف الإيقاع من قصيدة لأخرى، فيما يدل أيضاً على أنه خاص بقصيدة وقصيدة فقط، ولا مجال لاختزال الذات الكاتبة التي يَبْنِيها وينظمها الإيقاع كخطاب مُفرد بما هو إيقاع فردي له إنتاج الدلالة.

5.1. التكرير وتنظيم القصيدة

استبطن الشعاريون القدماء، من عرب وغيرهم، جملةً من القوانين والسمات المنظمة والمبينة للقصيدة، ومن بينها التكرير، الذي عالجه اللغويون والبلاغيون بدورهم. ومن بين المتعرضين له من العرب القدماء السجلماسي الذي يحصره في المستوى البلاغي للنص، فيعرفه على النحو التالي :

«والتكرير اسمٌ محمولٌ يشابه به شيءٌ شيئاً في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنسٌ عالٍ تحته نوعان : التكرير اللفظي، ولنسميه مُشاكلةً، والثاني : التكرير المعنوي، ولنسميه، مناسبةً، ولذلك لأنه إما أن يُعيد اللفظ وإما أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي وهو المُشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة».(19)

تصور التكرير عند السجلماسي يتأسس على المفاضلة بين الوحدات والعناصر النصية، فهو «جنسٌ عالٍ»، يعلو على غيره من الأجناس، وبالتالي ينفصل عنها، ولكنه في الوقت نفسه يرسخ

ثنائية اللفظ والمعنى. وهذا التصور المتعالي يجزئ الفاعلية النصية ويحيّد العوامل والعناصر المتعددة في البناء النصي ليختزلها في ظاهرة بلاغية، وتراتبية التكرير لديه متجاوبةً مع تراتبية النصوص والخطابات ذاتها. هكذا يكون كل شيء قبلياً ومقعداً في آن.

أما في العصر الحديث فإن الشكلايين الروس، وفي طليعتهم رومان ياكوبسون، رسّخوا التكرير في تصوره كأساس من بين أسس بناء النص الشعري، وهو الذي استمر لدى يوري لوتمان فيما بعد من غير أن تنحصر استمراريته في اتجاه محدد للدراسة النصية. لقد تناول ياكوبسون التكرير عند تعيينه لوظائف اللغة في دراسته عن «اللسانيات والشعرية» فقال :

«لا تجد طريقة قياس المتتاليات سبيلاً للتطبيق على اللغة خارج الوظيفة الشعرية. ففي الشعر فقط، ومن خلال التكرير المنظم لوحداث متساوية، نتجت عن زمن السلسلة المنطوقة تجربةً مشابهةً لتجربة الزمن الموسيقي - حتى نستشهد بنسبٍ دلاليٍّ آخر. إن جيرار مانلي هو بكنز، الذي كان الرائد الكبير لعلم اللغة الشعرية، عرّف البيت كـ «خطاب يعيد الصورة الصوتية نفسها بصيغة كلية أو جزئية».⁽²⁰⁾

والتكرير هو ما سيتسع مجال ملاحظته في أعمال ياكوبسون إلى جانب التوازي (الذي وصل إليه من الدراسات الخاصة بالكتاب المقدس). وإذا كان التكرير يلتصق بالوظيفة الشعرية بالنسبة لياكوبسون، فإن طوماتشيفسكي يلخص تصوّره للتناغم الإيقاعي من خلال تصوّر التكرير فيقول :

«يطارد التناغم هدفين : أولهما يقيم الخطاب إلى دورات إيقاعية (التباين)، وثانيهما يخلق انطباع التشابه بين الأجزاء الموضوعة على هذا النحو (التماثل)».⁽²¹⁾

ويبني لوتمان دلائليته الشعرية بكاملها على التكرير الذي يجعل منه عنصراً مركزياً في بناء النص الفني، ومنه النص الشعري، وهو ما يعبر عنه كما يلي :

«في الحدود التي يتكوّن فيها كل نص كتوليف تركيبى لعددٍ محدّد من العناصر، يكون حضور التكريرات أمراً لا مفرّ منه. والحال أن هذه التكريرات في النص الفني يمكن ألا تدرك كتنظيم عند مقارنتها بالمستوى الدلالي للنص».⁽²²⁾

ويستخلص لوتمان :

Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 221 .

B. Tomachevski, Sur le vers, in *théorie de la littérature*, op. cit., p. 160 .

Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 163 .

«يكفينا تحديد النص كنص فني حتى يدخل في البناء حدس دلالية كل التنظيمات التي أخذت فيه مكانها. ولن يكون أي تكرير محتملاً، منذ ذاك، بالنسبة للبنية. ومن ثم فإن تصنيف التكريرات يصبح إحدى الخصائص المحددة لبنية النص».⁽²³⁾

بهذه التوضيحات يكون التكرير، من الشعرية النبوية إلى الدلائلية الشعرية، خصيصة النص الفني لا النص الشعري بمفرده، وتكون مقاربتة محصورة في العد والقياس، كما تبين لنا في التكرير العروضي لكل من الوقفة والوزن والقافية (راجع 1.2.II)، ولهذا فإن لوتمان يشير لذلك عند حديثه عن التأليف بين التكرير والروابط النصية :

«وهكذا فإن النص الفني يبني على قاعدة نمطين من الروابط : تنسيق العناصر المتساوية المتكررة وتنسيق العناصر المتجاورة (غير المتساوية)».⁽²⁴⁾

بل إن التكرير والروابط النصية يتحددان كتسويق للإيقاع وفق تنظيمات عن طريق التساوي أو الترتيب،⁽²⁵⁾ وليس لهذه التنظيمات، حسب لوتمان دائماً، حمولة بنائية خارج النص الفني :

«عندما نكتب على نص فني فإن الوضعية تتغير بوضوح. فلا يتوفر المتلقي للرسالة على ما يسمح له بعد، اعتماداً على النص، بتحديد اللغة النوعية التي يتحقق فيها فعل التواصل الفني. إضافة إلى ذلك أن خصائص الرسالة تتحول، كما لا حظنا، إلى خصائص القانون، وأن كل تنظيم للنص يشرع في أخذ معنى كتسليم بنائي، كحامل للدلالة».⁽²⁶⁾

إنه التكرير الذي يتدخل في بناء كل نص فني، أكان رثماً أم موسيقى أم مسرحاً أم شعراً أم غيرها، والمقاربة الدلائلية للوتمان لا تخفي، رغم مازقها، اختلاف التكرير في الشعر عنه في غير الشعر ذلك :

«إيقاعية البيت تكرير دوري لعناصر متعددة في مواقعها المتشابهة، لإحداث التساوي في اللامتناهي والكشف عن التماثل داخل المختلف، أو تكرير المتشابه للكشف عن الخصيصة الخيالية لهذا المتشابه، وإقرار الاختلاف ضمن الوحدة».⁽²⁷⁾

(23) المرجع السابق، ص. 165.

(24) المرجع السابق، ص. 129.

(25) المرجع السابق، ص. 163.

(26) المرجع السابق، ص. 162.

(27) نقلناه عن الهامش رقم (7) من كتاب ميشونيك : Critique du rythme, op. cit., p. 393.

يخرج لوتمان من النص الفني إلى النص الشعري، فيميز تكرير العناصر، ولكنه مع ذلك يعطي الأسبقية للتساوي والتماثل ضمن المعدود والمقيس، فيختزل الإيقاع إلى العروض أولاً، ثم إلى المحدود والنهائي في النص ثانياً.

2. عناصر مشتركة للعد والقياس

يتجاوب التكرير مع اقتصاد النص، وما نختلف فيه مع لوتمان هو جعل التكرير، والذي يمس الوحدات والعناصر النصية، قابلاً بالخضوع للقبلي والمقعد، فيما هو المحايث للنص، كنص مفرد، والمنفلت من كل ضبط، يحتل مكانة الالمفكر فيه. سنتناول التكرير، في عينة المتن، عبر مرحلتين: الأولى ما هو قابل منه بالعد والقياس؛ والثانية ما يستعصي على الضبط. بالأولى نبدأ، وسنوزع التكرير عبر الوحدات الكبرى والصغرى تيسيراً لضبط التنظيمات والتفاعلات التي يولدها الإيقاع مع التركيب عن طريق العروض.

1.2. تكرر الأبيات : إن البيت في المتن التقليدي مكون من قالب وزني سابق على بنائه، وهو مؤلف من تشكيلات وزنية متساوية العدد في كل شطر من شطري البيت. هذا ما سميناه بالنمط الأولي من أنماط البيت الشعري العربي. ولكن البيت من ناحية أخرى لا يوجد كبيت إلا ضمن سياق أبيات أخرى، كما ذكرنا ذلك سابقاً مفيداً فيه من يثنوا دوكوريلي. ووجود البيت ضمن سياق أبيات أخرى معناه أن يتكرر في سائر القصيدة، فيعيد بذلك إنتاج نفسه.

وهكذا فإن قصيدة تذکر الشباب للبارودي تتكون من القالب الوزني للبحر الوافر، كل بيت فيها مركب من ستة تشكيلات وزنية مقسمة بالتساوي إلى شطرين تحرص القاسمة على توفرها في القصيدة بكاملها. يكرر كل شطر غيره عن طريق التساوي، كما أن الشطر الثاني يكرر الأول عن طريق الترتيب. ويسير شوقي في قصيدته نكبة دمشق على بحر الوافر كذلك، محافظاً على تكرير التشكل الوزني في سائر أبيات القصيدة إضافة إلى إثبات القاسمة في القصيدة بكاملها. ولقصيدة ابن إبراهيم الدمة الخالدة التشكل الوزني للبحر الطويل، وهو الآخر متكرر في جميع أبيات القصيدة، مع المحافظة على القاسمة من بداية القصيدة إلى نهايتها. وتعتمد قصيدة الجواهري يا دجلة الخير البحر البسيط بتشكله الوزني المتكرر في سائر أبيات القصيدة مع توفره على القاسمة في الأبيات برمتها. وبطبيعة الحال فإن تكرير الأبيات في هذه القصائد الثلاث الأخيرة يحقق هو ذاته تكرير الشطر لغيره فيما يكرر الثاني الأول.

ويتكفل التكرير المتساوي بين شطري كل بيت ثم تكرير البيت في كامل القصيدة بتحقيق الاستقلال الوزني للأبيات من ناحية وتحقيق استقلال القصيدة بالبحر الشعري الواحد، فلا ينهدم التساوي في القصيدة. ولكن هذا التكرير يتفاعل مع التركيب ويوجهه فيتحقق الاستقلال التركيبي لكل بيت من أبيات القصائد الأربع، فلا نكون أمام ما اعتبره الشاعريون العرب القدماء عيباً وهو التضمين، فاتفق هؤلاء الشعراء مع التصور القديم في استقلال البيت ووحدته من خلال نهاية جميع أبيات قصائدهم بوقفه وزنية وتركيبية ودلالية، باستثناء بيتين من قصيدة ابن إبراهيم.

إن هذا النوع من التكرير، الذي تتألف فيه القصائد جميعها، يردّها دائماً إلى النمط الأولي، وهو ككل نمط بحاجة للروابط النصية المنسقة بين «العناصر المتساوية» و«العناصر المتجاورة» حسب لوتمان. ويمكن تقسيم الروابط، بخصوص تكرير الأبيات في القصيدة، إلى روابط نحوية وروابط إيقاعية.

يتم التنسيق بين الأبيات، كعناصر متساوية متكررة، في قصيدة تذكّر الشباب للبارودي، من خلال صنفين من الروابط النحوية بمفردها، وهي الروابط الحرفية والمركّبة. بالنسبة للروابط الحرفية هناك حرفاً العطف، الواو والفاء، ونجد القصيدة تعتمد 6 مرات في بداية 6 أبيات من بين أبيات القصيدة التي يبلغ عددها 32 بيتاً. حرفاً العطف الواو مستعمل 5 مرات والفاء مرة واحدة. أما الروابط المركّبة فهي الضمير، مستتراً وظاهراً، متصلاً ومنفصلاً، في حالات التكلم والخطاب والغياب، مفرداً وجمعاً. وعدد الضائير المستعملة في هذه القصيدة يصل إلى 26، منها 6 في المتكلم المفرد، و 6 في المتكلم الجمع و 3 في المخاطب المفرد و 2 في الغائب المفرد و 9 في المخاطب الجمع.

وفي قصيدة نكبة دمشق لشوقي يحصل التنسيق بين عناصرها المتساوية المتكررة، المتجسدة في الأبيات، من خلال الروابط النحوية والإيقاعية على السواء، مع غلبة للروابط النحوية، في الوقت نفسه الذي نفتقد فيه التنسيق عن طريق الروابط في أبيات أخرى، مما يجعلها أقلّ تنسيقاً من قصيدة البارودي. والروابط النحوية تشمل الروابط الحرفية والمركّبة والجُمليّة. فالروابط الحرفية متمثلة في واو وفاء العطف، وتوجد في بداية الأبيات 22 مرة، 20 منها واو العطف، و 2 فاء العطف. والروابط المركّبة موزعة على أبيات القصيدة عبر الضمير الذي يبلغ عدده 26، موزعاً في المتكلم المفرد 7 مرات، والمتكلم الجمع مرة واحدة، والمخاطب المفرد 11 مرة، والمخاطب الجمع 5 مرات، والغائب الجمع مرتين. كما أن الرابط الجُملي يوجد

مرة واحدة (البيت السابع والعشرون). أما الرابط الإيقاعي، والذي سماه القدماء بالبلاعي، فهو الذي يَبِينُ استعماله في الأداة الشريطة «إذا» ثلاث مرات (الآيات 26، 28، 32). ولا وجود لجميع هذه الروابط في الآيات (12، 22، 33، 40، 55).

وقصيدة الدمعة الخالدة لابن إبراهيم تذهب بدورها إلى التنسيق بين الآيات. فمن خلال الروابط الحرفية والمركبية والجُمليّة توظف القصيدة الروابط الحرفية منحصرة في واو العطف 11 مرة، وفاء العطف 10 مرات. والروابط المُركّبة تشمل الضمير مستعملاً 6 مرات في الفائب المفرد، والفائب الجمع 7 مرات، والمخاطب المفرد 9 مرات، والمخاطب الجمع 4 مرات، و 4 مرات أيضاً في المتكلم المفرد. وتقتصر الروابط الجُمليّة على البيتين 7 (خبر «أصبح» في البيت 6) و 24 (جواب «لو» الشريطة في البيت 23). والروابط الإيقاعية لا تتجاوز استعمال كلمة «مصاب» أربع مرات في الآيات 8، 9، 13، 33.

وفي الأخير تتخذ قصيدة يا دجلة الخير للجواهري منحى يُصَدِّم من الروابط الإيقاعية دون أن تستغني عن الروابط النحوية التي تتميز بكونها في كُلّيتها روابط حُرْفِيّة. يشكل تكرير أقوال «حييت سفحك» مرة واحدة، و«يا دجلة الخير» 22 مرة، و«أدري» مرتين، و«تَهْزِين» 3 مرات، و«لعلّ» 4 مرات، و«أقول» 4 مرات، وجود الروابط الإيقاعية بقوة في هذه القصيدة. والروابط الحرفية هي أداة النداء «يا» التي تستعملها القصيدة في بداية أبياتها 36 مرة، وواو العطف 43 مرة، وفاء العطف مرة واحدة.

هذا التنسيق بين العناصر المتساوية المتكررة، كما هي مُمَثَّلَةٌ بالآيات، ربطاً للآيات ببعضها بعضاً مما يضمن وحدة التشكل الوزني للآيات والقصيدة برمتها في آن، إلا أنه لا يلغى انعدام التضمين وتحقق الوقفة الوزنية والتركيبية والدلالية في جميعها ما عدا في البيتين 7 و 24 من قصيدة بن إبراهيم التي اتخذت الرابط الجُمليّ وسيلةً للتنسيق بين العناصر المتساوية وغير المتساوية. وإلى جانب ذلك يمكن استخلاص غَلَبَةِ الروابط النحوية على قصائد البارودي وشوقي وابن إبراهيم وغلبة الروابط الإيقاعية على قصيدة الجواهري، مع عدم وجود الرابط الإيقاعي في قصيدة البارودي.

2.2 تَكْرِيرُ المَجْمُوعَات : رأينا كيف أن قصائد شوقي وابن إبراهيم والجواهري تنقسم إلى مجموعات من الآيات منفصلة عن بعضها بعضاً ببياض. وتعدّد المجموعات في هذه القصائد متواشجّ مع طولها أيضاً. لذلك قلنا إن طول القصائد سمّة إيقاعية. فالمجموعات عناصر متكررة غير

متساوية، مما يجعل الطول عاملاً من عوامل بناء القصيدة، والمجموعات تنظيمياً لها. هو المكان النصي حاضر في تقسيم البيت إلى شطرين متساويين ومتكررين، وحاضر كذلك في الفصل بين المجموعات الذي هو سمة إيقاع الذات الكاتبة، غير المقيس، من مجموعة إلى أخرى ومن قصيدة إلى قصيدة. وهذا الفراغ بين المجموعات يستحوذ بدوره على ما تحدث عنه القدماء من عناصر التَّمَفُّصَل بين أغراض القصيدة، لأن أبيات التخلّص تنسحب لتُعَلِّي من شأن أبيات الخروج، وهو مما يَنْظُم دلالية النص كما سنرى فيما بعد.

تنشك العناصر غير المتساوية في القصيدة العربية القديمة من خلال عناصر التمثفصل بين الأغراض، حسب طقوس تنظيمها وترتيبها. ولهذه الأغراض وتنظيمها تاريخ رصد ابن قتيبة بدايته، وكانت هذه الأغراض هي المتفق عليها ثم توالى حتى جاء حازم ليعطيها مفهوماً مغايراً فيما هو يعاين إبدالاتها عبر فترات تاريخ الأغراض، مفيداً من تقسيمات أرسطو ذاتها بعد أن قام بنقد المفاهيم السابقة عليه. يقول حازم القرطاجني :

«فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أغراضه فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد منها استجلاب المنافع واستدفاع المضار بيسطها النفوس إلى ما يرد من ذلك وقبضها عما يرد بما يُخَيَّل لها فيه من خير وشر، وكانت الأشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يُطْلَب يسمى ظفراً، وفوته في مظنة الحصول يسمى إخفاقاً، وكان حصول ما من شأنه أن يهرب عنه يسمى أذاة أو رزءاً، وكفايته في مظنة الحصول يسمى نجاة، سمي القول في الظفر والنجاة تهنة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد تسليّة النفس عنه تأسيّاً، وإن قصد تحسرها تأسفاً، وسمي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزيةً، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعاً. فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذكر الجميل وسمي ذلك مديحاً، وإن كان الضار على يدي قاصد لذلك فأدى ذلك إلى ذكر قبيح سمي ذلك هجاءً، وإذا كان الرزء يفقد شيء فنديب ذلك الشيء سمي ذلك رثاء» (28)

وإثباتنا للتعريف المُجْمَل الذي أتى به حازم (وللراغب في التفصيل العودة إلى منهاج البلغاء وسراج الأدباء) يهدف بالأساس إظهار كيف أن الإفادة من كتاب الشعرية لأرسطو لم يسعف الشعرية العربية القديمة في الخروج من مطلق تصنيف ابن قتيبة ومن بعده، ذلك أن الأغراض لدى حازم كما لدى السابقين عليه مجرد تطبيق لأسبقية المعنى في النص على بنائه، وأسبقية المعنى على الإيقاع. فالأغراض، مثلها مثل العروض، عبارة عن خُطَاطة مجردة لا سبيل لضبطها في النص بهذه الصرامة المنطقية، وهي التي تخضع لبناء الإيقاع كدالٍّ أكبر يغيّر مسار اللغة ودلالاتها كما يغيّر الأغراض المجردة وهي تتأسس من جديد في الخطاب وبالخطاب.

قلنا سابقاً إن هذه القوائد تنتمي لدورة الزمن، وبناء دلالية الزمن فيها ناتج عن بناء البيت في سياق أبيات القصيدة كما أنه ناتج عن بناء المجموعات من الأبيات غير المتساوية عددها ضمن القصيدة دائماً، وهو ما يؤلف بين قصيدة البارودي التي لا تتوفر على مجموعات وقوائد الشعراء الآخرين التي تنظّمها المجموعات. وعلى ذلك يمكن تصنيف هذه القوائد من خلال غرضين أساسيين هما : التأسي والتفجيع، فالتأسي هو ما يشكل الموقف من الزمن في قصيدتي البارودي والجواهري ؛ والتفجيع هو ما يشكل الموقف من الزمن في قصيدتي شوقي وابن إبراهيم. هذا التصنيف القاعدي يتلون هو الآخر بأغراض فرعية كالتأسف في قصيدة البارودي، والرزاء في قصيدة شوقي، والتأسف في قصيدة ابن إبراهيم، والإخفاق في قصيدة الجواهري، وجميع القوائد موشومة بأبيات حكيمية، تأتي في نهاية المجموعات أو تتخللها، مع عدم نسيان انتهاء قصيدة ابن إبراهيم بالدعاء الذي كرهه الحذّاق كما يقول ابن رشيق.⁽²⁹⁾ إلا أن هذا التصنيف المجردة هيكل عظمي لا أثر فيه للذات الكاتبة، ويمكن أن ينطبق على كل قصيدة نتوهم أنها متشابهة مع هذه، في الوقت نفسه الذي لا يعطينا الاختلافات الموجودة بين هذه القوائد وهي تنتمي لدورة الزمن، فضلاً عن أن دورة الزمن لا تخص التقليدية ولا تخص الشعر العربي وحده، قديمه وحديثه، مما يؤدي إلى انقلات المتفرد في النص الذي يتبين وفق إيقاع ذات تاريخية لا سبيل إلى اختزالها في الخطاطات المجردة للعروض أو الأغراض الشعرية، وذلك ما سنراه لاحقاً.

3.2. تكرير القافية والروي : إن طول القصيدة، سواء أتمدت مجموعات الأبيات أم استغنت القصيدة عنها، يُعتبر عنصراً مكانياً وزمانياً في آن، تتفاعل فيه ومعه العناصر الأخرى

للخطاب كدوال ذات سمات يقوم الإيقاع بتنظيمها لغاية إنتاج الدلالية. ولهذا كان الإيقاع نسق الخطاب. إلا أن طول القصيدة التقليدية، والقصيدة العربية القديمة إجمالاً، لا يتحقق بنوعية الغرض المركزي والأغراض الفرعية وحدها، بل يتطلب وجوده تكرير القافية الموحدة من البيت الأول إلى البيت الأخير. هكذا تتحول القافية، في تصوّرنا لهيمنة الإيقاع على البناء النصي، إلى دال يندمج في النسق كما لا يوجد خارج السياق. وبالتفاعل بين طول القصيدة والقافية تنجلي وضعية البيت المؤسس على الحركية، حيث تنتج الدلالية من خلال بناء القافية مع غيرها في الخطاب وبالخطاب (راجع II.3.1.2.). بهذا نغادر الأرضية النظرية التقليدية، العربية وغير العربية، التي كانت ترى إلى القافية عنصراً مقدّماً على بناء البيت والقصيدة معاً، أو تركها مجرد حلية ذات وظيفة تزيينية تطريعية، أو وظيفة ملء الفراغات كما عبر عن ذلك أَلْفُونْس كَار بقلوله :

«أصبحت الأبيات لدى الأغلبية عبارة عن مقاطع مقفأة؛ فقد كان يُشرع في جمع وترتيب وتسلسل القوافي الأكثر غنىً من تلك التي كانت بها الأبيات مهلهلة وفقيرة، ثم يؤخذ في ملء باقي البيت بما يُستطاع».⁽³⁰⁾

هذا المفهوم لا يختلف فيه أَلْفُونْس كَار عن ابن طباطبّا. وباختلافنا عن هذا المفهوم تصبح القافية نسقاً فرعياً، كما هي الأبيات والمجموعات، يتفاعل مع النسق العام لكامل النص. وبالتفاعل يتبدى تنظيم الإيقاع لسمات النص وإنتاج دلاليته.

وتكرير الروي ذو فاعلية هو الآخر، لأن الروي عنصر من عناصر الإيقاع. ووحدة القافية في سائر أبيات القصيدة التقليدية متجاوبة مع وحدة الروي. وتمييزنا للروي يلتزم بتعريف الأخفش له كما جاء في اللسان بالصيغة التالية «الحرف الذي بُنى عليه القصيدة ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد» ثم يضيف ابن منظور «قال الأخفش : وجميع حروف المعجم تكون رويّاً إلا الألف والياء والواو اللواتي يكنّ للإطلاق». وبأخذنا بتعريف الروي لا بوظيفته «تُبْنى القصيدة عليه»، نجد أن الروي حاضر في جميع القوافي الموحدة لقصائدها المختارة. فقصيدة البارودي ذات رويّ هو الباء المكسورة، وقصيدة شوقي رويها هو القاف المضمومة، وقصيدة ابن إبراهيم يستحوذ عليها رويّ هو الراء المفتوحة، وقصيدة الجواهري ذات روي هو النون المكسورة.

للقافية والروي معاً ذاكرتهما، كما لهما حاضرهما ومستقبلهما في النص وبالنص. وبالعودة إلى القديم نجد صدى كل من قافية وروي قصائدنا التقليدية في ذاكرة المتن الشعري العربي. ونكتفي هنا بحصر الروي الذي نجد المستعمل منه في هذه القصائد يتمتع بشيوع كبير في المتن القديم، باستثناء النسبة المتوسطة لشيوع روي قصيدة شوقي. وتقف على هذه النسب في كتاب الشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخ على النحو التالي :

القافية	كتاب الشعر والشعراء	كتاب الحماسة	أبو تمام	البحثري	الأغاني
الروي	عدد القصائد	عدد الوحدات النظامية	عدد الوحدات النظامية	النسبة	عدد الوحدات النظامية
ب	152	82	72	٪ 17	133
ر	260	142	58	٪ 14	113
ن	121	55	29	٪ 7	100
				٪ 11	889

من خلال هذا الإحصاء⁽³¹⁾ نرى أن الباء التي كانت في المرتبة الثانية في كتابي الشعر والشعراء والحماسة قد أصبحت تحتل المرتبة الأولى لدى أبي تمام والبحثري (اعتمد على ثلاثة أرباع شعر البحتري)، والراء التي كانت في المرتبة الأولى في كتب الشعر والشعراء والحماسة والأغاني أصبحت تحتل المرتبة المتوسطة لدى أبي تمام والبحثري. أما حركات الروي فهي، بالنسبة للنمط الأولي من القصيدة العربية القديمة، مثبتة في كتاب جمال الدين بن الشيخ السابق ذكره⁽³²⁾ على النحو التالي :

الحركة	أبو تمام	البحثري	الأغاني
الكسر	167	٪ 51	347
الضم	107	٪ 32,5	173
الفتح	48	٪ 14,5	94
السكون	6	٪ 2	19
المجموع	328	633	7.082
وحدة نظامية	وحدة نظامية	وحدة نظامية	وحدة نظامية

وبيّن لنا هذا الإحصاء هيمنة حركة الكسر لدى كل من الشاعرين أبي تمام والبحري، كما هي مهيمنة في الأغاني برمتها، ثم يليها في الترتيب الضمّ والفتح فالسكون الذي يشكل نسبة ضعيفة لا يتجاوز معدلها 3,5 %.

لم نَقم بإحصائيات لورود حروف الروي وحركاته في دواوين نماذجنا من شعراء المتن التقليدي، ولكن القوائد المختارة للتحليل تنفصل فيها قصيدة شوقي بروي القاف عن غيرها، حيث نجد الباء (لدى البارودي) والراء (لدى ابن إبراهيم) والنون (لدى الجواهري) تحتفظ بذاكرتها في القديم، كما أن حركة السكون تنعدم في جميع هذه القوائد. وهذه المقابلة بين الإحصائيات الخاصة بالقديم ومميزات الروي في القوائد الأربع لا تحيل في ذاتها على خلاصات نهائية، لأنه كان بالإمكان أن تكون حركة الكسر حاضرة في نماذجنا، كما أن روي القاف بالنسبة لقصيدة شوقي كان بالإمكان أن يكون منعدماً. لا يعود ذلك لإرادة في الاختيار، ولن يتغيّر استخلاصات مبتورة، والقصد من المقابلة هو إثبات صدق قوائد شعرائنا في ذاكرة الشعر العربي القديم.

لذلك فإن إحصائيات الروي وحركته في النمط الأولي، من القصيدة العربية القديمة، تضيء ذاكرة الروي في المتن التقليدي، ولكنها في الوقت نفسه لا تتجاوز حد الإضاءة، ما دامت القافية توجد في النص كما توجد قبله، وفي النص بالذات تتشكل كنسق فرعي ضمن النسق العام للقصيدة بكاملها كخطاب ينظمه الإيقاع. هكذا نفهم ميشونيك حينما يقول :

«إن القصيدة، بالخصوص، معرفة لا ندرها، لا نستطيع استشارتها. والقصيدة، ضمن الجهل بالمستقبل، والمعرفة الجزئية بالماضي، هي معرفة المستقبل في الحدود التي تكتب فيها قرار الذات. ولهذا لا نكتب ما نريد، وأقل من ذلك ما نتمناه. ولكن بما أن كل فرد لا يملك إلا ماضيه فإن القصيدة تنتقل من أنا إلى أنا. إنها لا تنتزع فقط قليل المعيش من النسيان. وإذا كانت القصيدة هي شيء غير الذكري فذلك لأن الإيقاع تأطير للذات ولزمنيته»⁽³³⁾.

من المعلوم إلى المجهول ترحل القصيدة، وذاكرة القوافي في المتن التقليدي لقاء برجات الإيقاع وهي تنتقل من أنا إلى أنا، من مكتمل إلى ناقص. وبهذا الوضع تتجاوز الأنساق الفرعية للقصيدة بنسقتها العام. كل العناصر القبلية، القابلة للعد والقياس، تتمازج بما يتكوّن أثناء بناء النص ومن خلاله، فلا يكون تحديد السابق على البناء سوى خطاطية مجردة لا نعثر عليها في النص المنجز.

لا تمثل القافية والروي بوضعيتهما المنقلة من ذاكرة المتن القديم إلى حاضر التقليدي، وبالانتقال من أنا إلى أنا، بالاختلاف اللانهائي للأناء، لدى القدماء والتقليديين معاً، غير تعيين نوعية التكرير في النص الشعري إجمالاً، والانتباه من جديد لأهمية المكمّل والناقص، وبالتالي لاستحواذ المجهول على المعلوم في اختراق إيقاع الذات للغة محوّلة إليها إلى دوالّ تبني النص وتنتج دلاليته. وما نقوله عن وضعية القافية والروي ينطبق على تكرير الأبيات المفردة ومجموعات الأبيات من قصيدة. تكرير الوحدات الصغرى ليس متعارضاً مع تكرير الوحدات الكبرى حين يتعلق الأمر بالعناصر العروضية. فالمكان النصي والأبيات والمجموعات من الأبيات تكاد جميعها تخضع للوحدة التي لانجد صعوبة في ضبطها ضمن مقاييس معلومة. وعدم استعمالنا للتعميم (وقوف فعل «يكاد» في منتصف القول) يرجع لانفصال عدد الأبيات عن المعلوم السائد في البيت والقافية والروي، وما يحف بها من مكان نصي.

تلك هي المرحلة الأولى لضبط التكرير بالعد والقياس، ولكن التكرير ينفلت من هذا العقال ليتسرب بفعل الإيقاع إلى مواقع لا متناهية في النص نادراً ما نفكر فيها، وهي التي على المرحلة الثانية أن تساعدنا في لمسها، مع المرحلة الثانية من قراءة فاعلية التكرير في تنظيم القصيدة تتهياً للقراءة بدورها لرحيل مجهول، تحتفظ كل قصيدة مفردة بسرّه، وهي تستقرئ سمات الإيقاع في النص من خلال المتفرد والفرد، حيث ماء الكتابة يكثر أو يجهف. إنها الرحلة التي تنفصل بها كلية عن الشعرية البنيوية والدلائلية الشعرية في آن. هنا نتصّت لمفرد البنية، لمغامرتها الشخصية في نصوص مخصوصة. وبهذا نشرع في مواجهة مالا يقبل العد والقياس في عينات المتن التقليدي. مجهول يلزم مجهولاً، ونسق الدوالّ ينتقل من تنظيم القصيدة إلى لم العناصر الجزئية في كلّ يتوجه نحو إنتاج الدلالية النصية، وسبيل الشعرية العربية المفتوحة لا تمتنع عن اقتراض مفاهيم إجرائية من الآخرين لرصد بعض المسالك المحتملة.⁽³⁴⁾

3. نسقُ الدوالّ وإنتاج الدلالية

تتهياً دلالية النص الشعري من خلال نسق الدوالّ، والفرق بين النص الشعري وغيره من الخطابات اللغوية يكمن في كثافة حضور إيقاع الذات الكتابة في الخطاب، حيث يكون تصعيد إيقاع الذات خصيصة النص الشعري، فيما هو تعيين لموقع الذاكرة ورجّة إعادة البناء، وبهذا كذلك ينفذ التاريخ إلى شقوق النص.

ونسق الدوال يقوم على تنظيم العناصر الإيقاعية المختلفة داخل النص. فالتنظيم والاختلاف قاعدتان مهيمتان على كل بناء إيقاعي، وبالتالي كل بناء للخطاب. وإذا كنا قد حاولنا رصد عناصر الأبيات والمجموعات والقوافي كعناصر إيقاعية يتجاوب فيها الصوتي (الزماني) مع الخطي (المكاني) فسنحاول الآن متابعة السفر في الجزئية التي سيتأسس منها الإيقاعي النصي وفق نسق مهمته هي إنتاج الدلالية. والسفر، هنا، معبأ بالمجاهل، لأننا في هذه الحالة سنكون أمام ما لا يقبل العد والقياس. وكل ادعاء لبلوغ أقصى المجاهل هو من قبيل الوهم. ما نستطيعه هو لمس بعض العناصر كما لعددٍ من علائق النسق وذلك ناتج عن سببين؛ أولهما لا نهائية قراءة الإيقاع؛ وثانيهما استحالة رصد وتحليل جميع ما يجعل من الإيقاع في الخطاب نسقاً منشبكاً ومتكاملاً أو مهلهلاً. وعلى هذا يكون لمس جملة من العناصر وعددٍ محدودٍ من علائق النسق إشارة إلى النهائي ضمن اللانهائي. على أن هذا اللمس سيمس لما يبدو تأسيساً لكل مدخل قراءة، أو على الأقل لغير ما لا يقبل الإلغاء. وستتم القراءة في هذه الحالة حسب كل نص على حدة، فهنا هذا الذي لا يقبل التعميم على جميع النصوص ولا يقبل الاختزال في قواعد عامة، لأنه بالضبط نتاج ذات تاريخية لا يمحي تفردها.

1.3. تذكر الشباب، البارودي

عديدة هي العناصر التي تعين بها القصيدة مداخلها. ولقصيدة البارودي هيمنة الصوتيات على كامل النص. من هنا تبتدى لنا إمكانية السفر في القراءة والمراجعة المستمرة للنص، بغاية تلمس أوضاع الصوتيات، تسلماً لهيمنة صوتية الباء على جميع أبيات النص بدون استثناء. فالباء روي القصيدة، تتكرر فيما هي توحد نهايات الأبيات، ولكنها في الوقت ذاته منتشرة داخل الأبيات جميعها. إنها عناصر يتألف فيها النص، بها ينبني ويختار الجهات. صوتية الباء تصل، إذن، بين جميع أبيات القصيدة، فيما هي تجعل العناصر العروضية متجاوبة مع العناصر غير العروضية. هكذا نعطي الأسبقية للنص عندما يتعلق الأمر بالإيقاع.

نشرع بوضع سياج لصوتية الباء في كامل أبيات القصيدة حسب الجدول التالي :

رقم لبيت	السطر الأول	العدد	السطر الثاني	العدد	المجموع
1	الشباب	2	العُبا، العُلاب	2	4
2	بِفِكْرِي	1	بَكَيْتُ، بي	2	3
3	بي	1	اكتَنَّايي	1	2
4	بَعْد، الشَّيْب	2	عَدَّايي	1	3
5		0	القلبُ، صَّايي	2	2
6		0	الشَّباب	2	2
7		0	بِه، عَدَّاب	2	2
8		0	الجَنَّاب	1	1
9		0	بَأْجُنِجَةٍ، التَّصَابِي	2	2
10		0	لِغَابٍ، لِغَابٍ، لِغَابٍ	3	3
11	رُبْتُ	2	تَبْرِي، الإِهَاب	2	4
12		0	الْقِيَاب	2	2
13		0	عَذْبُ، الرُّضَاب	2	2
14		0	ثِيَاب	1	1
15	السُّحْبُ	1	الغَرَاب	1	2
16	سَبَح	2	بِالْسَّنَةِ، النِّبَاتِ، السَّحَابِ	3	5
17		0	الرَّيَاب	2	2
18	سَبَقْتُ، بِه، التَّصَابِي	3	بُكُوراً، قَبْلُ، تَنْغَابِ، الْغَرَابِ ..	4	7

رقم البيت	الشطر الأول	العدد	الشطر الثاني	العدد	المجموع
19		0	الْحَبَابِ	1	1
20	بِالْمَاءِ	1	بِحَبِيدِهَا، لَبَبُ، الْحَبَابِ	5	6
21	يَكْفُ	1	خِضَابِ	1	2
22		0	بِهِ، الثَّقَابِ	2	2
23	بِالْفَرَامِ، ثُبَالِي	2	بِالصَّوَابِ، ثُعَابِي	3	5
24		0	الْكِبَابِ	1	1
25	أُبْصَرْتُهُ	1	كِتَابِ	1	2
26		0	بِقَلْبِي، الشَّهَابِ	3	3
27	خَلُوبٌ	1	بِالْكَذَابِ	2	3
28		0	بِهِ، ذَهَابِ	2	2
29		0	بِقَادِ، اقْتِرَابِ	2	2
30	حَلَبْتُ	1	صَابِ	1	2
31	أُبْصَرْتُ، نَدْبًا	2	الْعِتَابِ	1	3
32		0	التَّقَابِي	1	1

يُعدنا هذا السياج جغرافية مدققة لصوتية الباء في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها. ترد الصوتية الباء 83 مرة، ووجودها في حرفِ الرويِ يضمن ورودها في جميع الأبيات بدون استثناء، إلا أنها تَرُدُّ داخل الأبيات لا في نهايتها فقط، فتصل أحياناً إلى 7 مرات كما في البيت 18 الذي يكاد يوجد في منتصف القصيدة «عدد أبياتها 32»، كما يصل إلى 6 مرات في البيت 20، و 5 مرات في البيتين 16 و 23، و 4 مرات في البيتين 1 و 11، و 3 مرات في الأبيات 2، 4، 10، 26، 27، 31، ومرتين في الأبيات 3، 5، 6، 7، 9، 12، 13، 15، 17، 21، 22، 25، 28، 29، 30. وينفرد العددُ الباقي بمرة واحدة.

كما أن أكثر من نصف أبيات القصيدة لا ترد الصوتية «الباء» في شطره الأول، ومع ذلك فإن الشطر الثاني لهذه الأبيات يتوفر في حالات عديدة على الصوتية «الباء» أكثر من مرة واحدة، فيصل إلى ثلاث مرات كما في البيتين 10 و 26، حيث هذا الورد في البيت 10 يتميز بتكرير وحدة لغوية واحدة هي «لَعَاب».

قد اتخذنا طريقة الإحصاء فنتخيل أن الإيقاع يقبل بالعد والقياس. ونبادر إلى القول بأن ما التجأنا إليه هو مجرد حصر تمهيدي لا قدرة له وحده على إدراك تصوّر الإيقاع في الخطاب، فبالأحرى دلالته. ونردف هذا التوضيح بما قد ينتج عنه من اعتقاد في نفسية ما تصدّر عن تكرير عنصر من عناصر الإيقاع، وهي النزعة التي ما فتئت تُغري مجموعة من الباحثين حين يربطون بين سيادة صوتيات أو حركات وبين حالات نفسية يلزمون بها القصيدة. إن الشعرية، حين تصدّر عن اعتبار الدلالية هي إنتاج معنى الخطاب، عن طريق الدّوال، تُشطّبُ على كلّ نزعة نفسية للصوتيات أو الصّوائت والصّوامت. فما يُنتج دلالية الخطاب هو نسق الدّوال داخل النصّ ليس غير. ومن هذين التّخذيّرين المنهجيّين، كشكلٍ من أشكال المراقبة، نخرج إلى محاولة رصد أولي لنسق الدّوال في علاقة عنصر الباء بغيره من الصوتيات في القصيدة برمتها.

إن إيقاع الخطاب هو، كما أسلفنا، تركيبٌ لجميع عناصر الخطاب، ولكن المجموع المركب، الذي هو النسق، يتجسّد في الخطاب عبر سلاسل عناصر لكل ترابطٍ من ترابطات الدلالية. وعلى هذا نستطيع عزل جملة من سلاسل هذه العناصر، موزعة عبر الأبيات، من خلال علاقة صوتية الباء بالصوتيات الأخرى في ذات الوقت.

تَبْنِيْنُ النصّ خمسُ سلاسلٍ من عناصر الصوتيات هي :

- 1 - من البيت 1 إلى 6 . أ - ب - ي.
- 2 - من البيت 7 إلى 10 . ت - ن - ب.
- 3 - من البيت 11 إلى 16 . ن - هـ - ب.
- 4 - من البيت 17 إلى 26 . ت - ب - هـ.
- 5 - من البيت 27 إلى 32 . م - ت - ب.

وهذه السلاسل اختزالاً بالتأكيد لاحتمال بناء سلاسل عديدة لا نهائية. والأساس قبل كل شيء هو قراءة كل سلسلة على حدة، ثم السلاسل فيما بينها من خلال ما يحقق لهذه العناصر تفاعلاً له هو الآخر، أشكال عديدة. وانطلاقاً من شبكة العلائق داخل السلسلة الواحدة ثم التفاعل بين السلاسل

نُشْتَفِهُ استِحَالَةَ العَدِّ والقياس، لما يُمكن رصْدُهُ من علائق وتفاعلات لا نهائية أو عصية على قسرية الضبط الصارم.

منذ السلسلة الأولى في القصيدة نلْمَسُ إنتاج الدوال، بتعديدها وتفاعلها، لدلالية دورة الزمن. في الاستهلال نجد الصوتيات «أ - ب - ي» تجتمع في «أيام الشباب»، مسبوقة بدأَعْدُ «يا»، ومتبوعة بدأَيْنُ «وَالصَّبَا» و«الطَّلَابُ». هكذا يبدأ البيت 1، من خلال الدوال، في نسج علائق متعددة لإنتاج نسق فرعي لدلالية النص. إن اجتماع هذه الصوتيات في «أيام الشباب»، التي تقع بدورها في الشطر الأول من البيت 1، يعطيها سلطة فائقة في البناء النصي القائم في هذا البيت الأول على التصريح، وسلطة في إنتاج الدلالية لارتباطها بالزمن، وقد وَشَّمَهُ كُلُّ من الحنين والتفجيع.

سلطة الاستهلال حاضرة هنا أيضاً، ثم تستمر الأبيات اللاحقة حتى البيت 6 وفيه لهذا النسيج، حيث نَعَثَرُ على الصوتيات الثلاث متعاقبة مع غيرها ومتضامنة بينها. هذه «الأيام» تتفرع في البيت 2 إلى «الزمان» وفي البيت 6 إلى «الدهر» الذي كان حضر قبلها في البيت 1، وكل من الزمان والدهر يحددان الإطار العام لدورة الزمن من النسبي إلى المطلق. ولكن وجود «الشَّبِيب» في البيت 4 متوسطاً «الشباب» في البيت 1 ثم في البيت 6 يضيف لدورة الزمن بعداً ثانياً هو سيادة الانغلاق.

وتتدخل الصوتيات الثلاث عبر السلسلة بكاملها لإنتاج معيش الذات في الزمن، فلا يكون الزمن بذلك مجرداً. وهنا تقوم الصوتيات بربط علائق بينها، ومن بينها علاقة التكرير التي تفيد تكرير صوتية أو أكثر في الدوال الموزعة على السلسلة، وعلاقة الصدى المعكوس التي تعني انتقال صوتية من مكان عام ومشترك بين الدوال إلى مكان ثانٍ لا يلغي الأول ضرورة؛ وهناك أخيراً علاقة التضمين التي تعني تداخل الصوتيات الثلاث ببعضها بعضاً في الوحدة اللغوية المفردة.

في ضوء هذا التحديد نرصد العلاقة الأولى، وهي علاقة التكرير؛ فالصوتية «الهزة» تتكرر ثلاث مرات في البيت 1 «أَعْدُ، أَيَّامُ، أَيْنُ» ثم مرة واحدة في البيت 3 «اكتئابي»، ومرة واحدة في البيت 4 «إِنْ» ومرتين في البيت 5 «أَصْدُ، أَطْهَرُ». والصوتية «الباء» قدمنا تكريرها في الجدول السابق، وهي «الشباب، الصَّبَا، الطَّلَابُ» في البيت 1، و«بفكري، بَكَيْتُ، بي» في البيت 2، و«بي، اكتئابي» في البيت 3، و«بعد، الشيب، عذابي» في البيت 4، و«القلب، صابي» في البيت 5، وينتهي البيت 6 بـ«الشباب». والصوتية «الياء» تتكرر ثلاث مرات في البيت 1 «يَا، أَيَّامُ، أَيْنُ»، ومرتين في البيت 2 «مخايله، بَكَيْتُ»، ومرتين في البيت 4 «كَيْفَ، الشَّبِيب»، وثلاث مرات في البيت 6 «خير، حياة، يَكُونُ». إلى جانب هذه العلاقة الأولى، لإنتاج معيش الذات في الزمن،

هناك علاقة الصدى المعكوس؛ فالصوتية «الهمزة» ترد في بداية الكلمات عامة باستثناء مرة واحدة ترد فيها في وسط كلمة «اكتّابي». وكذلك الصوتية «الباء» التي ترد بعامة في نهاية الكلمات، ومع ذلك فهي ترد أيضاً في وسطها كما في «الشباب»، وفي بدايتها كما في «بفكري»، بكيتُ، بي، بعدَ. ثم أخيراً الصوتية «الياء» الواردة في وسط الكلمات باستثناء مرة واحدة في «يَا». ونصل إلى العلاقة الثالثة وهي التضمين حيث تتداخل الصوتيات ببعضها بعضاً. لدينا «أيام، أيُنْ، بكيتُ، اكتّابي، الشيب». وهذه العلاقة الأخيرة تظهر جانباً من التفاعل بين الصوتيات من وحدة لغوية إلى أخرى، فيما العلاقتان السابقتان عليها تَظهرانه في المواقع وتعدادها.

وما يهمننا في هذه العلائق هو إبراز معيش الذات في الزمن الذي يبدو منشطاً إلى «شباب» و«شيب»، حيث تستعاد «أيام الشباب» في «البيت» عن طريق «بفكري» فلا يكون سوى الاكتئاب والعذاب. إنها الاستعادة المستحيلة، وقد أصبح التأني اختباراً يومي.

والسلسلة الثانية تبدأ من البيت 7 صبة الليالي والأيام لتنتهي بالبيت 10 مع الغدو والزواج. تلازم ينتقل من الجمع إلى المفرد، ومن الأبعد إلى الأبعد، ولكنه تلازم يجعل من أزمنة الخطاب زمناً متساوياً «سواء» كما جاء في البيت 7. تغير الصوتيات المهمة أيضاً مع هذه السلسلة، فنكون مع «ت - ن - ب» التي تنشيء علائق بين الدوال كذلك.

في علاقة التكرير نجد الصوتية «التاء» تتكرر أربع مرات في البيت 9 «انتشينا، بأجحة، الخلاعة، التصابي»، ومرتين في البيت العاشر «عُدوتنا، رُوحَتنا»، ثم تكفي بالحضور مرة واحدة في كل من البيتين 7 و 8 «سلفت، وارقة». ويكاد تكرير الصوتية «النون» يتناسب في هذه السلسلة مع تكرير الصوتية «التاء» بحيث نجدها مرتين في البيتين 8 و 10 «النعماء، علينا، عُدوتنا، رُوحَتنا»، وأربع مرات في البيت 9 «نطير، انتشينا، بأجحة» وتحضر مرة واحدة في البيت 7 «من». وإذا كانت الصوتية «الباء» متجسدة في جميع أبيات السلسلة بحكم أنها روي القصيدة، من خلال «عذاب، الجناب، التصابي، لِعاب»، وحاضرة كذلك في بداية كل من «به» في البيت 7 و«بأجحة» في البيت 9، فإن تكريرها ثلاث مرات في الشطر الثاني من البيت 10، من خلال «لِعاب» ينتج دلالية فرعية لها إبراز دلالية السلسلة الثانية برمتها. وعلاقة الصدى المعكوس تتحقق في هذه السلسلة كذلك. فالصوتية «التاء» تغير مواقعها من نهاية الكلمات «سلفت» و«وارقة» و«التصابي» في البيت 9، ثم إلى وسطها في البيت 10 «عُدوتنا، رُوحَتنا». وعلاقة الصدى المعكوس للصوتية «النون» لا تغيب، وإن كانت نادرة في وسط الكلمة بالمقارنة مع ارتفاعها في نهايتها «علينا، انتشينا، عُدوتنا، رُوحَتنا»، ولا مقارنة أيضاً بين ورودها في نهايتها وفي بدايتها كذلك. وعلاقة التضمين حاضرة في كلمات محدودة حيث «التاء» و«النون» تردان في كلمات

«انتشينا، غُدُونُنا، روحَتُنا»، وتتفرّد «بأجنحة» بتضمين الصوتيات الخاصة بهذه السلسلة في كلمة مفردة.

لا ريب أن هذه السلسلة تبرز دلالتها من خلال تفاعل «بأجنحة» مع صوتيات الكلمات الأخرى عبر الغدوّ والرواح بعد أن انطلقت بالليالي والأيام، لتصل بين «عذاب» والتكرير الثلاثي لكلمة «لَعَاب» متجاوبة في ذلك مع «انتشينا»، إذ تخترق الدوال حاجز التقعيد الأولي لترحل إلى ما هو أبعد من ذلك في بناء دلالية الخطاب. مع هذه السلسلة يكون استحضار «أيام الشباب» مُسَوِّراً بـ«الخَلَاعَةِ والتَّصَابِي»، فينفصل التأثي عن كل حنين رومانسي لما هو بريء وطاهر وفطري.

وللسلسلة الثالثة أهميتها هي الأخرى في دورة الزمن الخاصة بهذا النص. إننا أمام تجزيء للزمن الأول، الماضي المتمثل في «أيام الشباب». إنه الشروق. ويستمر من البيت 11 إلى البيت 16 الذي يعلن فيه الطير عن نهاية عملية الشروق. وسلسلة الصوتيات مكونة من الصوتية «النون» التي ترد مرتين «مِلْنَا، قَرْنُ» في البيت 11، ومرتين «نَمَتْ، فَكَانَتْ» في البيت 12، ومرة واحدة «عُصُونَهَا» في البيت 13، وأربع مرات «كَأَنَّ، غُصُونَهَا، مِنْ، الْمُنْمَقُ» في البيت 14، ومرة واحدة «النَزِيفُ» في البيت 15، وثلاث مرات «أُنْتُ، بِالسَّيَةِ، النَّبَاتِ» في البيت 16. هذه علاقة التكرير بالنسبة للصوتية الأولى. وتكرر الصوتية «الهاء» مرتين في البيت 11 «إِلِهَا، الإِهَابُ»، وتوجد مرة واحدة في البيت 12 «أَذْوَاحُهَا»، وثلاث مرات في البيت 13 «زَهْرُ، غُصُونَهَا، مَائِهَا»، وثلاث مرات أيضاً في الذي يليه «عُصُونَهَا، تَهَادَى، الزَّهْرُ» ومرتين في البيت 15 «سَقَتْهَا، رَيْقَهَا»، ومرة واحدة في البيت 16 «طَيْرُهَا». هناك أيضاً تكرير الصوتية «الباء» ثلاث مرات في البيت 11، ومرتين في البيت 12، وكذلك الأمر في البيت 13، ومرتين في البيت 15، ثم ثلاث مرات في البيت 16. وعلاقة الصدى المعكوس تتأكد من خلال الصوتية «النون» التي تحتل موقع النهاية في البيت 11 «مِلْنَا، قَرْنُ»، أو البداية في البيت 12 «نَمَتْ» ثم فجأة تغير الموقعين معاً لتحتل وسط الكلمة، فنعثر عليها في البيت 12 «فَكَانَتْ» والأبيات الموالية «عُصُونَهَا، غُصُونَهَا، الْمُنْمَقُ، النَّزِيفُ، أُنْتُ، السَّيَةِ، النَّبَاتِ». وأغلب الصوتية «الهاء» يرد في نهاية الوحدة اللغوية، كما هو شأن الصوتية «النون» في السلسلة السابقة، ومع ذلك فهو يرد في وسطها كما في «الإِهَابُ» في البيت 11، و«تَهَادَى، الزَّهْرُ» في البيت 14. ثم يأتي الصدى المعكوس للصوتية «الباء» في وسط وحدات لغوية، فنجدها في وسطها مثل «رُبْتُ، ثَبْرِي» في البيت 11، و«الْقِيَابِ» في البيت 12، و«فَسَبَّحَ، النَّبَاتِ» في البيت 16. وعلاقة الضمين موجودة في هذه السلسلة رغم ندرتها، فنحن نلتقي بها في البيت 11 من خلال «الإِهَابِ»، والبيتين 13 و14 من خلال «عُصُونَهَا»، وفي

البيت 16 من خلال «بَالْسِنَةِ، النَّبَاتِ». والوحدتان اللغويتان الأخيرتان تفتحان إمكانية التجاوب بين الدوال والدلالية خاصة وأن السلسلة تشرع به «الرُّؤْصَةُ» وتُخْتَمُ به «السَّحَابِ»، حيث المؤلفه بين الأرض والسماء عن طريق النبات.

مع هذه السلسلة الثالثة نطل على «أيام الشباب» في لحظتها الأولى «الشروق» الذي يعمُ الفردوس الطبيعي «روضة» بما اصطفاه من عناصر الطبيعة في اكتمالها وعذوبتها وتنميقها. كل شيء يأتي، هنا، ليرفع الأيام عند الشروق إلى ابتهاجها المتناسق.

وتستمر السلسلة الرابعة في تجزيء زمن الشباب، فهو أول النهار الذي يستمر إلى البيت 17 ويتوقف مع ما بعد العصر في البيت 26. وسلسلة الصوتيات المهيمنة هنا هي المؤلفه من «ت - ب - هـ». وعلاقة التكرير للصوتية «التاء» تتحدد عبر حضورها ثلاث مرات في البيت 18 «سَبَقْتُ، التَّصَابِي، تَنْقَابِ»، وأربع مرات في البيت 19 «سَقْتُ، الْغَوَاةُ، كُمَيْتٌ، تَلِينٌ» ومرتين في البيت 20 «أَلْجَمْتُهَا، قَرَّتْ»، وخمس مرات في البيت 21 «مَوْرَدَةٌ، اتَّقَدْتُ، حَلَّتْهَا، لِلْأَشْعَةِ»، وثلاث مرات في البيت 22 «ذَارَتْ، اللَّذَاتُ، وَاضِقَةٌ»، ومرة واحدة في البيت 24 «عَشْتُ»، وثلاث مرات في البيت 25 «ذَكَرْتُهُ، أَبْصَرْتُهُ، كِتَابِ» ومرتين في البيت 26 «تَحُولُ، لَوْعَةٌ». والصوتية «الباء» تتكرر في هذه السلسلة بورودها في روي جميع أبيات السلسلة، وتأتي كذلك في غير نهايتها أو في غيرها بكل بساطة. وهكذا نعر عليها في البيت 17 مرتين، وسبع مرات في البيت 18، وست مرات في البيت 20، ومرتين في البيتين 21 و 22، وخمس مرات في البيت 23، ومرتين في البيت 25، وثلاث مرات في البيت 26. ونلاحظ أن البيت 18 هو الذي يتحقق فيه ارتفاع عدد مرات تكرير هذه الصوتية، ولربما كان العدد المرتفع للصوتية «الباء» فيه مغرياً باستقصاء أوسع في التحليل، حيث نرى أنه البيت الذي يتوسط القصيدة تقريباً، كما أنه البيت الذي تبني فيه الصوتية صراعاً حاداً بين الأطراف المتناقضة للشروق والبكور من ناحية والتصابي وتنعاب الغراب من ناحية ثانية، وقد قاد هذا الصراع المركب الفعلي «سبقت» الذي يؤالف بين «الباء» و «التاء» وهو ما سنقف عليه لاحقاً للزيادة في رصد دلالية الخطاب. والصوتية «الهاء» موجودة مرتين في البيت 17 «هَلْهَالِ»، ومرة واحدة في البيتين 18 «بِهِ» و 19 «لَهُوٍ»، ومرتين في البيت 20 «أَلْجَمْتُهَا، بِجِيدِهَا»، ومرة واحدة في البيت 21 «جَلَّتْهَا»، ومرتين في البيت 22 «هُوَ، بِهِ» ومرة واحدة في البيت 23 «نَجَاهِرُ» ومرتين في البيت 24 «فِيهِ، الْهَيْفُ»، وثلاث مرات في البيت 25 «ذَكَرْتُهُ، أَبْصَرْتُهُ، مِنْهُ»، ومرتين في البيت 26 «ظِلُّهُ، الشَّهَابِ». وتسمح هذه السلسلة بلمس علاقة الصدى المعكوس لعناصر السلسلة. إن الصوتية «التاء» يغلب عليها هنا أن تحتل موقع نهاية الوحدة اللغوية ولكنها أيضاً تكتسح بدرجة أقل كلاً من وسط الوحدة

اللغوية وبدايتها. بناء على ذلك نحصر تلك التي لا تنتهي بالتاء، فنجد «التصابي»، «تنغاب» في البيت 18، و«تلين» في البيت 19، و«ألجمتها» في البيت 20، و«اتقدت»، «جلتها»، في البيت 21، و«ذكرته، أبصرته»، «كتاب» في البيت 25، وأخيراً «تحول» في البيت 26. وبالنسبة للصوتية «الباء» يتحقق بها الصدى المعكوس من خلال التكرير الذي لا يحترم نهاية الوحدة اللغوية المهمة على السلسلة. هكذا تكون الصوتية «الباء» في وسط الوحدة اللغوية أو في بدايتها ناسجة للصدى المعكوس، وذلك عبر «الرياب» في البيت 17، و«سبقت، به، بكوراً، قبل» في البيت 18، و«بالماء، بجيدها، لب، الحباب» في البيت 20، و«بكف» في البيت 21، و«به» في البيت 22، و«بالغرام، نبالي، بالصواب» في البيت 23، و«أبصرته» في البيت 25، و«يقلي» في البيت 26. وكذلك الأمر بالنسبة للصوتية «الهاء» التي يتجسدن صداها المعكوس في البيت 17 من خلال «هلها» ثم يسترسل في الأبيات اللاحقة باختيار موقع وسط الوحدة اللغوية أو بدايتها عاكساً ورؤدها في نهاية الوحدات عامة. ففي البيت 19 تتحقق في «لهو» وفي البيت 22 «هو»، وفي البيت 23 «نجاهر» وفي البيت 24 «الهي»، وفي البيت 26 «الشهاب». وعلاقة التضمين تكاد تكون نادرة هنا أيضاً، ويمكن ملاحظتها في «سبقت، التصابي، تنغاب» في البيت 18، وفي «ألجمتها، بجيدها» في البيت 20، وفي «جلتها» في البيت 21، وفي «به» في البيت 22، وفي «أبصرته» التي تتضمن بمفردها سلسلة الصوتيات في البيت 25 الذي يتوفر أيضاً على «كتاب»، ثم «الشهاب» في البيت 26.

لهذه السلسلة الرابعة دلالة فرعية لزميتها النشوة والعذاب متلاحقان. فأول النهار «ويوم» يعلن عن بداية «التصابي» وسباقه مع «تنغاب الغراب». إنه لحظة استقدام الاستعارة «كُميت لهو» لتكون خمرًا تتأكد حقيقتها «موردة» بأشعتها. ومع العصر تصبح «اللذات» بدون «نقاب»، حيث الجهر به الغرام» يكمل مجلس الخمرة. وبسرعة يعود الزمان ليغلق دائرة الليالي والأيام. في هذا السياق تأتي أهمية البيت 18، الذي تتكرر فيه الباء سبع مرات، ليرز انشطار الزمن وانغلافه في أن، وهو ما يصعد دلالاته الفرعية، بمكانه في وسط القصيدة تقريباً وتكثيف أكبر عدد من صوتية «الباء»، فيثبت لنا وعياً قُبلياً وذهنياً بالمأل.

ونصل إلى السلسلة الأخيرة التي تهيمن عليها الصوتيات «م - ت - ب». فعلاقة التكرير بالنسبة لصوتية «الميم» نراها في البيت 27 مرتين «ملاق، الطماعة» وفي البيت 29 مرة واحدة «فما»، وفي البيت 30 مرتين «ملياً، من»، وفي البيت 31 ثلاث مرات «فما، الملامة» وفي البيت 32 ثلاث مرات كذلك «من حكم المروءة». وبالنسبة للصوتية «التاء» نلاحظها مرة واحدة في البيت 27 «الطماعة»، وفي البيت 28 «تركن»، وفي البيت 29 «أقتراب»، ومرتين في

البيت 30 «حَلَبْتُ، ذُقْتُ»، وثلاث مرات في البيت 31 «أَبْصَرْتُ، الْمَلَامَةَ، الْعِتَابَ»، ومرتين في البيت 32 «الْمَرْوَةَ، التَّغَايِي». والصوتية «الباء» ذات علاقة تكرير في هذه السلسلة من خلال الروي كما هو الشأن بالنسبة للسلاسل السالفة، وإلى جانب ذلك نجد لها موزعة عبر الأبيات، مرتين في البيت 27 بالإضافة إلى حرف الروي «خَلُوبٌ، بالكِذَابِ»، مرة واحدة في البيت 28 «بِه» ومرتين في البيت 29 «بِعَادٍ، اقْتِرَابٍ»، ومرتين في البيت 30 «حَلَبْتُ صَابٍ»، وثلاث مرات في البيت 31 «أَبْصَرْتُ، نَذْبًا، الْعِتَابِ». ولعلاقة الصدى المعكوس مكانها في هذه السلسلة. فالصوتية «الميم» تأتي عامة في بداية الوحدات اللغوية، ثم تأتي أيضاً في وسطها كما في البيت 27 «الطَّمَاعِيَّةِ»، وفي البيت 29 «فَمَا»، وفي البيت 31 «فَمَا، الْمَلَامَةَ» وفي البيت 32 «الْمَرْوَةَ»، ونجدها مرة واحدة في نهاية الوحدة اللغوية «حَكُمُ» في البيت 32 كذلك. والصوتية «التاء» ترد بالإجمال في نهاية الوحدات اللغوية ولكنها ترد في البداية كما في «تَرَكْنُ» في البيت 28 إلى جانب «تَرَاهُ»، أو في وسطها كما في «اقْتِرَابٍ» في البيت 29، وفي «الْعِتَابِ» في البيت 31، و«التَّغَايِي» في البيت 32. والصوتية «الباء» تحقق الصدى المعكوس بوزودها في غير نهاية الوحدات اللغوية التي هي قوافي القصيدة، ونجدها في البداية من خلال «بِه» في البيت 28، و«بِعَادٍ» في البيت 29، أو في وسطها كما في «أَبْصَرْتُ» في البيت 31. ولا تكف علاقة التضمين عن أن تكون نادرة في هذه السلسلة الأخيرة. هناك، إذن، مجموعة من الوحدات اللغوية التي تتوفر على تضمين بعض عناصر السلسلة. في البيت 27 نجد «الطَّمَاعِيَّةِ» وفي البيتين 31، 32 «الْمَلَامَةَ» و«الْمَرْوَةَ»، وفي البيت 29 نجد «اقْتِرَابٍ» ثم في البيتين 31 و 32 «الْعِتَابِ» و«التَّغَايِي»، وهما العنصران اللذان يحضران في «أَبْصَرْتُ» في البيت 31.

تنطلق هذه السلسلة الأخيرة بـ«الدهر» الذي كانت السلسلة الأولى استهلّت به بناء القصيدة. فالدهر الذي لا يجيب منذ الاستهلال هو دهر «خَلُوبٌ» لا خبر عنده غير «الكِذَابِ». وبين استحالة الجواب والكذاب يتنهض صوت الحكمة ليعيد ترتيب التفجيع، بواسطة النهي «لا تَرَكْنُ» و«عِشْ فَرْدًا»، أو النهي «فَمَا أَبْصَرْتُ» أو الاستسلام لـ«حَكْمُ الْمَرْوَةَ والتَّغَايِي». إنه الزمن الذي يعثر على هويته في الانفلاق والديمومة، وهو ما يبيّنه الاستهلال عندما يفلق الحنين بالتأسي.



تتداخل هذه السلاسل وتتفاعل بغاية تشكيل نسق إيقاعي مجهول غالباً على معلومه. وما رصدنا لعناصر محددة ولعلائق أولية سوى رحيل نحو الإيقاع النصي كنسق أولاً، ثم نحو لا نهائيته ثانياً. والأسبق في الملاحظة هو كيف يتدخل الدال في بناء خصيصّة النص الشعري وإنتاج دلاليته في آن.

إن دائرة الزمن في قصيدة البارودي تتفرع إلى دوائر فرعية تُوَلِّف بين الدهر «المطلق» وبين الزمان «النسبي». المُمَثَّل بالأيام والليالي تؤكد المؤالفة من ناحية على دورة الزمن الضابطة لمسار الكوني والتاريخي، ومن ناحية أخرى على خضوع الفردي والاجتماعي للكوني والتاريخي. وهكذا يكون الأول، والماضي والقديم، فردوساً إنسانياً، فردياً وجماعياً، والانتقال منه إلى اللاحق، الحاضر والحديث، طرداً من هذا الفردوس. ولكن الانتقال مجرد وهم مادام الدهر هو المحدد لدورة الزمن بالكذب، أي بالانفلاق الدائم. فالفردوس، الذي تحقق ذات يوم في الشباب، يعقله استبداد الدهر وصرامة انفلاقه. إنه هناك، في الذاكرة وحدها «كتاب» يمكن أن نعيشه ثانية ولا سبيل إلى عودته.

يتحدث محمد حسين هيكل عن فردوس البارودي فيقول :

«ولما عاد «يقصد من حرب كُرِيت) أقام بحلولان، وأرعى لشبابه ولهوى الشباب العِنان، فَعَرَفَ الشرابَ ومجالسَه، والقواني وفتنتَهَنَ، والطربَ بالموسيقى والغناء، وقال في هذه الأغراض جميعاً، فما تكاد قصيدة من قصائده تخلو منها. لكنك في حلٍّ من أن تسأل : ألمعن في الحب وخضع لسلطانه ؟ أو بَلَغَ مِنْ إِدْمَانِ الشرابِ وحياةَ اللهو ما بَلَغَ المَاجِنُونَ ؟ أم كان شغره في الغزل وفي الخمر شعرَ مُحاكاةٍ أكثر منه تحدثاً عن غرامٍ صادق أخذَ بمجامع قلبه، وعن إغراقٍ في اللهو والخمر . وولعَ بهما ؟ أَحْسَبُنَا في حل من القول بأنه كان مُقلِّداً في غزله وفي خمرياته، وأن هوى نفسه كان إلى شيء غير المرأة وغير الخمر، وأن حديثه عن الخمر وعن المرأة إنما كان تَقْدِمةً إلى الفخر والوصف والسياسة وغيرها من الأغراض التي يريد القول فيها، وأنه في هذه التقدمة كان يَسْجُجُ على غِزارِ الأقدميين».⁽³⁵⁾

كان محمد حسين هيكل تطرق قبل هذه الفقرة إلى أن البارودي عندما سافر إلى الأستانة والتحق بوزارة الخارجية «تعلم اللغتين التركية والفارسية وعكف على آدابها، فاستظهر شعرهما وتغنّى بأوزانه، ودعته سليقة الشاعر إلى القول فقال بالتركية وبالفارسية كما قال من قبل بالقرية».⁽³⁶⁾ وهذه الملاحظة تَزْوِيعُ فكرة المصدرِ الوحيدِ لسلالته الشعرية، التي عادةً ما يتم اختزالها في الشعر العربي القديم. نحن لا تتوفر على شعر البارودي في غير العربية، أو بالأحرى لم نُصادِفْ في أي دراسة، فضلاً عن كون البارودي ألفاء من ديوانه ولم يخص له مكاناً في مقدمته. ولكن كانت هذه الملاحظة تسعفنا في الذهاب إلى ما هو أبعد من البارودي لإعادة قراءة

(35) ديوان البارودي، م.س.، ص. ١٠٤.

(36) المرجع السابق، ص. ١٠٤.

التداخلات النصية عبر مرحلة شعرية ما زلنا غير جريئين على دراستها، وهي التي عادة ما تُسمى بمرحلة الانعطاف، فإن مسألة النص الغائب تؤوّل إلى دَرَجَةٍ دُنْيَا لحضور الذات في النص الشعري، وهذا ما نود الوصول إليه.



إن بناء الإيقاع في هذا النص متفرد مهما حمل من سمات مشتركة مع غيره من النصوص القديمة. فالعروض أو المعجم أو التركيب لا تقدر على استنهاض السري في النص. ولكن هذا البناء في الوقت ذاته، يُفَلِّص حضور الذات إلى أقصى الحدود، وذلك أولاً من خلال إلغاء المعيش والحاضر لصالح ما هو ذهنيٌّ وماضي. فتقسيم دورة الزمن إلى دوائر فرعية مغلقة على ذاتها يعود أساساً إلى المعلوم والمُقَنَّن، فيما هي شعرية النص تُغَنِّي بقوة المجهول. ومن ثم فإن بناء الدوال لدلالة النص يحوّل دونه هذا السياج المفهومي للزمن الدائري العائد على ذاته باستمرار. ينكفئ أكثر مما يستقصي. وهذا ما يفضي بنا إلى القول بالعامل الثاني، وهو أن بناء الدوال لدلالة النص يستجد على الدوام بإفراغ التاريخ من تاريخانيته، فلا الماضي ولا الحاضر متجسّدان في النص، لأن الذات تلجئ إيقاعها الشخصي بالانقطاع المستمر لدوائر الزمن وللسلاسل مقابل بناء ذهني تنادي فيه الدوال على بعضها وهي محكومة بمسار مغلوم يعلن عن نهايته منذ البداية، فلا يكون البناء سوى تأكيد المعلوم بالمعلوم. لا نكون هنا أمام القديم الذي كان يتأسس على المجهول ولا على الحديث الذي لا يمكن معرفته إلا باختيار الرحيل في المجهول، ولذلك فإن دائرة الزمن المغلقة على ذاتها، والمقسمة إلى دوائر فرعية، تستحضر ماضياً لا تاريخياً كما تنفي الحاضر التاريخي للذات الكاتبة، ويكون الإيقاع في هذه الحالة بانياً لذات مُجَرَّدة وذهنية خارج كل تاريخ، تاريخها نفى للتاريخ. هنا تصبح محاكاة الأقدمين محواً لمن عاش ويعيش، اختياراً لذات لا تاريخانية.

2.3. نكبة دمشق، شوقي

تنتج قصيدة شوقي دلالية دورة الزمن أيضاً، حيث يتداخل التاريخي والحضاري، وهما معاً مُخْتَرَقَان من طرف أنا المتكلم للذات الكاتبة. والاختلاف بين قصيدة شوقي وقصيدة البارودي يبرّز رغم اتئامهما معاً للتقليدية. لقد انطلقنا في قراءتنا لنص البارودي من النص ذاته، وفيه عثرنا على مدخل القراءة. واختلاف قصيدة شوقي يبعدها عن نسخ نموذج القراءة، لأن لكل نص نموذج الذي يعلن ويخفي أسرارها في آن. ومن بين المداخل الممكنة لقصيدة شوقي نختار التقسيم المقطعي كمدخل أول للقراءة.

ذكرنا في (III.4.1) أن قصيدة شوقي تنتمي للقصائد التي تكون أبياتها منظمة أفقياً بقاسمة تعزل الشطر الأول للبيت عن الثاني ثم ببياضات بين مجموعة أبيات وأخرى. إنه المكان النصي الذي يظهر على غير ما هو عليه في قصيدة البارودي. القصيدة، بهذا المعنى، مبنية من مقاطع، ولكنها غير متساوية. وتعدّد المقاطع يجعل القصيدة طويلة، وطولها عامل من عوامل البناء فيما المقاطع، المشكلة من المجموعات، تنظيم للقصيدة ولإنتاج دلالتها. هذا ما يحول غرض التفجيع في قصيدة شوقي من خطاطة مجردة، وقبلية، كما كان حازم القرطاجني يقول بذلك، إلى عنصر يخضع لبناء الدوال، ومنه التقسيم المقطعي للقصيدة.

مجموع أبيات قصيدة شوقي هو خمسة وخمسون بيتاً، وقد تدخل المكان النصي للفصل بينها وتقسيمها إلى ثلاث مجموعات، كل مجموعة يستقل بها مقطع. والمقاطع الثلاثة مكونة من أحد عشر بيتاً، ف عشرة أبيات، فأربعة وثلاثين بيتاً. إنها مقاطع ذات عدد متفاوت من الأبيات. هذا التوزيع للأبيات إلى مقاطع متفاوتة العدد يتدخل كدالٍ إيقاعي ليفرّع دورة الزمن إلى دوائر. ابتداءً من المقطع الأول ينقسم الزمن إلى زمنين؛ زمن الحاضر الذي تستهل به القصيدة بفعل المضارع «لا يَكْفُكُفْ»؛ وزمن الماضي الذي يتحدد بضمير المتكلم في الفعل الماضي «دَخَلْتُكَ» الوارد في البيت 5. ويتكامل الزمن الحاضر مع «الليالي» في البيت 4، حيث يكون لتفاعلها مع «الرز» و«الجراحات» مفعولٌ قلب دلالتها من زمن المجون في قصيدة البارودي إلى زمن الكوارث في قصيدة شوقي. أما الزمن الماضي فيتكامل مع «الأصيل» في البيت 5. زمان متعارضان منذ البدء.

إن هذا المقطع مخصص لخطاب الشاعر عن زمنه الموزع بين الحاضر والماضي (القريب)، بين الرزء الذي حل بدمشق وذكرى دمشق في نفس الشاعر، وضمير المتكلم المتصل (الياء) في البيت 4 «لقلبي» والبيت 5 «بي» والبيت 7 «حوالي» والبيت 9 «قصائدي» أو (التاء) في البيت 5 «دخلتُكَ» والبيت 10 «غمزت»، كلها تنقل الخطاب من دمشق إلى الشاعر، لأنها تبني فيما بينها شبكة مركزها هو الذات المتكلمة التي تتعامل معها الطبيعة كما لو أنها تتعامل مع ذات نبوية. فـ«الأصيل» له اثنتان «وجه دمشق» «ضاحكُ القساماتِ طلق» كما في البيت 5، أو «الأنهار تجري» تحت الجنان والربى الممتلئة بالخضرة والهديل كما في البيت 6، أو مشهد «فتية غر صباح» وهم يحيطون بالشاعر الذي يحب فيهم «رواة» قصائده، فلا يطلب غير العجب لشعره الذي سحر به «خلق» دمشق، وبه «غمز» الإباء المتأصل في أمية حتى انفجر الغضب في «كل حر». هي ذي صورة النبي التي أصبح الشاعر يختارها لنفسه، لأنه يحمل خطاب الحقيقة الذي لا تقدم (انتقاد) بدونه.

والمقطع الثاني يبني «معالم التاريخ» في الزمنين أيضاً، في الحاضر الذي «دُكَّتْ» فيه كما في البيت 15، وفي الماضي الذي كانت فيه دمشق «ظئراً» في البيت 16، و«عِزْق» كل حضارة كما في البيت 18. إن ما أصاب معالم التاريخ في الحاضر «تخال من الخُرَافَة» في البيت 14، فيما الماضي يلتقي مع التاريخ في تحويل السماء والأرض إلى «كتاب» و«رَق» فيهما كتبت عظمة دولة ومُلْكٍ يمتد من «الشام» إلى «الأندلس» كما في البيت 21.

في هذا المقطع يختفي ضمير المتكلم ليحضر كل من الغائب والمخاطب. فالفائب ملازم للحاضر حيث نجده موزعاً على الأبيات 12، 13، 14 التي تبني حول «الأنباء» و«الأحداث»، أما المخاطب فهو لدمشق الماضية في أقاصي القديم، حيث «تأجَلِك» في البيت 17 و«سرحَك» في البيت 18، و«تأوُك» في البيت 19 إلى جانب «وأرضك» أو «بنيت» في البيت 20، وهي جميعها تجعل من الماضي، الذي لا يُضَاهى، قريباً من خيال الشاعر في الوقت الذي يكون حاضر دمشق موصولاً بالغياب.

ولكن هذين الزمنين انتقال بدورة الزمن من زمن الشاعر في الحاضر إلى زمن الحضارة العربية في الماضي من خلال دمشق، من غير أن يكون هذا الانتقال فاصلاً بين الماضي الشخصي للشاعر وبين ماضي دمشق، ممّا يولّد تعارضاً داخل الزمن الواحد، فهو الماضي والحاضر معاً.

ونصل إلى المقطع الثالث الذي تقسمه الدوال اللغوية إلى قسمين؛ قسم يستمر فيه مشهد الحضارة العربية القديمة موزعة بين زمنين؛ وقسم يتدخل فيه الشاعر. إن مشهد الحضارة العربية القديمة مستنبط من خلال صور خالصة لدرّباع الخلد» في البيت 22، المقابلة لصورة «الروض» لدى البارودي، ثم يشتركان في الفردوس. صورة الماضي بكل جلالها لا يقبل الشاعر أن يراها «دَرسَتْ» في البيت 22 دائماً. وصيغة التساؤل عن المآل «أحقاً» هي التي تستمر في البيت 23. «هل غرَفُ الجَنان» وفي البيت 24 «أين دُمى المقاصِر» ليكون التأكيد هو عموم الدمار، حيث الد «طُرق» تلتف على الد «طريق» بالموت في البيت 26 و«ليل القذائف» في البيت 27. ويبدل السؤال موقعه من مآل الماضي إلى الد «فرق» بين الد «فؤاد» والد «صخر» النّاشِئين للدمار، بعد أن تغيرت جهة السؤال أيضاً؛ والقسم الذي يتدخل فيه الشاعر يعيد من جديد خطاب الحقيقة والحكمة كما ينطق بالنصائح. هنا تتوفر على جواب يخص قلوب المستعمرين التي هي «كالحجارة» في البيت 30، كما تقرأ جملاً خبرية عن التعارض بين «طلّاب حق» وبين «أخو حرب» «رمى فرنسا» ودمشق معاً، هؤلاء الفتية الذين ماتوا «لتحيا» سوريا من البيت 31 إلى البيت 35، ومع البيت 37 تبدأ النصائح لتفصح عن نفسها في البيت 41 «نَصَحْتُ» وعن مصدرها في البيت ذاته «كُلْنَا فِي الهم شرق». ويبلغ عدد أبيات الحكمة في هذا المقطع وحده، إلى جانب

الأمر بالنصائح والفصل بين الحقائق والشبهات، عشرين بيتاً، دفع استقلال البيت فيها، كما ذكرنا ذلك عند تطرقنا لتكرير الأبيات (راجع 1.2.11)، إلى الانتقالات بين الحكمة والنصيحة والحكم الذي تنتهي به القصيدة.



المدخل الأول للقراءة ليس هو المدخل الوحيد. هناك مداخل أخرى تستدعينا لمصاحبتها، ومن بين التي سنستجيب لها نعطي الأسبقية لبناء الصوتيات في القصيدة، لأن الصوتية، كعنصر إيقاعي، تتوزع على الدوال وتوزعها في آن. عملية مضاعفة لا تترأى لنا عندما نكون محكومين بحصر الإيقاع في العروض وتتبع عناصر نعتقد، عن خطأ، أنها وحدها التي يستحوذ عليها الترتيب والتنظيم.

إنه الدالّ المعمّم الذي يئني دلالية دورة الزمن. وللصوتيات نسق فرعي ضمن هذا البناء. وما يهيمن من الصوتيات على قصيدة شوقي هو صوتية (الميم) ثم صوتية (الراء). فالصوتية الأولى تحضر في النص منذ مطلع الاستهلال «سلام» وتثبت في مقطعه أيضاً «دمشق». أما الصوتية (الراء) فتعلن عن نفسها هي الأخرى في بيت الاستهلال من خلال كل من «برذى» و«أرق». عبر القصيدة بكاملها تنسج كل واحدة من الصوتيتين علائق مع غيرها، وينسجان كذلك علاقة بينهما داخل وحدات لغوية مستقلة بنفسها تتعدد إلى 17 مرة، أولها «معذرة» في البيت 2، حيث يتقدم الشاعر «يراعة» والشعر «القوافي» خارج مشهد النبوة والحقيقة الذي سيستبد بالأبيات اللاحقة من القصيدة. وتتجسد هاتان الصوتيتان، المهممتان على قصيدة شوقي، في مركبات ووحدات لغوية تتداخل فيها الحضارة مع التاريخ الذي تستقل به «معالم التاريخ» في البيت 15. ومحور بناء دلالية دورة الزمن هو «معالم التاريخ» وقد اجتمعت في دمشق الماضي ودمشق الحاضر. تتفرع هذه المعالم إلى «الإسلام» في البيت 16، و«الماضي» في البيت 19، و«مُلْكاً» في البيت 20، و«أعلام» الشام في البيت 21، وجميعها تتوفر على صوتية (الميم). أمّا بالنسبة لصوتية (الراء) نجد المعالم تتفرع إلى «حضارة» في البيت 18، و«التاريخ» في البيت 19، ثم «عرس» بالأندلس في البيت 21. هذا هو ماضي معالم التاريخ في دمشق، أما حاضرها فلا نعثر إلا على «حرق» في البيت 15 ورباع الخلد التي «درست» في البيت 22، و«نار» في البيت 25، و«من دونه للموت طرق» في البيت 26، نارٌ ودمٌ ودمار.

وبانتقال القصيدة، مع البيت 30، إلى النطق بالحكمة والأمر بالنصائح نلتقي بالصوتيتين معاً في مطلع البيت «وللمستعمرين». ثم تتوزع الصوتية (الراء) على «فرنسا» في البيت 33 من جهة، ولها في هذه الحالة قلوب «كالججارة» في البيت 30 و«أخو حرب» في البيت 31. ومن

جهة ثانية تتوزع على «سورية» في البيت 37، ولها هي الأخرى وضعية «الثوار» في البيت 33، لا فرنسا وحدها، وكذلك «النور» في البيت نفسه. ثم تجتمع الصوتيتان في مركبات «دمُ الثوار» في البيت 33 و«دم كل حر» في البيت 44، بعد أن كان البيت 43 وضع «نَعِيمَ الدَّهْرِ» في سياق بناء الشرط. وبعد المركبات تنشيء الصوتيتان علاقة بينهما داخل الوحدة اللغوية الواحدة «مضرجة» في البيت 48 و«نصرتم» في البيت 50. ولا شك أن البيت 48، بتكريره للصوتيتين عدداً مرتفعاً من المرات في «وللحرية الحمراء» و«مضرجة»، قد صَدَقَ قانون المواجهة بين «فرنسا» و«دمشق» ليشمل كل حالات الكفاح من أجل الحرية في جميع مناطق العالم.

ولا نعدم في كل هذا وضعية «الشعر» التي بدت خجولة باعتذارها في البيت الثاني لتتوصل، عبر الذكرى، إلى ماضيها الذي كان الشعر (شِعْرٌ شَوْقِي) «يرويه» خلقٌ بكل «محلّة» في البيت 9، ويستنفر كلَّ «حُرٍّ» من بني «أمية» في البيت 11. ثم تعود وضعية الشعر في حاضرها لتحتل الصدارة، رغم أن الشاعرَ مصريٌّ والمَوْجَةُ إليهم الخطاب سوريون «مختلفون داراً». فما يستوجب قول الشعر هو «كَلَّنَا في الهمِّ شَرْقاً».

ما تبنيه الصوتيتان (الميم) و(الراء) هو التعارض بين شطري الزمن في الماضي والحاضر من خلال معالم الحضارة التي كانت مُشِعَّةً على العالم «كل حضارة في الأرض» في البيت 18، ثم التعارض بين المستعمرين ودم الثوار الذي تعرفه فرنسا في تاريخها القريب (الثورة الفرنسية)، ولكن الشغل والشاعر، من خلال الأنا المتكلمة، يأتیان ليخترقا التعارضات ويُسيِّدا صوت الشاعر، مما يترك الزمن مُغْلَقاً بالنبوة والحكمة.



مدخل ثالث يستوقفنا في النص. إنه المعجم. وخاصة معجم الأسماء. إن قصيدة شوقي لا تتفرَّد باستحواذ بحر الوافر عليها، فهذا البحرُ شائع الاستعمال في ديوان الشاعر بنسبة 9,45 ٪ حسب محمد الهادي الطرابلسي كما هو شائع الاستعمال لدى غيره من القدماء والحديثين. ولكن ما يَتِمُّ بحر الوافر في هذه القصيدة لشوقي هو التفاعل مع الصوائت والصوامت لبناء الصوتيات ذات طُولٍ مهمين بدوره على القصيدة بكاملها من البداية إلى النهاية. والتواشج بين هذه العناصر يمنح الدوال سلطة إنتاج دلالية الخطاب. على هذا النحو يكون للأصوات الممدودة نسقٌ فرعيٌّ يتسرب بين عناصر المعجم الاسمي ليقابل بين الجمع والمفرد عبر سلسلتين يهيمن الجمع فيهما، وينتقي المفرد صفات الجلال والرفعة والعُلُوّ. ويمكن تقديم نماذج موسعة من القصيدة :

أ) الجمع : القوافي / خواطرها / الليالي / جراحات / القسمات / الأنهار / رُبَاك / أوراق / صباح / غايات / لهواتهم / أنوف / الآفاق / شعراء / أعطافهم / خطباء / رواة / قصائدي / حُلَى / أعلام / الأحداث / معالم / بشائره / رباع / الجنان / منضدات / المقاصر / حجال / أستار / نواحي / أفراخ / القذائف / المنايا / غيدك / للمستعمرين / قلوب / طلاب / الثوار / الشعوب / الأماني / الأعلام / ألقاب / فتوق / المختلفين / بلاد / للأوطان / المنايا / الأحرار / الممالك / الضحايا / الحقوق / الأجيال / الأسرى / الدروز / ذادة / قررة / السحاب / شعاف / موارد / جهاته.

ب) المفرد : سلام / بردى / البراعة / جلال / ذكرى / لقلبي / اثتلاف / ضاحك / وحولي / إباءهم / الشكيمة / الدنيا / الخرافة / التاريخ / للإسلام / صلاح الدين / تاجك / حضارة / سماءك / الماضي / كتاب / التاريخ / الكبرى / غبار / الشام / نار / السلامة / طريق / سائه / الحديد / فؤاده / كالحجارة / فرنسا / عصاية / حياة / السماء / السياسة / الإمارة / ذليل / المصلوب / داراً / بيان / حياة / نعيم / الحمراء / باب / أخاكم / قبيل / ينبوع / الصف / لبوءة / نضال / غابته.

تكاد هذه النماذج تغطي جميع الوحدات اللغوية ذات الأصوات الممدودة، والعدد من الجمع إلى المفرد شبه متقارب ولكن للجمع عدداً أوفر. حين نجد هذه الدوال معممة على القصيدة نكف عن إهمالها كما نكف عن إعطاء تفسير نفسي لها، لأنها تشكل نسقاً فرعياً داخل النسق العام لدوال النص، وهو يساهم في إنتاج دلالية الخطاب.

إن هيمنة الجمع على هذه الوحدات اللغوية في القصيدة يعني أسبقية القصيدة على البيت في التحليل. واشتمال كل من هاتين السلسلتين من الوحدات اللغوية على الأصوات الممدودة يتوجب البحث فيها أيضاً كما يتوجب تنبيه القراءة. وهنا نرى العلاقة بين الجمع في المجموعة الأولى والسياج الدلالي في المجموعة الثانية، ضمن نسقها النصي، وبين غياب التفاصيل. بهذا تتحول الكلمات إلى دوال. فدورة الزمن في القصيدة، وهي المؤلفة من الماضي الذي جعل من السماء كتاباً، ومن التاريخ الذي جعل من الأرض رقاً، كما في البيت 19، تنتهي في الحاضر بالليالي وما رمت به أرض دمشق. وهما متعارضتان كلياً من حيث ضخامة المجد في الماضي وضخامة الدمار في الحاضر. وإذا كان الماضي مقروناً بصلاح الدين الأيوبي فإن الحاضر مقرون هو الآخر بالشاعر الحكيم الناصح الأمر. وظهور الشاعر، الموهوب من السماء، كما جاء في تعريف

شوقي للشعر، هو الذي يعيد المجد إلى حالته القديمة. ولكنه يعيده بخطاب الحقيقة المتضمن لكل من الخيال والتقدم. وصفة النبوة التي أعطاها شوقي للشاعر في العصر الحديث تتمثل في «الذُكْرَى» كما جاءت في البيت 3، أو كما جاءت في البيت 21 حيث «الشام» بـ«أعلام»ها تتجاوب مع «الدُّنْدُس» بعُرسها. والذُكْرَى تذكرُ المعلوم، بِخِلَافِ النبوة كَرُؤْيَا وكَشْفٍ واستنطاقٍ للمجهول. لذلك فإن الأصوات الممدودة في الجمع، بما هي إلغاء للتفاصيل والفوارق، وبالتالي تمجيذٌ للقِنَاع، والأصوات الممدودة في المفرد، بما هو بناء لسياج دلالي مبثوث بين أعضاء الأبيات والقصيدة بأكملها، تنتج دلالية النص قبل أن تكتفي برنين مضافٍ إلى بنية القصيدة.



إن تداخل التاريخي والحضاري في قصيدة شوقي، واختراقهما من طرف إيقاع الذات الكاتبة يُحوّل الخطاب عن جهته التي أعلن عنها العنوان، وحدّدها في «نكبة دمشق». والاختراق لا يتحدد في صوت الحكمة والنصيحة والأمر، ولكنه يتعمم على القصيدة بأكملها بواسطة الدوال التي تتبع نسقاً فرعياً متجاوباً في عناصره، وهو ما نلمسه في الصوتين (الميم) والراء) من ناحية، وطفيان الأصوات الممدودة من ناحية ثانية، وهي تُنسّق «الذُكْرَى» المُستعادة من طرف الذات الكاتبة التي يتأزر فيها كل من المُعجم والتراكيب لاستعادة ماضي دمشق من خلال الماضي الشخصي للشاعر. وبين التذكّر والحكمة تلغي الذات موقعها النابض في النص، وهذا الإلغاء هو الآخر تاريخ لذات كاتبة مُجرّدة، تفتقد مكانها في الماضي والحاضر الحيّين. هنا تختلف الشعرية عن القراءة الأسلوبية الحديثة الفاصلة بين العناصر النصية في بنائها لدلالية النص، والناسية لتاريخ الكتابة وذات الكاتب. ونموذج الأسلوبية هو ما يقدمه لنا محمد الهادي الطرابلسي حين يقول :

«إن شوقي لم يقدم شيئاً لاؤلك الذين يطعمون في بديل منبت للجمالية التي ولّدتها الحضارة العربية في تاريخها الطويل، فهذا البحث في موسيقى «الشوقيات» يبيّن أنها خلّت من «الجدّة» إن لم تقل خلّت من البِدْعَة، لكنها لم تخلُ من جمال. هذا الجمالُ أصوله في السُّنن الحميدة المُتَّبعة والوصايا القديمة المُقرّرة والقِيَم الحسيّة الخالدة، أي فيما تظافرتُ عواملُ التاريخ على اعتباره قانوناً عاماً يتحدّى الزمانَ والمكانَ.

إن شوقي أثر تأمّن رسالته بأن نزع بها إلى ماضي شِعْرِ العرب على أن يُسلّمها إلى نزوات التجديد بدون أن يوفّر لها الأمان على مستقبلها. وهي مع ذلك لا تخلو من تحدّ، وإلاّ فهل من السهل أن تكون في شعر المحدث نزعة تقليدية تُقيّد من

التراث وتحكم الصلة بين مختلف عطاء الأجيال وتسيبك من جيد الشعر الماضي صورة نابضة وتوفر للطاقات الجديدة منطلقات ثابتة كالنزعَة التي في «الشوقيات»⁽³⁷⁾.

خطابٌ أسلوبِيٌّ كهذا يبرر ما لا يفكر فيه، فهو يَبْنِي خطاباً مجرداً وذهنياً يُوازي الخطاب المُجَرَّد والذهني في القصيدة. وما لا يفكر فيه هو حضور أو غياب التاريخ في القصيدة وحضور أو غياب الذات الكاتبة في هذا التاريخ الذي لا يحده غير إيقاع الذات الكاتبة في كتابتها. الخطاب الشعري بالنسبة للأسلوبية مُجَرَّدٌ ولا تاريخي، أساليبٌ تتراكم في النص من دون دراية بأن اللغة في القصيدة لا تتراكم ولكنها تتحول إلى دوال يبنّي الإيقاع دلالتها.

وهنا نعود إلى ما سبق وقلناه عن الفرق في حالة الذات الكاتبة بين أبي تمام وشوقي. فالأول يصارع المجرد لِيُنْفِذَ إلى النص إيقاعه الشخصي فيما الثاني يستسلم لذهنه وذكرته لِيُمْلِئَا عليه خطاباً لا تاريخياً، خطاباً لا ينتمي للقديم إلا من خلال ما هو مجرد. عند هذا الحد يتوقف مفعول الأسلوبية في الخطاب، لأنها هي الأخرى تغلق دورة الزمن من النسبي إلى المطلق.

هي القراءة الأسلوبية تجرد الماضي والحاضر الشعريين من تاريخهما وتاريخ الذات الكاتبة، وهي بذلك تلتقي مع كتابة شوقي في منحائها واستراتيجيتها. قراءة تقليدية لنص تقليدي، ولا فائدة هنا من نقد كل ما تتقدم لنا به معرفة الحداثة. في غياب النقد للحديث نبرر التقليد ونبرر التصورات القديمة في آن، ليس هذا مصادفة. إنه استمرار البنية الثقافية التقليدية بصيغة تجدد بها التصورات من مكان لا يكثر ضرورة التفكيك.

3.3. الدمعة الخالدة، ابن إبراهيم

دورة الزمن مستبدة بقصيدة ابن إبراهيم، وتنتشر الدوال شبكة من العلاقات المكونة لنسق تتميز به هذه القصيدة عن القصيدتين السالفتين للبارودي وشوقي. إن قراءة الدوال في كل قصيدة ذات احتمالات لانهائية، وقد حاولنا الإشارة إلى هذه اللانهائية بتغيير رصدنا للعناصر والعلاقات بينها ضمن الأنساق الفرعية من قصيدة لأخرى، وهو ما سنتجرأ على المغامرة به في قصيدة ابن إبراهيم.

هناك أولاً دال المقاطع الشعرية التي تستثمرها هذه القصيدة. فتقسيم أبيات القصيدة إلى أربع مجموعات، تنتظم في المقاطع، يساهم في إنتاج دلالية النص. وتستقل كل مجموعة بنفسها

بفعل البياض الموجود بينها لتشكّل مقطعاً، إلا أن هذه المقاطع تتفاعل بينها بعناصر خطية وعروضية وصوتية؛ خطياً هناك الوحدات المتساوية للآليات ثم للبياضات الموجودة بين مجموعة وأخرى، حيث المجموعة الأولى تنتهي مع البيت 24، ولا نثر على العلامة التمييزية للبياض بين هذا البيت والذي يليه لأنه جاء في آخر الصفحة. وإذا كان العروض لا يتدخل في تعيين الحدود بين المقاطع فإن الأصوات تساعد على ذلك. فالمجموعة الثانية تبدأ من البيت 25 وتنتهي مع البيت 31، والمجموعة الثالثة من البيت 32 وتنتهي مع البيت 38، والرابعة من البيت 39 إلى البيت 41. صوتياً تبدأ كل مجموعة بالصوتية (الهمزة) لفعل «أسال» في المقطع الأول، و«أنادي» في المقطع الرابع، ولأداتي النداء «أيا» في المقطع الثاني، و«أ» في المقطع الثالث. والصوتية (الهمزة) التي نجدها في وسط المقطع الأول «أسيحَنَ، أَحسَّوْهُ» أو في البيتين الأخيرين من المقطع الرابع «أخي، أشاعِرَ» يمكن قراءتها ضمن علاقة ثانية للصوتيات فيما بينها وهي تنسجُ النسق النصي للدوال.

تتجه القصيدة نحو بناء علاقة مباشرة بين اللغة والزمن، وتحضر الذات الكاتبة ابتداء من العنوان إلى البيت الأخير لتؤكد على ضرورة تعيين وضعية الشاعر في زمنه التاريخي (الشعري) والسياسي، وقد وجد في فعل شاعر فاس، علال الفاسي، تعييناً أيضاً لوضعيته الشعرية - التاريخية في آن.

هناك صوتيات ثلاث تتفاعل فيما بينها لتشكّل هذه العلاقة المباشرة من ناحية، وتعيين وضعية الشاعر من ناحية ثانية. والصوتيات المقصودة هي (الدال) و(الهاء) و(الراء). منذ العنوان نصادف الصوتية (الدال) مكررة في «الدمعة الخالدة»، التي تعطي الأسبقية لتعيين وضعية الشاعر. وتكرير الدال في «الخالدة» ليس مجرد إثبات صفة، ولكنه وصل بين زمنين شعريين، الزمن القديم، في العصر الجاهلي، الذي مثل بداياته الأولى شعر امرئ القيس به التبكاء في الديار، كما يقول ابن سلام، والأمثلة على ذلك في شعره كثيرة منها بداية معلقته «قَفَا بُئِكَ؛ والزمن الحديث، في عصر ابن إبراهيم، حيث «الدمعة» انشداد إلى الماضي المُسترجع في هذه القصيدة. والتجاوب بينها وبين بكاء امرئ القيس تصعيد لدلالية «الدمعة» وهي تعيد الاتصال بين حلقات ضائعة بين الماضي والحاضر، وقد سبق شاعر فاس، علال الفاسي، إلى الوصل بينها بدفاعه عن القبيلة الحديثة. بهذا تكتمل دائرة الزمن منذ العنوان بالعودة إلى الماضي السحيق الذي استرجعته الدمعة وخلدته. إن العنوان، بهذا التحليل، نصٌ موازٍ (راجع 3.3.1) ولكنه مندمج في النص، لا مقابل له ولا منفصل عنه.

لتعيين وضعية الشاعر. أسبقية، والأبيات الأولى تتأسس على ذلك، حيث نجد (الدال) و(الهاء) (الراء) موزعة عليها في «صَدْرُهُ نَهْرًا» و«جُمْرًا» و«أَدْمَعُ» و«الْفَرْيَزَةُ» و«الضِدْرَا» و«دَعْوًا» و«قَطْرَاتٍ» و«الدمع» و«فَوْقَهُ» و«أُدْرِي». وتتجاوب هذه الصوائت الثلاث مع الصوتية (الهمزة) لتؤلف بين «أَسَال» و«أُدْرِي» ثم «الأَجْفَان» و«الأَشْجَان» ثم ثانية بين «أَدْمَعُ» و«أُدْرِي». الدمعة حالةً جسدية. فوضعية الشاعر ليست ذهنية بل جسدية.

وتدخل القصيدة في بناء العلاقة المباشرة بين الزمن والتاريخ، عبر هذه الصوتيات نفسها، مع البيت الرابع :

فَمَا نَكَدُ مِثْلَ الرُّعَاةِ تَرَاهُمْ غَدًا نَهْيَهُمْ نَهْيًا وَأَمْرُهُمْ أَمْرًا

من بين هؤلاء «الرعاة» يُعَيِّنُ «الأُرْعَن» في البيت 5 ليقابله بنقيضه من «الكرام» في البيتين 7 و 9. تكرير «الكرام» يقابل تكريراً غير تامٍّ لصِنف «الرعاة» المتمثل في «الأُرْعَن». وإذا كانت «نَكَدُ» استرسالاً للدمعة وسبباً لها، فإن «تراهم» صلةً بين الجسد وفِعْلِهِ. العينُ التي ترى هي العينُ التي تبكي. وحدةُ التعارض بين «الرعاة» و«الكرام» تولّد «الجُمُرَ» التي تتوفر على (الراء) المشتركة بين الوجدتين اللغويتين الأخرتين، كما تتوفر على (الميم) التي تنفرد بها «الكرام». إنه تعارض بين البِدَاوَةِ والحَضَارَةِ، ولكنه مُصْعَدٌ إلى أعلى درجة باستعمال صفة مشبهة باسم الفاعل «الأُرْعَن» العاري عن معنى التفضيل.

وتتوزع عبر أبيات هذا المقطع الأول (من البيت 1 إلى البيت 24) مجموعة من الوحدات اللغوية التي تستحوذ عليها الصوتيات الثلاث (الهاء - الدال - الراء) مفردة أو مجمعة، يمكن التركيز على بعضها وهي «الله» في البيت 6 و«هول» في البيت 11، و«التاريخ» في البيت 13، و«مغربنا» في البيت 16، و«الدهر» في البيتين 20، 21، و«البحر» في البيت 21، و«فرنسا» في البيت 23. هذه الوحدات تتحول إلى دوال في النص، وهي المشكلة في تواردها وترابطاتها لنسق الزمن ودورته. فالشكوى لله، والهول للمُصَاب، والمشيئة للتاريخ، والمغرب الضحية، وللدَّهْر الانتقام، وللبحر قانون الدَّهْر، وفرنسا العدل والقسطاس. وهذه المجموعة تنسّق توارِثين بينها، فهناك من ناحية «الله» و«هول» و«التاريخ» و«الدهر» و«البحر»، ومن ناحية ثانية هناك «مغربنا» و«فرنسا». إن كلاً من التوارِثين يوجبان متابعة السفر في السفر. كذلك هو ليل القصيدة واختراق القراءة.

نلاحظ في التوارِث الأول أن الصوتيات (الهاء - الدال - الراء) تأتلف في «الدهر»، وهو الذي يتكفل بالانتقام في القصيدة، وهو الذي يقرر مصير الجُناة. وبالمقارنة بين مركز ثقل الفعل

في «الدهر» و«الله» نجد للأول القَرَارَ وللثاني اللجوءَ، فهل ابن إبراهيم دهرِيٌّ ؟ قوله ينطبق على قول الدهريين «وما يَهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ» كما جاء في القرآن، وهو منافي للتصور الإسلامي الذي يعتبر الدهر هو الله كما جاء في الحديث «لا تَسُبُّوا الدَّهْرَ إِنْ الدَّهْرُ هُوَ اللَّهُ». ويعلق صاحب اللسان على هذا الحديث : «فمعناه أن ما أصابك من الدهر فالله فاعِلُهُ ليس الدهر، فإذا شتمت به الدهر فكأنك أردت الله؛ الجوهرى لأنهم كانوا يضيفون النوازل إلى الدهر، فقليل لهم : لا تَسُبُّوا فاعل ذلك بكم فإن ذلك هو الله تعالى». إن ابن إبراهيم قَفِيَّةٌ (وبه كان يَعْرِفُ بين الناس) عارف بالإسلام، وكان درس في كلية ابن يوسف بمراكش وجامعة القرويين بفاس. فمن أين أتاه هذا التعارض الذي لا يقبل به الإسلام ؟ من هذا الشتيت نرصد عنصراً من عناصر الزمن التاريخي (الشعري) للشاعر ابن إبراهيم وللشاعر التقليدي عامة. إن الشاعر التقليدي حين عاد إلى الشعر العربي القديم، وفي مقدمته الشعر الجاهلي (المعارضات تثبت ذلك) لم يُرَاقِبْ عودته إلى الشعر بالتصور الإسلامي، لأن كل ما هو شعر عربي قديم أصبح مقدساً. وهناك يكون الفرق بين التقليدية في الشعر والسلفية في الدين. ولكي نستوعب مفهوم الدهر في قصيدة ابن إبراهيم لا بد أن نعود إلى معناه اللغوي الذي هو «الأمد الممدود، وقيل الدهرُ ألفُ سنة» كما جاء في اللسان، ثم إلى معناه الاعتقادي في القديم، ومنه المعنى اليوناني لأسطورة كُرونوس Cronos، وتعريفه :

«هو أصغر المَرَدَةِ الذين ولدتهم جِيَا من أورانوس، وقد خلع أباه من حُكم العالم وخصاه بمنجل وحلّ محلّه وتزوَّجَ أخته رِيَا. وللمحافظة على سلطانه عقد تحالفاً مع سائر المَرَدَةِ الذين اشترطوا عليه ألاَّ يُبْقِيَ أحداً من ذريته. فأخذ يُلْتِمُهُمْ كُلَّ أولاده وبناته حتى التهم دِمِيتْرًا وهِسْتِيَا وهادِسَ وبُوزِيدُونَ وهيرا. ويقال إنه كان يلتهمهم لئلاَّ يَنازِعُوهُ على السلطة في المستقبل (...) وقد دمج الرومان كُرونوس مع سَاتُورُن (زَحَل) وأصبح بتأثير الديانة الأرفية إلهاً عادلاً حكيماً للعصر الذهبي».⁽³⁸⁾

لا نتغيّا من إثبات تعريف أسطورة كُرونوس أنه هو الدهر لدى عرب الجاهلية، ولا أن ابن إبراهيم كان عليماً بهذه الأسطورة، ولكن الإثبات مساعد على فهم هذا الدهر الذي له القَرَارُ في قصيدة ابن إبراهيم (من غير أن نذهب بعيداً في تقصي هجرة الأساطير في العصور القديمة). وتأتينا القصيدة بتعارض آخر بين الله والتاريخ. فالدهر، الذي يتكفل بالانتقام تبعاً لدورته التي لها قانون البحر «هو الدهر يحكي البحر» في البيت 21، ليس هو مصدر المصاب، فللدهر

(38) سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصغر. معجم الأساطير اليونانية والرومانية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص. 354 - 355.

الانتقام وحده. أما التاريخ فهو صاحب المشيئة «كذا التاريخُ شاءَ فضاءَ» في البيت 13. بهذا تبدو العلاقة بين الله من جهة، والدهر والتاريخ من جهة ثانية، مُخْتَلَةً حسب الوعي الديني والمصدر هنا هو الثقافة الحديثة الأوروبية التي أعطت للتاريخ سلطة قصوى، من خلال نظرية التقدم، ولا مجال للقول بأن ابن إبراهيم لم يكن يتوفر على فكرة عنها. وبهذا يكون مفهومُ الزمن مَرَكَبًا في هذه القصيدة، أما دورته فلها مكانها لاحقاً.

والتوارد الثاني لا يقل عن الأول أهمية. فليس هناك تعارض بين «مغربنا» و«فرنسا» (كما هو الحال عند شوقي الذي يرى في فرنسا نموذجَ الثورة لا الاستعمار)، بل إن التعارض قائم بين «الأرغن» (باشا مدينة فاس) و«مغربنا» الضحية ممثلاً في الأسرى الأربعة، ومن بينهم شاعر فاس علال الفاسي. ومقابل ذلك يوجد تكافؤ بين «فرنسا» و«العدالة». بين «الأرغن» و«فرنسا» فراغ، كما أن بين «مغربنا» و«فرنسا» فراغاً أيضاً. ما هي علاقة الأرغن بفرنسا؟ وما هي علاقة المغرب بفرنسا؟ وما هو المجسد للعلاقة في حالتها؟ ليس الفراغ، حسب دلالية النص، سوى غياب الدولة في الزمان والمكان. لتتريث، فنحن لم نخلص بعد من التحليل.

يفتح البيت الأول من المقطع الثاني، وهو البيت 25، بأداة النداء «أيا» متبوعة بـ «زَائِرِي» وينتهي الشطر بـ «مَرَرْتُمَا». يصل نداء هذا المقطع ببداية القصيدة «أَسْأَلُ» وذلك باستعمال الصوتية (الهمزة) وكذلك بتكرير الهمزة في «زَائِرِي» متصلة بالصوتية (الراء)، وهو مركب اسمي في المثنى يكمل حالة الدُعم في بيت الاستهلال، فنجد أنفسنا أمام امرئ القيس ثانية وقد تعضد فعلُ الزائرَيْن بالمرور «مَرَرْتُمَا». لدى امرئ القيس هناك «قِفَا» كما في بداية المُعلَّقة وهنا «مَرَرْتُمَا» مع فارق أيضاً في المكان، حيث الأولُ يقصدُ الرِّثْمَ «سِفْطِ اللَّوَى» وهنا السجن أو «الخيـس» في البيت 26 (ولنا ملاحظة على هذا الاستعمال نؤجلها). وبمثل أن نسأل لماذا المثنى، وهو الذي لا جواب لنا عنه، نشير لأهمية اتباع أسلوبٍ شعريٍّ قديم أخضعته البنية الإيقاعية ليتحول إلى دال يؤرخ للنص فيما هو يؤرخ للذات الكاتبة. الخيسُ مضدُّ الكتابة في هذه القصيدة. وإزاءة توجَّب على الشاعر تَفْيِينَ وضعيته كشاعرٍ، لأن الخيس مكان يواجه فيه «الحُر» «المُر»، مكان القهر، مكان «سَرِّ الحياة»، في البيت 28، و«الحُر» يُبصرُ في ظلماته «نور بصيرة» في البيت 29، فَيَبِيْتُ السَّجْنَ «في عينيه قَصراً» في البيت 30. في «الخيـس» و«حبسوا» و«سر» و«سجن» نجد صوتية (السين) التي تعمَّم التفاعل مع صوتية (الراء) وقد اجتمعتا في «سر»، فنتنشر العلائق والتفاعلات عبر الوحدات اللغوية من البيت 25، حيث «فَاس» و«سَجْنَ»، حتى البيت 30 الذي يتألف فيه المركب الاسمي «سَكْرُهُمُ المصعد لحالة «الجاه»، فيكون «سَكْرُهُمُ» منافياً للجاه في

«الغد» الذي «لا يُنْفِي بِرَأْسِكُمْ سَكْرًا». وكما أن صوتية (السين) انشبت مع (الراء) و(الهاء) فيان صوتية (الهمزة) في «بِرَأْسِكُمْ» انشبت مع صوتية (الراء) من غير نفي لصوتية (السين). ويتأكد مستقبل الانتقام في المقطع الثالث، وقد تكفل به «الدهر» الوارد مرتين في البيت الأول من هذا المقطع وهو البيت 32، ثم ورد أيضاً بصيغة «الأيام» (وقد ذكرنا أن الدهر معناه في اللسان الأمد الممدود) مرتين كذلك في البيت الأخير من المقطع ذاته. والتجارب بينهما يتم عبر التجارب بين العناصر (الدال) و(الهاء) و(الراء) في «دهر» وصوتية (الهمزة) في «الأيام» التي حققت لها بنيتها المركبة بين «رنت» و«شرراً» وقد توسطتها صوتية (الهاء) في «له»، وكلها في البيت 38، تركيباً استعارياً يتم التركيب الاستعاري في البيت الأول من هذا المقطع «أغضب الدهر»، على أن «الدهر» يتجاوب مع «جواهره» و«دمعاً» في البيت 34 و«الرّدى» و«الدّنيا» في البيت 36 و«الدّيان» في البيت 37 كما يتجاوب هو و«الأيام» مع «الأخرى» في البيت 37. إن «الدهر» و«الأيام» سبيل الانتقام للجواهر والذمّع بالرّدى عن طريق الدّيان (الله) في الدنيا وفي الأخرى. وورود «الدّيان»، هنا، لا يغير شيئاً مما قلناه عن الوعي المركّب، لأن الشطر الأخير من البيت 38 (آخر بيت في المقطع الثالث) يضع شرط «الأيام» (وهي من صيغ الدهر) ليدفع الأرعن لها الحساب، وهو ما يؤكد ثانية أن للدهر قرار الانتقام.

ونصل في الأخير إلى المقطع الرابع الذي يوضّح علاقة التجارب بين ابن إبراهيم وعلال الفاسي من خلال المرأة التي تجسدها الصوتية (الراء) في «رصيف» الذي هو النظر، ثم تتعزز صورة المرأة بين «فاس» و«الحمرا» (مراكش)، مصدر حالة المرأة هو الصفة المشتركة بين الذات المتكلمة والذات المخاطبة والمتمثلة في «شاعر فاس» و«شاعر الحمرا». ولا تغيب الصوتيتان (الدال) و(الراء) عن بناء شبكة مكثفة بواسطة الصوتيتين (الهمزة) و(السين). فالعلاقة يسميها النص بالأخوة «أخي»، وهي أخوة في الشعر لا في التعارف الشخصي، تؤلف الصوتيات السابقة بمجموعها صورتها «دون سابق رؤية»، حيث الصوتية (الدال) متبوعة بالصوتية (السين) والصوتية (الراء) متبوعة بالصوتية (الهمزة). هذا التشابك في الدوال يلغي الرؤية المتبادلة كما يلغي الوضعية المتكافئة، وهو ما يتكفل به المركب الفعلي «أخالها» الذي يتوسط «أخي» و«دمعة» من ناحية و«عذرا» من ناحية ثانية.



محاولتنا لحصر صوتيات محدودة في هذا النص ضمن نسقٍ للعلاقات بينها يهدف، أساساً، رصد أسبقية الإيقاع في بناء دلالية الخطاب، وتبيين كيف أن الإيقاع المتعدد والانتهائي هو دوال

الذات الكاتبة وقد تم إنتاجها داخل النص لا خارجَه، كما أنها أنتجت فعلها داخلَ نسق الخطاب وبُنيته ودلّايته، ما دام الإيقاع هو المجموع المركّب لجميع عناصر الخطاب.

وهذا الإيقاع يؤرخ للنص كما يؤرخ للذات الكاتبة. إن تعيين وضعية الشاعر أصبَحَتْ مع العصر الحديث، ومنذ التقليدية، من مستلزمات الكتابة في المشرق والمغرب على السواء، تلك نُبوته وحقيقته. ولكنّ دورة الزمن في هذه القصيدة تحتفظ باختلافها، عند مقارنتها ببنائها في قصيدتي البارودي وشوقي. ولعل العلاقة المباشرة بين الشعر والزمن في هذا النص قد بلغت حدّاً في عدم مخو تاريخ الشعر المغربي الحديث، من خلال قصيدة ابن إبراهيم، وهي تضيف إلى استثمار التعابير الجاهزة، التي أملتْها الذاكرة على الشعراء التقليديين عامة، خصيصاً يتفرّد بها نصّ ابن إبراهيم، وهي التي نسعى إلى القبض عليها في البسيط الذي لا يرى عادة في جملة من التراكيب والاستعمالات اللغوية.

منذ البيت الأول من قصيدة ابن إبراهيم نقرأ «أَسأل مِنَ الأَجْفَانِ عن صدره نهرًا» فحرف الجر «عَنْ» جاء بدل «على». كما أن كلمة «الخيّس» في البيت 26 تعني الكذب وقد وُضِعَتْ مكان «المخيّس» الذي هو السجن. وكذلك «الدُّنياء» في البيت 36. هذه الصيغ والتراكيب لا تعود إلى جهل باللغة كما تنوهم عند الوهلة الأولى، ولا إلى سيطرة العروض وأسبقيته فقط، ولكن إلى اغتراب المحاسة الإيقاعية منذ زمن طويل في الشعر المغربي، وهذا ما لا حظّه ابن خلدون، بطريقة موسعة، حين قال عن ملكة العربية في إفريقية والمغرب :

«وَأَمَّا مَنْ سَواهم من أَهلِ المغربِ وإفريقية وغيرهم، فَأَجْرُوا صناعةَ العربيّة معجَزيّ العلوم بحثاً، وقطعوا النظر عن التفقّه في تراكيب كلام العرب، إلّا إنّ أعرَبُوا شاهداً أو رجَحُوا (معنى) من جهة الاقتضاء الذهنيّ، لا مِنْ جهة مَحامل اللسان وتراكيبه. فأصبحتُ صناعةُ العربيّة (عندهم) كأنّها من جُملة قوانين المنطقِ العقليّة والجدل، وبَدَتْ عن مناحي اللسان وملكته، وأفادَ حملتها في هذه الآفاقِ وأمصارها البعدُ عن الملكة بالكليّة، وكأنّهم لا ينظرون في كلام العرب. وما ذلكَ إلّا لعدُولِهِمْ عن البحث في شواهدِ اللسان وتراكيبه وتمييز أساليبه، وغفلتِهم عن المِرانِ في ذلك للمتعلّم، فهو أحسن ما تفيدُه الملكةُ في اللسان»⁽³⁹⁾

ثم يستنتج من ذلك :

«وكذلك أشعارهم كانت بعيدة عن الملكة نازلة عن الطبقة ولم تزل كذلك لهذا العهد. ولهذا ما كان إفريقية من مشاهير الشعراء، إلا ابن رشيق وابن شرف»⁽⁴⁰⁾

ورغم أن سيادة التركية في العهد العثماني همشت العربية في عموم البلاد العربية، باستثناء المغرب الذي لم يحتله الأتراك، مما يجعل رأي ابن خلدون محدداً بالتاريخ، فإن استعادة ملكة العربية في المشرق لم تفعل في الوضع اللغوي في المغرب بسرعة، وخاصة مع التقليديين. سنعود لهذه القضية في الجزء الرابع. وما يبرر اغتراب الحاسة الإيقاعية في قصيدة ابن إبراهيم هو برنامج العلاقة المباشرة بين الشعر والزمن، الذي يحول دون انفجار الذات الكاتبة في نصها وقد استبد المعلوم الشعري في المغرب بالمجهول الشعري عامة. وهذه الملاحظة الجزئية تنضاف إلى الملاحظات السالفة لتبين حدود العتبة السفلى للمتن التقليدي، فيما هي تعين وضعية قصيدة ابن إبراهيم كنص صدى لا كنص أثر.

ولكن هذه العتبة السفلى، وكذلك وضعية النص الصدى، تنسحبان على دلالية دورة الزمن فيه أيضاً. إن دورة الزمن لا تكتمل في قصيدة ابن إبراهيم بالعودة إلى الفردوس الشخصي أو الإنساني كما لدى البارودي، ولا باسترجاع الماضي التاريخي والشعري كما لدى شوقي، بل من خلال تجريد آخر هو الدهر المتألف في قوانينه مع الطبيعة المعينة بالبحر. ويذهب هذا التجريد إلى الابتعاد عن تعيين الشرط التاريخي بين باشا مدينة فاس «الأرعن» من ناحية وبين الكرام «الأشترى» من ناحية ثانية وبين «فرنسا» من ناحية ثالثة، وهو ما يوضحه التقرير السري المرفوع إلى الحاكم الفرنسي لناحية مراكش بصدد هذه القصيدة، والذي جاء فيه :

«جواباً على كتابكم نمرة 344 المؤرخ 24 مارس الجاري المتعلق بقصيدة مبيدة وطاعة لسيادة باشا فاس، من مُشيعها عبد الرحمان المعروف، أتشرف بأن أخبركم أنه حقيقة ينسب العموم بمراكش هذه الرسالة الهجوية للشاعر المحلي السيد محمد بن ج إبراهيم السراج، الذي ذكر على ملا من الناس بأن له غرضاً في ذلك، وهو أخذ ثأر أحد أصدقائه بفاس الذي أسىء به عند حركة الهيجان الواقع ضد جزيان الظهير المتعلق بالبربر.

وإن السيد محمد بن ج إبراهيم السراج زيد بمراكش سنة 1897، وأبوه كان سراجاً، وأنه قرأ القرآن بمراكش، ولم يخالط محلات آخر معدة للقراءة، وله فكرة عريضة

وله ميلان للشعر، ونال في أقرب وقت بعض الشهرة لدى أهل العلم بالقصائد والهجو، ويقدمها لساداته، وكان السيد الحاج السباعي التونسي الوكيل الشرعي يوجهه بصفة فقيه مدة من أربعة أعوام أو خمسة، وله علاقات مع بعض الجرائد التونسية أي للحاج الوكيل المذكور، وكان ينشر فيها أشعار معاضده السيد محمد بن ح إبراهيم، وبعد وفاة السيد الحاج السباعي دخل السيد محمد بن الحاج إبراهيم السراج عند سيادة الباشا السيد الحاج التهامي المزواري بصفته معلّم صبيّانه، ثم بعد شهور طُرد منها، وبسبب ذلك أشاع شعراً قادحاً في جانب سيادة الباشا وخليفته السيد أحمد البيّاز حتى ألزمه ذلك الخروج موقتاً من هذه الناحية ليلتجئ إلى قاس.

وهو يحبّ العيش الراغد، ولا قدرة له على تعاطي مواصلة ومواظبة خدمة، ويستعمل الأقوال الهجوية اللاذعة في مذمات الناس الذين يؤدّون له دراهم أو يتركونه يأوي عندهم، ويستخرج الدراهم من عدة مستخدمين وأعيان يخافون من هجائه، ويتصنّع السيد محمد بن ح إبراهيم دائماً باستظهار غاية الاحترام للحكومة الفرنسية، وها يصلك طيه ورقة في إرشاداته.⁽⁴¹⁾

يفري هذا التقرير بالتحليل رغم التشطّيب من طرف أحمد الشرقاوي إقبال «على بعض العبارات اقتضته اللياقة» كما جاء في كتابه.⁽⁴²⁾ تقاوم إغراء المكبوت والمشتطّب عليه، ونلاحظ فقط أن تعيين وضعيّة الشاعر تمّت عبر قنّاع اسم الصديق عبد الرحمن المعروف، كما أن العلاقة المباشرة بين الزمن (الشعر) والمجتمع عزّلتها «غاية الاحترام للحكومة الفرنسية»، وهو ما أكّدته القصيدة في البيتين 23 و 24. إنها مضاعفة القنّاع والعلاقة المحتجّبة، حيث الذات تؤرخ لدلالية إيقاعها بالقنّاع المضاعف في اللغة والشعر، حتى يبلغ اسم الشاعر. ولكن كيف نعرف سرّ القنّاع ؟

3. 4. يا دجلة الخير، الجواهري

هذا النص هو أطول قصائد العينة ب 165 بيتاً، وهو في الوقت ذاته ينبّني بالمقاطع التي عددها 18. نجد 17 منها تبتدئ بالمخاطب إما مركّباً اسماً يمثل النداء، أو فعلياً في بداية مقطع واحد هو المقطع 12، فيما المقطع الأول يفتتح بالمركب الفعلي «حييت» الذي له الدلالة على الحاضر فينقلب الزمن النحوي، الماضي، إلى زمن بلاغي هو الحاضر.

11 أحمد الشرفوي إقبال، شاعر الحمراء في الغرغال، م.س.، ص 17.

12 مرجع السابق، ص 16.

وفي هذا النص أيضاً تُطرح استحالة رصد وضبط وتحليل جميع الدوال وهي تتآلف من أنسقة فرعية ليشكل التفاعل بينها نسقاً عاماً ينتج دلالية النص. تأكيداً أننا حاولنا ضبط أكبر عدد ممكن من الدوال وإنساقها فلن يبلغ التحليل نهايته، لأن القصيدة طويلة، ثم لأن الدوال والعلائق بينها لانهائية على الدوام. هكذا نكون أمام نص آخر من نصوص عينة التقليدية لا يمكن اختزاله إلى نموذج مُعَمَّم أو طَبَّعٍ للتحليل.

إن الإيقاع أوسع من العروض. هذه الفرضية لا تلغي العروض كنصر بانٍ للنص الشعري، إلا أنها تتخلى عن اختزال الإيقاع إلى العروض. وهذا معناه أن العروض عنصر من عناصر بناء النص وإنتاج دلاليته بما هو دال من بين الدوال الأخرى المستحوذة على النص الشعري. لذلك نجد البيت 17 مكتوباً، في الطبعة التي نعتمدها، على الشكل التالي :

وَالسَّاحِبِ يَأْبَاهُ الزَّقُّ وَيُكْرِهُهُ وَالْمُنْفِقُ الْيَوْمَ يُفْدَى بِالثَّلَاثِينَ

وكتابة الشطر الأول من هذا البيت لم تنسجم مع بناء العروض، فانتقل عدم الانسجام من العروض إلى بناء البيت، وتلك إشارة إلى أسبقية الدال في بناء النص، وهو ما يفرض كتابة البيت على النحو التالي :

وَالسَّاحِبِ الزَّقُّ يَأْبَاهُ وَيُكْرِهُهُ وَالْمُنْفِقُ الْيَوْمَ يُفْدَى بِالثَّلَاثِينَ

بتغيير «الزق» من مكانها. ومثل ذلك ما نجد أيضاً في البيت 33 حيث الكلمة «مُرْدَاة» مكتوبة «مَرْدَاة». وهذه الملاحظة تندمج ضمن نظرية الإيقاع قبل أن تكون مجرد تصويب عروضي لا دخل للذات الكاتبة فيه، لأنه من فعل الطباعة، أي أنه خطأ مطبعي واضح.



ننتقل إلى المقاطع، ونعطيها وضعية المتتاليات. كنا من قبل تتبعنا مراحل بناء البيت وبناء كل متتالية على حدة ثم البناء العام للنص بالتفاعل بين عنصر العروض والأدلة اللغوية. ونضيف الآن عنصر المكان الذي هو الآخر دالٌ إيقاعي، يقوم بعزل المتتاليات عن بعضها فيما هو يترك لدوال أخرى مهمة التفاعل بين المتتاليات. ووجود بياض بين المتتاليات تَفَضُّهُ بِدَايَةِ كُلِّ متتالية بصيغة المخاطب، حيث النداء أو الأمر متلاحمان مع الإيقاع في بناء دلالية الخطاب. ودورة الزمن في هذه القصيدة متصلة بالشعر والشاعر معاً، وهما وجهان لوضع أخلاقي عام ساد العالم العربي ويسوده. وليست المتتاليات إلا مجموعة سلاسل تتحدد فيها دورة الزمن من حيث هو زمنٌ شعري وأخلاقي.

في المتتالية الأولى يواجهنا المنفى الجسدي «عن بُعْدٍ» في الاستهلال. واقترائه بالذات المتكلمة يتموضع في البيت 7 ضمن الاغتراب الجماعي «هَانَتْ مَطَامِحُنَا». وفي المتتالية الثانية

يُترسل الخطابُ مَوْجَهًا إلى دجلة، «أُمّ البساتين» في البيت الأول من القصيدة، ليتسع إلى «أُم بغداد» في البيت 13، فيكون الانتقال من الحاضر إلى الماضي حين «مَتَى التَّبَعْدُ» وكانت الليالي الألف، فيتصل ما هو شعريُّ «النَّوْاسِي» بالسياسي والحضاري «هارون» الرشيد. في المتتالية الثالثة علاقةُ الجواب بين الإبن والأم، مثلية في «دجلة» التي أصبحت تعانِي من «سَيَاطِ البَغْي» واستمرت تهزأ من «حُكْم السَّلَاطِين»، ومن «بُؤْس المَلَايِين» كما كانت منذ «ألفٍ مَضَتْ هَذَرًا». وفي المتتالية الرابعة يقدم النص قانون «المَفَارَقَة» في الدنيا بين الشر والخير، ثم طَهَّر الملائكة ورجس الشياطين حتى تنتهي بالزمن الرادع «يَوْمًا عَصُوفًا». ومع المتتالية الخامسة يظهر الشعرُ من خلال تعريفه أولاً، فهو «هدهدٌ للسمع» و«عَفْوًا يَرْدَدُ لَحْنَ الحَيَاةِ»، ووظيفته ثانياً كضوء يشع في الدجى «أضواءً حرفٍ بَلِّلُ البُؤْسِ مَرْهُونٌ»، لتنتهي بأن هذه الوظيفة «ذَيْنَ لِرَازِمٍ» سنجد الشاعر يؤديه بتمامه في المتتالية السادسة «ما أَبْقِيَتْ جَازِيَةً» ليطلب من دجلة «بعض عارفة» و«عاطفة» و«الموج»، ولنا هنا أيضاً كُلُّ من النبوة والحقيقة. في المتتالية السابعة عودة إلى مشهد البُعْد الذي تسيطر عليه «الأطْيَاف»، ليترسل مع المتتالية الثامنة في جَسَدَنَةِ الاضطراب الداخلي في نفسه حيث اجتمع «النَّقِيزُ» بين الآلام واللذات، حبُّ الحياة وحبُّ الموت، الصَّابُ والعَسَلُ، الهَوَى والوَاحَات، ليخلص إلى أهمية التجربة «تجريب وتلقين» في الحياة الفردية. في المتتالية التاسعة يتطرق النص إلى البناء الشعري للذات المتكلمة حيث المعنى مزيجُ اللَّحْمِ والدَّم، أي المعنى الجَسَدِيّ، الذي ينقذه «من عَشْفٍ ومن هُونٍ»، وقد استعاد ليل الشاعر الجاهلي النابغة فلا يلقي إلا العذاب في الليالي، حيث «مُم حَيَاتٍ» و«صَدَى الأَلَمِ» و«الشَّمَمُ» ليكون هذا فعل «المَيِّتِينَ» الذين هم نقيض الجسد الحي الذي هو جسدُ الذات المتكلمة. في المتتالية العاشرة استنجد الشاعر بالأعشى، «صَاحِبُ الأَدَبِ الغَالِي» الذي يتحوَّل في السياق النصي إلى كناية عن الجواهري نفسه. يتهياً مشهدُ النقد مع المتتالية الحادية عشرة الذي يصطفي له «العَمَى»، ويقف منه موقف «الكُفْر»، لأنه مشروط بـ«مَوْتَى الضَّمِيرِ» لذلك يكون «الخراب» حتمًا. وفي المتتالية الثانية عشرة يُجِيل المكان النقدي إلى «أُرْبَعٍ» حيث دلالة الفناء والقحط والخراب، فهو مكان «قَتْلٍ عَلَى عَمَدٍ»، و«نَاكِرٍ العلم، وإحصاء «أُبْجَدِيَّاتٍ»، لا يستحق صاحبها غير الشلل. وجميع ما سبق يظهر في المتتالية الثالثة عشرة بصيغة «المَصَائِبِ» الفاعلة في الجسد دومًا «أَعَذَنُ نَحْيِي»، ثم في المتتالية الرابعة عشرة يدعو «عَجَبَ» النقيض بين ما «صنعتُ بنفسِي» وبين صنْع الآخرين بها وقد رأى «سِمَاتِ الخَيْرِ ضَائِعَةً» كما رأى ضياع «المَاسِ مَصْنُوعًا» «حتى لدى أَهْلِ تَمْيِيزٍ وَتَثْمِينٍ». وللمتتالية الخامسة عشرة موقف «الشَّكِّ» ونفي ما يحصن الفكر من «الظُّنُونِ». في المتتالية السادسة عشرة دعوة الذات المتكلمة باتِّباع «العُودِ ثَانِيَةً»، ولا رجاء في غير «لَعْلٍ» لأنه قد يكون ذا فعل في الأجساد الأخرى، ومن

هذا المسكن الرمزي (الشعر) الذي هو الخيار الأخير للشاعر، يتجه النصُّ نحو المسكن الحقيقي. بيت الشاعر في بغداد «مقيلاً على غربيها»، في المتتالية السابعة عشرة، لأنه كان مكان الاطمئنان والراحة. وها هو في الغربة يتذكره فـ«تَغْطِفُ» الذكرى بجسده. وفي المتتالية الثامنة عشرة والأخيرة يصل إلى المسكن الأبدي، (القبر)، حيث أخواه يرقدان «كَأَن بَرِيقَ الموت يُغْشِيَنِي». هناك حيث الآءُ تمتاز بالطاعة «أَمِينٍ»، وحيث الجسد في النهاية يحضر من خلال، «القلب» وهو يدب ليكون عنصر الاطمئنان.



إن الرؤية إلى المتتاليات، كدوال تنتج دلالية الخطاب، تنزَعُ عن الحصر للمتتاليات كل قراءة لـ «مَضُونٍ» هـا. فالدوال تندمج ببعضها بعضاً لتتفاعل ضمن نسق الخطاب. وهذا النص ممارسة للغة داخل الخطاب فيما هو متضمن لنظريته التي لم تقرأها في نص نثري كشأن مُقَدِّمَتِي البارودي وشوقي. ولربما كانت نظرية هذا النص المثبتة في النص ذاته مساعداً لنا على إعادة تركيب بنية الدوال ومسار إنتاج الدلالية. ونظرية النص هنا تصرّح بثلاثة مبادئ مركزية على الأقل، ولكن التصريح الشعري هنا ليس من طبيعة التصريح العلمي :

- 39 - يا دِجْلَةَ الْخَيْرِ : إِنَّ الشَّعْرَ هَذِهِ
لِلشَّمْعِ مَا يَبْنِي تَرْخِيمَ وَتَنْوِينَ
40 - عَفْوَاً يَرْدُدُ فِي رَفْهِ وفي غَلَلٍ
لَحْنُ الْحَيَاةِ رَخِيماً غير مُلْحُونٍ
74 - يا دِجْلَةَ الْخَيْرِ : كم مَعْنَى مَرَجَتْ لَهُ
دَمِي بِلَحْمِي فِي أَحْلَى الْمَوَاعِينِ

يحتل الصوت، في هذه المبادئ، مكانة الأسبقية، لأنه «هذهدة للشع». والصوت هو غير الإيقاع كما حددناه في النظرية التي تقودنا في عملنا، فالصوت في النص هو السمع فيما الإيقاع تفاعل بين السمع والخطي. ولذلك فهو المجموع المركب لجميع عناصر الخطاب. ثم تأتي العفوية كمبدأ ثان لمفهوم الشعر «عَفْوَاً يَرْدُدُ (...) لَحْنُ الْحَيَاةِ». وبقدر ما ترتبط العفوية بالارتجال، فإنها متصلة بسيادة الصوت من جهة، وبالمفهوم المتعالي للغة من ناحية ثانية. والمبدأ الثالث هو جسدية المعنى «كم مَعْنَى مَرَجَتْ لَهُ» «دَمِي بِلَحْمِي». وهذه الجسدية تثبت مصدر المعنى الذي لا يتسرب إليه الشك، لأنه المَعَانَاة التي تبني المعاني الصادقة. وهكذا تكون هذه المبادئ الثلاثة معيدة لصياغة المبادئ الأساسية للتقليدية، ومحيطية بكل من مفهومي النبوة (الصوت، العفوية) والحقيقة (جسدية المعنى) كعنصرين بهما يتقدم الشعر. ولا حاجة بنا لإعادة ما كتبناه في المقدمة أو في تحليل مقدمات الدواوين ليتبين لنا التجاوب بين مفهوم الجواهري للشعر مع مفهومه لدى كل من البارودي وشوقي.

نأخذ الآن مبدأ العفوية لنختبر في ضوءه بناء المتتاليات. قلنا إن دورة الزمن في هذا النص ذات صلة بما هو شعري وأخلاقي، ولكن هذين العنصرين تخترقهما الذات الكاتبة من بداية القصيدة إلى نهايتها. والاختراق معناه تدخل دال الذات الكتابة في تحويل مسار الخطاب من حالته المفهومية والتجريدية إلى حالته الواقعية والتاريخية. هكذا تكون العفوية، وبالتالي الارتجال، تنظيمًا لا عقلانيًا للخطاب، تنظيمًا له هو الآخر قواعده.

قصيدة الجواهري طويلة، ولكنها لا تمتلك بناءً له اقتصاد القصيدة الجاهلية، من حيث نوعية المتتاليات وترتيبها. وهذه سمة أولى لتاريخ النص المُفَارِق للنصوص القديمة كما هو مفارق لعائلة النصوص التقليدية. ويمكننا رصد التفاعل بين بناء المتتاليات لنظام الخطاب من خلال :

1 - التكرير: تتميز المتتاليات 3، 4، 6، 7، 8، 13، 14، 15، بكونها تكريراً للمتتالية الأولى، حيث الذات المتكلمة، في بَعْدِهَا الفردي والجماعي، تسافر عبر عذاباتها، كنتيجة لموقفها الشعري، ولصلته بين الشعري والأخلاقي.

كذلك المتتاليات 9، 10، 16 تكريرٌ للمتتالية 5 الخاصة بالشعر، كمفهوم، وشجرة نسب، وصناعة، ومآل.

والمتتالية 12 تكريرٌ للمتتالية 11، وهما معا خاصتان بالوضع النقدي وتأثيره في الوضع الشعري.

2 - الصدى المعكوس :

هناك المتتالية الثانية التي في المتتاليات 3، 4، 6، 7، 8، 11، 12، 13، 14، 15، 16 تجد صداها المعكوس، حيث التعارض بين الماضي والحاضر. بغداد التي كانت نموذجاً حضارياً متفتحاً وسعيداً أصبحت خراباً وجهاً وتعسفاً وجوعاً. وإلى جانب المتتالية الثانية هناك المتتالية 17 التي تقدم المتتاليات 1، 6، 7، 18 صداها المعكوس. فالبيت الشخصي، الذي كان في غربي بغداد مدعاةً للاطمئنان والراحة، له في القصيدة صده المعكوس من خلال النفي والغربة من ناحية، وقبر الأخوين من ناحية ثانية.

3 - التضمين : لدينا المتتالية 3 متضمنة في المتتالية 1، والمتتالية 5 في المتتالية 4، والمتتالية 6 في المتتالية 5، والمتتالية 7 في المتتالية 1، والمتتاليتان 13، 14 في المتتالية 8، والمتتالية 15 في المتتالية 4، والمتتالية 16 في المتتالية 14، والمتتالية 18 في المتتالية 7.

هذا البناء العفوي لمتتاليات القصيدة لا يخلو من تنظيم يتحكم في نسج الخطاب وإنتاج دلاليته. والوقوف عند هذه الأنماط من العلاقات بين المتتاليات لا يلغي علائق أخرى، وما نرومه هو إبراز تنظيم العفوية لخطابها، مهما بدت عاملاً من عوامل التفقت؛ ذلك أن المتتاليات دالّ مبنيّ لخطابه بعوامله الذاتية المؤرخة للنص وللذات الكاتبة في آن، ففيها وبها يأخذ الخطاب مساره حسب منطق مغاير ليس هو بالضبط منطق ارتباط النتيجة بالسبب.

نتقل إلى المبدأ الشافي (الثالث من حيث الترتيب) وهو المفهوم الجسديّ للشعر. يمكننا ضبط هذا المفهوم في النص من خلال الدوال، بسيطها ومركيها. ونرتي مباشرة تسييج عنصر معجم الجسد في النص. إن هذا المفهوم، كما نلاحظ، لا يقتصر على جسد الذات الكاتبة بقدر ما يحقق انتشاراً على صعيد علائق الذات بغيرها، وهو ما ينوع المقولات النحوية للمعجم التي نرصدّها في المركبات الفعلية والاسمية :

1) المركبات الفعلية : ألودُ، أفارقهُ، وِدتُ، لتزويني، يطوئني، تهزني، أجارِها، تدفعني، تلوي، يرون، احتجزت، يغمزني، أجس، تحرقت، أليس، ينتبش، أقطفها، أركب، يشكو، سهرت، أحضنه، تدب، قعدت، مشت، تخملهُ، ترى، قف، زُر، تر، شلت، أرئيني، أطمي، أسقي، تسقى، تطميني، رأيت، أبصرت، أخرج، جس، تغروني، تصفق، تسقيني، يلفهها، يكويني، وقفت، أبصرت، يمشي، أطبقت، لأبصره، يعيشني، شمت، يضحكها، تطميني، يطوئني، مت، يضليني.

2) المركبات الاسمية : أم، خافقة، ثغر، قوادي، بطن، عزين، أكتاف، للشمع، مجسدة، جرحك، جرحي، أطرافي، لدغ، جيمي، مذفون، دمي، لحيي، الرواضع، الحسان، الخرد، العين، أتياب، السراجين، لحيي، خلّاقين (خلّاقم)، الشواهين، سؤاتهم، العائشين، الميتين، مختمل، الأبكار، العون، العتى، موتى، الميت، دمعته، حي، كف، مطعون، الضحايا، القرايين، قتل، عين، يذاك، البلايل، دمي، زمرأ، أخوا لؤم، جلدي، كفائي، أفيدة، دمي، أنمل الفيد، أتياب تنين، أصبئية، سغلية، قرعاء، جفنا، جفن، الأضلاع، القلب، صدري.

هذه المركبات الفعلية والاسمية تتعالتق فيما بينها داخل نص مخصوص، هو نص الجواهري، وعزلنا لها لا نُسِينا للحظة أنها في النص كانت لتكون. إنها وحدات لغوية يشمها الإيقاع حتى لكانها تكتب جغرافية سرية لتجربة جسدية تتجاوب فيها الأعضاء والذوات أو تتجافى. دورة الزمن هنا متفاعلة مع دورة الجسد، في حياته وموته، في فرحه وشقاوته، في هُسيه وأينيه، كما أن الجسد في صراع مع أجساد أخرى لها الوحشية والافتراس مما يجعل الأعضاء الحية للذات الكاتبة تتوزع عبر النص وهي تقطر دماً في حال المواجهة، وذاك هو الأغلب، أو هي في حال

الغبطة والانتشاء، وذلك هو النادر. ولنا أن نرى العلاقة الثلاثية بين الذاتِ الكاتبة والأُمِّ والأجساد الأخرى. إنها علاقةُ التوادُدِ والتناوُفِ، علاقةُ الاطمئنانِ والتباعدِ، وطولُ فترة التناوُفِ والتباعدِ وقسوتُها هو الذي يبعث على اشتهاه الموت منذ المتتالية الأولى، في البيت 6 :

وَدِدْتُ ذَاكَ الشَّرَاعَ الرَّخْصَ، لَسَوْ كَفَّنِي يَحَاكَ مِنْهُ غَدَاةَ الْبَيْنِ يَطْوِينِي
وكذلك في المتتالية الثامنة في البيت 68 :

وَأَرْكَبُ الْهَوْلَ فِي رَيْعَانٍ مَآمِنَةٍ حُبُّ الْحَيَاةِ بِحُبِّ الْمَوْتِ يُغْرِينِي
وأخيراً في المتتالية الثامنة عشرة في البيت 161 :

لَقَدْ وَدِدْتُ وَأَسْرَابُ الْمُنَى خُدَعٌ لَوْ تَسَلَّمَانِ وَأَنَّ الْمَوْتَ يَطْوِينِي
حيثُ يتحقق التجاوُبُ بين المطلع والمقطع في البيتين الأول والثالث (وددتُ/يَطْوِينِي) كما يتحقق انتقالُ الزمن من نحويته إلى بلاغيته في مطالع الأبيات الثلاثة، فتنقلُ دلالة المركب الفعلي من الماضي إلى الحاضر في البيتين الأول والثالث، ومن الحاضر إلى الماضي في البيت الثاني. وما كان صراعاً في الماضي يصبح اشتهاً للموت في الحاضر. ودورة الموت الأخلاقي في الحاضر تنفلق على ذاتها باللجوء إلى رغبة الشاعر في الموت، وهو الذي لم يقدر على إحياء صورة الماضي كإمكانية وحيدة لمستقبل يُشبه هذا الماضي.

دورة الزمن في هذه القصيدة تنتج الدوال داليتها، انطلاقاً من جميع عناصر الخطاب وعلائق التفاعل. بينها ضمن النسق العام للنص. والحضور الجسدي للذات الكاتبة والذوات المحيطة بها تُثَبِّت الدوال أيضاً، وما حصرتنا للمعجم إلا خطوة من بين الخطوات الأولية المحتملة لرصد هذا الحضور. ويمكن لمس المحتمل من بعض العناصر الإيقاعية أيضاً، ما دُمنا لا ندعي إمكانية ضبطها الشمولي. بهذا ننصت إلى المبدأ الثالث لمفهوم الشعر لدى الجواهري (وهو الأول من حيث الترتيب). يُؤالَف المبدأ الثالث بين الخصيصة السمعية والخصيصة اللفظية من خلال البيتين 39 و42، وهما :

يَا دِجْلَةَ الْخَيْرِ إِنَّ الشَّعْرَ هَذِهِدَّةٌ لِلشَّمْعِ مَآبِئٌ تَرْخِيبٌ وَتَنْوِينٌ
«مِرْمَارٌ ذَاوَدٌ» أَقْوَى مِنْ نُبُوْتِهِ فَخَوَى، وَأَبْلَغُ مِنْهَا فِي التَّضَامِينِ
بين الجواهري وداوُد علاقةُ النبوة. وإذا كان شوقي وقبله البارودي قد ربطا الصلة بين الشاعر والله ليصبح الشاعر نبيّاً في العصر الحديث، دونما إلغاء نبيّ العصر القديم، فإن الجواهري فضل في داود بين المُوسِيقِيّ والنبوة، وفضل الأولى على الثانية باستعمال اسم التفضيل «أقوى» ليعود إلى القول بأن الكلام الشعري كلام جوهري من حيث هو موسيقى تتولد عن الألفاظ، سبيلُ السمع. ولأن شعر الجواهري «هددة للسمع» فإن نبوة الشاعر مُضاعفة. المفهوم المُفضَّل للفظ على

المعنى، وبالتالي الفاصل بينهما، قديم ولكن لَوْيَنَّةُ أساسية أعادت صياغته لدى الجواهري وهي البعد الأنطولوجي للشعر وقد تضافر مع بُعدِهِ الاجتماعي «لَكِنْ لِنَلْمَسْ أَوْجَاعَ المَسَاكِين» في البيت 43. بهذا يكون الشعر إلهاماً (البيت 49) يتجلى في شكله «أَحْلَى المَوَاعِين» في البيت 74، ويظل على الدوام موسيقى «نَاغِ العُودِ ثَانِيَة» في البيت 135.



يسير النص في عكس اتجاه الفصل بين الدال والمدلول، كما يسير في عكس اتجاه الرؤية إلى النص الشعري كموسيقى، لأن الدوال هي ذات أسبقية في إنتاج دلالية الخطاب، والتلازم الموجود بين نسق الدوال وبناء الدلالية في الخطاب يمكن فحصه من بداية النص إلى نهايته. ما قُمنا به من اختيار بعض عناصر الدوال، من قصيدة لأخرى، كمقدمة لتحليل النص، يدعونا الآن لاختبار عنصر آخر تنفرد به هذه القصيدة. سنحاول في قصيدة الجواهري التركيز على الصوائت القصيرة والطويلة المَضَعَّة التي تستعمل الشدَّة، لتبيين مدى أسبقية الدوال في بناء دلالية الخطاب، ومدى إجرائية تحليل الدوال، مهما كانت متقلَّصة.

مع البيت الأول تظهر الصوائت الطويلة والقصيرة المضغفة :

حَيَّيتُ سَفْحَكَ عَنْ بُعْدٍ فَحَيَّيْنِي يَا دِجْلَةَ الْخَيْرِ يَا أُمَّ الْبَسَاتِينِ

في الشطر الأول هناك الصائت الطويل (الكسرة) في «حَيَّيتُ» «فَحَيَّيْنِي» وفي الشطر الثاني هناك الصائت القصير «أُمَّ»، وهما معاً مَضَعَّانِ باستعمالهما للشدَّة. هيمنة الصوائت الطويلة والقصيرة المضغفة في البيت الأول برنامجٌ سَتَسِيرُ عليه القصيدة بِرُمَّتِهَا، وهو ما يَقْوِي شَفَوِيَّةَ الْخِطَابِ، وبالتالي صوتيته، من ناحية، وَيَبْنِي دَلَالِيَّتَهُ من ناحية ثانية.

ولنا أن تقتصر على وحدات لغوية مخصوصة تشمل الذات الكاتبة والذوات المحيطة بها لنرى كيف أن الصوائت المَضَعَّة تبني للدوال نسقاً يحددُ العلائق بين هذه الذوات، عبر صِيغٍ مُتَعَدَّة.

في المتتالية الأولى هناك علاقة البُؤْرَةِ والرجاء بين الذات المتكلمة وأُمَّ البساتين. للذات المتكلمة التحية «حَيَّيتُ» التي هي مطلع البيتين الأول والثاني، والرجاء «حَيَّيْنِي» الموجة لـ «أُمَّ الْبَسَاتِينِ». وتكشف العلاقة منذ البداية عن صلة وجودية بالطبيعة من خلال الماء، «دجلة الخير»، وهو يبعث الحياة في «البساتين». في الماء ومنتجاته يتحدّد الرجاء في «الرِّيح» و«لَيَّ النَّسَائِمِ» و«الشَّراع» ثم «الرَّيَاحِين» ليكون التطهير «خَلَوْا مِنَ الْهَمِّ» إلّا «هَمْ خَافِقَةٍ» فيتحرّر الجسد «تهزّني».

في المتتالية الثانية علاقة السلطة والمتعة في ماضي الحضارة العربية على غير العرب «الدّهاقين». فالسلطة والمتعة تبرزان منذ البداية «ظَلُّ عَرْجُونٍ» كناية على الأمن والسلامة والمتعة

التي تخفيها «أُمُ بَغْدَاد» التي تنادي على «التَّبَعْدُ» المُهمِن على الآخر (الدَّهَّاقِين - الفُرس)، ويتشكل في «التَّلَاحِين» وحيَاة «النَّوَّاسِي» الذي له فِعْلُ التَّطْهِير «الْفَاسِلِ الهم» من غير حساب «الثَّلَاثِينَ»، «الراهن السابري الخز» لغاية «الفن» وغزو الزمان «المسمع الدهر» و«الدينا» متمثلاً في «النواقيس» و«الشعائين».

للمتتالية الثالثة الحاضر، حيث الذاتُ الكاتبة في صراع هي وأُمُّها الرمزية (دجلة) «مَائِك الطُّهر» مع «الدَّهَّاقِين». إنها ذات عليمه بموسيقى الحياة اليومية «أَي قَيْتَارٍ» «أَنَاتِ محزُون»، كما أنها عليمه بأُمِّها «بأنك» المواجهة لحكم «السلطين» في مكان «الشرق» القديم والحديث معاً، هؤلاء «النواويس» الذين لهم «جنات منشرة على الضفاف» و«الضارعين لما يَحِلُّ» بهم كما حَلَّ بذِي «النُّون» وقد «تَلَوَّى» ببطن الحوت، هؤلاء الذين يدركون «الرَّزَايَا» ثم يفزعون إلى نقيض الرؤية، و«اللائذِين» بـ«الصَّبْر» حيث «الصَّبْر» لا مكان له.

في المتتالية الرابعة قانون المفارقة في الحياة «الدُّنْيَا» حيث وجود «الشَّر» يكون مقترناً بـ«أَي خَيْرٍ» يحتاج فيه الخير لما «يَلْقَحُهُ» من «الشياطين»، فيتصل قانون الحياة بالرجاء «لعل»، الواردة في مطلع البيتين 37 و 38، التي تجعل من المحتجز «محصلات». وقانون الحياة، مصحوباً بالرجاء، هو ما يعطي للصراع حجته.

تأتي المتتالية الخامسة بمفهوم «الشعر» المتجسدين في «السَّمْع» وهو «يَرَدَّد» لحن الحياة «رَحِيّاً». فالشعر أخو «الطبيعة» ولذلك فهو أرفع من «نبوة» داود من حيث «التضامين». ووظيفته يختبرها «المُلهَمُونَ» (الأنبياء) الذين «شَعَّت» الأضواء في ضائهم ليقودوا الخلق.

في المتتالية السادسة يؤدي الشاعر وظيفته ووظيفة الشعر معاً «ما كنت.. مَتَّهَمًا، خَبَاءً، ظَنِّين» عند «الشَّدَائِدِ» لا على مستوى الخلائق الإنسانية بل حتى «الضَّفَادِع» التي يعاطيها «حُبٌّ مَفْتُونٌ» بفعل «غَارَتْهُنَّ» رغم «الطَّحَالِبِ مَرْهُوِّ الْفَسَاتِين». وهذه العلاقة بينه وبين الخلائق يرجو لها ثواباً «هَلَاً» لنفسه «إِلَيَّ»، ويسترسل الرجاء «مَنِّيَّي» بغاية «يُسَلِّينِي» ويتجسّد الرجاء بـ«خَلِّي» و«يَمُرُّ» و«حَمْلِيه» و«الثَّلَج» و«التَّشَارِين» وما تنسجه من نيات لغوية. وها هو الشعر كحقيقة لا يتوقف عن الكلام.

مع المتتالية السابعة نُظِل على علاقة الذات الكاتبة بالغرابة «ظُلٌّ طَائِفُهَا» ليكون الرجاء تأكيداً «أَن النَّوْمَ يَجْفُونِي»، وحالات الغربة جسدية «أَجْسُ» و«تَحَرَّقَتْ» حيث الجدر «الدُّكْنَاء»، ولا ينفك الرجاء يتكرر «خَلِّينِي» في يأس مع «الثَّغَابِين»، الذات النقيضة لهُ ولأُمِّه الرُّمزية، وهي التي تلتقي مع «الدَّهَّاقِين» و«السَّلَاطِين» في المتتالية الثالثة الخاصة بالحالة الجماعية لغربة بَغْدَاد، فهذه الثعابين هي «الطَّالِحَاتُ» و«الراهنات» أيضاً لا ترتاح «إِلَّا كُلُّ مَا فُون»، و«كُلُّ مَدْفُون».

علاقة الذات بنفسها هي علاقة «النقيض» كما في المتتالية الثامنة حيث الشاعر مع الآلام «أقطفها» كما الجياح إلى جانب «الذات»، لأن «حبّ» الحياة قرين «حبّ» الموت، ولا فرق بين ما «ذَرَّ» فهو به «العلات» يقبله، وكذلك الغول الذي «تسَمّت»، فالفصل في قبول النقيض هو التأكيد «أنما» التي لها «الطَّارِئات» وممارستها قبل تصنيف «الهرّ» كتصنيف ساذج.

في المتتالية التاسعة يضيء النصُّ علاقة الذات الكاتبة، بفعلها الشعري، مع الشعر الذي كان سائداً؛ حيث «اللّوّة» جعلوا الشعر يشكو «الأمّرين» حتى «أجره الشوك ألفاظاً مرصّفة» فحضه حُضن «الرّواضع» مع غير تناسٍ لحالة «العتّ». وبقدر ما كان «النَّجْمُ» يشدُّه لتلك «التّمارين» التي رفعت «ريّان» الصبا وأحلتها قلوب «الخُرْد» بقدر ما ذاق «سَمَ حَيّات مرقطة تدبّ» وهي الذات النقيضة التي تتجاوب فيها «التّراحين» مع سابقتها، وقد اتصل فعلُهم بـ«سَمَ» أغربة و«غصة... الشّواهين». إنها ذات «السّاترين» عورتهم كـ«حَوّاء»، ذات «الميتّين».

شجرة النسب الشعرية تبيثق مع المتتالية العاشرة «صَهْجَة» العرب والأدب الجاهلي، الذي هو «الصّلي» بجزائه عكس «شَمّ العزّارين»، بعد أن كان حامياً «الطّعائن»، حتى يصل وصف الحالة إلى التساؤل عن هذه الذوات الأخرى «عَمَن» التي تكلفه «ثقل الديّات».

لا تتوقف المتتالية الحادية عشرة في إثارة الصلة المحكّمة بين الوضع الشعري والوضع النقدي المتجاهل «عمّا ينشُر» من «الدّواوين»، ليكون الاستفهام الاستنكاري «متى احتجّت» فنبلغ الحذر منها كالحذر من «الطّوّاعين»، ثم يضع حداً بين «السّوق» و«المورق» لدى عباقرة «الدّنيا» وهم يلجأون إلى «الدّكاكين» لـ«تلمّ» بالشارد ولو في «غِيَابَة الصّين»، والذوات الأخرى هي «مدّعي» العلم والآداب و«الدّين»، وهي موتى «الصّمائر» تغتال كل «حَيّ بسكّين»، و«أمة» مثل هذه «لا بُدّ» من «كفّ الخراب» لها.

إنها أمكنة «النّقد» في المتتالية الثانية عشرة، حيث «ذوؤ النّزع الأخير» و«الضّحايا» مقابل الفطاحل من أصحاب «التّأيين» كأن لم يكن معلوماً «في الكاف والنّون». هو فعل خبيث «تشفياً»، يتعارض مع التأكيد «إنّ» حيث لمح الفكر يتحول إلى قذى في عين «دعيّ» جزاؤه الدّعاء عليه «شَلّت يذاك»، لعدم إدراكها «رسم السّعّادين».

في المتتالية الثالثة عشرة علاقة الذات بنفسها تتكرر، «ردّتي» خوالج «هَنّ»، ليستمر التأكيد «إنّ» و«أنّ» مقابل الذوات الأخرى «رَكِيّ ما يُرَكّيني»، هذا الذي «جَبّ» ما جاء على «صُرّ»، ويكون مصيره «نُعْمَى تُعْنِيه».

وفي المتتالية الرابعة عشرة تتدفق علاقة الذات بنفسها بالتأكيد «إنّ» لحالة الشكوى المتبادلة، بعد اختيار «الجِدّ» من غير تمييز «حتّى مَنْ يُعاديّني»، و«الجِدّ» أخو «الرّهت» معرفة

وخبرة «أَنَّهُ عَنَتَ» لذلك «أَمْنِيهَا» لَأَنَّ الْخَطْبَ قَدْ «يُدْزَى»، وهذا الاختيار يكذب قانون الحياة في المتتالية الرابعة ما دام الخير يضع في «الشَّرْ كَاللُّغْ بَيْنَ السَّيْنِ وَالشَّيْنِ».

في المتتالية الخامسة عشرة علاقة الذات المتكلمة بِالْأَمِّ الرَّمْزِيَّة (دجلة) كُلُّهَا شَكٌّ، عَلَى «شَطِئِكَ»، عَدَمٌ «يُنْصَبُ»، «هَلْ فِي الشَّكِّ»، وَكَتَزَ قَارُونَ تُبْطِلُهُ مَعْرِفَةُ «كَفَّايَ» لِيَكُونَ التَّأْكِيدُ «إِنَّ الْخَصَاصَةَ مِنْ بَغْضِ السَّرَاطِينِ». هَذِي كُلُّهَا «أَقُولُهُنَّ»، انْطِلَاقاً مِنْ «هَمْ» نَفْسٍ «لَا تَصْدَقُ» الْبَاطِلَ، بَعْدَ أَنْ عَجَزَ الْفِكْرُ عَنْ أَنْ يَكُونَ لَهُ قَانُونٌ «يُحْصَنُهُ» مِنَ «الظُّنُونِ».

أَمَّا الْمَتَتَالِيَّةُ السَّادِسَةُ عَشْرَةَ فَهِيَ عَوْدَةٌ لِلْجَسَدِ «جُسُ أَوْتَارُهُ بِالرَّفَقِ وَاللَّيْنِ». فَذَاكَ الرَّجَاءُ «لَعَلَّ» مَقْصُودٌ بِهِ «حَرْ» أَفْئِدَةٌ، وَالْمَنَاعَةُ «مَخْفَفَةٌ» لِحُمَى عَنَاتِرِ صَفَيْنِ وَحِطَّيْنِ، الذَّوَاتِ الْآخَرَى الْمُنَاقِضَةِ. فَالْحَالَةُ «هَزَّةٌ» لِلذِّكْرِيَّاتِ، وَالشُّكُوى إِلَى سَمْعَةِ «بَرٍّ» وَوَجْهِ الْمَقَارَنَةِ هُوَ «الضَّرَائِرُ».

فِي الْمَتَتَالِيَّةِ السَّابِعَةِ عَشْرَةَ يَحْضُرُ مُسَكَّنُ الذِّكْرِيَّاتِ، وَعِلَاقَةُ الذَّاتِ الْكَاتِبَةِ بِمَكَانِهَا الْأَمْنِ فِي بَغْدَادٍ «عَلَى غَرْبِيهَا»، حَيْثُ «عَشُّ الْأَهَازِيحِ «يَرْدُدُهَا» سَجْعُ الْحَمَامِ وَتَرْجِيْعُ «الطَّوَّاحِينِ». وَالطَّبِيعَةُ لَهَا الدِّيمُومَةُ «تَظَلُّ»، وَلَهَا التَّكَامُلُ «تَتَمَّمُهُ» وَلَوْ «تَعَرَّتْ» لَوْجُودِ «أَنْيَابِ تَيْنٍ» فَلَتَتَخَلَّى عَنْهَا. إِنَّهُ «مَجْمَعُ الشُّمْلِ»، وَنَسَائِمُ «تُصَفِّقُ لِي» يَنَادِي عَلَيْهَا الشَّاعِرُ، لِأَنَّهَا مَكَانُ «ضَجَّةٍ» الْعَصَافِيرِ، وَهِيَ عَلَى «أَكِنَّتِهَا»، تَنْتَسِبُ لِحِسِّ «غَيْرِ مُلْحُونٍ»، عَشُّ الطَّائِرِ يَتَجَاوَبُ مَعَ «عَشِّ» الشَّاعِرِ، وَقَانُونُ الْحَيَاةِ هُوَ مَقَارَفَةُ هَذَا الْعَشِّ، فَلَا تَبْقَى إِلَّا الْغَرَبَةُ.

لِلْمَتَتَالِيَّةِ الْآخِيرَةِ مَشْهُدُ الْمَوْتِ، كَحُتْفٍ لِكُلِّ الْقَوَانِينِ الْخَاطِئَةِ وَالصَّائِبَةِ فِي أَنْ. هُنَاكَ أَخْوَانٌ «يَلْفُهُمَا» كَرَى «لَفَّ الْحَبِيبَيْنِ»، وَالشَّاعِرُ الَّذِي بَلَغَ «سَتَيْنِ» يَحْسِبُ نَفْسَهُ «هَمًّا» يَدْنُو مِنَ الْمَوْتِ. لِهَذَا يَنَادِي أَخُوهُ «يَا صَاحِبِي» وَهَمَا يَمْشِيَانِ نَحْوَهُ «إِلَيَّ» حَتَّى يَكْتَمِلَ تَشَابَهُ الْحَالَةِ مَعَ الْمَوْتِ «كَأَنَّ» لِيَتَأَكَّدَ «إِنِّي سَمِئْتُ» مَا «يَضْمَكَمَا». إِنَّهُ تَرْتِيبٌ مِنْهُمَا «فِي الْعَدِّ الدَّانِي تَغْطِيَنِي»، وَيَتَصَاعَدُ الرَّجَاءُ مَعَ وَدِدَتْ «أَنَّ الْمَوْتَ يَطْوِينِي» بَعْدَ أَنْ «مِتَ» مَيْتَةً «ذَلَّ». يَفْقَدُ قُدْرَةَ الصَّبْرِ عَلَى شَجْوِ «يُرْمُضُنِي» وَهُوَ «حَرَّانَ». هُنَا «تَصْعَدَتْ» آهٌ، وَ«دَبَّ» فِي الْقَلْبِ ضَرِمٌ (نَارٌ) كَانَ مَلَاظِمًا لِلْجَسَدِ «مَا أَفْكَ» يَثْلُجُ الصَّدْرَ مَتَى تَطْلُبَتْ الْحَالَةُ ذَلِكَ.

هِيَ ذِي الصَّوَائِتِ الْقَصِيرَةِ وَالطَّوِيلَةِ الْمَضْعَفَةِ بِاسْتِعْمَالِ الشَّدَةِ، تَنْتِجُ دَلَالِيَّةَ الْخَطَابِ، عَلَى عَكْسِ مَا تَوَهَّمَهُ عِنْدَ تَبَيُّنِنَا لِمَفْهُومِ الْحَلِيَّةِ، أَوِ النَّزْعَةِ النَّفْسِيَّةِ فِي التَّحْلِيلِ. إِنْ الصَّوَائِتُ الْمَضْعَفَةُ تَقْوِي خَصِيصَةَ شَفَوِيَّةِ الْخَطَابِ، وَهُوَ مَا يَلْفَبُ الْكَلَامَ عَلَى الْكِتَابَةِ، إِلَّا أَنَّهَا مِنْ نَاحِيَةِ أُخْرَى تَتَوَزَّعُ عَلَى النَّصِّ ضَمْنَ نَسْقٍ فَرَعِيٍّ يَتَفَاعَلُ مَعَ الْأَنْسَاقِ الْفَرَعِيَّةِ الْآخَرَى لِلدَّوَالِ بِغَايَةِ بِنَاءِ النَّسْقِ الْعَامِ. وَالصَّوَائِتُ الْمَضْعَفَةُ، مِثْلُهَا مِثْلُ الْبَيْتِ، وَالْمَجْمُوعَةُ مِنَ الْآيَاتِ الْمُؤَلَّفَةِ مِنْ مَتَتَالِيَّاتٍ، وَالْمَعْجَمِ، تَتَّبِعُ فِي كَلِمَتِهَا اسْتِرَاطِيَجِيَّةً مُوَحَّدَةً هِيَ صَوْعُ دَوْرَةِ الزَّمَنِ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ بِمَا يُوَفِّرُ لَهَا

تجاوئها مع النصوص الأخرى لعيّنة المتن، ثم تفرّدها داخل المتن ذاته، أكان جماعياً مع شعراء آخرين أم فردياً مع قصائد أخرى للشاعر ذاته، فتصبح القصيدة تأريخاً لذات كاتبة لا سبيل إلى محوه أو نكرانه.

دورة الزمن في هذا النص تلمّسُ الإخفاق الشعري والأخلاقي، فردياً وجماعياً، وقد ساهمت علاقة الصدى المعكوس، ثم علاقة الجسد الفردي بغيره، أو علاقة الذات الكاتبة بالذوات الأخرى، في بناء شبكة دلالية يقف حاجزٌ دون لحاق الحاضر بماضيه، هو حاجز اجتماعي - سياسي - ثقافي، يتمثل في قهر وجوع الملايين، وضمان السلطة السياسية لاستدامة ما يؤمن الاستبداد، وسيطرة الوعي النقدي المتخلف. إنها حالة منع الماضي من إعادة تحقيقه في مستقبله. والبعد والغربة والعذابات التي تعاني منها الذات الفردية هي غمقياً حالة تتجاوز الذات الكاتبة لتنطبق على الماضي، شعرياً وحضارياً. فنكون أمام الزمن الشعري والأخلاقي المغلق.

ولكن الحاجز الذي حال دون عودة الماضي إلى ماضيه، أي استعادة الماضي في مستقبله، مما سبّب الإخفاق، يوازيه حاجز آخر تفصح عنه الدوال أيضاً، وهو الصيغُ الشعرية القديمة التي حالت دون اختراق الجسد لموته. فالحياة التي ينشدُ إليها المفهوم الشعري تظلُّ مُبعدةً ما دام جسدُ الذات الكاتبة أسير اللغة الشعرية الجاهزة. هكذا تكون الذات محتجزةً بفعل الحاجز الخارجي والحاجز الداخلي في آن واحد. حاجزٌ مضاعفٌ تكشف عنهما الدوالُ في غيبة الوعي الشعري للشاعر بالحاجز الثاني. ولا يكون مأزقُ التقليد والتقليدية هو الحاجز الخارجي وحده بل الحاجز الداخلي كذلك بعد أن فصلت الذات الكاتبة بينهما ولم تفتن إلى أن الدوالُ تُفصح عنه فيما هي تسعى لبناء مشهد الحاجز الخارجي. غربة مضاعفةً إذن. غربة الذات الكاتبة عما يفجر تكثيفَ زَمَنِها، وغربة الماضي عما يجعل منه مستقبلاً. دائرة مغلقة. صمتٌ. وللتحليل أن يقرأ هذا الصمت. تلك مهمة أخرى.

خُلَاصَةُ الْقِسْمِ الْأَوَّلِ

حاولنا، في هذا القسم الأول، أن نعيّن حدودَ التقليديّة بغاية تمييزها عن الكلاسيكية الأوربية من جهة والشعر العربي القديم من جهة ثانية، لأنّ استمرار الخلط بين هذه الممارسات يمنعنا من إعادة بناء الموضوع. وقد صدرنا في قراءتنا للتقليدية عن تصوّرٍ للشعرية قادنا لقراءة نقدية لمناهج ولغتها الواصفة، مؤلفين في الفعل النقدي بين الشعرية العربية القديمة وجملة من النظريات الحديثة التي تدرس الخطاب الشعري، من الشعرية البنيوية إلى الدلائلية الشعرية.

ويمكننا من خلال فقرات التحليل، في لحظتنا الأولى من القراءة، وضع اليد على البنية العامة للتقليدية في الشعر العربي الحديث، من حيث هي بنية يؤرخ لها الإيقاع النصي كدال للذات الكاتبة. إنها بنية موسومة بفردية النصوص ولا نهائية قوانينها مهما ادعينا العدّ والقياس والضبط، على أن هذه الفردية وتلك اللانهائية تلتزمان بالفعل المغلق، وهو ما يقعد النص في كليته كما يقعد دواله ابتداء من البيت والمتتالية. ولئن كان الفعل المغلق خصيصة الدال فهو في الوقت نفسه إنتاج لدورة الزمن المغلق أيضاً، يتحول فيه الماضي والحاضر إلى مفهوم متعارض للزمن، يمنع فيه الحاضر الماضي من استعادة ماضيه في مستقبله. تلك بنية الرّحيل من المعلوم إلى المعلوم، حيث تقلص الذات الكاتبة من فاعليتها وهي تتلجئ إلى القول المعلوم لتخط عليه أثر انجباس المعلوم في المعلوم.

والفرق في هذه الحالة بين النص الأثر والنص الصدى لا يتناول بالضرورة القوانين العامة، ولكنه بالأحرى يكمن في تاريخ اللغة والشعر معاً في المغرب (وغيره من مناطق المحيط مستعداً للتحليل أيضاً)، حيث الذات الكاتبة في هذه الحالة لا تقلت من أثر التاريخ على جسدها، وهو ما نسعى لاستنطاقه في القسم الرابع من هذه الدراسة، واصِلين بين الشعر والذات الكاتبة التقليدية وأثر التاريخ في بنية التقليدية برمتها.

ولكن خصيصة الفعل المُغلق تتجاوب مع كون الفعل يصدر عن حقيقة، وانغلاقه على الماضي إثباتاً لتقدمه، وهما معاً يتعالقان بمفهومي الخيال والنبوة ليكون النسيج النصي بانياً لرؤية شعرية حديثة لها تميزها وتفردها. بذلك تكف عن اعتبار الشعر التقليدي مجرد قالب جامد في البناء النصي أو مجرد استرجاع لآ تاريخي للشعر العربي القديم.

إن التقليدية شعر حديث، بمفاهيمه المشتركة مع المتون اللاحقة عليه (أو المتزامنة معه) يُمهر حديثه. وتصنيف التقليدية ضمن الشعر العربي الحديث تقصع عنه التصورات العامة التي يصدر عنها الشعراء التقليديون في تسمية فعلهم الشعري، وقد لأمست المفاهيم المشتركة للحدثة بتأويلها الشخصي.

المفاهيم والتصورات العامة تتفاعل مع البناء النصي وإنتاج دلالية الخطاب في وضع سياق نظري ونصي يميز النص التقليدي عن النصوص التي تتلبس بمظهره الطباعي، مادام هذا المظهر مجرد عنصر من بين العناصر المتعددة التي لا تأتي معزولة في البناء النصي في الوقت ذاته الذي تلتقي بحركيتها في بناء نص مخصص، وهذه المفاهيم والتصورات هي التي تحميه من اقتقاد حدوده مع النصوص الأخرى التي يستقي منها، أحياناً، عناصر بنائية مفارقة، كقصيدة النثر أو الشعر الحر، من شوقي إلى الجواهري. وبذلك تبدو القصيدة التقليدية موسومة بما هو أوسع مما نجزّه، قسراً، إلى خصائص نصية تختزلها القراءة المطمئنة لمكرور العادة، وتكون النتيجة، في هذه الحالة، هي طرد التقليدية من الحدثة الشعرية، أو ضم نصوص أخرى، غنوة، إلى التقليدية.

ولكن حدثة التقليدية مَعَوَّقة، محتجزة. تكون فيها استعادة الماضي استحالة، والتقدم انطلاقاً من تقايد الماضي مغلقاً، في النص وبالنص. حدثة تعلن باستمرار، منذ البارودي إلى الآن، وعبر الاحتمالات النصية المُنَجَّزة، في المركز الشعري ومحيطه، عن انكسارها ولا إمكانية تحقيقها في حاضر هو تقيض الماضي، كزمن مجرد ومطلق، وكتجربة ذهنية تخشى ماء النص الذي هو اختراق الذات الكاتبة، بالعنفوان المُسَبَّسِل، لكتابتها. وبهذا تكون جميع الجهات المؤدية إلى هذا الماضي محكومة باختلال لا قدرة للتقليدية على تبصّر مَقْدَمِهِ أو الانفلات من مآزقه. وعي شقيّ لذات شقية. هي ذي حدثة التقليدية. ولمتسع التنظير فُسَحَتْه في لاحق الدراسة.

مُلْحَقَان*

* نثبت في نهاية هذا الجزء الأول ملحقين خاصين بتمريف الشعراء الأربعة والنصوص الشعرية الأربعة المحللة بتفصيل في قسم التقليدية، أما فهارس المصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع فنثبتها في نهاية الجزء الرابع من الكتاب.

١. تعريف بالشعراء

تم وضع تعريف مختصر بالشعراء الأربعة الذين ندرسهم في هذا البحث بغاية الوقوف على بعض المراحل الأساسية في حياة وأعمال كل واحد منهم. وليس الغرض هنا هو تفصيل سيرة حياة أو استقصاء دقائق لم يُثَبَّث فيها بعد. وكان الاعتماد على المراجع المتوفرة الخاصة بكل شاعر أو الشعر العربي الحديث، إضافة لكتب التراجم وفي مقدمتها كتاب الأعلام لخير الدين الزركلي.

مَحْمُود سَامِي الْبَارُودِي

مصري، وُلِدَ سنة 1839 في القاهرة. ينحدر من عائلة جركسية. في السابعة من عمره توفي أبوه فكفلته عائلته، وبعد دراسته الأولى دخل مدرسة الحربية، تبعاً لتقاليد العائلة وسمو الوظيفة العسكرية في مصر آنذاك.

تخرج في المدرسة الحربية سنة 1854 وهو شابٌ في السادسة عشرة من عمره أيام عباس الأول، ولما لم يجد البارودي عملاً كان انكبابه على قراءة الشعر بين 1854 و 1863، وأخذ يكتب قصائده الأولى في مناخ شعري كانت السيادة فيه لعبد الله فكري ومحمود صفوت الساعاتي وعبد الله نديم. وفي سنة 1863 قصد الاستانة بتركيا صحبة إسماعيل باشا والتحق بوزارة الخارجية، فأجاد هناك الفارسية والتركية وكتب الشعر بهما أيضاً. وبعد عودته إلى مصر مارسَ وظيفة في الجيش فكان من القواد المصريين في الحملتين العسكريتين إلى كُريت سنة 1868، وروسيا سنة 1877، وهما تدعيم مصري للخلافة العثمانية.

كانت الحرب تجربةً في حياة البارودي وشعره معاً. ففي غمرة الحرب كتب قصائد عديدة. وعلى إثر إلحاقه بمصر بعد الحملة الأولى اختار حلوان، وفيها عرف بذخ المتعة واللذة، ولم يتوقف عن كتابة الشعر، متنقلاً هذه المرة من غرض الحماسة إلى غرض المجون. أما بعد الحملة الثانية إلى روسيا فكان رجل مسؤولية سياسية وعسكرية، عارض التدخل الإنجليزي في مصر ثم انضم إلى الثورة العرابية في سنة 1881، وأصبح رئيساً للوزراء في فبراير إلى مايو 1882. وبعد هزيمة القيادة الوطنية، ودخول الإنجليز القاهرة وإعلان استعمارهم لمصر، اعتُقل البارودي وصدر الحكم عليه بالإعدام ثم خُفّف بالنفي إلى سيلان التي ظل فيها سبعة عشر عاماً. كانت بداية المنفى في كولومبو بسرُنديب، وفيها أقام مدة سبع سنوات، ثم بعد ذلك فارق أصدقاءه وقضى عشرة أعوام في كندي بسرُنديب أيضاً، وفيها تعلم الإنجليزية وترجم منها إلى العربية السحر الأبيض والأسود، ولربما ترجم منها النصائح البد. وكان شعره في سيلان وجدانياً، يغلب عليه التذكر والتأمل. توفيت زوجته فتزوج ثانيةً بآبنة يعقوب سامي أحد المنفيين من زعماء الثورة العربية، ثم توفي ابنه أيضاً. وكان العفو عنه في سنة 1900 فحلّ بمصر. وضع منتخباته الشعرية ورتب ديوانه. وكانت وفاته سنة 1904.

أعماله

- (1) ديوان البارودي، صدر في الطبعات التالية :
 (أ) الجزءان الأول والثاني إلى آخر قافية اللام، تولت أرملته أمر طبعه، ولا نعرف عن هذه الطبعة تاريخ ومكان صدورها.
 (ب) ضبطه وشرحه وصححه محمود الإمام المنصوري، مطبعة الجريدة، القاهرة. بدون تاريخ.
 (ج) جزءان، ضبطه وصححه وشرحه على الجارم ومحمد شفيق معروف، تقديم الدكتور محمد حسين هيكل؛ الجزء الأول، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1952؛ الجزء الثاني، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954.
 (د) دار المعارف، القاهرة، 1975.
- (2) منتخبات البارودي، أربعة أجزاء، مطبعة الجريدة، القاهرة، 1327 - 1329.
- (3) قيد الأوابد، دراسة نقدية، مخطوط.
- (4) أوراق البارودي، المجموعة الأدبية، (1) دراسة وتحقيق وشرح دكتور سامي بدرأوي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1981.

أحمد شوقي

مصري، ولد سنة 1868 في القاهرة، ذو نسب كردي وعربي. تلقى تربيته في ظل الخديوي إسماعيل. دخل مكتب الشيخ صالح سنة 1873، وانتهى من المدرسة الخديوية سنة 1883، ثم التحق بمدرسة الحقوق لمدة أربع سنوات، قضى سنتين منها في قسم الترجمة التابع للمدرسة ذاتها. وبعد ذلك أرسله الخديوي توفيق في أواخر سنة 1889 ضمن بعثة دراسية إلى مونبلييه بفرنسا، فتعرّف على الأدب الفرنسي، وفي سنة 1892 توجه إلى باريس التي تعرف فيها على شكيب أرسلان. ومن باريس توجه لأنجلترا لفترة وجيزة، وفي أكتوبر من السنة ذاتها توجه للخزائر طلباً للشفاء، وهناك قضى أربعين يوماً، ثم عاد إلى باريس ليقضي بها سنتين. كتب خلال هذه المدة الشعر المسرحي لأول مرة، فكانت مسرحية علي بك، ثم عاد إلى مصر في 25 نوفمبر 1893، فعين مديراً لقسم الترجمة. وفي 1896 مثل مصر في مؤتمر المستشرقين بجنيف، وأصدر الجزء الأول من الشوقيات في سنة 1889.

أقام في اسبانيا من 1915 إلى 1919 بعد عزل الانجليز للخديوي عباس وتنصيب حسين كامل سلطاناً على مصر. وأثناء إقامته في اسبانيا ازدادت معرفته بالشعر الأندلسي. وبعد عودته إلى القاهرة تم اختياره عضواً في مجلس الشيوخ بصفة دائمة. أخذ منذ 1920 في كتابة نصوص سماها «الشعر المنشور»، وقد جمعت في كتاب أسواق الذهب المنشور في 1932. كانت مبايعته بإمارة الشعر سنة 1927 بمناسبة سوق عكاظ الثالث أو المهرجان العربي الثالث، وكان المهرجان الأول أقيم سنة 1913 لتكريم خليل مطران، وبعده ببضعة أشهر المهرجان الثاني لتكريم حافظ إبراهيم. أيد جماعة أبولو فكان رئيس لجنتها التنفيذية، ونشر في العدد الأول من مجلة أبولو في شتبر 1932 قصيدة احتلت مكان التصدير، وفي 10 أكتوبر من السنة ذاتها كان اجتماع المجلس الأول لهيئة مجلة أبولو، وكانت وفاته في 14 أكتوبر 1932.

أعماله

(1) - الشوقيات القديمة، الجزء الأول، الطبعة الأولى، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر، القاهرة، 1898؛ الطبعة الثانية، 1911.

(2) - الشوقيات الجديدة،

الجزء الأول،

مطبعة مصر، القاهرة، 1889 مطبعة مصر، القاهرة، 1926.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

الجزء الثاني،

مطبعة مصر، القاهرة، 1930.

طبعة مسروقة، القاهرة، 1943.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1948.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.

الجزء الثالث،

مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1935.

دار الكتب المصرية، القاهرة، 1946.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1948.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1056.

الجزء الرابع،

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1943.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1951.

(3) - الشوقيات، (4 أجزاء)،

مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1961.

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1979، دار العودة، بيروت، 1979.

(4) - ديوان شوقي،

توثيق وتبويب وشرح وتمقيب أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر للطبع والنشر،

القاهرة، 1980 - 1981.

- (5) - الشوقيات المجهولة،
محمد صبري، الطبعة الأولى، مطبعة دار الكتب، القاهرة 1961 - 1962،
الطبعة الثانية، دار المسيرة، بيروت، 1979.
- (6) - رواية عنراء الهند أو تمدن الفراغنة،
مطبعة الأهرام، الأسكندرية، 1897.
- (7) - رواية لادياس،
المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1958.
- (8) - شيطان بنتا عور، أو ليد لقمان وهدهد سليمان،
تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1953.
- (9) - ورقة الآس،
قصة تاريخية، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، 1964.
- (10) - قمبر،
ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.
ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- (11) - مصرع كليوباترا،
ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.
ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- (12) - علي بك الكبير، أو دولة المماليك،
ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.
ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- (13) - الست هدى،
ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.
ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- (14) - عنتره،
ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.
ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

- (15) - مجنون ليلي،
ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.
ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- (16) - أميرة الأندلس،
ط 1، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1964.
ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- (17) - دول العرب وعظماء الإسلام،
دار الكتاب العربي، بيروت، 1970.
- (18) - أسواق الذهب،
ط 1، مطبعة دار الهلال، القاهرة، 1932.
ط 2، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1951.
ط 3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1970.
- (19) - بخيلة،
مسرحية شعر مجهولة، كتبت سنة 1907.

محمد بن إبراهيم

يُعرف بشاعر الحمراء. مغربي، ولد في مدينة مراكش سنة 1897. يعود نسبه إلى هَوَازَة في سوس بجنوب المغرب. تلقى التعليم الديني الذي كان سائداً آنذاك، فحفظ القرآن كما حفظ متون النحو والصرف والفقه. التحق بكلية ابن يوسف في مراكش ثم توجه بعد ذلك إلى كلية القرويين بفاس لإتمام دراسته. تعلق بالشعر والأدب فاطلع على دواوين القدماء.

كتب سنة 1930 قصيدته في هجاء ابن البغدادي، باشا مدينة فاس، الذي اعتقل وجلّد الشبيبة الوطنية المُحتَجّة على الظهير البربري، وفي مقدمتها الشاعر علال الفاسي، فحكمت مندوبيّة فاس على ابن إبراهيم بستتين ونصف سجناً بعد أن أذاع صديقه عبد الرحمن المعروفي القصيدة في الناس، ولكن الكلاوي، باشا مدينة مراكش، تدخل لصالحه فلم يُنفذ الحكم. وفي سنة 1932 كتب قصيدة إصلاحية نشرت في مجلة المغرب. وفي سنة 1933 كتب قصيدة يرد فيها على شوقي في مسرحيته أمير الأندلس التي قامت بتمثيلها في مراكش فرقة التمثيل التابعة لجمعية قدماء ثانوية مولاي إدريس بفاس، وقد انتقص فيها شوقي من الأمير المرابطي يوسف بن تاشفين، ولم تكن القصيدة إلا رداً على موقف المشاركة من المغاربة. وفي 1935 سافر للحج فمدح الملك عبد العزيز آل سعود، ثم ذهب إلى مصر حبة بسيوني، وهناك ساهم في تكريم الزعيم السوري عبد الرحمن شهبندر، كما يبدو أنه ساجل بعض الشعراء السعوديين والمصريين. عاد إلى المغرب، ثم اعتقل سنة 1937 في مراكش مدة تقارب الشهر على إثر المظاهرات التي أبدى تعاطفه معها ضد المحتلين الفرنسيين.

توزعت حياة ابن إبراهيم بين المجون والغلمان ومدح رجال السلطة، وعلى الأخص الباشا الكلاوي، وكذلك ظل في بقية حياته. توفي بسكتة قلبية بمراكش في شتنبر 1955.

أعماله

(1) - ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون،

جمعه ورتبه بأمر ملكي كل من الطبيب المريني دُنْيَا ومُبَارَك الكتّاني المدلّوني ومحمد بنّين وأحمد الشّرقاوي إقبال وعليّ بن المعلّم التّاورتي، وانتهى العمل في 24 فبراير 1969. ما يزال مخطوطاً بالخزانة الحسنية في الرباط تحت رقم 10431.

وبعد مرور حوالي ثلاثين سنة، أشرف أحمد شوقي بنين، بأمر ملكي، على ضبط الديوان وتنسيقه والتعليق عليه، فصدر ضمن منشورات الخزانة الحسنية، سنة 2000.

(2) - مختارات من ديوان شاعر الحمراء،

المطبعة الوطنية، مراكش، 1971.

محمد مهدي الجواهري

عراقي، ولد في سنة 1900 في النجف، وهناك تلقى تعليمه برعاية صارمة من والده. كتب الشعر وهو صغير السن، وفي سنة 1921 نشر أول ديوان له بعنوان حلبة الأدب. غادر النجف في سنة 1927 واشتغل معلماً في الكاظمية، وفي العام ذاته فصله من وظيفته ساطع الحصري، مدير المعارف العام، بسبب قصيدته في إيران التي زارها الجواهري سنتي 1924 و 1926. أحدث ذلك ضجة فأعيد إلى منصبه ثم استقال وعيّن بدائرة التشريفات.

أصدر سنة 1928 ديوان بين الشعور والمأطفة، وفي سنة 1930 استقال من البلاط وأصدر جريدة الفرات التي منعت بعد صدور عشرين عدداً منها، وعيّن من جديد معلماً سنة 1931. نشر ديوانه الثاني ديوان الجواهري سنة 1935، وفي نهاية 1936 أصدر جريدة الانقلاب ثم الرأي العام وصحفاً أخرى عديدة.

منذ الأربعينيات أصبح شاعراً بارزاً ومعروفاً على الصعيد العربي. غادر العراق في سنة 1941 متوجهاً نحو إيران بعد فشل حركة مارس، وعاد إلى العراق في العام نفسه. وفي 1947 أصبح عضواً في المجلس النيابي ثم استقال منه مع غيره من المعارضين احتجاجاً على السياسة الاستعمارية. وفي سنة 1948 استشهد أخوه الأصغر جعفر. توجه في شتبر من العام نفسه إلى فرنسا، وهناك كتب قصائد تخرج على التقليد. ومن فرنسا، سافر إلى بركلو في بولندا للاشتراك في أول مؤتمر للسلام العالمي، ومنها عاد ثانية إلى فرنسا ليقم عدة أشهر. وأخيراً عاد إلى العراق حيث أصدر في 1949 - 1950 الجزءين الأول والثاني من ديوان الجواهري في طبعة جديدة تضم قصائده الأخيرة. زار مصر عام 1950 بدعوة من الدكتور طه حسين، وبيروت عام 1951 بدعوة من لجنة تأيين عبد الحميد كرامي. فتح باب العمل لبدر شاكر السياب حتى يشتغل إلى جانبه في الصحافة. عطلت السلطة في العراق صحفه التي كان يصدرها، واعتقل إثر انتفاضة أكتوبر 1952. أصدر في سنة 1953 الجزء الثالث من ديوانه.

أقام في دمشق كلاجئ سياسي، وهناك أصدر الجزء الأول من ديوانه في طبعة رابعة، ثم عاد في 1957 إلى العراق، وعند قيام ثورة 14 يوليو 1958 حياً بشعره الثورة، وانتخب رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين ونقيباً للصحفيين. تعرض لمضايقات سياسية ففادر العراق سنة 1961 متوجهاً إلى بيروت ومنها إلى براغ التي أقام فيها سبع سنوات ضيفاً على اتحاد الأدباء التشيكوسلوفاكيين. أصدر أصدقاؤه الجزء الأول من ديوانه في طبعة خامسة سنة 1960، والجزء الثاني سنة 1962، وفي سنة 1965 أصدر ديواناً جديداً بعنوان بريد الغربية. وفي نهاية 1967 قدم إلى بيروت لإصدار طبعة كاملة من ديوانه، فوقع العقد مع ناجي علوش، ممثل دار الطليعة التي أصدرت الجزء الأول في أبريل 1968، ثم أنهى هذه الرحلة من المنافي بالعودة إلى العراق بعد انقلاب 17 يوليو 1968 بدعوة من الحكومة الجديدة، وفي 1969 صدر الجزء الثاني من الديوان عن دار الطليعة أيضاً. وفي 1971 أصدرت له وزارة الإعلام في بغداد ديوان أيها الأرق وديوان خلجات.

زار عدة بلدان عربية وغير عربية، مشاركاً في مؤتمراتها الأدبية ومناسباتها السياسية. أصدر في دمشق طبعة جديدة من ديوانه في سنة 1979 عن وزارة الثقافة، ثم صدرت طبعة أخرى عن دار العودة في بيروت سنة 1982. استقر منذ سنة 1982 بدمشق، وفيها توفي صباح يوم الأحد 26 يوليو 1997.

أعماله

(1) - حلبة الشعر،

ط 1، النجف، 1921.

ط 2، عني بطبعه وشرح ألفاظه ضياء الدين سعيد، النجف، 1965.

(2) - بين الشعور والعاطفة،

مطبعة النجاح، بغداد، 1928.

(3) - ديوان الجواهري،

ط 1، جزآن في مجلد واحد، مطبعة العزى، النجف، 1935.

ط 2، بغداد، 1949 - 1950. الجزء الثالث، بغداد، 1953.

ط 3، 1960 - 1962.

ط 4، مسروقة، جزآن، المطبعة العصرية، بيروت، 1967.

- (4) - بريد الغربية،
بغداد، 1965.
- (5) - المجموعة الشعرية الكاملة،
مجلدان، دار الطليعة، بيروت، 1968 - 1969.
- (6) - أيها الأرق،
وزارة الأعلام، بغداد، 1971.
- (7) - خلجات،
وزارة الأعلام، بغداد، 1971.
- (8) - ديوان الجواهري،
جزءان، وزارة الأعلام، بغداد، 1973.
- (9) - ديوان الجواهري،
خمس أجزاء، وزارة الثقافة، دمشق، 1979.
- (10) - ديوان الجواهري،
أربعة أجزاء، دار العودة، بيروت، 1982.

II نصوص شعرية

محمود سامي البارودي

وَقَالَ يَذْكُرُ أَيَّامَ الشَّبَابِ*

وَأَيْنَ مِنَ الصَّبَا ذُرْكُ الطَّلَابِ ؟
مَخَالِيْلُهُ بَكَيْتُ لِفَرْطِ مَا بِي
تَوَلَّدَ مِنْهُ حُزْنِي وَكَيْتَابِي
وَفِي اللَّذَاتِ إِنْ سَنَحْتُ عَذَابِي
وَأُظْهِرُ سُلُوءَ وَالْقَلْبُ صَابِي
يَكُونُ قَوَامُهَا رَوْحَ الشَّبَابِ
بِهِ سَلَفْتُ وَأَيَّامُ عَذَابِ
وَمَرَعَى اللَّهُ مُخْضَرُّ الْجَنَابِ
بِأُجْحَةِ الْخَلَاعَةِ وَالتَّصَابِي
لِعَابِ فِي لِعَابِ فِي لِعَابِ
وَقَرْنُ الشَّمْسِ بِنِيرِ الْإِهَابِ
عَلَى السَّاحَاتِ أَمْثَالُ الْقَبَابِ
وَجَدُولُ مَايْهَا عَذْبُ الرُّضَابِ
مِنَ الزَّهْرِ الْمُتَمَقِّقِ فِي ثِيَابِ
كَمَا مَالُ النَّزِيفِ مِنَ الشَّرَابِ
بِالْئِنَةِ النَّبَاتِ عَلَى السَّحَابِ
عَلِيلُ الْجَوْ، هَلْهَالِ الرَّبَابِ
بَكُوراً قَبْلَ تَنْعَابِ الْغُرَابِ

1 أَعِذْ يَا ذَهْرُ أَيَّامِ الشَّبَابِ
2 زَمَانٌ كُلَّمَا لَاحَتْ بِفِكْرِي
3 مَضَى عَنِّي وَغَادَرَ بِي وَلُوعاً
4 وَكَيْفَ تَلَدُّ بَعْدَ الشَّيْبِ نَفْسِي ؟
5 أَصْدُ عَنْ النِّعَمِ صُدُودَ عَجْزِ
6 وَمَا فِي الذَّهْرِ خَيْرٌ مِنْ حَيَاةِ
7 فَيَا اللَّهَ ! كَمْ لِي مِنْ لَيَْالِ
8 إِذِ النُّعْمَاءِ وَارِفَقَةِ عَلِينَا
9 نَطِيرُ مَعَ السُّرُورِ إِذَا انْتَشَيْنَا
10 فَفَدَوْتُنَا وَرَوْحَتُنَا سَوَاءِ
11 وَرُبْتُ رَوْضَةً مِلْنَا إِلَيْهَا
12 نَمَتْ أَذْوَاحُهَا وَنَمَتْ، فَكَانَتْ
13 فَزَهَرَ غُصُونُهَا طَلَقَ الْمُحْيَا
14 كَأَنَّ غُصُونَهَا غِيدَ تَهَادَى
15 سَقَتَهَا السُّحْبُ رَيْقَهَا فَمَالَتْ
16 فَسَبَّحَ طَيْرُهَا شُكْرًا، وَأَثْنَتْ
17 وَيَوْمَ نَاعِمِ الطَّرْفَيْنِ نَادِ
18 سَبَقْتُ بِهِ الشُّرُوقَ إِلَى التَّصَابِي

19 وَسَقَتْ مَعَ الْقَوَاةِ كُمَيْتَ لَهْوِ
 20 إِذَا الْجَمْتَهُمَا بِالْمَاءِ قَرَّتْ
 21 مُوَرَّدَةً إِذَا انْقَسَدَتْ بَكْفًا
 22 هُوَ الْعَصْرُ الَّذِي دَارَتْ عَلَيْنَا
 23 نَجَاهِرُ بِالْفِرَامِ، وَلَا تَبَالِي
 24 فَيَا لَكَ مِنْ زَمَانٍ عَشْتُ فِيهِ
 25 إِذَا ذَكَرْتُهُ نَفْسِي أَبْصَرْتُهُ
 26 تَحَوَّلَ ظِلُّهُ عَنِّي، وَأَذْكَى
 27 كَذَلِكَ الدُّهْرُ مَلَأَ خَلُوبَ
 28 فَلَا تَرْكُنْ إِلَيْهِ، فَكُلُّ شَيْءٍ
 29 وَعِشْ فَرْدًا، فَمَا فِي النَّاسِ خِلْ
 30 حَلَبْتُ الدُّهْرَ أَشْطَرَهُ مَلِيًّا
 31 فَمَا أَبْصَرْتُ فِي الْإِخْوَانِ نَذْبًا
 32 وَلَكِنَّا نَعَاشِرُ مَنْ لَقِينَا

جَمُوحًا، لَا تَلِينَ عَلَى الْجَذَابِ
 وَقَارَ بِجِيدِهَا لَبِيَّ الْعَبَابِ
 جَلَّتْهَا لِلاشْمَةِ فِي خِضَابِ
 بِهِ اللَّذَاتُ وَاضِحَةُ النَّقَابِ
 وَتَنْطِيقُ بِالصُّوَابِ، وَلَا نُخَابِي
 نَدِيمَ الرِّاحِ وَالْهَيْفِ الْكِمَابِ
 كَأَنِّي مِنْهُ أَنْظُرُ فِي كِتَابِ
 بِقَلْبِي لَوَعَةً مِثْلَ الشَّهَابِ
 يَغُرُّ أَخَا الطَّمَاعَةِ بِالْكِذَابِ
 تَرَاهُ بِهِ يُكْوِلُ إِلَى ذَهَابِ
 يَسُرُّكَ فِي بَعِيدٍ اقْتِرَابِ
 وَذَقْتُ الْعَيْشَ مِنْ أُرَى وَصَابِ
 يَجِلُّ عَنِ الْمَلَامَةِ وَالْعِتَابِ
 عَلَى حُكْمِ الْمَرْوَةِ وَالتَّغَابِي

- 16 أَلَسَ دِمَشْقُ لِلْإِسْلَامِ ظِيئَرًا
 17 صَلاَحُ الدِّينِ تَاجُكَ لَمْ يَجْمَلْ
 18 وَكُلُّ حَضَارَةٍ فِي الْأَرْضِ طَالَتْ
 19 سِاؤُكَ مِنْ حُلَى الْمَاضِي كِتَابًا
 20 بَنِيَتِ الدُّوْلَةُ الْكُبْرَى وَمُلْكَا
 21 لَهُ بِالْشَّامِ أَعْلَامٌ وَعُرسٌ



- 22 رِبَاعُ الْخُلْدِ وَيَحْكُ مَا دَهَاها
 23 وَهَلْ غُرِفَ الْجَنَانُ مُنْضَدَاتٍ
 24 وَأَيْنَ دُمَى الْمَقَاصِرِ مِنْ حِجَالِ
 25 بَرْزَنْ وَفِي نَوَاحِي الْأَيْكِ نَارٌ
 26 إِذَا زَمَنَ السَّلَامَةَ مِنْ طَرِيقِ
 27 بَلِيلٍ لِلْقَذَائِفِ وَالْمَنَايَا
 28 إِذَا عَصَفَ الْحَدِيدُ أَحْمَرَ أَفْقٍ
 29 سَلِيٍّ مِنْ رَاغٍ غِيْدُكَ بَعْدَ وَهْنِ
 30 وَلِلْمُسْتَعْمَرِينَ وَإِنْ أَلَانُوا
 31 رِمَاكَ بِطَيْشِهِ وَرَمَى فَرَنْسَا
 32 إِذَا مَا جَاءَهُ طُنْلَابٌ حَقِ
 33 دَمَ الثُّوَارِ تَعْرِفُهُ فَرَنْسَا
 34 جَزَى فِي أَرْضِهَا، فِيهِ حَيَاةٌ
 35 بِلَادَ مَاتَ فَتَيْتُهَا لَتَحْيَا
 36 وَخَرَّتْ الشُّعُوبُ عَلَى قَنَاهَا
 37 بَنَى سُورِيَةَ أَطْرَحُوا الْأُمَانِي
 38 فَمَنْ خِيَدَعَ السِّيَاسَةَ أَنْ تُغْرُوا
 39 وَكَمْ صَيِّدٍ بِدَالِكَ مِنْ ذَلِيلِ
 40 قُتُوقِ الْمَلِكِ تَحْدُثُ ثُمَّ تَمْضِي
 41 نَصَحْتُ وَنَحْنُ مُخْتَلِفُونَ دَارًا
- أَحَقُّ أَنَّهَا دَرَسَتْ أَحَقُّ
 وَهَلْ لِنَعِيمِهِمْ كَأْسٌ نَشَقُّ
 مُهْتَكَّةً وَأَسْتَبَارِ تَشَقُّ
 وَخَلْفَ الْأَيْكِ أَفْرَاحٌ تَنْزَقُّ
 أَتَتْ مِنْ دُونِهِ لِلْمَوْتِ طُرُقُ
 وَرَاءَ سَائِلِهِ خَطْفٌ وَصَفَقُ
 عَلَى جَنَبَاتِهِ وَاسْوَدَّ أَفْقُ
 أَيْبُنَ فَنَوَّادِهِ وَالصَّخِرَ فَرَقُ ؟
 قُلُوبٌ كَالْحَجَارَةِ لَا تَرَقُ
 أَخُو حَرْبٍ بِهِ صَلَفٌ وَحُمُقُ
 يَقُولُ عَصَابَةٌ خَرَجُوا وَشَقُوا
 وَتَعْلَمُ أَنَّه نَوْرٌ وَحَقُّ
 كَمَنْهَلِ السَّمَاءِ وَفِيهِ رِزْقُ
 وَزَالُوا دُونَ قَوْمِهِمْ لِيَبْقُوا
 فَكَيْفَ عَلَى قَنَاهَا تَشْرَقُ
 وَأَلْقُوا عَنْكُمْ الْأَحْلَامَ أَلْقُوا
 بِالْقَلْبَابِ الْإِمَارَةِ وَهِيَ رِقُ
 كَمَا مَالَتْ مِنَ الْمَصْلُوبِ عُنُقُ
 وَلَا يَمْضِي لِمُخْتَلِفِينَ قُتُوقُ
 وَلَكِنْ كُلُّنَا فِي الْهَمِّ شَرَقُ

42 ويَجْمَعُنَا إِذَا اِخْتَلَفَتْ بِلَادُ
 43 وَقَفْتُمْ بَيْنَ مَوْتٍ أَوْ حَيَاةٍ
 44 وَلِلْأَوْطَانِ فِي دَمِ كُلِّ حُرٍّ
 45 وَمَنْ يَسْقِي وَيَشْرَبُ بِالْمَنَآيَا
 46 وَلَا يَبْنِي الْمَمَالِكَ كَالضَّحَايَا
 47 فَفِي الْقَتْلِ لِأَجْيَالِ حَيَاةٍ
 48 وَلِلْحَرِيَّةِ الْحَمَاءُ بَابُ
 49 جَزَاكَمِ ذُو الْجَلَالِ بَنَى دِمَشْقَ
 50 نَصَرْتُمْ يَوْمَ مِخْنَتِهِ أَخَاكُمْ
 51 وَمَا كَانَ السِّدْرُوزِ قَبِيلَ شَرٍّ
 52 وَلَكِنْ ذَاذَةٌ وَقِرَاةٌ ضَيْفٍ
 53 لَهُمْ جَبَلٌ أَشْمٌ لَهُ شِعَافٌ
 54 لِكُلِّ لُبُوءَةٍ وَلِكُلِّ شَيْبِلٍ

بِيَانٍ غَيْرِ مُخْتَلِفٍ وَنُطْقٍ
 فَإِنْ رُمْتُمْ نَعِيمَ الدَّهْرِ فَاشْتَقُوا
 يَدَ سَلَفٍ وَذَيْنَ مَسْتَحِقِّ
 إِذَا الْأَحْرَارُ لَمْ يُشَقُّوا وَيَشَقُّوا ؟
 وَلَا يُبْذَنِي الْحَقُّوقُ وَلَا يُحَقُّ
 وَفِي الْأَسْرِ فِدَى لَهُمْ وَعَتَقُ
 بِكُلِّ يَدٍ مَضْرُجَةٍ يُدَقُّ
 وَعِزُّ الشَّرْقِ أَوْلَاهُ دِمَشْقُ
 وَكُلُّ أَخٍ بِنَصْرِ أَخِيهِ حَقُّ
 وَإِنْ أَخِذُوا بِمَا لَمْ يَسْتَحِقُّوا
 كَيْبُوعِ الصَّفَا خَشَنُوا وَرُقُوا
 مُوَارِدُ فِي السَّحَابِ الْجَوْنِ بُلُقُ
 نِضَالُ جِهَاتِهِ شَرَفٌ وَخُلُقُ

محمد بن إبراهيم

الدُّمَعَةُ الْخَالِدَةُ*

- 1 أنال من الأجفان عن صدره نهرا
 - 2 ومن أدمع الباكي الغزيرة ما به
 - 3 دَعَوْا قطرات الدمع تنزل فوقه
 - 4 فما نكد مثل الرعاة تراهم
 - 5 وذأ الأرعن المشدود بالجبل نصفه
 - 6 فأصبح والشكوى إلى الله وحده
 - 7 يسوس بفاس من بنييه كرامهم
 - 8 مُصاب نشدت الصبر عند هجومه
 - 9 مُصاب جسيم يا كرام بخلقكم
 - 10 وإن كنت أدري أن بين ضلوعكم
 - 11 وزادكم هول المصاب ساعكم
 - 12 وأزبقة أشرى بطونهم جثوا
 - 13 مُصاب كذا التاريخ شاء فظاعة
 - 14 أسجن وضرب مؤلم وإهانة
 - 15 وما ذنبهم إلا الشعور بأنهم
 - 16 قتل لكثيف الروح هاتيك ضربة
 - 17 أحسوا جميعاً بالتألم والضنى
 - 18 فمِنْ صامت لم يستطيع وصف سقمه
 - 19 سواك الذي صيغت من الرّجس رَوْحَه
- لِيُطْفِئَ مَا بِالْقَلْبِ مُشْتَعِلًا جَفْرًا
تُخَفِّفُ أَشْجَانًا قَدْ أَقْلَقَتِ الصُّدْرَا
فَإِنِّي بِمَا فِي مَهْجَتِي مِنْكُمْ أَذْرَى
غَلَدًا نَهَيْتُمْ نَهْيًا وَأَمَرْتُمْ أَمْرًا
مَتَى سَأَسْ غَيْرَ الظَّأْنِ جَازَ بِهِ الْوَعْرَا
وَمَا الْمَرْتَجَى إِلَّا أَنْ يَكْشِفَ الصَّرَا
فَيَقْلِبُهُمْ بَطْنًا وَيَجْلِسُدَّهُمْ ظَهْرًا
فَقَارِقَتِي صَبْرِي يَرُدُّ لِأَصْبْرَا
خَنُوا شَطْرَهَا إِنِّي اغْتَصَبْتُ لَكُمْ شَطْرًا
كَبُودًا حِرَارًا دُونَهَا كَبِيدِي الْحَرَى
نَدَاءَ بَنِيكُمْ تَسْتَعِثُّ بِكُمْ جَهْرًا
بِأَطْرَافِهِمْ تَبَّتْ يَدَايَهُمْ مِنْ أَسْرَى
يَحْدُثُ عَنْهُ الْغَيْرُ فِي أَمْرٍ أُخْرَى
وَزَجَرَ وَتَعَزَّيَزَ وَمَا اقْتَرَفُوا وَزْرًا
أَصِيبُوا فَصَاحُوا مِنْ تَأْلِيمِهِمْ جَهْرًا
مَلَائِينَ قَدْ أَضْنْتُ بِمَغْرِبَتِنَا عَشْرًا
وَهَلْ يَجْهَلُ الْمَضْرُورُ أَنَّ بَلَهَ صَرًا
وَمِنْ نَاطِقٍ عَنِ نُطْقِهِ لَمْ يَجِدْ صَبْرًا
وَقَلْبُهُ مِنْ صَخَرٍ وَمَا أَلَيْنَ الصَّخْرَا

(* ديوان شاعر العمراء، م. س. ١٠، ص. ١٩٨ - ٢٠٠).

إِلَيْكَ فَتَذِيرِي مِنْهُ مَا حَقَّهُ يُدْزِي
إِذَا طَالَ مَدُّ الْبَحْرِ فَاتَنْظِرِ الْجَزْرَا
جَزَاءً وَفَاقاً لَا خَصَاصاً وَلَا وَفْرَا
رَجَالَ فَرْنَسَا سَاسَةَ الْعَالَمِ الْكَبْرَى
تَخَوَّلَهُمْ صَفْحاً إِذَا اسْتَوْجَبُوا زَجْرَا

□ □ □

بِسَجْنِ حَوَى أُنْبَاءَهُ خَضَعاً مَرًّا
طَعُومَ حَيَاةِ الْخَرِّ فَاسْتَعْذِبُوا الْمَرَّا
فَمَا حَبَسُوا قَهْرًا وَإِنْ حَبَسُوا قَهْرًا
وَمَا الْمَوْتُ إِلَّا جَهْلُهُ ذَلِكَ التَّرَا
وَفِي الشَّهْدِ وَالْحُلُوءِ يَسْتَطْعِمُ الصَّبْرَا
وَسَاكِنِ سَجْنِ بَاتٍ فِي عَيْنِهِ قَضْرَا
هُوَ الْقَدُّ لَا يَبْقَى بِرَأْسِكُمْ سَكْرَا

□ □ □

لَقُّوا مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ مَا أَغْضَبَ الدَّهْرَا
وَحَطَبٌ كَمَا شَاءَتْ جِسَامَتُهُ الْكَبْرَى
لِيَنْظِمَهَا دَمْعاً وَيَنْشُرَهَا نَثْرَا
وَالآنَ ائْتَمِعُوا صَارَ الْخَرِيرُ بَكْأً مَرًّا
فَحَقِّقْ فِي الدُّنْيَاءِ يُقْضَى وَفِي الْأُخْرَى
وَبِالْخَزْيِ فِي الدُّنْيَا سَيُفْتَى لَهُ الذِّكْرَى
إِذَا رَنَّتِ الْأَيَّامُ يَوْمًا لَهُ شَرْرَا

□ □ □

أَحَبُّ رَصِيفِي فَوْقَ حُبِّ الْوَرَى طُرَّا
لِمِثْلِكَ مِنْ مِثْلِي تَقُومُ لَهُ عَذْرَا
عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مِنْ شَاعِرِ الْحَمْرَا

20 سَتَلْقَى مِنَ الدَّهْرِ النَّوْمَ انْتِبَاهَةً
21 هُوَ الدَّهْرُ يَحْكِي الْبَحْرَ حِينَ سَكُونِهِ
22 وَهَبْهُمْ جُنَاةً أَيْنَ مِنْكَ جَزَاؤُهُمْ
23 فَلَوْ سَاسَهُمْ أَهْلُ السِّيَاسَةِ وَالنَّهْيِ
24 لَمَا ظَفِرُوا مِنْهُمْ بِغَيْرِ عَدَالَةٍ

25 أَهْلَا زَائِرِي فَاسٍ إِذَا مَا مَرَزْتُمَا
26 فَإِنَّ بِذَلِكَ الْخَيْسَ أُنْشَأَ تَذَوُّقُوا
27 وَثَقُّوا عَلَى عِلْمِ طَرِيقِ زُبَاهُمُ
28 حَيَاةَ الْفَتَى إِدْرَاكَ سَرِّ حَيَاتِهِ
29 فَيَبْصُرُ فِي الظُّلُمَاءِ نَوْرَ بَصِيرَةٍ
30 وَكُمُ مِنْ طَلِيقِ عَاشٍ فِي السَّجْنِ عُمَرُهُ
31 فَقُلْ لَصْحَابَةِ طَالَ بِالْجَاهِ سَكْرَهُمُ

32 أَحَقُّأَ بَنِي فَاسٍ بِأَنَّ بَنِيكُمْ
33 مُصَابٌ كَمَا شَاءَتْ شَقَاوَةُ أَهْلِهِ
34 فَمَا اكْتَنَزَ الْوَادِي جَوَاهِرَهُ عَدَا
35 وَقَبْلًا خَرِيرُ الْمَاءِ مَا تَمَعُونَهُ
36 فَصَبْرًا جَمِيلًا يَا ابْنَ فَاسٍ عَنِ الرَّذَى
37 سَيَلِقِي مِنَ الدِّيَانِ مَا هُوَ أَهْلُهُ
38 وَيَدْفَعُ لِلْأَيَّامِ جَلًّا حَسَابِهَا

39 أَنَادِي رَصِيفًا لِي هُنَاكَ وَإِنِّي
40 أَخِي كُلِّ مَا لِي دَمْعَةً وَأَخَالَهَا
41 أَشَاعَرَ فَاسِي دُونَ سَابِقِ رُؤْيَا

محمد مهدي الجواهري

يَا دِجْلَةَ الْخَيْرِ*

- نظمت شتاء عام 1962، وكان الشاعر يمر بأزمة نفسية حادة، إثر اضطراره إلى مُغادرة العراق هو وعائلته، والإقامة في مغتربه في تشيكوسلوفاكيا، وكان ذلك في صيف عام 1961.
- نشر قسم منها لأول مرة في جريدة «المستقبل» يوم السبت الثاني من شباط 1963 بعنوان :

رائعة جديدة للجواهري

يا دجلة الخير

على يد اتحاد الأدباء

• إلى كل أديب في العراق

وقالت الجريدة :

«رائعة الجواهري الجديدة جاءت كمعظم روائعه الشعرية فريدة ممتازة شامخة شموخ الذرى، تلمس فيها الطبيعة الإنسانية في ثورتها وهدوئها، في آلامها وأفراحها، في تحرقها وحنينها إلى ما تصبو وإلى ما حرمت منه بسبب من الأسباب.

«إنك تلمس في هذه الأبيات المتلاحمة شوق الجواهري إلى وطنه، إلى دجلته، وإلى ضفافها واصطفاف أمواجها، وتحس خلال استعراضك للقصيدة كيف يتصل الجواهري بألف سبب وسبب بما في هذا الشعب العظيم وبحاضره ومستقبله».

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1 حَيَّتْ سَفْحَكَ عَنْ بُعْدٍ فَحَيَّنِي | يا دجلة الخير، يا أمَّ البساتين |
| 2 حَيَّتْ سَفْحَكَ ظَمَاناً أَلُوذُ بِهِ | لوذَ الحمائم بين الماء والطين |
| 3 يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه | على الكراهية بين الحين والحين |

تُبْعاً فَنُبْعاً فَمَا كَانَتْ لَتَرْوِينِي
لِيْ النَّسَائِمِ أَطْرَافَ الْأَفْئَانِينَ
يُحَاكَ مِنْهُ غَدَاةَ اللَّيْلِ يَطْوِينِي
حَتَّى لِأَدْنَى طِمَاحٍ غَيْرِ مَضُونٍ
بَيْنَ الْحَشَائِشِ أَوْ بَيْنَ الرِّيَاحِينَ ؟
بَيْنَ الْجَوَانِحِ أَعْنِيهَا وَتَعْنِينِي
كَالرَّيْحِ تُمْجِلُ فِي دَفْعِ الطَّوَاحِينَ

4 إِنِّي وَرَدْتُ عَيُونَ الْمَاءِ صَافِيَةً
5 وَأَنْتَ يَا قَارِباً تَلْوِي الرِّيحَ بِهِ
6 وَدِدْتُ ذَاكَ الشَّرَاعَ الرِّخْصَ لَوْ كَفَنِي
7 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : قَدْ هَانَتْ مَطَامِحُنَا
8 أَتَضْمِينَ مَقِيلاً لِي سَوَاسِيَةً
9 خَلُوهَا مِنَ الْهَمِّ إِلَّا هُمْ خَافِقَةٌ
10 تَهْزُنِي فَأَجَارِيهَا فَتَدْفَعُنِي



يَا خَمَرَ خَائِيَةٍ فِي ظِلِّ عَرْجُونٍ
يَا خَنْجَرَ الْفَدْرِ، يَا أَغْصَانَ زَيْتُونٍ
مَشَى التَّبَغْدُودُ حَتَّى فِي الدَّهْشَاتَيْنِ
لَلَّانَ يَعْبِقُ عِطْرُ فِي التَّلَاحِينِ
بِهِ الْحَضَارَةُ ثَوْباً وَشَيْ «هَارُونَ»
وَالْمَلْبَسُ الْعَقْلَ أَزْيَاءَ الْمَجَانِينِ
وَالْمُنْفِقُ الْيَوْمَ يُفْسِدُ بِالثَّلَاثِينَ
وَالْمَلْهُمُ الْفَيْنَ مِنْ لَهْوٍ أَفْئَانِينَ
قَرَعَ النِّوَاقِيسُ فِي عِيدِ الشَّعْمَانِينَ

11 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : يَا أَطْيَافَ سَاحِرَةٍ
12 يَا سَكَنَةَ الْمَوْتِ، يَا إِعْصَارَ زَوْبَعَةٍ
13 يَا أُمَ بَغْدَادَ، مِنْ ظَرْفٍ، وَمِنْ غَنْجَرٍ
14 يَا أُمَ تِلْكَ الَّتِي مِنْ «أَلْفٍ لَيْلَتِهَا»
15 يَا مُسْتَحْجَمَ «النَّوَاسِي» الَّذِي لَبِسْتُ
16 الْغَاسِلَ الْهَمِّ فِي ثَغْرِ، وَفِي حَبَبٍ
17 وَالنَّاحِبِ الزَّقِّ يَا بَاهُ وَيَكْرَهُهُ
18 وَالرَّاهِنِ السَّابِرِي الْخَزْفِي قَنْدَحٍ
19 وَالْمُسْمَعِ الدَّهْرَ، وَالِدُنْيَا، وَسَاكِنَهَا



يُعْلِي فَوَادِي : وَمَا يُشْجِيكَ يَشْجِينِي
فِي مَائِكَ الطُّهْرِ بَيْنَ الْحَيْنِ وَالْحَيْنِ
عَلَى الْقَرَى أَمْنَاتٍ وَالِدَّهْشَاتَيْنِ
بِهِ مَجَارِيكَ مِنْ فَوْقَ إِلَى دُونِ
أَنْفَامِكَ الشَّرَّعِ عَنْ أُنَاتٍ مُحْزُونِ
لَلَّانَ تَهْزِينَ مِنْ حَكْمِ السَّلَاطِينِ
مِنَ النَّـوَاوِيسِ أَرْوَاحَ الْفَرَاعِينَ
عَلَى الضَّفَافِ، وَمِنْ بَوَاسِ الْمَلَايِينِ

20 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : مَا يُعْلِيكَ مِنْ حَقِّقٍ
21 مَا إِنْ تَمَزَّالَ سَيَاطُ الْبَغْيِ نَاقِمَةٌ
22 وَوَالْغَاتِ خِيُولُ الْبَغْيِ مُضْجِجَةٌ
23 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : أَدْرِي بِالَّذِي طَفَحَتْ
24 أَدْرِي عَلَى أَيِّ قَيْشَارٍ قَدْ انْفَجَرَتْ
25 أَدْرِي بِأَنَّكَ مِنْ أَلْفٍ مَضَتْ هَدْرًا
26 تَهْزِينَ أَنْ لَمْ تَزَلْ فِي الشَّرْقِ شَارِدَةً
27 تَهْزِينَ مِنْ خِصْبِ جَنَّاتٍ مَنْشُورَةٍ

أضفوا دروغَ مطاعيرِ مطاعين
كما تلوَّى بيطن الحوتِ ذو النونِ
ويفزعون إلى خدسٍ وتخمين
والمُفضلينَ عليه جَدْعَ عرينِ
مُسْتَعصِمِينَ بحبلٍ منه موهونِ
ومستमितٍ، ومنجـاةً لِمسكينِ

□ □ □

وأيُّ شرٍّ بخيرٍ غيرٍ مقرونِ
طهرَ الملائك من رجس الشياطينِ
لديك في «القَمَمِ» المسحورِ مخزونِ
مُحَمَّلَاتٍ على أكتاف «ذُلْفِينِ»
آتٍ فَرَضِيكَ عقباه وترضيني

□ □ □

للمع ما بين ترخيمٍ وتنوينِ
لحن الحياة رخيلاً غيرَ ملحونِ
كفَّ الطبيعة لوحاً، «سُفَرُ تَكْوِينِ»
فحوى، وأبلغَ منها في التضامينِ
لكن لئليس أوجاعَ المساكينِ
المُلهمون عليها كالعناوينِ
أضواء حرفٍ ليليل البؤس مرهونِ
من راح منهم خليصاً غيرَ مديونِ

□ □ □

لم أقضِ عندي منها ذينَ مديونِ
خَبِئاً، وما كنتُ في غيبِ بطنينِ
وكان يأخذُ من جرحي ويُعطيني
به الشدائد، أقرِبه ويُقريني
عاطيتها فانتاتِ حُبَ مفتونِ
من الطحالب مزهوَ الفساتينِ

28 تهزين من عَفَاءٍ يومَ ملحمةِ
29 الضارعين لأقْدَارٍ تَجِلُّ بهم
30 يرون سُودَ الرزايا في حقيقتها
31 والخائفين اجتداعَ الفقرِ ما لَهُمْ
32 واللائذين بدعوى الصبرِ مَجْنِبَةً
33 والصبرُ ما انفكَّ مرداةً لِمُحْتَرِبِ

34 يا دجلةَ الخيرِ : والدنيا مُفَارَقَةٌ
35 وأيُّ خيرٍ بلا شرٍّ يَلْقُحُـهُ
36 يا دجلةَ الخيرِ : كم مِنْ كَنْزٍ موهبةِ
37 لعلَّ تلكَ العفاريث التي اخْتَجَزَتْ
38 لعلَّ يوماً عصوفاً جارفاً عِرمًا

39 يا دجلةَ الخيرِ : إن الشِعْرَ هِذْهَدَةٌ
40 عَفْوَاً يُرَدِّدُ فِي رَفْهِهِ وَفِي غَلَلِ..
41 يا دجلةَ الخيرِ : كان الشعرُ مُذْ رَسَمْتُ
42 «مزمراً داوودَ» أقوى من نبؤته
43 يا دجلةَ الخيرِ : لم نَصَبْ لِمَسْكَنَةٍ
44 هذي الخلائقُ أَسْفَارَ مَجْسُودَةٍ
45 إذا دجا الخطبُ شَعَتْ في ضائرهم
46 ذِينَ لَزَامَ، ومحسودٌ بنعمته

47 يا دجلةَ الخيرِ : ما أَبْقَيْتُ جازيةً
48 ما كنتُ في مَشْهَدٍ يَعْنِيكَ مَتْمَهاً
49 وكان جُرْحُكَ إلهامي مُشَارَكَةً
50 وكان سَاحُكَ من سَاحِي إذا نزلتِ
51 حتى الضفادعُ في سفحيكِ سَارِيَةً
52 غازلتهنَّ خليعاتٍ وإن لبستِ

تُسَدِّي إِلَيَّ عَلَى بُعْدٍ فَتَجْزِينِي
وَالْهَمِينِي سُلُـوَانِـاً يُنْـلِينِي
بِلِـسْوَائِي لَمْ أَلْفِ حَتَّى مِنْ يِـسْوَاسِينِي
طِيفِـاً يَمُرُّ وَإِنْ بَعْضُ الْأَحْـبَائِينِ
دَفَاءً «الْكُـوَانِينِ»، أَوْ عَطَرَ «التَّشَارِينِ»

□ □ □

عَنْ كُلِّ مَا جَلَّتِ الْأَحْلَامُ يَلْهِينِي
وَدِدْتُ مِثْلِي لَوْ أَنَّ النَّوْمَ يَجْفُونِي
مِمَّا تَحَرَّقَتْ فِي نَوْمِي بِأَتُونِ
أَنْ لَيْسَ مَا فِيهِ مِنْ مَاءٍ يَغْسِلُنِي
أَنْ لَسْتُ فِي مَهْمَةٍ بِالْغَيْلِ مَسْكُونِ
لِي الْمَقَادِيرُ مِنْ لَدَغِ الثَّعَالِينِ
وَلَا يُبْعَثُونَ إِلَّا كُلُّ مَافُونِ
نَبَشَ الْهُوَامِ ضَرِيحاً كُلَّ مَدْفُونِ

□ □ □

تَقِيضُهُ جُمُوعَ تَحْرِيبِكَ وَتَسْكِينِ
قَطُفِ الْجِيَاعِ جَنَى اللَّذَاتِ يَزْهُونِي
حُبُّ الْحَيَاةِ بِحُبِّ الْمَوْتِ يُغَيِّرُنِي
مَرِيٌّ أَرَاهُ عَلَى الْعَمَلَاتِ يَرْضِينِي
إِلَى الْهُوَى، أُمُّ عَلَى السَّوَابِحَاتِ تَرْمِينِي
نَفْسُ الْجَبَانِ عَنِ الْعِلْيَاءِ بِالْهُوْنِ
لِلطَّارِئَاتِ، وَإِمْعَانِ، وَتَمْرِينِ
لَكِنْ عَصَارَةُ تَجْرِيْبِ وَتَلْقِينِ

□ □ □

دَمِي بِلَحْمِي فِي أَحْلَى الْمِـسْـوَاعِينِ
يَشْكُو الْأَمْرَيْنِ مِنْ غَشْفٍ وَمِنْ هُـسُونِ
أَجْرَهَا الشُّوكُ سَجَعٌ شِبَهُ مُوزُونِ

53 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : هَلْأَ بَعْضُ عَارِفَةٍ
54 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : مَتْنِي بِعَاطِفَةٍ
55 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : مِنْ كُلِّ الْأَلَى خَبَرُوا
56 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : خَلَّى الْمَوْجَ مُرْتَفَقاً
57 وَحَمْلِيهِ بِحَيْثُ الثَّلَجُ يَغْمُرُنِي

58 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : يَا مِنْ ظِلِّ طَائِفِهَا
59 لَوْ تَعْلَمِينَ بِأَطِيفِي وَوَحْشَتِهَا
60 أَجْسُ يَقْظَانِ أَطْرَافِي أَعَالِجِهَا
61 وَأَسْتَرِيحُ إِلَى كُـسُوبٍ يُطْمَئِنِّنِي
62 وَالْمِسَّ الْجُدْرَ الدَّكْنَاءَ تَخْبِرُنِي
63 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : خَلِّينِي وَمَا قَسَمْتُ
64 الطَّالِحَاتُ فَمَا يَبْعَثُنْ صَالِحَةً
65 وَالرَّاهِنَاتُ بِجِسْمِي يَنْتَبِشْنَ بِهِ

66 وَاهِباً لِنَفْسِي مِنْ جَمْعِ النَّقِيضِ بِهَا
67 جَنْبِاً إِلَى جَنْبِ آلامٍ أَقْبَطُفُهَا
68 وَأَرْكَبُ الْهُوْلَ فِي رِيْعَانٍ مَآمِنَةٍ
69 مَا إِنْ أَبَالِي أَصَاباً دَرَّ أَمْ عَسَلًا
70 غَوْلًا تَسَمْتُ لَمْ أَسْأَلْ أَكْأَرَعَهُ
71 وَمَا الْبُطُولَاتُ إِعْجَازٌ وَإِنْ قِنَعَتْ
72 وَإِنَّمَا هِيَ صَفْوٌ مِنْ مُمَازَسَةٍ
73 لَا يُولَدُ الْفَرَّ لَا هَرّاً وَلَا سَبْعِياً

74 يَا دَجْلَةَ الْخَيْرِ : كَمْ مَعْنَى مَزَجَتْ لَهُ
75 الْفَيْتَهُ قَرُطُ مَا أَلْوَى اللِّوَاءُ بِهِ
76 أَجْرَهُ الشُّوكُ أَلْفَاظُ مُرْصَفَةٍ

حَضَنَ الرَوَاضِعَ بَيْنَ الْعَتِّ وَاللَّيْنِ
وَالنَّجْمِ يَعْجَبُ مِنْ تِلْكَ التَّمَارِينِ
مَهْوًى قُلُوبِ الْحَسَنِ الْخَرْدِ الْعَيْنِ
تَدْبُ فِي حَمَلٍ بِالْحَقْدِ مَسْنُونِ
إِنِّي مَضِيفٌ أَنْيَابِ السَّرَاحِينِ
وَعُصَّةٌ فِي حَلَاقِينِ الشَّوَاهِينِ
كَخَصَفِ حَوَاءَ دَوْحِ الثُّتُوتِ وَالتِّينِ
عَلَى يَبَانَ بِلَا هَدْيٍ وَتَبْيِينِ
بِوَاخِرِ مَعَهُمْ فِي الْقَبْرِ مَدْفُونِ

□ □ □

بِهَا الْمَوَاهِبُ سَيِّمَتْ سَوْمَ مَغْبُونِ
مَنْ لَمْ يَكُنْ قَبْلُهَا يَوْمًا بِمَلْعُونِ
هَذَا لَعَمْرِي عَطَاءٌ غَيْرُ مَمْنُونِ !!
شُمُ الْعَرَانِينَ مِنْ جُـ _____
وَقَدْ يَكُونُ عِزَاءُ حَمْدٍ مَظْمُونِ
ثِقَلُ الدِّيَّاتِ مِنَ الْإِبْكَارِ وَالْعَوْنِ

□ □ □

عَمَّا يُنْثَرُ مِنْ تِلْكَ الدَّوَاوِينِ
عَنِ الْمَوَازِينِ أَرْبَابُ الْمَوَازِينِ
وَأَنْتَ تَحْذَرُهَا حَذَرَ الطَّوَاعِينِ
لِلْبَيْعِ فِي السُّوقِ أَشْبَاهُ الْبِرَازِينِ
تَأْتِي الْمَوَرِّقُ فِي أَقْصَى الدِّكَائِينِ
عَنْهَا، وَلَوْ كَانَ فِي غِيَابَةِ الصِّينِ
مِنْ مَدْبُوعِي الْعِلْمِ، وَالْآدَابِ وَالسِّدِينِ
وَتَسْتَعِينُ عَلَى حَيٍّ بِسَكِينِ
بَيْتٌ يَقُومُ عَلَى هَذَا الْأَسَاطِينِ

77 سَهَتْ لَيْلُ «أَخِي ذِيان» أَحْضَنَهُ
78 أُعِيدُ مِنْ خَلْقِهِ نَحْتًا وَخَضْخَضَةً
79 حَتَّى إِذَا أَضَى رِيَّانَ الصَّبَا غَضْرًا
80 أَتَّحَاحَ لِي نَمَّ حَيَّاتٍ مُرْقَطَةً
81 فَهَلْ بِحَبِّ اللَّيَالِي مِنْ صَدَى أَلْمِي
82 الْأَكْلِينَ بِلَحْمِي سُمُّ أَغْرَبَ بَصِيَّةٍ
83 وَالسَّاتِرِينَ بِشَتْمِي غُرَى سَوَاتِهِمْ
84 وَالْعَائِشِينَ عَلَى الْأَهْوَاءِ مَنْزِلَةً
85 وَالْمَيِّتِينَ، وَقَدْ هِيضَتْ ضَائِرُهُمْ

86 صُنَّاجَةُ الْأَدَبِ الْغَالِي، وَكَمْ حَقَبِ
87 وَمُنْزَلُ السُّورِ الْبِرَاءِ لَا عِصَّةَ
88 جَوَزَيْتَ عَنْهَا بِمَا أَنْتَ الصَّلِيُّ بِهِ
89 مَاذَا سِوَى مَثَلٍ مَا لَا قَيْتَ تَأْمُلُهُ
90 حَامِي الظَّعَائِنِ لَا حَمْدٌ وَلَا مِقَّةُ
91 لِمَنْ ؟ وَفِيمَ ؟ وَعَمَّنْ أَنْتَ مُحْتَمَلٌ

92 وَيَا زَعِيمًا بَأَنْ لَمْ يَأْتِهِ خَبْرُ
93 لَكَ الْعَمَى وَمَتَى أَحْتَجُّ بِأَنْ قَعَدْتُ
94 بَلْ قَدْ مَشَتْ لَكَ كَالْأَصْبَاحِ عَابِقَةٌ
95 كَفَرْتُ بِالْعِلْمِ صِفَرُ الْقَلْبِ تَحْمِلُهُ
96 كَانَتْ عِبَاقَرَةُ الدُّنْيَا وَقَادَتْهَا
97 تَلُمُ مَا قَدْ عَسَى أَنْ فَاتَ شَارِدُهُ
98 لَهْفِي عَلَى أُمَّةٍ غَاضَ الضَمِيرُ بِهَا
99 مَوْتَى الضَّائِرِ تُعْطِي الْمَيِّتَ دَمْعَتَهَا
100 لَا بُدَّ مَعْجَلَةٍ كَفَّ الْخَرَابُ بِهِ

□ □ □

فهل ترى من نبيلٍ غيرِ مطعونٍ
وزُرُ قُبُورِ الضحايا والقرايينِ
همُ الفطاحلُ في صوغِ التآيينِ
حتى كأن لم يكن في الكاف والنونِ
مَن ليس يوماً بضِعْئِهِ بمقرونِ
قذَى بعينِ دعيِّ الفكرِ مَأْفُونِ
يُحْصِي بها «أبجديات» ويعدوني
عن البلابلِ في رسمِ السعادينِ

101 جُبُّ أَرْبَعِ النقد، وأسألُ عن ملاحمها
102 وَقِفْ بِحَيْثُ ذُوو النَّزْعِ الأخيرِ بها
103 تَرِ الفطاحلُ في قتلٍ على عَمَدِ
104 من ناكِرٍ غَلَمًا تُهْدِي الغواة به
105 أو قارِنِ بِاسْمِهِ خُبْثًا ومَلَأْمَةً
106 تشفياً : إِنَّ لِمَحِّ الفكرِ منطلقاً
107 عادى المعاجمَ وَغَدَّ يستهين بها
108 شَلَّتْ يدَاكِ وخاست ريشةً غفلت

□ □ □

خوالجٌ هُنَّ من صنمي وتكويني
أَعَدَنْ نَحْتِي، كما أَبَدَنْ تَلَويني
إذا تباهى زكيٌّ ما يزكيني
مقياسُ صبرٍ على ضُرٍّ وتوطينِ
نعمى تعنيهِ، من بؤسى تعنيني

109 يا دجلةَ الخيرِ : رَدَّتْني صنيعتها
110 إن المصائبَ طوعاً أو كراهيةً
111 أَرِينِي أَنِّ عِنْدِي من شوافعها
112 وَجِبَتْ شَتَّى مقاييسٍ أَخَذَتْ بها
113 وراح فضلُ الذي يبغي مِبَاهِلْتِي

□ □ □

إِنَّ الذي جئتُ أَشْكُو منه يشكوني
ما لم يُحَقِّقْهُ «بروما» عَفْ «نيرون»
والهزلُ في موقفٍ بالجِدِّ مقرونِ
وأمنعُ الخسفِ حتى من يعاديني
راحت تُسْقِي أَخَا لَوْمٍ وتُظْمِئني
لا الزهدُ دأبي، ولا الإمساكُ من ديني
كيمما تنامَ على وردٍ ونسرينِ
هانتُ وَقَدْ يُدْرِي خطبُ بتهوينِ
في الشرِّ كاللثغِ بين السينِ والشينِ
حتى لَدَى أَهْلِ تمييزِ وتثمينِ

114 يا دجلةَ الخيرِ : شكوى أَمْرُها عَجَبُ
115 ماذا صنعتُ بنفسِي قد أَحَقَّتْ بها
116 أَلَزَمْتُهَا الجِدَّ حيثُ الناسُ هازلةُ
117 وَنَمَتْها الخسفُ أَعْدَى ما تكونُ له
118 وَرَحَتْ أَظْمِي وأسقي من دمي زمراً
119 وَقَلْتُ بِالزهدِ أدري أَنَّهُ عَنَتْ
120 خَرَطَ القِتَادَ أَمْنِيها وَقَدْ خَلَقَتْ
121 حِرَاجَةً لو يُرى حمداً يرافقها
122 لكنْ رَأَيْتُ سِمَاتِ الخيرِ ضائِعَةً
123 ما أَضْيَعُ الماسَ مصنوعاً ومنظِيعاً

□ □ □

أَلتْ بَلْمَحَ عَلَى شَطِيطِكَ مَظَنُون
يَنْصَبُ فِي عَدَمٍ فِي الْغَيْبِ مَكْنُون
حَقِيقَةً دُونَ تَلْمِيحٍ وَتَخْمِينٍ ؟
كَمْ تَخَالَطَتِ الْأَلْوَانَ فِي الْجَوْنِ
هَوَاجِسَ بَيْنَ إِيْقَانٍ وَتَظْلِيمِ
كُفَايَ أَنْ لَيْسَ يُجِدِي كَنْزَ قَارُونِ
أَنَّ الْخَصَاصَةَ مِنْ بَعْضِ الرَّاظِمِ
رُحْبُ الْحَيَاةِ وَأَقْوَاتُ الْمَاحِجِ
أَنْ لَيْسَ يُؤْخَذُ عِلْمٌ بِالْأَظْلَانِ
أَنْ لَا تُصَدَّقَ مَدْحُوضُ الْبَرَاهِجِ
مِنَ الظَّنُونِ. وَمَنْ سَخَفَ الْقَوَانِينِ

□ □ □

وَجَسَّ أَوْتَارَهُ بِالرَّفُقِ وَاللِّينِ
فِيهَا الْحَزَازَاتُ تَغْلِي كَالْبَرَائِكِ
حُمَى عَنْـاتِرِ «صَفِين» وَ«حَطِينِ»
بِهَزَّةٍ جَمَّةِ الْأَلْوَانِ تَعْرُونِي
مِنْهَا إِلَى سَحَابَةٍ بَرِّفَتْكِينِي
فَأَسْتَرِيحُ إِلَى هَذَا فَتَوُونِي

□ □ □

ذِكْرَاهُ تَعَطُّفٌ مِنْ عَوْدِي وَتَلَوُونِي
سَجْعُ الْحَمَامِ وَتَرْجِيْعُ الطَّوَّاحِينِ
وَبَاسِقُ النَخْلِ مَعْقُوفُ الْعَرَّاجِينِ
رُؤْيُ تَظَلُّلٍ عَلَى الْحَالِيْنَ تُشْجِيْنِي
فَإِنْ تَعَرَّتْ فَمَنْ أَنْيَابِ تَتِيْنِ
وَأَخِرُ رُحْتُ أَبْلَسُوهُ وَيَبْلَسُونِي
نَدَى الْغُصُونِ بَلِيلَاتٍ وَتَسْقِيْنِي
وَيَا سَنَا شَفَقِ حَلَوِي يُغَادِيْنِي

124 يَا دَجَلَةَ الْخَيْرِ : هَلْ أَبْصَرْتَ بَارَقَةً
125 تَنكُمُ هِيَ الْعَمْرُ وَمَضَّ مِنْ سَنَى عَدَمٍ
126 يَا دَجَلَةَ الْخَيْرِ : هَلْ فِي الشُّكِّ مَنْجَلِيًّا
127 أَمْ خَوْلَطْتُ فِيهِ أَوْهَامَ وَأُخَيْلَةً
128 أَكَادَ أَخْرَجَ مِنْ جِلْدِي إِذَا اضْطَرَبْتُ
129 أَقُولُ لَوْ كُنْتُ قَارُونُ وَقَدْ غَلِمْتُ
130 أَقُولُ : مَا كُنْتُ قَارُونُ. فَيَدْمَغُنِي
131 أَقُولُ : لَيْتَ كِفَافًا وَالْكَفَافُ بِهِ
132 أَقُولُهُنَّ وَعِنْدِي عِلْمٌ ذِي ثِقَةٍ
133 وَإِنَّمَا هِيَ نَفْسٌ هُمْ صَاحِبُهَا
134 لَمْ يُوْهَبِ الْفَكْرُ قَانُونًا يُحَصِّنُهُ

135 يَا نَارِجَ الدَّارِ نَارِ الْعُودِ ثَانِيَةً
136 لَعَلَّ نَجْوَى تُدَاوِي حُرَّ أَفْقَدَةٍ
137 وَعَلَّ عَقْبِي مَنَاقِبًا مُخَنَّفَةً
138 وَيَا صَدَى ذِكْرِيَاتٍ يَسْتَثْنِي دَمِي
139 أَشْكُو الْمَرَاةَ مِنْ إِعْنَاتٍ جَامِحَةٍ
140 مِثْلَ الضَّرَائِرِ هَذَا لَا تَطَاوَعْنِي

141 وَيَا مَقِيلًا عَلَى غَرِيْبِهَا أَبَدًا
142 غَشَّ الْأَهَازِيْجَ مِنْ سَجْعِي يُرَدِّدُهَا
143 وَيَسْدِرَةُ نَبْعِهَا خَضَّةً، وَسَاقِيَةً
144 وَمُتَشَدِّقُ صَخُورٍ مِنْ مَآبِرِهَا
145 مِنْ أَمَلِ الْغَيْدِ فِي حَسَنِ تَتَمَّمُهُ
146 يَا مَجْمَعَ الشَّمْلِ مِنْ صَحْبٍ فُجِعَتْ بِهِ
147 وَيَا نَسَائِمَ إِصْبَاحِ تَصَفَّقْ لِي
148 وَيَا رُؤْيُ أَصْلٍ نَشْوَى تَرَاوَحْنِي

149 وَيَا مَدْحَةَ رَمَلٍ فِي مَخَاضَتِهَا
150 وَضُجَّةً مِنْ عَصَافِيرَ بِهَا فَزَعٌ
151 وَمَنْطِقٌ لَيْسَ بِالْفَصْحَى فَتَقَهُمُ
152 وَأَنْتَ يَا دَجْلَةَ الْخَيْرَاتِ سَغْلِيَّةٌ
153 لَا ضَيْرَ كُلُّ أَخِي عَشْرٌ مَفَارِقُهُ



154 وَيَا ضَجِيعِي كَرِّى أَعْمَى يَلْفُهُمَا
155 حَسْبِي وَحَسْبُكُمَا مِنْ فَرْقَةٍ وَجَوِّ
156 لَمْ أَغْدُ أَبْوَابَ سَتِينِ، وَأَحْسِنِي
157 يَا صَاحِبِي إِذَا أَبْصَرْتَ طَيْفَكُمَا
158 أَطْبَقْتُ جَفَنِي عَلَى جَفَنِ لَأَبْصُرَهُ
159 إِنِّي شِمْتُ ثَرَى عَفْنًا يَضُكُّكُمْ
160 بَنُوَّةٌ وَإِخَاءٌ حَلَفَ ذِي وَلَعٍ
161 لَقَدْ وَدِدْتُ وَأَسْرَابُ الْمَنَى خُدَعِ
162 قَدْ مِتُّ سَبْعِينَ مَوْتًا بَعْدَ مَوْتِكُمَا
163 لَمْ أَقْوِ صَبْرًا عَلَى شَجْوٍ يَرْمِضُنِي
164 تَصَعَّدْتُ آهٍ مِنْ تَلْقَاءِ فَطَرْتَهَا
165 وَدَبَّ فِي الْقَلْبِ مِنْ تَامُورِهِ ضَرْمٌ

راحت أُمِّيَّةً تلهو فتلهيني
على أكتفِها بين الأُفنانين
يوماً وما هو من حنٍ بلحون
قرعاء نافجةً الحُضنين تطلوني
وأى عُشٍّ من البازي بمأمون !

لَفَّ الْحَبِيبِينَ فِي مَطْمَـوْرَةٍ ذَوْنِ
بِلَاعِجٍ ضَمِرٍ كَالْجَمْرِ يَكْوِينِي
هَمًّا وَقَفْتُ عَلَى أَبْوَابِ تَمِيمٍ
يَمْشِي إِلَيَّ عَلَى مَهْمَلٍ يَحِينِي
حَتَّى كَأَنَّ بَرِيقَ الْمَوْتِ يُعْشِنِي
وَفِي لَهَآثِي مِنْهُ عِطْرُ «دَارِين»
بِتَرْبَةِ فِي الْغَدِّ الدَّانِي تَغْطِينِي
لَوْ تَسْلَمَانِ وَأَنَّ الْمَوْتَ يَطْوِينِي
يَا ذَلَّ مَنْ يَشْتَرِي مَوْتًا بِسَمِيعٍ
حُرَّانٍ فِي قَفْصِ الْأَضْلَاعِ مَسْجُونٍ
وَأَرْدَفَتْ أَهْلَةً أُخْرَى بِسَامِينٍ
مَا أَنْفَكْتُ يَتْلُجُ صَدْرِي حِينَ يُصَلِّينِي

فهرس الجزء الأول

7	تمهيد
13	مقدمة : الشعر العربي الحديث والشعرية
21	1. الموضوع
22	1.1. الاختيار
22	2.1. الإشكالية
25	3.1. الحدود
33	4.1. المتن وأقسام الدراسة
38	2. الشعرية
39	1.2. الشعرية والشعرية العربية
45	2.2. أوضاع متعارضة
55	3.2. نحو شعرية عربية مفتوحة
61	4.2. النص ونظريته
67	3. المنعرجات واستحقاق السفر
69	القسم الأول : التقليدية
71	إشارة
73	الفصل الأول : سياج أولي
73	1. تسمية التقليدية
73	1.1. المشهد واشتغاله
74	2.1. الفعل الشعري التقليدي وتسمياته

76	3.1. التقليدية ونصها الموازي
77	1.3.1. تقديمات نظرية
87	2.3.1. تصنيفات الدواوين
91	3.3.1. عناوين الدواوين
94	4.1. طقوس التقليدية
98	2. تقديم المتن
98	1.2. تعريف
100	2.2. نصوص
102	3. عنوان النص
102	1.3. الجماعة بين الذاكرة والخيال
103	2.3. عناوين قديمة
105	3.3. التقليدية والعنوان
106	4.3. لماذا العنوان ؟
115	الفصل الثاني : بنية البيت التقليدي
115	1. نموذج البيت
115	1.1. الشعر وحالة الذات الكاتبة
120	2.1. الاستهلال أو بداية القصيدة
122	3.1. تعريف البيت
128	1.3.1. تصنيف الاستهلالات في التقليدية
130	2.3.1. سلطة الاستهلال
134	2. عناصر البيت التقليدي
135	1.2. العروض
138	1.1.2. الوقفة
149	2.1.2. الوزن
162	3.1.2. القافية
172	2.2. الإيقاع
174	1.2.2. من اللغة إلى الخطاب
177	2.2.2. الإيقاع والدلالة

179	الفصل الثالث : بين الدلالية ودورة الزمن
179	1. مسار التحليل
179	1.1. البيت والقصيدة
181	2.1. منطلقات للتقطيع
	3.1. تقديم أربع قصائد :
183	تذكر الشباب، نكبة دمشق، الدمعة الخالدة، يادجلة الخير
186	4.1. الإيقاع والمكان النصي
188	5.1. التكرير وتنظيم القصيدة
191	2. عناصر مشتركة للعد والقياس
191	1.2. تكرير الأبيات
193	2.2. تكرير المجموعات
195	3.2. تكرير القافية والروى
192	2. نسق الدوال وإنتاج الدلالية
200	1.3. تذكر الشباب، البارودي
211	2.2. نكبة دمشق، شوقي
218	3.3. الدمعة الخالدة، ابن إبراهيم
226	4.3. يادجلة الخير، الجواهري
239	خلاصة القسم الأول
241	ملحقان
243	I. تعريف بالشعراء
243	محمود سامي البارودي
245	أحمد شوقي
249	محمد بن إبراهيم
251	محمد مهدي الجواهري
255	II. نصوص شعرية
255	قال يذكر الشباب، البارودي
257	نكبة دمشق، شوقي
260	الدمعة الخالدة، ابن إبراهيم
262	دجلة الخير، الجواهري

