الشكل والدلالة

دراسات في القصيدة العربية

طبع في لبنان

الشكل والدلالة

دراسات في القصيدة العربية

د. عادل محلّو

قسم اللغة والأدب العربي
جامعة الوادي - الجزائر

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

دار الأمان
الرباط

كلمة
KALIMA
Publishing

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

الطبعة الأولى: 1436 هـ - 2015 م

ردمك 978-614-02-1329-6

ردمك 978-9938-90-242-6

جميع الحقوق محفوظة

كلمة للنشر والتوزيع
12 نهج بيروت، 2080 أريانة - تونس
الهاتف: 0021671703355 - الفاكس: 0021671706253
البريد الإلكتروني: info@kalima-edition.com

الرباط
4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
هاتف: 537723276 212+ - فاكس: 537200055 212+
البريد الإلكتروني: darelamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAFPUBLISHING
هاتف بيروت: 9613223227+
editions.difaf@gmail.com

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي **الناشرين**

إهداء

إلى أمّي...

رحمها اللّه

المحتويات

تقديم..... 9

المتنبي والقرآن قراءة في قصيدة شعب بوان..... 11

الفرزدق والذئب البنية اللغوية وحركة الأحداث..... 19

سيمياء الصراع في تائية الشنفرى..... 29

اللغة والواقع في أنشودة المطر..... 39

دلالة الفضاءات في ديوان اللّهب المقدّس لمفدى زكريا..... 57

شعريّة الصّبا في قصيدة: "من وحي الصبا" لمحمد خليل عبّو..... 79

تقديم

الشكل والدلالة واحدة من القضايا النقديّة الكبرى التي خاض فيها الدارسون قديما وحديثا، وهي من الأهميّة إلى درجة أنّ المدارس والاتجاهات النقدية تُصنّف حسب مَوْضَعِها لكلّ واحد من طرفي هذه الثنائية وحسب مقدار تركيزها عليه؛ فكان في القدامى أنصار اللفظ وأنصار المعنى، وفي الدراسات الحديثة الشكلانيّون وغير الشكلانيين.

والمنظور الذي تتبنّاه هذه الدراسة لا يفصل بين شكل العمل الأدبيّ والدلالة فيه؛ بل يتجّه إلى اعتبار جمال النصّ حصيلةَ تكاملهما، فـ: "الشكل هو المضمون في حضوره الاستيطيقي"[1]، وكما يقول كروتشيه فالجمال هو التعبير الموفّق، والقبح تعبير غير موفّق، ومن هنا فالجمال يقدّم وحدة بينما القبح يُقدِّمُ متعدّدا[2].

ونجد لدى هيغل صدى لهذا الفهم يجذّره ويعطيه سندا معرفيّا وثيقا حين يقول: "تعجز ملَكة الفهم عن إدراك الجمال، لأنّ مَلَكة الفهم، بدل أن تسعى لبلوغ هذه الوحدة تُبقي على مختلف العناصر التي تتألّف منها هذه الأخيرة في حالة انفصال واستقلال بعضها عن بعض"[3]. وهكذا يتبدّى الجمال في ذلك التوحّد الذي يجمع مختلف عناصر العمل الفنيّ، "والشعر ليس مختلفا عن باقي الفنون، كما يطيب لنقّاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالبا، فالمضمون فيها جميعا امر لا ينفصل عن الشكل بتاتا"[4].

---

(1) دلالة الشكل، د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص 61.

(2) انظر: فلسفة الجمال، د. أميرة حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة، ص 183.

(3) فكرة الجمال، هيغل، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981، ص 33.

(4) النظريات الجمالية عند: كانط ت هيغل – شوبنهاور، إ. نوكس، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون، بيروت، ط1، 1985، ص 168.

وفي إطار هذا المنظور يقدّم هذا الكتاب دراسات متنوّعة في القصيدة العربية قديما وحديثا عبر نماذج من الجاهلية إلى اليوم، فمن الشعر العربيّ القديم تائيّة الشنفرى فالفرزدق وذئبه، ثمّ المتنبّي وعلاقة شعره بالقرآن والحديث النبويّ. وأمّا الشعر العربي الحديث والمعاصر فقد استُهلّ بدراسة في قصيدة مميّزة في مساره وهي أنشودة المطر للسيّاب، ثم تناول الكتاب ديوان اللهب المقدّس لشاعر الجزائر مفدي زكرياء، ليكون الختام بشاعر جزائري شاب هو محمد خليل عبّو.

أتمنّى أن تكون هذه الدراسات في مستوى تطلّعات القراء، وأن تضيء جانبا يسيرا ممّا نوَتْ طرحَهُ. والله ولي التوفيق

د. عادل محلو

Mehellouadel75@gmail.com

المتنبي والقرآن

قراءة في قصيدة شعب بوان

مدخل لا بد منه:

المتنبـــي شاعر عظيم... ومن ذا الذي يجرؤ على الانتقاص من مكانتـــه في مسيرة شعرنا العربـــي؛ بل من هذا الذي تسول له نفسه أن يتغاضـــى عـــن دور قصائده في دورة حياة أدبنا. إنه رجل نظم الروائع وأمتع الأجيال فكاد بشـــموخ إبداعه أن يغطى السابقين الذين ما كان أحد يتصور أنه يمكن أن يأتي حـــين مـــن الدهر لا يكادون يذكرون فيه إلا لماما.

فشعر المتنبّي فِناء للخشوع، ومحراب للتامّل والتدبّر، والكـــلام في حضـــرة قصائده من الكبائر. لكن السؤال الذي يظل ملحا: **إننا نسلم بعبقرية المتنبـــــي؛ لكن من أين تأتي قصائده بعوامل نجاحها واستمرا تأثيرها الباهر؟**

سأحاول الإجابة عن جزء من هذا السؤال من خلال الكشف عـــن علاقـــة شعر المتنبـــي بالقرآن الكريم والسنة النبوية إيقاعا وتصويرا؛ لأنني أظن أن نجاحـــا واستمرارا كهذين لا يمكن أن يكونا بعيدين عن مؤثرات الخطـــاب الإســـلامي المقدس من قرآن وسنة.

حول النص:

ومن بين تلك الشوامخ التي تجعلك معلّقا في الهواء من فرط انتشائك استجابة لتلقيها قصيدته التي مطلعها:

معـــاني الشـــعب طيبـــا في المغـــاني

بمنزلـــة الربيـــع مـــن الزمـــان[1]

(1) ديوان المتنبـــي (بشرح العكبري)، تحـــ: مصطفى السقا - إبراهيم الأنباري - عبـــد الحفيظ شلبـــي، درا الفكر، بيروت، 2003، ج 4، ص 251

وهي الدرّة الفريدة التي تعارف الناس على تسميتها بـــ: "شـــعب بـــوان". وهذه القصيدة هي إحدى مدحيات المتنبـــي قالها مادحا <<عضد الدولة وولديه أبا الفوارس وأبا دلف>>[1]، عدد أبياتها 48، وهي واحدة من أخريات قصـــائده حسب الترتيب الذي وضعه لها الواحدي إذ لم يبدع بعدها إلا سبع قصائد أخـــر فقط[2].

سأحاول هنا أن أعرج – في عجالة موجزة – على بعض المعالم التي رسمـــت لمتلقيها طريق النشوة المبين، متخذا بنية النص العروضية وفضاءه النصـــي مـــدخلا لطيفا أتسرب منه إلى أسرار تكوين النص لأن الفن كما يقول هربرت ريد حصيلة اجتماع شكل وإبداع[3].

1- من أسرار البحر:

بنى المتنبـــي قصيدته على بحر الوافر:

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن

من خلال اسم البحر نلمح مضمون القصيدة لأنها تعمد إلى وصـــف **وفـــرة** مال هذا الممدوح الذي يغدقه على الناس إلى درجة:

ولا تحصـــــى فضـــــائله بظـــــن

ولا الإخبـــــــارِ ولا العيـــــــانِ[4]

فكرم عضد الدولة **وافر** إلى درجة لا يحاط بها؛ وهنا يتناص المتنبـــي مـــع الحديث النبوي الشريف في وصف الجنة حيث يقول رسول الله ﷺ (ما لا عـــين

---

(1) السابق، الصفحة نفسها.

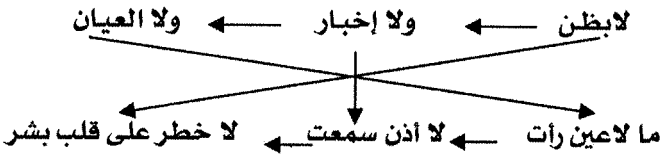
(2) انظر السابق، ص 317.

(3) انظر: تعريف الفن، هربرت ريد، تر: د. إبراهيم إمام – مصطفى رفيق الأرنـــاؤوطي، دار هلا، ط1، 2002، ص 47.

(4) ديوان المتنبـــي، ج: 4، ص، 257.

رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر)[1] ليمكّن لهذه الوفرة في نفوس المتلقين لأن نعيم الجنة يمثل الغاية، وليخلص من جهة أخرى إلى تشبيه كرم هذا الرجل بكرم المولى خالق الجنة.

لكن نلاحظ أن بنية التشاكل هنا بين بيت المتنبي والحديث النبوي جاءت مقلوبة كالتالي:



فلقد قدّم المتنبي الظن على الرؤية العيان بينما كان النبي ﷺ يقدم الرؤية العيان على التخيّل الظني. ولربما تأتى هذا الانعكاس من كون المتنبي يصوّر نعيما **وافرا** لا يحصى في عالم الشهادة والنبي ﷺ يصور نعيما **وافرا** لا يحاط به في عالم الغيب، لذلك بدأ المتنبي بالسلوك المجرد لينتهي إلى المحسوس لأن الموصوف موجود محسوس أما النبي ﷺ فبدأ بالمحسوس لينتهي إلى المجرد لأن الموصوف – أي الجنة – مجرد متخيل بالنسبة للإنسان في هذه الدنيا.

هذا من جهة اسم البحر الذي بنى الشاعر قصيدته عليه أما من جهة ما يدخله من تغيرات فنسجل الأساس منها وهي علة القطف التي تدخل على بنية الوافر الأصلية:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

لتتحول مفاعلتن إلى فعولن فينتج لنا الشكل العروضي الآتي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

(1) صحيح مسلم، بعناية: أبو قتيبة نظر محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض، ط1، 2006، ج2، ص 1298. (حديث رقم: 2823).

والمدخل هنا هو اسم العلة: **القطف** فهو اسم ملائم جدا لما يتحدث عنه من وفرة جمال الطبيعة في الأبيات الـ: 18 الأولى من القصيدة ويكاد ذلك يتجسد حين يقول:

لها ثمر تشير إليك منها

بأشربة وقفن بلا أواني[1]

فهذه الثمار من **وفرة** الماء والنضج إلى درجة ترى ماءها بداخلها فكأنما هي شراب معد لا فواكه، وهي إشارة لطيفة منه إلى دنوها من المتجولين في هذه المغاني فكأنها تناديك إلى **قطفها** لأن **القطف** في اللغة أخذ الثمرة بلين ولطف[2].

ولا يقف القطف هنا بل يتعدى هذا الكرم الموجود في هذا المكان إلى كرم أكثر منه و**أوفر** عند الممدوح يسعى الشاعر إلى **القطف** منه.

هاهو المتنبي يفعلها ثانية فيضمن لنصه انسجاما وتوحدا لا حدّ له بين هيكله العروضي ومضمونه رغم التعدد الظاهري للموضوعات من وصف للطبيعة ثم مدح؛ وهو ذاته يشعرنا بذلك حين يقول:

وقد يتقارب الوصفان جدا

وموصوفاهما متباعدان[3]

2- في آثار القافية:

القافية في القصيدة نقطة ارتكاز مهمة فهي كما يقول "لانس" تعد خطواتنا في القراءة[4]. ولكنها في الشعر الممتاز تتخذ دورا محوريا هاما حيث تقودنا هذه الخطوات إلى كشف مصادر النص وما يكمن فيه من نصوص أخرى سابقة عليه.

---

(1) ديوان المتنبي، ج: 4 ص 253.

(2) انظر: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى الحمدي نويوات، بيروت، ط2 1969، ص 35. (هـ1).

(3) ديوان المتنبي، ج: 4 ص 255.

(4) انظر: موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب، ط3، 1998، ص 99.

ترتكز قصيدة شعب بوان على: (ـــانِ) فتبعث في أذهاننا جوا إيقاعيا مألوفا نتتبعه فنجد أنفسنا في روضة القرآن الكريم وبالتحديد في سورة الـــرحمن تلـــك السورة التي قال فيها المفسرون <<معظم هذه السورة تعداد للنعم والآلاء>>[1]. وهكذا تنكشف لنا بعض من خيوط النص فهذا الحديث عن جمال الطبيعة وكرم الممدوح وتعدد نعمه سحبت من رصيد الشاعر المعرفي قافية مناسبة لفاصلة سورة الرحمن لأنها تقاربها في الموضوع حيث يصف فيها الله الجنة وما يغدقه من فضـــله وكرمه على عباده المؤمنين فيها. وهناك حقيقة تشابه كبير جـــدا بـــين وصـــف المتنبـــي لشعب بوان وبين وصف الله للجنة من خضرة ومياه وفواكه دانية ونعيم متصل.

وهذا الترابط بين السورة والقصيدة يقوي ذلك الربط السابق بين القصـــيدة وحديث النبـــي ﷺ ويزيده عمقا وتفصيلا.

3. الفضاء النصي:

قلنا إن عدد أبيات هذه القصيدة 48 بيتا. وبالعودة إلى سورة الرحمن نجد أن عدد آياتها 78 آية، ضمنها ثلاثون تكرارا للآية الكريمـــة: ﴿ فبـــأي آلاء ربكمـــا تكذبان ﴾ وبعملية حسابية بسيطة:

$$48 = 30 - 78$$

نحصل على توازن عجيب بين سورة الرحمن وقصيدة المتنبـــي في شعب بوان فلقد كانت شاعرية المتنبـــي تستلهم الفضاء النصي القرآني لتضع في إطاره حجم فضاء هذه القصيدة حتى لا يفرّط فيُخلّ أو يفرِط فيثرثر، إنه يتبع خطوات الـــنص القرآني القريب من روح قصيدته وموضوعها وكأنما هو دليل أو معيار يقيس عليه حجم الفضاء الذي يمكن أن تحتله قصيدته هذه.

---

(1) التحرير والتنوير، ابن عاشور، الدار التونسية للنشر تونس – المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984، ج: 27، ص 231.

خاتمة:

إذن لقد كانت هذه القصيدة استحضارا مبدعا لأجـــواء القـــرآن الكـــريم والحديث النبوي من جهتي الإيقاع والتصوير وفضاء النص؛ إنه استحضار يقودنـــا إلى كشف أعمق للقصيدة ولمصادر شاعرية المتنبـــي العبقرية فالمتنبـــي كـــان يضمن لقصائده الجودة من خلال استخدام النول القرآني في نسج جزء منها علـــى الأقل مما يعطيها تماسكا وحيوية ويضمن لها انتشارا وإبهارا وطـــول تـــداول. ولا أشك في أن دراسة أعمق لكثير من قصائد المتنبـــي الأخرى ستوصـــل إلى إبـــراز أفضل لدور الخطاب المقدس في بنيتها وتكوينها ولربما قدمت لنا صورة جديدة عن المتنبـــي وشعره غير تلك التي نعرف الآن.

الفرزدق والذئب

البنية اللغوية وحركة الأحداث

كان الشعر القديم – فيما يبدو لي – صديقا للحياة أكثر مما هو عليه شعرنا الآن، أخص بذلك الجاهلي والإسلامي والأموي. فلقد كان لشعراء تلك العصور قدرة على تصوير مواقفهم جميعها بطريقة تعلو على السخف والتفاهة، وتجنح نحو الجمالية والإبداع، فنجد دفأهما في العلاقات الداخلية الواصلة بين مكونات النص اللغوية بحيث تكاد تلك العلاقات أن تشف لك عن الدلالات، ولسنا هنا بحاجة إلى الخشية من فصل النص عن واقعه وجعله كائنا معلقا في الهواء لا جذور له ولا امتدادات، وذلك لأن "النظر في العلاقات الداخلية في النص هو في الوقت نفسه نظر في حضور المرجع في هذه العلاقات"[1].

ومن بين تلك المواقف التي حظيت باهتمام الشعراء لقاءاتهم بالحيوانات الضارية وحدانا خلال الليل في البوادي والقفار؛ هناك حيث لا أنيس إلا السيف، ولا جليس إلا النار، ومنها مقطوعة للفرزدق قالها حين التقى ذئبا خلال الليل وهو بأطراف البادية وحيدا، فصور ليلته تلك، و لم يفوت علينا فرصة نادرة تتجاوز كل الأسوار والعوائق لتكشف لنا معدن الإنسان حين يصير ذئبا، وجوهر الذئب حين يحاول أن يصير إنسانا يقول الفرزدق:

1. وأطلس عسّال وما كان صاحبا
دعوت بناري موهنا فأتاني
2. فلمّا أتى قلت اُدُن دونك إنني
وإياك في زادي لمُشترِكَانِ
3. فبتُّ أقُدُّ الزاد بيني وبينه
على ضوء نار مرة ودخانِ

(1) في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق، بيروت، 1985، ص 86.

4. وقلت لـــه لّمـــا تكشـــر ضـــاحكا

وقـــائمُ ســـيْفِي في يـــدي بمكـــانِ

5. تعـــشّ فـــإن عاهـــدتني لا تخـــونني

نَكُنْ مثلَ من يـــا ذئـــبُ يصـــطحبانِ

6. وأنت امرؤ ياذئبُ والغـــدر كنتمـــا

أخيَّـــيْن كانـــا أُرْضِـــعا بلِبَـــانِ

7. ولو غيرنا نبّهـــت تلـــتمس القِـــرى

رمـــاكَ بســـهمِ أو شَـــبَاةِ ســـنانِ[1]

وبالإمكان استنادا إلى نظرة عجلى تقسيم هذا النص إلى وحـــدات ثـــلاث حسب علاقة الشاعر بالذئب:

1 – وحدة الاستقرار الحذر: (1–3)

2 – وحدة الاضطراب: (4–6)

3 – وحدة الاستقرار التام: 7.

يبدأ الفرزدق مقطوعته هذه بتصوير ذئبه، فهو ذو لون أغبر يميل إلى السواد، متساقط الشعر، يعسل، أي يمضي في إسراع واهتزاز، والأطلس من الذئاب هـــو أخبث ما يكون منها. وهنا بالذات تبدأ المفارقة، فقد دعاه إلى مشاركته الزاد ليلا مع علمه بذلك كله. إنه يحاول ردم الهوة التي بينهما حين يعترف لنفسه بشراســـة هذا الطارق. يحاول جاهدا على الاطمئنان والدعة، لكن هيهات لمثل هذه الـــنفس أن تستقر إلا إذا تم ذلك في ظل واحة الحذر والترقب.

ولقد برزت هذه العلاقة بين الشاعر والذئب في الخطاب؛ إذ نجده يكـــرر في كل بيت من الوحدة الأولى لفظة من سابقه: أتاني– أتى، زادي– الزاد– نار. إنـــه يحاول الربط جيدا بين أطراف النص لعل العلاقة بينه وبين الذئب تأخذ من ذلـــك

(1) ديوان الفرزدق، شرح وضبط وتقديم: على فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1978، ص 628.

بعض الملامح في نفسه، فيصل بها إلى الاطمئنان، فهذا التكرار لم يكن لعبا لغويا ولا عجزا، لكنه – كما نعلم عنه – وسيلة هامة من وسائل الإقناع.

لكن هذا الاطمئنان لم يكتمل و لم يجد الإقناع، بل ظلت تتناوح في أرجائه رياح الحذر والرهبة من هذا الصاحب الشرس، والنديم اللدود. لذلك حرص الفرزدق على الفصل بينه وبين الذئب في مستوى الضمائر: إنني/إياك، بيني/بينه. وهذا عدم تمام ثقته، واستقراره الحذر. فلقد وضعه دائما في الطرف الآخر مقابلا له، لا يمكن بأي حال أن يطمئن إليه، كما لا يمكن أن يجمعهما ضمير واحد؛ فهو حين يقول:

"إنني وإياك في زادي لمشتركان"

ينقض هذا الاشتراك منذ البداية، لأنه يعتقد أنهما منفصلان تماما كالمتكلم والمخاطب. وتجيء تلك الظاهرة البلاغية، الطباق، لتنير لنا بشكل أوفر التقابل بين طرفي الحادثة:

"على ضوء نار مرة ودخان"

ضوء نار/الدخان، إنه تجسيد آخر للتقابل بين الفرزدق وذئبه.

وفي مستوى الأفعال تتجسد هذه العلاقة؛ بحيث يحاول الشاعر عزل الذئب عن الأفعال، وكأني به يحرمه من المبادرة، حتى الفعل الوحيد الذي قام به الذئب في هذه الوحدة كان سلبيا، وهو مجرد تلبية الدعوة، بينما يترك مجال المبادأة لنفسه دائما لعلها تبني وبينها جسرا من الثقة يجعله يمضي ليلته هادئا مطمئن البال.

في الوحدة الثانية تنتقل العلاقة بين الشاعر والذئب إلى مرحلة جديدة يسودها الاضطراب؛ فلقد تكشر الذئب، ووضع الشاعر يده على قائم سيفه مستعدا للرد بالمثل. غدر بغدر. ولقد استطاعت العلاقات النصية الشكلية أن تبرز هذا الاضطراب وتتمثله وبما أن "الشكل في الشعر مُثقلٌ بمضمون فكريّ"[1] فقد تجسد ذلك بطريقة تدق أحيانا عن الملاحظة العابرة.

وأول مظاهر الاضطراب افتقاد العلاقة اللفظية بين البيتين الرابع والخامس؛ إذ أننا لا نجد كلمة تربط الأول بالثاني. إنه الانفصال التام. وكأن ذلك إشارة إلى أن

---

(1) دلالة الشكل، د. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص 48.

العلاقة بين الفرزدق وصاحبه مسها تغير، وطرأ عليها من الأمور مـــا جعلـــها لا تتوصل إلى أدنى قدر من التوافق، ولو على مضض.

وفي جانب الأفعال أيضا نلمس جديدا طارئا؛ إذ انتقل الذئب من السلبية إلى الإيجابية، حيث بدأ يفعل، بل إنه يأخذ مجال المبادأة الذي احتكره الشاعر، وأيـــة مبادأة، إنه تكشر ضاحكا وكأنه تنكر للجميل وهمّ بالغدر. ولنتـــذكر هنـــا أن ضحك الوحوش ليس مما يستأنس به أو يطمئن إليه فـــ:

إذا نَظَـــرْتَ نيـــوب الليـــثِ بـــارزةً

فـــلا تظـــنّنَ أنّ الليـــث يبتســـمُ[1]

وبذلك ننتقل من وجود فاعل واحد ومريد واحد إلى وجود اثنين، يريد كل منهما فرض منطقه، فتضطرب صفحة اللغة لاضطراب العلاقة؛ إذ تتنوع الأفعـــال من حيث الفاعلين فمرة يأخذ الذئب المبـــادرة فيتكشـــر، ثم يحـــاول الفـــرزدق استرجاعها فيأتي بفعل أمر: تعش، لعله يستعيد سيطرته على هذا الرفيق، ثم يـــأتي دور المفاوضة والمساومة من خلال أفعال يلتزم بها الطرفان: عاهدتني- تخـــونني- يصطحبان. ويبدو أن الغلبة فيها والمشيئة للذئب وحده.

لكن أخيرا تعود العلاقة إلى سابق عهدها فيرتبط البيتان الخامس والســـادس بـــ: - يا ذئب -، وتحول إلى استقرار حذر فهاهو ذا الشاعر يعترف لنفســـه - كما في بداية الوحدة الأولى- بخطورة هذا الطارق، فهو والغدر أخـــوان أرضـــعا بلبن واحد. إنه الآن أيضا يحاول ثانية ردم الهوة التي بينهما من خلال تأكيد صفة الغدر للذئب عن طريق تكرار الفعل الماضي: كنتما - كانا؛ لأن هذا النوع مـــن الأفعال يدل على تمام حدوث الفعل، فلا حيلة للشاعر أمام الفطرة. ويأتي التصغير في" أخيين" ليؤدي ملمحا جماليا هاما، إنه يعكس لنا مدى حميمية هـــذه الأخـــوة وثاقة روابطها. فهو يردف اعترافا باعتراف لعله يقنع نفسه بـــبعض الاطمئنـــان، وينفس عنها ما يقلقها من حقائق.

---

(1) ديوان المتنبـــي (بشرح العكبري)، ضبط وتصحيح وفهرسة: مصطفى السقّا وآخريْن، دار الفكر، بيروت، 2003، ج3، ص 368.

ولم يكن هذا الاضطراب مقتصرا على المفردات فقط، بل تجلى كـذلك في مستوى الجمل؛ بحيث يلاحظ جنوحها نحو التنوع خلال هذه الوحدة الثانية. هذا التنوع الذي يكسر الرتابة والاستقرار اللذين اتسمت بهما في السـابق. فنجـد: الفعلية، والاسمية، والشرطية، والاعتراضية، وهو إضفاء جيد على بنية النص اللغوية تجسيدا لاضطراب العلاقة بين الفرزدق والذئب، بدل ذلك الاستقرار الحذر الذي تطلب جملا أكثر ثباتا.

ويزداد تجسيد الجمل لتلك العلاقة عمقا إذا لاحظنـا مواضـع اسـتعمالها. فمدخل الوحدة الثانية قسم بالتساوي الكمي بين الشاعر والذئب؛ إذ أخذ كـل منهما شطرا من البيت. لكن بقليل من التأمل سننسف هذا التساوي؛ لأن المبادرة كانت للذئب باعتباره أخذ صدر البيت، بينما اكتفى الفرزدق بالعجز.

ويعمق ذلك اختلاف جملة الضيف عن جملة المضيف. الأولى فعلية والثانيـة اسمية. الأولى تدل على الحركة والفاعلية، بينما تشير الثانية إلى السكون. وذلـك ولا شك غلبة للذئب، وهو يعزز ما ذكر سابقا في جانب الأفعال عـن مبـادرة الذئب حتى بدا وكأنه المسير لدفة الأحداث، وإقرار باتساع الهوة بينهما، وتغـير فجائي في موازين القوى.

وتقوم الطبيعة الاعتراضية للجملة التي تعبر عن موقف الفرزدق:

وقائم سيفي في يدي بمكان

بتوسيع أكبر للهوة بينه وبين الذئب، فهي تمييز آخر بين طبيعتي الجملـتين. كما أنها تعمق غلبة الذئب، وتهمش دور الشاعر؛ لأن الجملة الاعتراضـية تبـدو كالمتطفل على صلب النص لاختصاصها غالبا بالتفاصيل.

وتأتي الجملة الشرطية التي تحتل البيت الثاني كله لتحاول جمع الطرفين مـن جديد يجمعها لشطري البيت في تركيب واحد، بعد أن انقسم السابق إلى جملـتين متنافرتين لا تكاد تمت إحداهما إلى الأخرى بصلة، ويتأكد هذا المسعى الذي بادر به الفرزدق من خلال تلك المساومة التي حملتها هذه الجملة، فهناك شرط وهنـاك جزاؤه طبعا. كما أنها تمتلك مجالا فسيحا لطرح المساومات.

لكن مسعاه يظل سطحيا للغاية لعمق الاضطراب إلى درجـة أننـا نلمـس

مناقضة من تركيب الجملة نفسها لمثل هذه الوظيفة الإصلاحية التي أنيطت بها فتركيبها معقدا جدا.

ففي جملة الشرط استعمل الشاعر الفني. وشبهي جملتين، أحدهما بصيغة الفعل الماضي" عاهدتني"، والآخر بصيغة الفعل المضارع: "تخونني".

وفي جواب الشرط ورد الفعل: "نكن" وشبه الجملة: "مثل من يصطحبان" الذي يمثل خبر المبتدأ: "نكن يا ذئب". ويقوم التقديم والتأخير بوظيفة غاية في البراعة حين يشيع جوانب أكثر من التعقيد؛ فلما أخر "يا ذئب" وقدم "مثل من كان" قد ساهم بقدر خطير في خلط أوراق المتلقي الذهنية، وفي زرع اضطراب وارتجاج دال بها.

ويظهر الاضطراب الذي يحاول الشاعر إخفائه في مجال الأدوات أيضا. فكثرة استعمالها دلالة واضحة على تفكك قدرته على بناء جملة متزنة؛ فاستعمال خمس أدوات في جملة واحدة يكاد يعد خرقا للنظام الذي استقر خلال الوحدة الأولى، وتشويشا لصفحة اللغة التي اكتسبت ثباتا فيها؛ وذلك يعود في معظمه إلى تنوع هذه الأدوات، إذ بها: الشرط، والنفي، والتشبيه، والاسم الموصول، والنداء.

ولقد حاول الشاعر خلافا للسابق أن يتحد مع الذئب في ضمير من خلال: "نكن". لكن أنى يكون له ذلك في ظل هذا الاضطراب العنيف الذي يعكر الأجواء ويشحنها بالعداوة؟ وهذا ما جعله يؤخر: "يا ذئب" فاصلا إياه عن الضمير: "نكن". وأيضا ما دعاه إلى استعمال أداة التشبيه: "مثل" التي تؤكد أن صحبتهما لن تكون تامة الجوانب، بل هما فقط: مثل من يصطحبان.

وهذا التعقيد الذي سبق وصف أهم جوانبه – خاصة من خلال تركيب الجملة الشرطية– قدم لنا بينة لغوية مضطربة مقارنة ببنية الوحدة الأولى، وهي باضطرابها ذلك تعكس بوضوح العلاقة الجديدة بين الفرزدق والذئب.

وإذا نظرنا إلى البيت الأخير من هذه الوحدة الثانية من النص فسيبدو لنا أن المساومة آتت أكلها؛ فها هو ذا بعض الاستقرار يطبع مستواه التركيبي نسبة إلى البيتين السابقين. حيث غاب الشاعر تماما في هذا البيت، وكأنه صار خارج الأحداث أي خارج الاضطراب. وسمح له ذلك القدر المستعاد من الاطمئنان

بالتفكير، وطرق أبواب الحكمة ليفيدنا بنظرة تقريرية هادئة عن علاقة الذئب بالغدر، معيدا إيانا بذلك إلى بداية النص التي وصف فيها خبثه ومكره، إلى مرحلة الاستقرار الحذر.

في الوحدة الثالثة تستعيد علاقة الشاعر، بالذئب عافيتها، وتتحول من الاستقرار الحذر الذي استدرجنا إليه خلال نهاية الوحدة السابقة إلى استقرار تام. فالأول مرة يظهر ضمير الجمع في النص، وهو مختص بالشاعر: "غيرنا" إنه الشعور الفخور بالانتصار، فالآن استعاد الفرزدق ثقته بنفسه، وأخذ يخاطب الذئب" من عل "بطريقة تقريرية تبرز شهامته وكرمه. ويدل مجيء الفعل "رماك" مجردا من أداة توكيد على أن رمي الذئب بسهم أو شباة سنان تصرف "عادي" سيصدر عن أي شخص آخر لا ينتمي إلى: "غيرنا"

ويبدو واضحا وجليا الاستقرار الذي يطبع هذه الوحدة، فالتركيب اللغوي بعيد عن تلك الأجواء المعقدة التي صبغت الوحدتين السابقتين، وخصوصا الثانية. لكنه تعقيد في موضعه، وليس مجرد عبث لغوي أو استعراض لمقدرات يتميز بها الفرزدق في هذا المجال. وتقدير الأمور حق قدرها هو الذي جعل هذا النص يحتفظ على طول العهد بجماليته، وخزن فيه شحنات دافئة من الإبداع تتسرب إلى أرواحنا كلما قرأناه وذلك عن طريق التطابق بين طرق التعبير والتعبير، بين الشكل والمضمون، عن طريق كفاءة بنية هذا النص اللغوية، وعلاقاتها الداخلية الواصلة بين مختلف مكوناته في مستوياته المتعددة.

سيمياء الصراع

في تائية الشنفرى

يُمثّل شعر الصعاليك الجاهليين ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي لأنه يحمل ثورة في المستويين الاجتماعي والفني معا[1]، وكأنما أراد أن يقول لنا إن الفن انعكاس للبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها مُنتجه.

لقد حقّق شعر الصعاليك عامل تنوّع في الأدب العربي فنقل تجربة ثورية في المستوى الاجتماعي ترفض أن يُقيّم المرء على أساسٍ غير ذاته؛ أي ترفض أن يُسند إليه دور وأن تقدّر مكانته في قبيلته على أساس انتمائه لأسرة ذات نسب أو مال بل ترى أن يتمّ ذلك بالنظر إلى ما يمتلك من شخصية ومهارة وذكاء.

ولقد بلغت هذه الحركة الثورية درجة من الصدق انعكست على فنّها الشعري فأخذ في الغالب خصائص مغايرة لتلك التي بُني عليها شعر القبيلة.

وهذا الشعر رغم أنه لأفراد مُتعدّدين إلا إنه يُشكّل متنا واحد ومدوّنة متجانسة جعلت الدارسين يرصدون الملامح الفنية المشتركة بين أشعار هؤلاء الصعاليك من:

- قصر النصوص فأغلبه مقطوعات.
- العزوف عن المقدّمات الشعرية المعتادة خاصة الطللية منها.
- عدم الحرص على التصريع.
- الوحدة موضوعيّة[2].

وهكذا يصير لدينا نصّان: نصٌّ مرْكزٌ هو النص الجاهلي الذي لا يحمل مثل تينك الثورتين مقابل نصٍّ هامش هو النصّ الصعلوكي الذي يحمل ملامح الصراع الاجتماعي ويبرزها في شكل فنيّ مناسب؛ بل ويعمل على تعميقها وتبريرها في أحيان كثيرة.

---

(1) انظر: أدب الغرابة قراء في نص للصعلوك تأبط شرا، سفيان زدادقة، مجلّة الناص، جامعة جيجل، ع 2-3، أكتوبر2004- مارس 2005 -، ص 182.

(2) انظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1978. ففي الفصل الثالث رصد دقيق مع عديد الأمثلة لهذه الظواهر الفنية.

1 - النصُّ علامةً:

إذا كان شعر الصعاليك خاضع لتلك الخصائص فهناك قصيدة لا تكاد تتوفّر عليها وهي تائية الشنفرى التي مطلعها:

ألا أمُّ عمـــرو أجمعـــت فاســـتقلّتِ

ومـــا ودّعـــت جيرانهـــا إذ تولّـــتِ[1]

فهذه القصيدة:

- تبلغ 36 بيتا فهي ليست مقطوعة.
- مقدّمتها بينيّة تشكو بين الحبيبة ورحيلها.
- وهي كما يظهر من مطلعها قصيدة مصرّعة.
- تتعدد مواضيعها: بينٌ فغزل فغزو فوصف للصديق، ثم حادثة قتل يليها مقطع حكمة عن الموت.

وهنا نلتقط أولى العلامات وهي النصّ كلّه من حيث انزياحه عن خصائص النصّ الصعلوكي واتجاهه من الهامش إلى المركز؛ فما دلالة ذلك؟

هناك تأويلان يُمكن أن يُقدّما:

1. أن يكون هذا النص من قصائد الشنفرى الأولى في عـــالم الصـــعلكة فغلبت عليه خصائص النص المركز في الشعر الجاهلي.
2. أن يكون هذا الانزياح دالاّ على أن الشنفرى يحاول أن يضمن لتائيتـــه الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المُتلقّين، وأن يؤثّر فيهم أكثـــر لأنـــه ينسج على منوال مألوف لديهم، أو كان يبتغي الوصول بنصّ علـــى النمط المركزي فنيّا إلى أولئك الذي هم في المركز اجتماعيا.

يبدو التأويل الأول بحاجة إلى سند تاريخي يُوثّق زمـــن الـــنص في مســـيرة الشنفرى صعلوكا؛ أي هل كان في بدايات صعلكته أو بعد أن اشتد عوده فيهـــا

---

(1) ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حـــرب، دار صـــادر، بـــيروت، ط1، 1996، ص 35. طبعا ليست هذه القصيدة وحدها التي خرجت عن تلك الخصـــائص فلاميـــة الشنفرى أيضا من أبرز أمثلة ذلك.

فأثّرت في فنّه الشعري. ومن خلال التائية نفسها يمكن أن نستأنس ببيتين يقـــول فيهما:

وباضـــعة حُمْـــرِ القســـيّ بعثتـــها
ومـــن يغـــزُ يغـــنم مـــرّة ويُشـــمّتِ

خرجنا من الوادي الذي بـــين مشـــعلٍ
وبين الجبا هيهات أنشـــأتُ سُـــربتي[1]

فمن خلال هذين البيتين يبدو لنا الشنفرى في مكانة الزعيم بين رفاقه لأنـــه يأخذ لنفسه مكانة الفاعل نحويّا (بعثتها، أنشأتُ)؛ وهو ما يُرجّح ألاّ تكون هـــذه القصيدة في بدايات عهده بالصعلكة فأن تكون زعيما في عصابة لهو أمر يتطلّـــب دُربة ومرانا ومرورا على مراحل كثيرة.

هذا بالنسبة للتأويل الأول أما التأويل الثاني فإنه يبدو أكثر تماسكا خاصة إذا استحضرنا مناسبة القصيدة بحسب المصادر فقد جاء في الأغـــاني أن الشـــنفرى: "... قدم منى وبها حرام بن جابر، فقيل له: هذا قاتل أبيك فشدّ عليه فقتله." [2].

إذن فالشنفرى أخذ بثأر والده منتهكا واحدة من التقاليد المُقدّسة عند العـــرب وهي حُرمة الحج التي افتخر بها العرب على بقيّة الأمم حين قال النعمان بن المنـــذر مناظرا كسرى أنو شروان "وأما دينها وشريعتها فإنهم متمسّكون بـــه حـــتى يبلـــغ أحدهم من نُسكه بدينه أن لهم أشهرا حرما وبلدا محرّما، وبيتا محجوبا، ينسكون فيه مناسكهم، ويذبحون فيه ذبائحهم، **فيلقى الرجل قاتل أبيه أوأخيه، وهو قادر على أخذ ثأره وإدراك رغمه منه، فيحجزه كرمه ويمنعه دينه عن تناوله بأذى**"[3].

إذن انتهك الشنفرى القيم الاجتماعية التي وضعها المركز لكن عبّر عن ذلك بالقيم الفنيّة التي وضعها هذا المركز ذاته و لم يستخدم القيم الفنيّة الـــتي تعكـــس انتهاكه للقيم الاجتماعية السائدة. ودلالة ذلك:

---

(1) السابق، ص 37.
(2) الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1981، ج: 21، ص 207.
(3) جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، ج1، ص 226.

- محاولة توصيل هذا الحدث إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين من خلال استخدام النمط الفنيّ الذي ألفوه.
- تبليغ هذا الحدث إلى أولئك الذين في مركز المجتمع عبر استخدام المنوال النصيّ المركزي بدل الهامشي مخاطبا إياهم بـ: "لغتهم" ليقول لهم: إنكم ليتم بمنأى عن أن يُفعل بكم مثل حزام بن جابر، وأن المظلوم يأخذ بثأره ولو بانتهاك التقاليد المتعارف عليها.
- إن إدراج حدث ضدّ التقاليد الاجتماعية داخل نسيج فنيّ موافق لتلك التقاليد يُنتج توتّرا في بنية النص لانتماء الشكل إلى ضفة والمضمون إلى الضفة المقابلة؛ فتحصُل مُجابهة بينهما وتجاذب يُضفيان على النص مزيجا من الألفة والغرابة في آن معا مما قد يضمن استجابة جمالية أكبر من المتلقين تمُرّ من خلالها الرسالة بسلاسة.

2 - الموضوعُ علامةً:

كان بعض من النقاد العرب القدامى قد انتبهوا إلى رمزية الأغراض الشعرية؛ أي أن الموضوع الشعري كالغزل أو الرثاء أو قصص الحيوان ليس مقصودا لذاته بل هو قناع يُخفي موقفا سياسيا أو اجتماعيا أو غير ذلك، ومن أولئك النقاد الجاحظ[1]. أما في نقدنا الحديث والمعاصر فإن الأمر زاد الاهتمام به وقدّم فيه كثير من النقاد دراسات جادة[2].

سنأخذ الموضوع الأول من موضوعات التائية نموذجا للموضوع العلامة وهو: البين. يقول الشنفرى:

---

(1) يلاحظ الجاحظ أنّ الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش في الرثاء والمواعظ، أمّا في المديح فالكلاب هي التي تموت وأن ليس ذلك على حكاية قصّة بعينها. (انظر: الحيوان، الجاحظ، تحـ: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1969، ج2، ص 20).

(2) من هؤلاء د. البهبيتي في كتابه: تاريخ الشعر العربي، دار الفكر، ص 98- 103، و: أحمد وهب رومية في كتابه: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 207. فقد خصّص كل الباب الثاني لمحاولات نقدية بديعة اتخذ فيها الموضوعات الشعرية علامات.

ألا أمُّ عمـــرو أَجْمَعَـــتْ فَاسْـــتَقَلَّتِ

ومـــا ودّعـــتْ جيرانهـــا إذ تولَّـــتِ

وقـــد ســـبَقَتْنا أمّ عمـــرو بأمرهـــا

وكانـــت بأعنـــاق المطـــيِّ أَظَلَّـــتِ

بعينيَّ ما أمسَـــتْ فباتـــتْ فأصـــبحتْ

فقَضَّـــتْ أمـــورا فاســـتقلَّتْ فَوَلَّـــتِ

فواكبِـــدا علـــى أميمـــةَ بَعـــدما

طمعتُ، فهَبْها نعمةَ العـيش زلَّـتِ[1]

تنطلق القصيدة إذن من حدث الرحيل السريع المفاجئ لأم عمـــرو الـــتي لم تودّع جيرانها وسبقت الشاعر و لم تعلمه بقرارها بل استبدت بأمرهـــا وأخـــذت قرارها بنفسها لتتركه عاجزا أمام هذا الحدث لا حيلة له سوى التأسف على نعمة العمر التي انفلتت من بين يديه بعد أن طمع في اتصال واستمرار ما بينهما.

إن هذه المرأة تقوم بعمل غير مألوف وهو الرحيل بمفردها دون إعـــلام أيّ أحد لا الجيران ولا صاحبها نفسه؛ إنها تنتهك القواعد الاجتماعية المتعارف عليها فهي تثور – إذن – على سُلّم القيم السائدة؛ فكأنما انتفضت على قـــيم المركـــز متجهة نحو الهامش بلا مبالاة.

إن هذا الحضور القويّ الطاغي للمرأة يتضمّن تغييبا للطرف الآخـــر وهـــو: الرجل، وهنا نلج باب علامة أخرى وهي أن الرجل يدلّ على المركز لأنـــه هـــو من صاغ قيم المجتمع وفرضها بينما المرأة تـــدلّ – في هـــذه الأبيـــات – علـــى الهامش.

إن هذه المرأة هي قيم الهامش؛ أي الصعلكة، أما الرجل فهو قيم المركـــز أي القبيلة، وكلاهما حاضر في ذات الشنفرى ضمن صراع داخلي متأجج بسبب قوّة الانتهاك.

---

(1) ديوان الشنفرى، ص 35.

فهو حين قتل مُحرما "وسط الجيج المصوّت[1]"، كما يُعبّر، كان قد بالغ في انتهاك النُظم والقيم الاجتماعية لأنه قتل رجلا أعزلا أخذه غدرا في مكان اتفقت العرب على قدسيّته وزمان أجمعت على حرمته.

وهكذا دخل الشنفرى في صراع بين شقّين من ذاته؛ شقّ الصعلوك وشقّ القبيلي. الأول ينفر من سلّم قيم القبيلة ولا يأبه بلومها له على ما قام به تماما كتلك المرأة التي ترحل عن مضارب القبيلة دون اهتمام لقول قائل أو اعتراض معترض لأنها أصلا لم تُعلم أحدا. أما الشقّ الثاني فيُمثّله الرجل رمز القبيلة وواضع قيمها ومنظّرها وحاميها.

وفي النهاية يبدو أن الشقّ الصعلوك تغلّب لأن المرأة ترحل وتترك الرجل، الذي يمثّل الشق القبيلي من ذات الشنفرى، عاجزا بلا إرادة ولا ردّة فعل مناسبة.

وهنا نعود للعلامة الأولى: النص لنرى أن المرأة والرجل في موضوع البين استمرار لما لاحظناه فيها من صراع بين المركز والهامش ففي حين كان الشكل الفني خاضعا لقيم المركز كان المضمون خاضعا لقيم الهامش.

إن هذا الدور الذي تؤديه المرأة كعلامة في مقابل علامة الرجل للدلالة على صراع داخلي وتجاذب وغليان بين القيم والنزعات ليس بالغريب عن الشعر فقد لاحظه الدارسون في موضوع الكرم حين تحاول النزعات الذاتية من خوف من الفقر أن تلبس قناع المرأة لثني الشاعر عن بذل ماله بينما تلبس القيم الاجتماعية قناع الرجل لتدفعه نحو البذل ومزيد من السخاء[2].

وهاهي المرأة في التائية تلبس قناع الدافع الذاتي نحو الانتقام بينما يلبس الرجل قناع القيم الاجتماعية التي تُحرّم قتل المُحرم ولو كان قاتلا.

---

(1) السابق، ص 39.

(2) انظر: حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب، سعيد السريحي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 17 – 31.

3 - الرويُّ علامةً:

إذا كان الموضوع علامة تحمل في طيّاتها دلالات جمّة وتنضخ بتأويلات تضيء النصّ فإن للشكل أيضا دوره في ذلك لا مناص من التعرّض للغة في هذه التائية لأن "كل قراء تتوقف عند حدود المضامين التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية، تظلّ قراءة مخالفة لطبيعة الشعر"[1].

وهنا سنعرض للروي لأنه روح القافية في القصيدة وجوهرها ولذلك كان ثعلب يسمي الرويَّ قافيةً كما ظلّت كثير من الدواوين والمجموعات الشعرية تُرتّب على القوافي والمقصود هو الترتيب على حرف الرويّ[2]. ورويّ التاء الذي بنى عليه الشنفرى إيقاع هذه القصيدة لم يأتِ عبثا لأن وجود الصوت، أي صوت، في الشعر ليس اعتباطيا[3].

ونحن إذا تفحّصنا فونيم التاء من الوجهة الصوتية البحتة نجده فونيما: انفجاريا مهموسا[4]، وبهذا نجد أنفسنا أمام صفة قوّة هي الانفجار وصفة ضعف هي الهمس تقابلان علامتي الرجل الذي يمثّل القوة والمرأة التي تمثل الضعف على الترتيب لترسيخ ذلك الجو من الصراع بين طرفين داخل الذات.

ومن أجل مزيد من الإحساس بمرارة هذا الصراع واستنفاده طاقة الشنفرى وقوّته جاء الرويّ مهموسا لأن المهموسات "تُنتج بجهد مضاعف وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تُنتج بجُهد ووقت أقلّ"[5].

وهكذا يكون الرويّ علامة على وجود صراع مرير وطويل بين طرفين يحتدم

---

(1) النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية، د. أحمد الطريسي، دار عالم الكتب، الرياض، ص 17.

(2) انظر: موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عيّاد، طبعة أصدقاء الكاتب، 1998، ص 91.

(3) انظر: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 60.

(4) انظر: علم اللغة، د. محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، ص 155.

(5) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د. قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000، ص 49.

داخل أسوار ذات الشنفرى يؤرّقها ويضعها أمام مفترق طرق بين نمطين من الحياة فتحتار بينهم فيجئ شطر من النص على منوال اتجاه والشطر الثاني على نمط الاتجاه الآخر.

صحيح أن المرأة رحلت كعلامة على تغلّب الشقّ الصعلوكي من الشنفرى لكن من المهمّ جدا أن نُسجّل حدوث صراع مرير وخطر داخل الذات بين موقفين لأنه مهما كان تصوّرنا لشدّة وفتك الصعاليك فهم في النهاية بشر لهم من الإنسانية قدر وافر لما عانوا من ظلم وقهر في بيئاتهم؛ فلولا تلك الفطرة السليمة لما حدث صراع داخل الذات، ولما انقسم الشنفرى على نفسه في مأساة تهدّد استقرار شخصيته ليُثبت أنه لا يمثّل الجانب الشيطاني في حركة الصعاليك العرب كما رأى د. يوسف خليف[1] بل هو على خلاف ذلك إنسان كبقيّة الناس تأتي عليه أحيان من الغضب لدَمه فيثور مدافعا عنه آخذا بثأره مُطبّقا القصاص في مجتمع لم يكن ليأخذ له حقّه مهما فعل.

(1) انظر: الشعراء الصعاليك، ص 330.

اللغة والواقع

في أنشودة المطر

توطئة:

عرف الاهتمام بالخطاب الأدبـــي مراحل ثلاث:

1- مرحلة الاتجاه نحو عملية إبداعه وملابستها.

2- مرحلة التركيز على الخطاب في حد ذاته.

3- مرحلة النظر في عملية تلقيه وما يرافقها.

وكانت تلك الاهتمامات متباعدة؛ تارة تفصل الخطاب عن نفسه، وأخـــرى عن مبدعه، وثالثة عنهما معا. ولأجل تلافي هذا الخلل برز عدد من العلـــوم الـــتي اجتهدت في الجمع بين المراحل الثلاث عساها تكشف أسرار الخطاب الداخليـــة والخارجية على حد سواء، فجاءت الأسلوبية والسيميائية وتحليل الخطاب وخاض كل منها سبيله التي ارتضاها لنفسه قريبا من الآخرين حينا وبعيدا عنـــهما حينـــا آخر.

أوّلا: في الخطاب الأدبي:

1 - الخطاب الأدبي بنية بين بنيتين:

سؤال: هل الخطاب الأدبـــي بنية مستقلة؟

الجواب: نعم - لا.

نعم؛ إنه بنية مستقلة إذا ما نظرنا إليه كإنجاز قام به فرد مبدع، وبناءا له سننه وقوانينه الخاصة التي تحكمه.

و: لا؛ إذا ما اعتبرناه بنية بين بنيتين: الأولى اللغة والثانية المجتمع، حيث تقدم له الأولى مادته وتمنحه الثانية محتواه. ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد فبين اللغة والمجتمع رباط وثيق؛ أليست اللغة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1] كما

(1) الخصائص، ابن جني، تحـــ: محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 33.

قال ابن جنّي قبل أن تقول اللسانيات المعاصرة "إن اللغة ...أداة تواصل، وهي نظام من العلامات الصوتية الخاصة بأفراد ينتمون إلى الأمة نفسها"[1]. وإذا نظرنا إلى لغتنا العربية المعاصرة فإننا سنجدها تحمل في طياتها كثيرا من خصائص المجتمع منذ قرون طوال، وفي ذات الوقت يحمل الخطاب الأدبي المعاصر الذي يكتب بها قضايا زمنه وهموم مجتمعه الحاضر.

وهكذا تتشكل لنا شبكة شديدة التعقيد تتكون بين بنيتين: اللغة والمجتمع يصوغهما المبدع بنية أخرى مختلفة عنهما ومشابهة لهما في آن معا لينتج لنا الخطاب الأدبي.

2 - الخطاب الأدبي في الشعر المعاصر:

من الواضح أن الخطاب الشعري العربي قد اتجه بشكل لافت نحو احتواء الواقع واحتضانه وحيازته، كما اتجه أحيانا إلى تقديم لمحات قد تعد حلولا مقترحة لتغيير الواقع نحو الأفضل، والسياب لم يخرج عن هذا الاتجاه، و لم يتخلف عن هذا المسعى النبيل، بل لعله كان من أبرز شعرائنا المعاصرين الذين تمكنوا من تفتيت واقعهم ثم تركيبه؛ تفتيته إلى درجة اتضحت بها معالمه، ثم تركيبه إلى الحد الذي أكسبوا به ملامحه شكلا جماليا تجلى عبر قصائد لا تنسى مثل: عن وضاح اليمن: الحب والموت للبياتي، أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، وتريات ليلية لمظفر النواب، وغيرها مما أبدعه شعراؤنا المعاصرون.

وفي هذا الإطار أحاول النظر في خطاب أدبي متميز في حركة الشعر العربي المعاصر لواحد من رواده الكبار وهو: أنشودة المطر للشاعر الكبير بدر شاكر السياب؛ لأنه أنصع إبداعاته انخراطا في هذا الحيز، وأشرق إبداعاته تقريبا فلذلك آثرتُ أنشودة المطر دون سواها بهذا التحليل الذي يحاول البحث عن تجليات البنية الاجتماعية في بنية هذا الخطاب اللغوية.

---

(2) dictionnaire de linguistique, Jean Dubois et autres, librairie larousse, paris, p. 276.

3. أنشودة المطر:

تعد هذه القصيدة واحدة من أبرز إنجازات شعرنا العربي المعاصر على الرغم من مجيئها في بداياته قبل استحكام أدواته الفنية والموضوعية؛ إذ نشرت في مجلة الآداب البيروتية سنة 1954[1]. ولعلها نظمت عاما قبل ذلك أي سنة 1953[2]. ومنذ نشرها إلى اليوم تعددت الرؤى حول هذا الخطاب الأدبي المتميز مرتكزة على تحديد المخاطَب بتلك المقدمة الجريئة الجديدة:

عيناك غابتا النخيل ساعة السحر[3]

وانقسم الدارسون إزاءها فريقين:

- فريق يرى أنهما عينا محبوبة بعيدة.
- وثان قال إنهما عينا البلدة أو الوطن[4].

وربط معظم أصحاب الاتجاه الأول المحبوبة بعشتار بينما ربط الآخرون البلدة بجيكور والوطن بالعراق.

وسواء كان هذا أو ذاك فإن الخطاب يتجه – بدرجة أو بأخرى – إلى القراء ويجعل الجميع يتفاعل معه، ويجد فيه شيئا من ذاته المغيبة وواقعه الحالي رغم مرور نصف قرن على إنشائه.

ولقد تناول كثير من الدارسين هذه القصيدة بالتحليل، ويبدو أن المنهج الأسطوري طغا على معظم المقاربات[5] فلم يُلتفت إلى دور البنية اللغوية. كما أن بعض الدارسين الآخرين تطرق إلى الجانب اللغوي دون ربطه ربطا وثيقا بالبنية الاجتماعية[6].

---

(1) انظر: بكائية المطر، فاروق شوشة، مجلة العربي، الكويت، ع 502، سبتمبر 2000، ص 171.

(2) انظر: الأرض الیباب وأنشودة المطر: معالم بارزة في طريق الحداثة، محمد عواد، مجلة فصول، م 15 ع 3، خريف 1996، ص 130.

(3) أنشودة المطر، بدر شاكر السيّاب، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1969، ص 142

(4) انظر: بكائية المطر، فاروق شوشة، ص 171.

(5) من بينها: دراسة محمد عواد سابقة الذكر و: إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب لمحمد شاهين.

(6) منها: لغة الشعر بين جيلين لـ: د. إبراهيم السامرائي ومقال: الموضوعية البنيوية في شعر السياب، عبد الكريم حسن، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 18–19، شباط آذار 1982.

وفي هذه المحاولة المتواضعة سأجتهد في تحليل تجليات البنية الاجتماعيـــة في البنيـــة اللغوية لهذا الخطاب الأدبـــي المعاصر مقتصرا – لطوله – على المقطعين الأولـــين منه:

المقطع الأول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

المقطع الثاني:

عيناك حين تبسمان...تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما ينبض في غوريهما النجوم[1]

ثانيا – التحليل:

1. تحليل المقطع الأول:

يقول السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحَرْ

أو شرفتا راح ينأى عنهما القمرْ

إنّ: "عيناك" هي الكلمة المحورية في هذا المقطع؛ إذ إنه – عبر التشـــاكل – يقدّم لنا هاتين العينين في لوحتين منفصلتين كما في المخطط التالي:

اللوحة الأولى ←	عيناك	غابتا نخيل	ساعة السحر
اللوحة الثانية ←	أو	شرفتا	راح ينأى عنهما القمر

(1) أنشودة المطر، السيّاب، ص 142.

ويبدو جليا وجود محددين أساسين مشتركين بين اللوحتين معا وهما: المكان والزمان.

• تحليل المكان:

المكان هنا إما: غابتا نخيل أو: شرفتان، وإشاريَّتُهما ليست في حاجة إلى عميق تدبر لاستخراج أهم مقاصدها. فغابتا النخيل إشارة واضحة إلى البيئة الريفية العربية أو المحلية العراقية التي نشأ فيها الشاعر، والشرفتان تشيران إلى البناية العصرية؛ أي المدينة.

وتكاد الأداة: أو، التي تعبر بنا من اللوحة الأولى إلى الثانية، تكاد تقلب ذلك التشاكل إلى تباين؛ حيث تضيء بشكل ثري المقابلة بين الريف والمدينة كثنائية يقع كل واحد من طرفيها في أقصى الاتجاه المقابل للآخر. وهذا لأن: أو في عرف النحاة لأحد الشيئين[1]؛ أي للتخيير: إما هذا أو ذاك بما يجسد لنا الواقع الممزق بين ريف ومدينة يكونان بنية اجتماعية متشاكلة من الخارج ومتباينة في الداخل.

واختيار غابة النخيل مقابلا للشرفة يشير إلى شيء آخر أيضا وهو انطواء المجتمع الريفي وتقوقعه على نفسه. فالذي يكون داخل غابة من النخيل لا يستطيع رؤية ما يدور خارجها، ولا يتمكن من إبصاره واستقباله كما هو دون تأثير تداخل صفوف النخل من حوله؛ فالجذوع تحجب عنه جزءا من المشهد الخارجي، والجريد المتشابك من فوقه يمنع عنه تأثيراته. إذن فالتطورات التي تحدث في المجتمع خارج الريف ليس بإمكان الريفيين استقبالها بصورة محايدة، بل تمر عبر غربال محيط بحياتهم.

أما الشرفة ففي أصلها اللغوي ما يدل على التفتح الشديد، والتطلع إلى معرفة الآخر، واستقبال تأثيراته بشكل صريح. فالشرفة ما يشرف على ما حوله؛ فهي إذن تمكن صاحبها من التعرف إلى ما يحيط به والتأثر به سريعا، فليس من حوله صفوف الجذوع وأرتالها، ولا يشوش فضاء بصره تداخل الجريد وتشابكه.

---

(1) انظر: شرح قطر الندى وبل الصدى، ابن هشام الأنصاري، دار رحاب، الجزائر، ص 331.

وهكذا تصور لنا البنية اللغوية لهذا المقطع الأول انقسام المجتمع آنذاك إلى قسمين:

- قسم ريفي منطو يجتر ذاته ولا يريد لها تبديلا، ويسعى جاهدا إلى رفض المؤثرات القادمة إليه من خارجه رفضا كليا. وإذا لم يستطع ذلك فإنه يمررها عبر مصفاة دقيقة تحولها إلى مادة جديدة تتفق وطريقته الانطوائية في العيش.
- قسم ثان؛ وهو المدينة، يبالغ في التطلع إلى الآخر، وفي استكشاف ما يجد عنه فيأخذه هو كما دون أن يمر على أبسط مصفاة ممكنة، بل ليس لدى هذا القسم الثاني أي جدار يمكن أن يواجه أي قادم مهما كانت غرابته عنه، ومهما كان خطره عليه.

• تحليل الزمان:

إذا كان المحدد المكاني قد قادنا إلى كشف بنية المجتمع، فلا بد أن يكون المحدد الزماني مسارا آخر يقود إلى معرفة هذا الجانب بصورة أعمق، أو يقدم لنا وجها آخر للبنية الاجتماعية التي أهمت الشاعر.

نلاحظ أن زمن غابة النخيل هو: ساعة السَّحَر. والسحر تلك النقطة التي ينسلخ فيها الليل ليجتاح النهار الكون كله فينتشر الضياء، والأمان، والنشاط. فالريف إذن هو نقطة التحول التي ستغير هذا المجتمع إلى الأحسن؛ أي إن الرجل الريفي هو الذي سيقوم بالتغيير. لنكن أكثر صراحة ولنقل إنه هو الذي سيقوم بالثورة.

ويتضح هذا التحليل أكثر حين نعرضه على قول السياب في مقطع لاحق:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

مطر...مطر...مطر
وفي العراق جوع[1]

(1) أنشودة المطر، السيّاب، ص 145.

فها هو النخيل رمز الريف والرجل الريفي يتشرب المطـــر ويتلقـــاه بعنـــف وتعطش. وهاهي القرى تئن وتكاد تنفجر الثورة من داخلها قريبا. وهاهم الـــذين ضاقوا بالحياة الضنكى في القرى يهاجرون، فتزداد بذلك معانـــاتهم لتتحـــول في الأخير إلى لعنة تنفجر ثورة.

لكن أين المدينة؟لا أثر لها في كل هذا الزخم المتعاظم من الغليان، لا أحد من أهلها يوجد بين هؤلاء.

إن المدينة أيضا في حالة تحول، لكنها عكس الأولى؛ فالقمر راح ينأى عنها. إن مجتمعنا بدأ يفقد رومانسيته ورقته، وتلك الجاذبية التي تصدم أول الأمر، فبـــدأ ينحدر نحو الظلام، ظلام العلاقات الاجتماعية حيث تتضخم ثروات الأثرياء كما تتضخم معاناة وجوع الفقراء.

إذن القمر بدأ يأفل ويرحل مبتعدا عن المدينة. وهذا يبرز لنا وجـــه الثـــورة الريفية كما يعبر عنها السياب عندما يقول:

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر...مطر...[1]

إذن؛ هذا الصياد، وهو رجل ريفي من نوع آخر، لم يجد في بيئتـــه أســـباب الحياة فهو يجمع شباكه حزينا لأنها خاوية وتوجه حيث يأفل القمـــر، أي المدينـــة ناثرا غناءه مكتنزا بالأمل الذي يكاد يكون يقينا في توفر حيـــاة أفضـــل هنـــاك. لقد أخذ يصوب نظرته إلى المدينة، وقريبا سيصوب إليها لعنته لأنه لن يجد فيهـــا الدواء.

الزمان في المدينة يتدحرج نحو الظلام، وهو تدحرج سريعا لأنه يمر عبر فعلين متتاليين: "راح ينأى"، وهو نقيض التحول الزماني الريفي نحو الصباح الذي يـــتم عبر كتلة من الأسماء لا يخالطها فعل؛ فهو تحول بطيء جدا. ويشير هذا التباين في

---

(1) السابق، ص 143.

حركة الزمان إلى تعفن سريع في الوسط المديني وتفكك في بنية مقابل تلاحم البنى واستجماع القوى- وإن ببطء- في الوسط الريفي.

هذا البطء سوف يظهر أثره في مقطع تال؛ وهو قوله:

تثاءب المساء والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

فرغم تثاؤب المساء الذي يمثل زمان المدينة وإيذانه بالرحيل، رغم ذلك فإنه لا يزال يوسع المعاناة ويعمقها، ولا يزال يسح ما يسح. وتثير ما الواقعة هنا بين شقي فعل متكرر أحاسيس بامتداد تلك المعاناة، وهذا في انتظار التغير الريفي البطيء.

وتدل ساعة السحر أيضا على علاقة بين الأرض والسماء، لأن السحر يحمل دلالة نورانية خالصة أكثر من التي يحملها القمر؛ فالسحر يضيء الفضاء كله أما القمر فيضيء بعضا من الأرض فقط. والسحر أيضا أكثر تجريدا من القمر لأنه ليس جرما مثله بل زمان خالص الضياء. إذن المجتمع الريفي شديد الارتباط بالسماء وهو ارتباط مجرد ويدلنا على ذلك العلاقة بين: غابتا نخيل وساعة السحر التي جاءت لغويا أكثر تجريدا من علاقة شرفتان ب: القمر إذ يرتبط الأخيران بفعلين بينما يرتبط الأولان بظرفية مقدرة بالحرف (في)، ومعلوم قول النحاة إن الفعل أقوى في العمل من بقية أنواع الكلم وأمكن.

الآن أيضا استطاعت البنية اللغوية - عبر التباينات- أن تكشف لنا وجها آخر من وجوه البنية الاجتماعية. إن هذا المجتمع يتقدم نحو التحول في اتجاهين متعاكسين في الاتجاه ولكنهما غير متساويين في القوة:

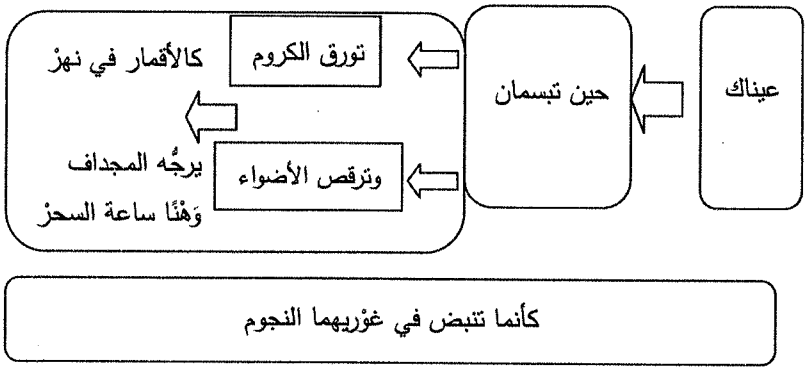
- الأول: ثورة ريفية.
- والثاني: تمادٍ في الظلم والتهميش.

وذلك ما يزيد الهوة التي كشفها المحدد المكاني اتّساعا، كما يعمقها التفاوت الشديد بين الذهنيتين الريفية والمدينية في واحدة من أهم الخصائص الإنسانية وهي: العقيدة.

2. تحليل المقطع الثاني:

عيناك حين تبسمان تروق الكروم
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما ينبض في غوريهما النجوم...[1]

في هذا المقطع أيضا تظل كلمة "عيناك" محورية؛ وإنما تم تقديمها الآن في لوحة واحدة كما يلي:



إذن؛ بعد أن قدم لنا السياب تجسيدا شعريا للواقع، هاهو يحاول عرض صورة أخرى لتينك العينين. إنهما صورتهما "حين تبسمان". أستطيع القول تتستشرف الواقع المستقبلي، وتطمح إلى تصور هذا الواقع الجديد الذي سينشأ عن تفاعل اللوحتين السابقتين، أي عن تظافر الريف والمدينة بعد تباينهما. وننتقل بذلك من وجود لوحتين متباينتين إلى لوحة واحدة موحدة، إننا نعبر من الانفصال إلى التوازن، فالتوازن هو وجود الهاجس المسيطر على المقطع الثاني والمهم الآن هو ما سيطرأ من تغيير على مستوى البنية اللغوية تبعا لتغير الطرح.

---

(1) السابق، ص 142.

• **تحليل الأسماء:**

لعل أول ما يلحظ هو غياب "غابتا نخيل" و"شرفتان" عن هذا المقطع الثاني واستبدالهما بـ «الكروم» و«الأضواء».

الكروم تلغي ما ذكر سابقا من الدلالات الانطوائية لـ: «غابتا نخيل» لكنها في ذات الوقت تتمسك بالأبعاد الإيجابية المتمثلة في الأصالة، والذاتية واحترام الشخصية المميزة لهذا المجتمع، فالكروم أيضا ارتباط وثيق بـ: الأرض/الأم.

هذه الأرض تختزن في جوفها الثورة:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الوادي من أثر[1].

هذه الأم التي:

لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر[2]

إنها الأرض/الأم التي تحتفظ مع الكروم أيضا ببعدها الثوري المقبل؛ فهي تشرب المطر لتتحد بأنين القرى والمهاجرين الوارد في المقطع السابق. وهي التي تتمسك بارتباطها الفطري المجرد مع السماء فالكروم تحيلنا إلى التصوف الذي يصل الإنسان بربه عبر لحظات تسام وإشراق.

وفي الجانب الثاني تتخلى المدينة عن تفتحها المبالغ فيه وعن الاستلاب الذي يطلعها عبر "شرفتان" لتتحول إلى "أضواء"، فتكشف ما حولها بنفسها متنقلة بذلك من دلالة البحث الذاتي الفاعل.

---

(1) السابق، ص 144 - 145.
(2) السابق، ص 143.

إننا الآن أمام توازن بين الريف والمدينة في الدلالة، وذلك ما يؤهلها للتعامل أندادا لا هوة بينهما. ويبدو أن التوازن لا يقتصر على هذا المجال فقط بل يتعـــداه إلى مظاهر أخرى.

من هذه المظاهر الانتقال التباييني الذي يتم من النقيض إلى النقيض كما هـــو موضح في الجدول التالي:

			نكرة	معرفة	مثنى	جمع
هيناك	المقطـــــع الأول	غابتا نخيل	+	−	+	−
		شرفتان	+	−	+	−
	المقطع الثاني	الكروم	−	+	−	+
		الأضواء	−	+	−	+

فقد انتقل من التنكير إلى التعريف الانتقال من المقطع الأول إلى المقطع الثاني.

وهو الانتقال دال ولا شك؛ إنه انتقال من المجهول المنكر إلى المعروف، ومن الغموض إلى الوضوح، انتقال من واقع متأرجح يرتكز على مواضـــع حرجـــة إلى واقع مطمئن مستقر. وهو انتقال من نكرتين: "غابتا نخيل" وشرفتان تنكر كل منها الأخرى، وتجتهد في ذلك الاجتهاد كلـــه إلى معـــرفتين تتظـــافران: "الكـــروم" و"الأضواء". أفلا يمثل ذلك كله انتقال من حالة انفصال وتأرجح إلى حالة توازن؟

وإضافة إلى ذلك يحتفظ لنا هذا التحول النحوي بحقيقة الخطاب، إنه يوضـــح أكثر الواقع الأصل والواقع الفرعي المتصور؛ لأن النكرة في عرف النحاة هي الأصل أما المعرفة ففرع[1]. ولذلك تتوالى خلال المقاطع التالية صور الإخفاق والواقع المرير الذي يحطم ذلك الحلم الذي حاول الشاعر تصويره، ومن تلك المقاطع قوله:

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار[2]

(1) انظر: شرح قطر الندى وبل الصدى، ابن هشام الأنصاري، ص 103.
(2) أنشودة المطر، السيّاب، ص 144.

وقد تم الانتقال أيضا من المثنى إلى الجمع بالانتقال من المقطع الأول إلى الثاني، وهو يحمل من الدلالة مالا يمكن إغفاله. فالجمع أنسب للتظافر والتعاون من المثنى، كما أن استعمال المثنى في المقطع الأول يجعله أقرب إلى تجسيد الواقع المعيش مقارنة بالجمع؛ لأنه يتشاكل مع "عيناك" في العدد. بينما نبتعد عن هذا التشاكل حينما نجد الجمع مع "عيناك" مما يوحي بجو من التخيل والتصور المستقبلي. وذلك ما يعد استجابة هامة لروح الخطاب ومقولته الأساس في هذا المقطع لأنه يرتكز على وصف واقع مأمول لا ماثل.

إذن نحن الآن أمام توازن آخر بين الريف والمدينة؛ إنه توازن نحوي يتمثل في تعريف وجمع كليهما، ونحن أيضا – من جهة أخرى – أمام تجسيد لغوي لمضمون الخطاب من خلال الفصل المذكور بين صيغة الواقع والتصور وذلك انسياقا مع تغير الطرح من المقطع الأول إلى المقطع الثاني.

• تحليل الأفعال:

إن الانتقال نحو التوازن الذي لوحظ في مستوى الأسماء سيظهر أيضا في مجال آخر، وهو الأفعال. فقد ورد الفعل مع "الكروم" التي تمثل الريف، ليحرره من الركود الذي وسم به سابقا ويدخله مجال الحياة الحقيقي؛ وهو الفعل، وأي فعل إنه الإيراق في:

تورق الكروم

وسعيا إلى التوازن ترد الأضواء – المدينة مرتبطة بفعل واحد: ترقص، فبعد أن كانت المدينة تنأى عن الضياء بسرعة فائقة ها هي ترقص الأضواء.

وهذا التشاكل الذي وزّع الأفعال بالعدل بين شقي البنية الاجتماعية تصوير للواقع المستقبلي الذي يأمله الشاعر وهو ضرب آخر من ضروب التكافل والتظافر بينهما. ويتعمق هذا التشاكل إذا نظرنا إلى الفعلين من مستويات لغوية مختلفة. فهما متحدان في الصيغة: تفعل في الواقع المتصور سيكون بسيطا، على قدر إمكانات المجتمع الناشئ. فصيغته التي آثرها الشاعر أبسط ما يمكن أن يرد منه، وذلك بعدوله عن: تتراقص، التي يلاحظ مطالع الشعر العربي المعاصر كثرة

استعمال الشعراء لها، العدول عنها إلى ترقص. أما بساطة الصيغة في تورق هي فهي انسجام تام مع الأفعال التي تصدر عن الريف بسبب بساطة الحياة به.

كما أن هذا الفعل المتصور يتم في الوقت ذاته من خلال الزمن المضارع سواء في الريف أو المدينة؛ إذ لا فائدة من حدوث الفعلين ترقص وتورق في زمنين مختلفين.

وهذا التشاكل يمس كل الأفعال في هذا المقطع الثاني من القصيدة؛ فكلها بسيطة الصيغة خالية من الزيادات. وكلها في الزمن المضارع. وجميعها دلالته جمالية: تبسم، ترقص، تورق، تنبض، حتى الفعل: يرجه الذي تبدو عليه بضع ملامح من الكزازة والخشونة، هذا الفعل لا يؤدي دلالته مستقلا عن: وهنا التي تضفي عليه رقة بالغة، فننتقل من الرجرجة إلى الهدهدة؛ أي إلى دلالة جمالية.

ويزيد من توحد شقّي الحياة وتظافرهما أن يتم تشبيههما بوجه واحد في قوله:

تورق الكروم	كالأقمار في نَهَرْ يرجّه المجداف وَهْنا ساعة السحر
وترقص الأضواء	كأنّما تنبض في غوريهما النجوم

وهو وجه جامع للقمر وساعة السحر الذين رأيناهما في المقطع الأول متنافرين كل التنافر إلى درجة دلالة كل واحد منهما على تحوّل يناقض الآخر، وهكذا يجتمع النقيضان ليفعلا في شروط واحدة وفي جو من التوازن، وفي تقارب يردم الهوة التي كانت بينهما.

ويقوم الفعل "تنبض" أيضا بجمعهما في صورة واحد، وهذا النبض الذي يتم في غور تينك العينين محاولة أخرى للتأكيد على وجوب كون الفعل في إطارنا الحضاري الخاص، لأن النجوم التي تستعمل للدلالة على الاستهداء تنبض في غور الريف والمدينة، أي أننا نرسم معا معالم طريقنا بأنفسنا.

- **تحليل الجمل والأدوات:**

بعد أن صوّر السياب "عيناك" عبر جملتين متباينتين: اسمية/فعلية، هاهو يخرج من ذلك الإطار كله لينتقل إلى أخرى بعيدة عنهما، إنها الجملة الشرطية. إنه نأي عن الواقع الوارد في المقطع الأول نحو الواقع المتصور الوارد في المقطع الثاني.

وهو في ذات الوقت تجسيد لتوحد الطرفين: الريف والمدينة. فجمعهما في جملة واحدة ودفعهما للقيام بفعل واحد، وهو الابتسام. ذلك كله عبور من الانفصال إلى التوازن. يبدو لنا الأمر أكثر وضوحا إذا ما وضعنا في الحسبان أن الشرط تظافر طرفين وارتباطهما، فلا يتحقق أحدهما دون الآخر.

وتستمر اللغة في هذا المستوى مجسدة للواقع المتصور من خلال الجمل الفعلية الدالة على الحركة والحيوية، فليس أفضل لحياة المجتمعات من الديناميكية والتحرك، كما أن ترابط هذه الجمل فيما بينها، حتى تبدو كأنها يتولد بعضها من بعض، يؤدي الغرض نفسه، ويضيف إليه جانب التشاكل في الأفعال المطلوبة في هذا الواقع المتصور قدرا هاما من الانسجام، ويمكن أن نلاحظ هذا الترابط بين الريف والمدينة من خلال الشكل الذي يوضح المقطع الثاني.

ومما يثير الانتباه في هذا المقطع غناه بالأدوات نسبة إلى سابقة. فنجد فيه أدوات تتضمن دلالات مباينة تماما لـ: "أو" التي تشير إلى الانفصال. إنها أدوات تنقلنا إلى جو من التوازن عبر دلالتها على الترابط الوثيق مثل: الواو، كاف التشبيه، و: التي تتضمن معنى الظرفية.

وتقوم هذه الأدوات أيضا من خلال توزعها على كافة أرجاء النص بجذب أطرافه بعضا بعض، وكأنها تحاول لم شمل الريف والمدينة. وهذا الرابط الذي تؤديه جزء هام من التوازن الفعال الذي يحل محل الانفصال، ودافع خطير نحو إعطاء رونق أكثر وعمق أشد للحياة في الواقع المتصور.

بعد هذا التحليل الذي خاض في تجلي البنية الاجتماعية في البنية اللغوية في المقطعين الأولين من أنشودة المطر، يبدو أن البنية اللغوية استطاعت - بكل أمانة - أن تنقل المضمون الذي يصور البنية الاجتماعية التي عايشها السياب، والبنية الاجتماعية التي تصورها بديلا ناجعا يرقى أحيانا إلى مستوى الخيال الذي راود أفلاطون في جمهوريته.

لقد استطاعت اللغة عبر التباين والتشاكل تجسيد الانفصال والتوازن بشكل لافت للنظر، وبطريقة تليق بالمقام الذي احتلته هذه القصيدة في أدبنا المعاصر. وعلى العموم يبدو لي أن أنشودة المطر تمكنت من تفتيت الواقع المعيش أو المتصور

إلى جزيئاته وعرضه عبر بنية لغوية كادت أن تكون مرآة عاكسة لذلك كل الانعكاس. كما توصلت إلى إعادة تركيبه وصياغته جمالية بطريقة لا تشعرنا بوجودنا أمام واقع مُركّب.

دلالة الفضاءات

في ديوان اللّهب المقدّس لفدى زكريا

إذا مررت بيدك على خارطة الشعر الجزائري الحديث فإنّك ستلمس قمما شامخة، وربى وسفوحا وسهولا، ووهادا. وفي غمرة هذه التضاريس لا يمكنك بأيّ حال من الأحوال التغاضي عن أعلى قمّتين: محمد العيد آل خليفة ومفدى زكريا؛ فقد ملآ الدنيا وشغلا الناس منذ زمنهما إلى اليوم، وإلى غد أيضا.

إذن، يعدّ مفدى زكريا أحد القطبين الأبرز في مسيرة التاريخ الشعريّ الجزائري. لقد كانت حياة الشاعر الممتدّة زمنيا بين: 1908 و1977، ومكانيا بين بني يزقن مسقط رأسه بغرداية فتونس، فالجزائر العاصمة ثمّ المشرق العربي[1]، كانت حياته تلخيصا مركّزا لمسيرة الكفاح في هذا الوطن. ولعلّ أبرز إسهاماته في ذلك ديوانه: "اللهب المقدّس".

يحتوي هذا الديوان على القصائد الثورية التي نظمها الشاعر بين 1953 و1961، وعددها: 54 قصيدة. يفتتح هذا الديوان بإهداء له أكثر من مغزى يحمل هذه القصائد إلى تلك اللحظة التي انطلق فيها المارد الجزائري من قمقمه ليقضي على الاستعمار ذات ليلة في نوفمبر 1954[2]، ثمّ قدّم له الشاعر بكلمة قسمها إلى ستّ نقاط تحدّث فيها عن طبيعة الشعر الذي يتضمّنه هذا الديوان وعن هدفه؛ فهو كما يقول لم يُعن فيه بالفنّ والصناعة قدر عنايته بالتعبئة الثورية[3]، ويلي ذلك رسالة ابن الشاعر إلى والده عندما كان في تونس يخبره فيها بالتحاقه بجيش التحرير، ثمّ ردُّ الشاعر على رسالة ولده بقصيدة قصيرة[4]. كما يحتوي الديوان في

---

(1) انظر ترجمته في: الشعر الجزائري الحديث، د. محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ص 666-667. و: مفدى زكريا شاعر الثورة الجزائرية، د. حسن فتح الباب، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، ص 25-28.

(2) انظر الإهداء في: اللهب المقدّس، مفدى زكريا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 3.

(3) انظر: السابق، ص 4.

(4) انظر: السابق، ص 5، 6.

آخر صفحاته رسالة من الشاعر إلى صديقة شيبوب مؤرّخة بأكتوبر 1961[1].

أمّا أهمّ ما في الديوان فهي بالطبع قصائده. لقد جاءت قصائده متعدّدة الأغراض منها الرثاء، كرثاء أحمد زبانة في قصيدة "الذبيح الصاعد"، أو الملك محمد الخامس في: "بنيت بروح شعبك عرش مُلْك". وهناك أيضا قصائد مدح للملك محمد الخامس والرئيس الحبيب بورقيبة، وعدد من القصائد المناسباتيّة كالتي قيلت بمناسبة انعقاد مهرجان الشعر سنة 1961. كما توجد قصائد أخرى في فنّ الوصف كوصف زلزال الأصنام سنة 1954 بقصيدة: "إنّ ربّك أوحى لها"، ووصف جمال لبنان في: "معجزة الصانع"، وذلك إضافة إلى عدد هام من الأناشيد المختلفة.

هذا عن أغراض قصائد اللهب المقدّس أمّا من حيث الشكل فقد جاءت كلّها عموديّة، ومختلفة من حيث الطول والقصر وإنْ غَلَب عليها الأوّل، كما كان الاعتماد فيها جميعا – عدا الأناشيد – على القافية الواحدة[2].

والديوان مقسّم إلى خمسة فصول – إن جاز التعبير – وهي:

1- من أعماق بربروس: وضمّ ستّ قصائد كتبها الشاعر عندما كان سجينا في سجن بربروس، وهي من أجود قصائد الديوان وأعمقها تأثيرا.

2- تسابيح الخلود: عبارة عن عشرة أناشيد شملت طيفا متنوّعا من القضايا والشرائح؛ كالعمّال والمرأة المجاهدة. ويُلاحظ وجود أحدها بالعاميّة الجزائرية. وهذا الاهتمام بالأناشيد توجّه مميّز في هذا الديوان، ويعكس مدى وعي صاحبه بدور الشعر في تعبئة الناس.

3- نار ونور: ويضمّ أكبر عدد من القصائد (29) تتناول قضايا الثورة الجزائرية والمغرب العربيّ.

---

(1) انظر: السابق، ص 355 – 357.

(2) تستثنى هنا قصيدة: "وليد القنبلة الذريّة" (اللهب المقدّس، ص 161–165)، و: "أسفيرا نحو أملاك السماء" (اللهب المقدّس، ص 192–195) اللتان كانت من قوافي مختلفة في كلّ مقطع.

4- تنبؤات شاعر: وهي ثلاث قصائد فيها - حسب الديوان[1] - إشارات مبكّرة من مفدى زكريا للثورة القادمة؛ إذ كتبت ثلاثتها قبل انطلاق الثورة.

5- من وحي الشرق: ستّ قصائد تناولت خصوصا قضايا المشرق العربي كالعدوان الثلاثي على مصر، وجمال لبنان الذي هزّ الشاعر، ثمّ القضيّة الفلسطينية في حوار شعريّ يمتد على مدى تسعين بيتا.

فالفصل الأوّل يحمل تجربة فريدة إنّها: "السجنيّات"، والثالث والخامس يهتمّان بقضايا جناحيْ العالم العربيّ، ويبدو هنا أنّ الشاعر قسم ديوانه إلى هذه الفصول على أساس مكانيّ. أمّا الفصول الباقية فخصّها بالتقسيم على أساس المضمون فالفصل؛ الثاني للأناشيد والرابع لتنبؤات الشاعر.

ويُعتبر هذا الديوان من أهمّ ما كتب الجزائريون من شعر ثوريّ في هذا العصر الحديث، وفي ذلك يقول د. حسن فتح الباب: "يُعدّ ديوان اللهب المقدّس أهمّ وأشهر دواوينه، باعتباره ديوان ثورة التحرير الجزائرية... وهو يحظى بمكانة خاصة في الشعر الجزائريّ الحديث، مما جعله موضعا لفخار المثقّفين الجزائريين عامة، والأدباء والباحثين والنقّاد خاصة، فأقبلوا عليه حفظا ودراسة، كما ترجمت بعض قصائده إلى الفرنسية"[2]. وليس ذلك فحسب؛ بل لقد أثّر هذا الديوان في عدد كبير من الشعراء الذين صاغوا عددا من القصائد على منواله، ومن بين هؤلاء الدكتور صالح خرفي في ديوانه: "أطلس المعجزات".

أمّا من حيث الإخراج فقد زُيّن الديوان بلوحات الفنان الفلسطيني إسماعيل شمّوط[3]، وجاءت بالأبيض والأسود فقط، وربّما يعود ذلك لأسباب تقنية متعلّقة

---

(1) انظر: اللهب المقدّس، مفدى زكريا، ص 265. (الهامش رقم1).

(2) مفدى زكريا شاعر الثورة الجزائرية، د. حسن فتح الباب، ص 37.

(3) إسماعيل شمّوط فنّان تشكيلي فلسطيني، ولد باللّد سنة 1930، ثمّ هُجّر إلى غزة عام 1967. احتجز الإسرائيليون كثيرا من لوحاته وهُجّر ثانية إلى بيروت. له عدد من الأعمال ذات الألوان الزاهية والرمزية البسيطة. ينصبّ اهتمامه على القضيّة الفلسطينية. انظر صفحته ومعرضه ومعرض زوجته الفنّانة "تمام الأكحل" على موقع: www.arabia.com

بالطباعة والتوزيع فيما بعد. ويقع هذا الديوان في 360 صفحة تقريبا، وهو من القطع المتوسّط (1624×)، ومطبوع على ورق متوسّط الجودة في مطبعة أحمد زبانة التابعة للشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر.

ولقد لقي هذا الديوان – إضافة إلى إليادة الجزائر – اهتماما بالغاً من النقّاد والدارسين خاصة خلال العقديْن الأخيريْن من القرن العشرين، لكنّ التركيز كان على المضمون الثوريّ وعلى أثر القرآن الكريم في لغته أكثر من الاهتمام بجوانبه الفنيّة والجماليّة. ولذلك سأولي اهتمامي خلال هذه الدراسة للفضاءات الشكليّة، كالفضاء النصّي (عدد القصائد، طولها...) والفضاء الإيقاعي، وغيرهما.

أوّلا – الفضاء النصّي ودلالاته:

1– عدد القصائد:

يَشغلُ فضاءَ النصّ في ديوان اللهب المقدّس أربعٌ وخمسون قصيدة أو: "قطعة ثوريّة" كما سمّاها الشاعر(*)، وهذا العدد لم يأت هكذا اعتباطا، فلا هو كلّ ما في جعبة الشاعر حينئذٍ ولا هو انتقاءٌ للروائع واستثناء لغيرها؛ بل هو اختيار مقصود وضبطٌ له دلالتان عميقتان:

– الدلالة الأولى: دلالة انتماء وتوجُّهٍ في الحياة عند مفدى زكريا، فهذا الرقم: 54 هو العام الذي انطلقت فيه الثورتان: ثورة الرشّاش وثورة القلم؛ إذ منح هذا الحدثُ المهيب مفدى زكريا الإنسان أبعادا جديدة في النضال ضدّ الاستعمار، وخلق منه شخصا آخر. كما وهب لمفدى زكريا الشاعر موضوعات لم يسبق له أن تناولها فعبّر بصيغ وموسيقى لم يتمكّن من السموّ إلى عليائها قبل ذلك الحدث التاريخي.

وإنّه لمن دواعي الأسف أنني لم أستطع الحصول على قصائد مفدى زكريا المخطوطة التي ذكرها الدكتور محمد ناصر(1) حتّى أتمكّن من عقد موازنة فنيّة

(*) هذا ما ارتضاه وارتآه مفدى زكريا بديلا لمصطلح: "قصيدة"، ولربّما كان ذلك بسبب عاطفته الثوريّة.

(1) انظر: الشعر الجزائري الحديث، د. محمد ناصر، ص 667. وقد ذكر لي الشاعر السعيد المثردي أنّه تمّ خلال دورة سنة 2000 لملتقى مفدى زكريا بغرداية كشف النقاب عن عدد كبير من أعماله المخطوطة.

تُظهر هذا التطوّر الذي أتحدّث عنه. لكنني أعتقد أنّه أمر منطقيّ؛ بل حتميّة وجوديّة وجماليّة أن تبرُزَ تغيّرات عميقة في شعره بعد انطلاق الثورة.

ولعلّ النموذج الوحيد الذي أمامنا هو ذلك الماثل في هذا الديوان وهو: "نشيد الشهداء" الذي نظمه في سجن بربروس سنة 1937[1]، ونجد مظاهر التغيّر جليّة جدّا في مستويَيْن هما:

- المستوى الأوّل: أنّ هذا النشيد لم يولد الولادة الحقيقية سنة 1937 بل كان موجودا بالقوّة، ولم يولد ويوجد بالفعل إلا عندما أعطته الثورة معناه الحقّ حين أمرت جبهة التحرير الوطني سنة 1956 المحكومين بالإعدام أنْ ينشدوه قبل صعودهم المقصلة[*].

- المستوى الثاني: الموازنة بينه وبين نشيد بربروس الذي بُني عليه بطريقة التضمين كما يلي:

نشيد الشهداء 1937		نشيد بربروس (بداية الثورة[**])	
اعصفي يا رياح	واقصفي يا رعود	يا ليْل خيّم...	واعصفي يا رياح
واثخني يا جراح	واحدقي يا قيود	يا أفْق دمْدمْ...	واقْصفي يا رعود
		يا دم شرْشر...	واثخني يا جراح
		يا غلّ صرصر...	واحدقي يا قيود

من خلال الموازنة سيلحظ القارئ أنّ نشيد بربروس مختلف جدّا عن نشيد الشهداء سواء في التصوير أو المعجم، حيث سيجد فيه: الدمدمة وشرشرة الدم، أو في الإيقاع حيث خَفَّفَ من سيطرة المقاطع الصوتيّة الصوتية المفتوحة (في، يا، ياح، عود) وذلك بإدخال المقاطع المغلقة: (ليـْ، خيـْ، أفـْ، دمْ، دمْ...)، ممّا أكسب الإيقاع صرامة أكثر وصلابة، تماما كالفرق بين النضال السياسي قبل الثورة ذي

---

(1) انظر: اللهب المقدّس، مفدى زكريا، ص 84.

(*) السابق، الصفحة نفسها. إنّه لمن المناسب هنا النظر بتنويه إلى هذا التلاحم بين النخبة المثقفة والثورة.

(**) لم يُذكر في الديوان تاريخ إنشاء نشيد: "بربروس"؛ لكنني أُرجّح أنّه تمّ في السنتين الأوليين للثورة (1954-1955) لأنّ سائر الأناشيد تعود إلى تلك الفترة.

الإيقاع الهادئ البطيء وبين الكفاح المسلّح في عهد الثورة ذي الإيقاع الصارم المتسارع.

قد يقال إنّ هذا الخلاف مُتأتٍ من جهة نضج الشاعر فنيّا، إذ بين النشيدين ما يقارب العشرين عاما؛ لكن لا يمكن أبدا أن يُنكر ما لانطلاق الثورة وتحوّل الكفاح من المقاومة السياسية إلى الجهاد المسلّح من أثر في شعره.

– الدلالة الثانية: إذا كانت الدلالة الأولى تتعلّق بالرقم 54 وأثره في شخصية وشعر مفدى زكريا فإنّ الدلالة الثانية فنيّة بحتة وهي امتلاكُه حسّا فنيّا متقدّما مقارنة بزملائه الجزائريين آنذاك. وجوهر هذا الحسّ أنّ كلّ ما في العمل الفنيّ له دلالة ومغزى، سواء أكان ذلك في الشعر مقروءا أو مطبوعا مرئيّا. إذن فمفدى زكريا كان أكثر حداثة – إن جاز التعبير – من أقرانه لذلك قَصَدَ إلى ضبط عدّاد ديوانه على الرقم 54 ليأخذ فضاؤه أبعادا ثوريّة من أعلى الرأس إلى أخمص القدم، كما يعزّز هذا الحسّ المتقدّم لديه تلك الرسومات التي زيّنت الديوان وأسهمت في صناعة فضائه.

إنّه كان – ولا شكّ – يراهن على البعد البصريّ في نصه المقروء المطبوع بنفس درجة حرصه على تجويد الأداء في نصه المُلقى المسموع.

2– طول القصيدة:

تختلف قصائد الديوان طولا وقصرا؛ فأطولها قصيدة: "فلا عزّ حتى تستقلّ الجزائر" بواحد وتسعين بيتا، وأقصرها مقطوعة عنوانها: "حروفها حمراء" وتشغل ستّة أبيات فقط[1].

وإذا بحثنا عن القصائد المطوّلات التي تفوق الخمسين بيتا وجدناها التالية:

---

(1) يقتصر الحديث هنا على القصائد فقط مُستثنيا الأناشيد لأنّها تستخدم البحور مجزوءة، وتختلف القافية فيها من مقطع إلى آخر، وفي بعضها لازمة متكرّرة بين المقاطع، كما أنّ لغتها لا تخضع للقواعد الصارمة معجما وتركيبا لأنّها موجّهة في الغالب لفئات متوسّطة أو ضعيفة الثقافة الفصحى؛ وبذلك يخرج عداد المطوّلات هنا نشيدا: "أنا ثائر"(83 بيتا) و: "ادفعوها" (120 بيتا).

الرتبة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات
1	فلا عزّ حتى تستقل الجزائر	91
2	فلسطين على الصليب	90
3	رسالة الشعر في الدنيا مقدّسة	84
4	وتعطّلت لغة الكلام	78
5	وقال الله	76
6	ابْنِ ملكا على هوى الشعب يخلد	75
7	أفي السماء عرش أنت تَنشُده	71
7	من يشتري الخلد	71
8	اقرأ كتابك	70
9	الذبيح الصاعد	68
10	هنيئا بني أمّي	66
11	زنزانة العذاب رقم 73	59
12	سنثأر للشعب	58
13	قالوا نريد	51
المجموع	**14 قصيدة**	**1008 أبيات**

إذن هذه القصائد يشغل كلّ منها قدرا هاما من فضاء النص الذي هو الديوان، إذ تمثّل مجتمعة نسبة: 25.92% من مجموع عدد القصائد، و نسبة: 44.66% من مجموع أبيات اللهب المقدّس بمعدّل 72 بيتا لكلّ قصيدة منها. وهذا الطول يأخذنا إلى دلالات عديدة:

– الدلالة الأولى: دلالة مذهبيّة؛ أي أنّ الشاعر يتبع مذهب الأوائل في تقصيد القصائد بإطالتها إلى حدّ كبير مما يجعلنا ندرجه في المدرسة المحافظة في الشعر الجزائري الحديث[1].

(1) انظر مثلا: الشعر الجزائري الحديث، د. محمد ناصر؛ إذ يُدرج مفدى زكريا ضمن الاتجاه المحافظ في الشعر الجزائري الحديث.

– الدلالة الثانية: وهي دلالة فنيّة تتعلّق بشاعرية مفدى زكريا؛ فهو طويل النّفَس مُتحكّم في اللغة والعروض، إذ لولا تحكّمه فيهما لما تمكّن من تجاوز العشرين أو الثلاثين بيتا دون أن تظهر عليه أعراض التكلّف والمعاضلة أو الهنات اللغوية والعروضيّة. وذلك ما يُحلّه في مكانة سامية بين شعراء الجزائر والعربيّة في العصر الحديث.

– الدلالة الثالثة: وتشير إلى بيئة الشاعر التي نشأ فيها وربي، إنها بيئة محافظة تعتزّ بالقرآن الكريم، وتحتفل بالقيم والمثل الإسلاميّة الإنسانيّة العالية؛ إنّها هي التي صنعت منه شاعرا ملتزما لا يطرق إلاّ هموم وآمال وطنه وأمّته، كما أنها هي التي أكسبتْه هذه اللغة القويّة التراكيب، وهذا الغنى المعجميّ وتلك الأذن الموسيقيّة، ليسمح له كل أولئك بإبداع مطوّلات على منوال شعراء العربيّة الكبار لا مَغْمز فيها ولا سقطات.

وإذا خرجنا من فضاء القصائد إلى تقاطعه مع فضاء المكان، وهو هنا السجن، نزداد تقديرا لقريحة وشاعرية مفدى زكريا؛ فإنّه وغن كان دافع الإبداع متوافرا في السجن للإحساس المستمرّ بالقلق والتوتّر[1]، فدون إبداع المطوّلات عوائق كثيرة حيث كان الشاعر مُراقَباً ولا يُسمح له بكتابة الشعر[2]، ممّا يجعله نموذجا فريدا لمقاومة الفنّ للطغيان والاستعمار، ولسانا ناطقا بأنّ حيوية الإبداع لا يمكن أن توقفها جحافل القتلة مهما كان نوعها ومصدرها.

هذا عن المطوّلات، أمّا القصائد القصيرة في اللهب المقدّس فهي التالية:

الرتبة	عنوان القصيدة	عدد الأبيات
1	حروفها حمراء	06
2	قد عاد القمر	10
3	اذكروا الثورة في أقسامكم	12
4	يقدّس فيك الشعب أعظم قائد	14
4	لا تعجبوا إن جاءكم برسالة	14
5	المغرب العربيّ أنت جناحه	15

(1) فيما يخصّ الأثر الإيجابي للتوتّر والقلق في الإبداع انظر: سيكولوجية الإبداع في الحياة، د. عبد العلي الجسماني، الدار العربيّة للعلوم، بيروت، ط1، 1995، ص 59–64.

(2) انظر: اللهب المقدّس، مفدى زكريا، ص 299.

وليس وراء قصر هذه القصائد تعب قريحة أو كسل فنيّ؛ بل لكلّ واحدة منها قصّتها التي تُبرز أنّ قصرها لا ينزل بها عن مكانة المطوّلات من حيث الشاعريّة والبناء الجماليّ الناضج، فكلّ واحدة منها يزينها قصرها لأنه نابع منها لضرورة ملحّة.

إنّ أقصرها وهي مقطوعة: "حروفها حمراء" لم يكن لها إلا أنْ تشغل هذا الفضاء الضيّق لأنها رسالة مستعجلة تردُّ على دعوة: "غي مولي" لانتخابات عام 1958 كما يَذْكُر مفدى نفسه[1]؛ وكيف لرسالة مستعجلة أن تكون فيصلاً قاصماً لا يترك مجالا للإطناب والتوسّع إلا إذا صيغت موجزة، ولذلك جاءت لغتُها متحدّيةً ومُحدَّدةً جدّا:

إنْ جهلتم طريقَهُ... فعليها
لافتاتٌ حروفُها حمراءُ
اعترافٌ... فدولةٌ... فسلامٌ
فكلامٌ... فموعدٌ... فلقاءُ[2]

وإذا كان هدف قصيدة "حروفها حمراء" هو الذي حدّد فضاءَها فإنّ بقيّة القصائد كان قصرُها نتيجة لطريقة إبداعها المتمثّلة في الارتجال عند الحوادث والمناسبات؛ فقصيدة: "لا تعجبوا إن جاءكم برسالة" ارتجلها الشاعر عند فراره من السجن، وكذلك قصيدة: "قد عاد القمر" مُرتجَلَةٌ تعزية بوفاة الملك محمد الخامس. أمّا قصيدة: "التحيات أيُّهَذا الإمام" فمرتجلة في حفل تكريمي للشيخ الإبراهيمي، كما ارتجل أيضا قصيدة: "اذكروا الثورة في أقسامكم" في مهرجان شباب الجزائر.

وواضح جدّا أنّ الارتجال كان وراء تضييق فضاء وأفق الشاعرة من جهة الإطالة – لا من جهة الإجادة طبعا – في هذه النصوص. وهكذا تنجلي دلالتان هامّتان لهذه الفضاءات الصغيرة:

---

(1) انظر: السابق، ص 54.
(2) السابق، الصفحة نفسها.

– الدلالة الأولى: وهي صلة الشاعر بالأحداث؛ إذ تبدو من خلال ارتجاله القصائد بهذه السرعة ساعة الحدث صلةً وثيقة تعكس أنّه كان داخل السجن أو خارجه كلُّهُ إصغاءٌ لنبض الثورة كما في حروفها حمراء، أو للجانب الديني والقومي كما في بقيّة القصائد.

– الدلالة الثانية: دلالة فنيّةٌ تَشِي ببلاغة الشاعر؛ إذ يُخرج الكلامَ على قدر الموقف، والمقال على قدر المقام، لا إفراط ولا تفريط، لأنّه لو أراد إطالة تلك القصائد قليلا لتصدّعَ بنيانها وبدا عليها التفكّك. فلمْ يقل إنه هو الشاعر الكبير فكيف يقول مقطوعة قصيرة؛ إذ كان همّه التوافق في الشكل والدلالة وانسجامهما. كما يدلّ ذلك أيضا على احترام وتقديس وظيفة الشعر وحفاظه على جوهر التعبير الجميل ولو كان قصيرا، ويُبرز أيضا استجابته – شعرا – للحدث والمناسبة على قدر أثرها في نفسه، ولا يعني ذلك أنّ الأحداث التي نتجت عنها قصائد قصيرة لم تؤثّر فيه، بل العكس تماما فقوّة أثرها في نفسه هو الذي دفعه إلى الارتجال حال وقوعها بدل الانتظار حتى الفراغ من تدبيج مُطوّلة قد لا تكون في النهاية في مستوى هذه القصائد القصيرة جمالا وتأثيرا في المتلقّي.

تبقى قصيدتان وهما: "يقدّس فيك الشعب أعظم قائد" التي قالها بمناسبة الذكرى الثامنة والسبعين لوفاة الأمير عبد القادر[1]، و: "المغرب العربيّ أنت جناحه" المنظومة في الذكرى الرابعة لاستقلال تونس[2].

وبالنسبة لقصرهما فإنّه في الأولى يبدو غير مبّرر؛ لأنّ لمفدى زكريا قصيدة في تأبين مصطفى فرّوخي[3]، وأخرى في أربعينيّة العربي الكبادي، وثالثة في تأبين الملك محمد الخامس، وقد جاءت جميعها طويلة كالآتي: 36 و22 و72 بيتا على الترتيب، مقارنة بـ: 14 بيتا فقط لذكرى وفاة الأمير عبد القادر.

وكذلك قصيدته القصيرة الأخرى "المغرب العربيّ أنت جناحه" التي قالها بمناسبة الذكرى الرابعة لاستقلال تونس هي أقصر من تلك التي قالها في يوم

---

(1) انظر: السابق، ص 173.

(2) انظر: السابق، ص 171.

(3) انظر: السابق، ص 192.

استقلال المغرب وعَنْوَنها بـــ: "قالوا نريد"؛ فالأولى احتلت فضاءَ 15 بيتا، بينمـــا كان للثانية 51.

إنّ هذا الذي يبدو لنا خللا في النظر إلى موازين الرجال وجسامة الأحداث ليس كذلك، وإفساح فضاء أرحب لبعض دون الآخر ليس بالعبث بل له دلالات منها:

– الدلالة الأولى: أثر العامل الزمنيّ في النصّ؛ حيث إنّ بُعد حدث وفاة الأمير عبد القادر مقارنة بوفيات الآخرين جعلت أثر الفقْدِ أقلّ، ممّا أنتج نصّـــا قصـــيرا. كما أنّ حدث استقلال المغرب يوم إعلانه هو أعمق أثرا مـــن المناســـبة الرابعـــة لاستقلال تونس، فجاءت قصيدة الحدث الآنيّ أحثّ للشاعريّة والقريحة من قصيدة المناسبة التي ابتعد حدثها قليلا، وإنْ كان حدثا جليلا.

– الدلالة الثانية: وهي دلالة شخصيّة؛ إذ يبدو أنّ مفدى زكريا كـــان أميـــل إلى الملك المغربيّ محمد الخامس من الرئيس التونسيّ الحبيب بورقيبة وأكثر قربا واستئناسا(*).

– الدلالة الثالثة: غنى حياة الشاعر بالتجارب والأحـــداث، وقربـــه منـــها، وبلاغته بإفساح الفضاء للنصّ بقدر الحدث وأثره في ذاته.

إذن، لم يكن الفضاء الذي تشغله القصيدة مجرّد تمدّد عشوائيّ؛ بـــل كـــان مرتبطا بمقولتها ومناسبتها ومُلابساتها، أي كان ذا دلالات جليّة وذكيّـــة علـــى توجّهات وشخصية مُنشئها الفنيّة والإنسانية، وحتّى الذاتيّة.

ثانيا – الفضاء اللغويّ ودلالاته:

لن يتناول هذا المبحث اللغة الشعرية، لكنّه سينظر في استخدام مفدى زكريا اللهجةَ الجزائريّة في أحد أناشيد ديوانه "اللهب المقدّس" وهـــو: "نشـــيد جـــيش التحرير" الذي "نظمه في سجن البرواقيّة بلغة شعبيّة جزائرية قريبة من الفصحى"[1] كما يقول هو نفسه عن هذا النشيد.

(*) يمكن أن نستشفّ وثاقة الصلة بينه وبين الملك المغربيّ محمد الخامس مقارنـــة بصـــلته بالرئيس الحبيب بورقيبة من خلال الفضاء الذي أفسحهُ في ديوانه للمغرب وملكه محمد الخامس ثمّ ابنه الحسن الثاني مقابلة بذلك الذي خصّصه لتونس والرئيس بورقيبة.

(1) اللهب المقدّس، مفدى زكريا، ص 79.

ربّما تكون هذه هي المحاولة الأولى التي يتجرّأ فيها شاعر جزائريّ في مستوى ومكانة مفدى زكريا على إقحام نشيد بغير الفصحى في ديوان فصيح. ويعكس هذا التوجّهُ المخالف للسائد والمألوف دلا لتين هامّتين:

- الدلالة الأولى: مركزيّة المتلقّي عنده؛ إذ يضع المخاطَب دائما نصب عينيه، فهذا النشيد نُظم ليردّده جنود جيش التحرير في ساحات القتال وفيهم كثير من الأمّيين الذين قد لا يتسنى لهم الإنشاد بشكل لائق لو تمّت صياغته باللغة الفصحى. نعم إنّهم قد يحفظون النشيد فصيحا، لكنّه لن يحرّك حماسهم ولن يثيرهم لأنّ بينهم وبين لغته مسافة تحول دون ذلك، فقام الشاعر بصياغة هذا النشيد باللهجة العاميّة الجزائرية لكن بطريقة لا تنأى به بعيدا جدّا عن دائرة الفصحى.

- الدلالة الثانية: وهي الإسهام في الجدل الواقع - والذي لا يزال مستمرّاً - حول لغة الفنون القوليّة العربيّة من شعر ومسرح وغيرها: الفصحى أم العاميّة؟.

ويبدو هذا النشيد جوابا ضمنيّا من الشاعر - حسب رؤيته - فهو يؤيّد استعمال اللهجة العاميّة لكن بشكل قريب من الفصحى التي يتوحّد الجزائريون تحت رايتها، وفي نطاق الضرورات التي يمليها التواصل بين المبدع والمتلقّين، وربّما تكون تلك مرحلة مؤقتة للوصول إلى تعويد العامّة على تلقّي الإبداعات الفصيحة.

ثالثا - الفضاء الإيقاعيّ ودلالاته:

عندما نلاحظ البحور والرويّ المستعملة في ديوان "اللّهب المقدّس" سنجد تنوّعا هامّا؛ إذ تتوزّع قصائدَهُ الأربع والخمسين بحورٌ شعريّة تسعة هي: "الخفيف، الرمل، الكامل، البسيط، السريع، الوافر، الطويل، المتقارب، والمتدارك". أمّا الرويّ فقد شمل أحد عشر صوتا مختلفة هي: "د، ر، م، ل، ق، ب، ن، ع، ء، ي، ح"، وإذا أضفنا إليها رويّ مقاطع الأناشيد مثل "السين" في المقطع الرابع من "نشيد الانطلاقة الوطنيّة الأولى"[1]، ارتفع عددها وازداد تنوّعها. ومن جهة اخرى يلفت

(1) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

الانتباه عروضيًّا التزام الشاعر التصريعَ في كلّ مطالع قصائده عدا مقطوعة واحدة هي: "حروفها حمراء".

ويعدّ هذا التنوّع أمرا هاما تُستنبط منه دلالات عديدة أبرزها:

- الدلالة الأولى: متانة الثقافة العروضية لدى الشاعر، وتمكنّه من ناصية بحور الشعر المختلفة؛ إذ من بين تلك التسعة ما هو ثقيل رصين كالطويل والكامل، وما هو رقيق كالرمل والوافر، وما كان وثّابا حيويّا مثل الخفيف والسريع، أو متدفّق هادر كالمتقارب والمتدارك.

وهذه الثقافة العروضيّة الرصينة تعود بنا إلى نشأة الشاعر في بيئة أسريّة اجتماعية عربيّة الروح والثقافة.

- الدلالة الثانية: دلالة فنيّة تُدرج الشاعرَ في الطبقة الأولى من شعراء الجزائر مع محمد العيد آل خليفة، كما تُرسّخ وجوده ضمن الاتجاه المحافظ الذي يلتزم العروض الخليليّ كما هو دون محاولة لكسر نظامه أو الثورة عليه، ولو من الداخل.

- الدلالة الثالثة: غنى قاموس الشاعر اللغوي وثراؤه، وقدرته على التقاط الكلمات والصيغ المناسبة لتحمل رويّ قصائده رغم طولها البالغ في كثير من الأحيان.

1. البحور الشعريّة:

هذا عن الإيقاع بشكل عام أمّا عن نسبة حضور كلّ بحر في الديوان فهي كالآتي:

الرتبة	البحر	نسبته
1	الخفيف	%16.98
1	الرمل	%16.98
2	الكامل	%15.09
3	البسيط	%13.21
4	السريع	%11.32
5	الوافر	%09.43
5	الطويل	%09.43
6	المتقارب	%05.66
7	المتدارك	%01.89

ومقارنة هذه النسب بمثيلاتها عند الشعراء الجزائريين الآخرين – كما أوردها د. محمد ناصر[1] – تتبدّى لنا دلالات أهمّها:

– الدلالة الأولى: وقوع مفدى زكريا عروضيّا، حسب هذا الديوان، وسطاً بين شعراء الاتجاه المحافظ وشعراء الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري الحديث؛ إذ يشترك مع محمد العيد في غلبة البحر الخفيف، كما يشترك في آن معا مع رمضان حمّود ومحمد الأخضر السائحي في تقدّم بحر الرمل.

– الدلالة الثانية: تفرّده هنا – وفي أغلب أعماله – باستعمال غزير للبحر السريع مقارنة ببقيّة الشعراء من كل الأجيال والاتجاهات[*]، وهو ما يدفع إلى ملاحظة سعة حسّه الإيقاعيّ المرهف، وتشرّبه الإيقاع العربيّ إحساسا لا معلومات فقط.

هكذا بدا الإطار العام للفضاء الإيقاعيّ متمثّلا في البحور والرويّ والتصريع. أمّا عن الإيقاع داخل القصيدة فسيُفصّل فيه نوعا ما باختيار نموذجيْن من قصائده للنظر في البحر الذي جرت عليه وما لذلك من ارتباط بدلالة النصّ؛ إذ لا يمكن أن "ننفيَ العلاقة بين إيقاع البحر وإيقاع التجربة أو الموضوع أو الموقف في القصيدة بعد تشكّلها"[2].

– النموذج الأوّل: قصيدة الذبيح الصاعد، أبرز وأجمل ما في الديوان، وواحدة من أبرع المراثي التي قالها الشاعر محيّيا الشهيد "أحمد زبانة" أوّلُ من نُفّذ فيه حكم الإعدام بالمقصلة من مجاهدي ثورة نوفمبر.

---

(1) انظر: الشعر الجزائري الحديث، د. محمد ناصر، ص 270–271. حيث يتصدّر الخفيف شعر محمد العيد آل خليفة بنسبة: 19.85% وهو من شعراء الاتجاه المحافظ، ويحتل الرّمل مراتب متقدّمة لدى رمضان حمّود بـ: 23.89%، وعند السائحي بـ: 22.08%، وكذلك عند أحمد سحنون بـ: 22.70%، والعقّون بـ: 31.35%، وجميعهم من شعراء الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري الحديث.

(*) انظر: السابق، ص 271؛ حيث يكاد عمود البحر السريع خاليا، ويحتلّ فيه مفدى زكريا المقدّمة بـ: 04.17%، وهو تقريبا ضعف نسبة مواليه الشاعر محمد بن رقطان الذي استعمله بنسبة: 02.32%.

(2) التمثيل الصوتي للمعاني، حسني عبد الجليل يوسف، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص 44 – 45.

ويدور مجمل دلالاتها ومراميها حول خفّة ورشاقة هذا الشهيد ماديّا ومعنويّا؛ فهو يمشي نحو المقصلة مُختالا براحةٍ نفسية وجسديّة تامة، إنّه نشـــوان خفيـــف الروح، أبيض القلب فهو لا يحقد على أحد بما فيهم جلاّده الذي يخاطبه قائلا:

وامتثِـــلْ ســـــافراً محيّـــاك جـــلاّ

دي ولا تلتـــثمْ فلســـتُ حقـــودا[1]

وهكذا تسير كثير من الدلالات في فلك الخفّة؛ ولأجل ذلك كـــان البحـــر الخفيف أنسب البحور لحمل هذه الدلالات ليُحدِثَ تناسقا رائعا في هذا العمـــل الأدبـــي، ممّا أكسبه تفاعلا بين شكله ودلالته نتجت عنه طاقة جماليّة أخّاذة.

- النموذج الثاني: وهو قصيدة: "المارد الأسمر" التي يستنهضُ الشاعرُ فيهـــا الأمّة الإفريقيّة:

اصـــــدعْ رفيعـــــا أيّهـــــا المـــــارد

واصـــعدْ ســـــريعا أيّهـــــا الصـــــاعد

فهي قصيدة ترتكز معظم دلالاتها على سرعة النهوض والصعود إلى مصـــافّ الأمم المتحضّرة. وهكذا جاءت على البحر السريع مُختلِسةً منه ســـرعة إيقاعـــه المرتكز على: "مستفعلن" التي تعتبر من أسرع التفعيلات وأخفّها لانطلاقها بسبين خفيفين (0//**0/0**/) لينشأ من هذا التفاعل بين دلالات النص وإيقاع البحر الـــذي جرت عليه إشعاع فنيّ يوحي للمتلقّي عبر الإيقاع بمقاصد القصـــيدة ومقولتـــها الأساس.

وهكذا نلمحُ من جديد دلالات سبقت الإشارة إليها، ولعلّ أهمّهـــا الحـــسّ الإيقاعيّ العالي الذي يمتلكه مفدى زكريا، ثمّ احترامه لتجربته الفنيّة باختياره مـــا يناسب المقام من المقال، وما يناسب الدلالات من إيقاع كيلا يَحدثَ تنافر بـــين مكوّنات القصيدة فتتفكّك ويتبرّأ بعضها من بعض.

---

(1) اللهب المقدّس، مفدى زكريا، ص 10.

2. الرويّ:

كما كان الأمر مع البحور نجد تنوّعا في رويّ القصائد التي تضمّنها "اللهب المقدّس"، ويأتي ترتيبها من الأكثر إلى الأقلّ تكرارا كما يلي:

1- د، ر 2- ن 3- ل 4- ق 5- ب 6- ء، ي، ح

ونلحظ جيّدا أنّ هذه الأصوات التي جاءت رويّا لقصائد الديوان جميعها أصوات مجهورة عدا صوت الحاء، وهو ما يدلّ على توجّه الديوان ومضمونه الثوريّ لأنّ الجهرَ أنسب من الهمس للتعبير عن الثورة والغضب لكونه صفة قوّة فيما الهمس صفة ضعف[1].

وليس هذا فحسب؛ بل إنّ دلالة الرويّ تمتدّ إلى أن يحمل كلّ واحد منها صفة أخرى من صفات القوّة إضافة إلى الجهر، فالدال والقاف والباء والهمزة انفجارية، والراء والنون واللام والعين والياء تمتلك قوّة إسماع عليا بين الصوامت العربيّة[2]، وهو ما يُعزّز دور هذه الأصوات في إبراز إيقاعٍ ثائرٍ هادرٍ ينسجم وخصوصيّة أشعار مفدى زكريا في ديوانه هذا.

ونحن إذا ما أردنا استنطاق رويّ بعض القصائد - تمثيلا لا حصرا - سنجده مرتبطا بدلالاتها. فمثلا قصيدة: "أكذوبة العصر"، التي نُظمت في التنديد بالأمم المتّحدة إثر موقفها المفضوح من قضيّة الجزائر في الدورة الرابعة عشر المنعقدة في شهر نوفمبر 1959، جاءت على رويّ الراء المكسور مناسب جدّا لانكسار أحلام الجزائريين مرّة تلو الأخرى في هذه الهيأة؛ فانكسار الشفتين عند النطق بالكسرة[3]، وتكرار الراء المُميّز لطريقة التلفّظ بها يُمثّلان على التوالي الانكسار المتتالي لتلك الأحلام في أروقة هذه الهيأة، إذ إنّها ناقشت القضية الجزائريّة وقضايا كثيرة مشابهة

---

(1) انظر: النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002، ج: 1، ص 160-161.

(2) انظر: اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، مديرية الكتاب للطبع والنشر، الموصل، ص 82. (مدرّج يسبرسن)

(3) انظر: علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1993، ص 27.

منذ سالفتها عصبة الأمم لكنّها دائما تكرّر نفس الموقف: كسر أحلام المظلومين وإعطاء الظالمين ما لا حقّ لهم فيه، إضافة إلى كسرها وتجاوزها المبادئ والمثل التي قامت عليها.

وأيضا قصيدة: "معجزة الصانع" التي وصف فيها الشاعر جمال لبنان الأخّاذ نلمس في رويّها هذا الترابط مع دلالتها؛ فرويّها العين المكسورة يأخذنا عبر الكسرة إلى انبهار مفدى زكريا ووقوفه حائرا أمام هذا الجمال الصارخ ليستحضر جوّ انكسار حاسّة أخرى أمام إعجاز الصانع سبحانه، وهي حاسّة البصر في سورة الملك حيث يقول تعالى: ﴿ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فأرجع البصر هل ترى من فطور (3) ثمّ أرجع البصر كرّتيْن ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير(4)﴾ [1].

كما يقوم صوت العين بإعطاء عمق لهذا الإحساس من خلال مخرجه الحلقيّ العميق، ويؤدّي أيضا دورا آخر بتصويره هذه الفتنة عبر تذوّقه لهذا الصوت الذي اختاره رويّا؛ فقد قال فيه الخليل – أي صوت العين – إنّه أنصع الحروف جرسا[2] ليتطابق هنا مع مقولة القصيدة التي تتمركز حول أنّ لبنان انصع البلدان جمالا.

وكذلك الأمر مع الرويّ الوحيد المهموس: "الحاء" الذي وجدناه في قصيدة: "بنيت بروح شعبك عرش ملك" التي قالها راثيا الملك محمد الخامس ومطلعها:

إلامَ تظـــلّ تلســـعنا الجـــراحُ

وفـــيمَ تبيـــت تنهشـــنا الجـــراحُ

فهذا الصوت المهموس: "الحاء" مناسب جدّا للرثاء ولما يحيط به من خشوع وسكينة، ويُضاف إلى هذا الوجه من المناسبة وجه ثانٍ وهو إحساس الشاعر بضعف الموقف عموما بغياب هذا الرجل الذي دعم الثورة الجزائرية كثيرا. ولعلّ عمق مخرج هذا الصوت، الذي هو الحلق، وحركتُه، التي هي الضمّة، تقدّم لنا

---

(1) الملك، 3-4.

(2) انظر: العين، الخليل بن احمد الفراهيدي، تحـ: د. عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، 1967، ج: 1، ص 60.

تصويرا إيقاعيا رائعا لوضعيّة الشاعر وموقفه؛ فالصمت والضعف تسرّبا إلى الأعماق وكساهُما انطواء وظلمة تجاه مستقبل الثورة الجزائرية وقد فقدت جناحا وملاذا، وهو ما يصرّح به الشاعر حين يقول:

فإن تدَعِ الجزائر في شقاها
فليس عليك في هذا جُناحُ

كما يعكس هذا الرويّ الحلقيّ الموشّى بالضمّة المتميّزة بسمة "الخلفيّة"[1] عجزَ مفدى زكريا عن التعبير وافيا عمّا يحسّ به في هذا الظرف فقال:

أميرَ المؤمنين لو استطعنا
لكان لنا على القدَر اقتراحُ
فكلّ الناس في بلواك خُرس
وكلّ الناس ألسنة فِصاحُ

إذن كان مفدى زكريا على وعي فنيّ وجماليّ حين إبداعه قصائده؛ إذ نجد الرويّ منسجما مع دلالة القصيدة، فيتكامل الإيقاع والمحتوى ليقدّما لوحات شعريّة متنافسة وبارعة، وهو ما يدلّ على عمق إحساسه باللغة وأصواتها، وعلى شاعريّته المتدفّقة، وعلى إيلائه الإيقاع مكانة هامة في إبداعه، فـ: "شعريّا لا جدوى في الكلمات إلا إذا ((غنّت)) أو ((عزفت)). دون ذلك لا تكون إلاّ حصًى، أو كتلا صمّاء"[2].

3 - التصريع:

وهناك ملمح جماليّ آخر في الرويّ من خلال التصريع؛ فديوان "اللهب المقدّس" مُصرّع القصائد جميعها ما عدا مقطوعة "حروفها حمراء". ويأتي هذا الانزياح عن النظام الذي سار عليه الديوان في التزام التصريع ليقدّم لنا لفتة بارعة

(1) انظر: علم الأصوات اللغوية، د. مناف مهدي الموسوي، 1993، ص 101.
(2) النظام والكلام، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 162.

من هذا الشاعر الفذّ، إنّه لم يُصرّع هذه المقطوعة لأنّها كانت جوابا مُستعجَلاً وبرقيّة حاسمة لا مجال فيها للإطالة فجاءت قصيرة، ولا للتزيين والترصيع بالتصريع فجاءت عارية منه. إنّها التوجّه مباشرة نحو الهدف، فالوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك، لذلك لم يترك الاستعجالَ الذي فرضه واجب التنبيه إلى مخاطر وخبث الحيلة الانتخابيّة التي اقترحها "غي مولي" سنة 1958 لشقّ صفوف الجزائريين، وبدوره لم يترك هذا الاستعجالُ مجالا لتتصرّف الشاعريّة بمطلع المقطوعة.

وهو ما يشير إلى جماليّة غياب بعض العناصر أحيانا، فليس حضور العناصر الشكليّة هو الذي يكسب النصّ جماليّته، بل توظيفها في موضعها المناسب؛ إذ "لِعناصر الغياب في القصيدة دلالة لا تقلّ أهميّة – في كثير من الأحيان – عن دلالة عناصر الحضور"[1].

وهذا يعزّز بعض الدلالات السابقة من احترام مفدى زكريا لفنّه بالتزام البلاغة والوصول إلى قلب المتلقّي عبر أقصر طريق ممكن، وإخراج الكلام على قدر الموقف، والمقال على قدر المقام تماما، لا إفراط ولا تفريط.

إنّ مفدى زكريا استنفد كلّ ما في الفضاءات النصيّة واللغوية والإيقاعيّة من ترابط بالدلالة فاستطاع أن يحتلّ مكانة سامية بين شعراء الجزائر، لأنّ مثل هذه المكانة لا تأتي من مجرّد التزام بمضامين ثوريّة أو وطنيّة أو قوميّة؛ بل مُرتَكَزُها استغلالُ تآلفِ وتكامل المكوّنات الشكليّة في قصائده مع الدلالات الكامنة فيها لنسج جماليّة آسرة تمكّن المتلقّين من تذوّق نصوصه.

---

(1) شعرنا القديم والنقد الجديد، وهب أحمد روميّة، عالم المعرفة، الكويت، ع 207، مارس 1996، ص 157.

شعريّة الصّبا

في قصيدة: "من وحي الصبا"

لمحمد خليل عبّو

إننا – دوما – نطارد طفولتنا محاولين استعادتها بكل أبعادها، فحتى أولئك الذين يبدون لنا وقورين ذوي هيبة وجلال من الناس لهم لحظاتهم التي يسقطون فيها هذا القناع عائدين إلى مرافئ الطفولة؛ حيث العالم ملك اليد وطوع الأمر... المسافات غير المسافات... الأشياء غير الأشياء، وتوحّد عميق مع الطبيعة والناس.

يبدو لي أن أهلنا بالشام قد برعوا في ذلك أيما براعة؛ ففي أشعارهم دعوة مفتوحة لحضور مراسيم الطفولة، وكفى شاهدا على ذلك أن أبرز شاعر كتب للأطفال هو ابن تلك البيئة: سليمان العيسى. كما أن في أغانيهم – وفيروز خصوصا – انغماس لا نهائي في لحظات الطفولة والبراءة. وفي ذات الوقت يبدو لي أننا نحن الجزائريين لا نمارس مثل هذه الكتابة أو الغناء إلا نادرا، بينما نحن أحوج من في هذا الكون إلى الانفتاح مجددا على عالم الطفولة.

من بين هذا النتاج الجزائري النادر في استعادة الطفولة أدبيا نجد قصيدة الشاعر: محمد خليل عبّو التي عنوانها: من وحي الصبا. وأحاول هنا أن تناولها بالنقد مبينا ملامح تشاكل جوانبها الشكلية مع ما فيها من موضوع يدور حول الشوق الجارف إلى تكرار تجربة الطفولة، وبقدر توفر هذا التشاكل بين الشكل والمضمون يتوفر للنص شعرية ترفعه إلى مصاف الجودة وتقصي عنه الرداءة التي تأتي جماليته وأدبيته؛ لأن الجمال – كما يقول كروتشيه – يقدم وحدة والقبح يقدم متعددا[1].

1 – نصّ القصيدة:

أشتاق لأن أقرأ... قَ... رَ... أَ
قَرَأَ
أشتاق لأن أكتب... كتب
ولأنْ أمشي في الأرض كما الجبّارْ

(1) انظر: فلسفة الجمال، د. أميرة حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة، ص 183.

مزهوا بالنفس وبالمحفظة السوداء
ألوي للدارْ
أشتاق لأن ألعب شرطيا
أو لصّا... أو بيّاع خُضارٍ... أو نجارْ
أشتاق لأن ألعب رب البيتْ
مع إحدى الرباتْ
نصنع أطفالا من وهم... أو دمياتْ
أو نتبنى - زورا - أبناء الجيرانْ
ولأن أخرج للكتّاب صباحا، ومساءً
بيدي لوح القرآنْ
أهزأ بالبعد، وبالطقس البارد والأمطارْ
ولأن أمرح في الحقل طروبا
اصطاد فراشا...
أو أقطف أزهارْ
أو ألعب مع لبنى أو ليلى لعب عروس وعريسٍ
... أو أتسلق أشجارْ
أشتاق لأن أبني فخّا للأطيارْ
أو أصنع سيفا من قصبٍ
أو رمحاً
أو قوس محاربْ
وتمثّل لبنى أو ليلى عبلهْ...
وأمثّل عنترْ
أجري... أصرخُ... وأنادي شيبوباً
وأهدّدُ زيدا أو عمرا... وأضاربْ
أشتاق لأن تضربني أمي أو أسقط من فوق جدار منهارِ...
كي أبكي...

ولأن أقذف بالأحجارِ
قطعان الغنم المرصوفة والأبقارِ
كي يجري الرعيان ورائي
كي أجري...

* * *

أشتاق لأن تحضنني أمي
كي أرجع طفلا يلعب بالطين ويعجنهُ
كيْما يرمي الأترابْ
يبني أسوارا... أو ديارا
ويلطخ بالطين الأثوابْ
أشتاق لأن أرجع طفلا يشتاقْ
أن يصبح يوما رجلاً
مثل عليّ... أو عمر... أو كالمقدادْ
أو يصبح يوما قائدْ...
مثل صلاح أو خالدْ...
أو يصبح شاعرْ...
كالمتنبـــي... أو ثائرْ
كالمقراني... والشيخ الحدّادْ

* * *

أشتاق لأن أرجع طفلا كي أشتاقْ
أيام العمر الآتي... بل أشتاقْ
أن أرجع طفلاً...
كي أتعلم أن أشتاقْ.[1]

---

(1) نص القصيدة مخطوط بحوزة كاتب المقال.

2 – شعرية الفضاء النصي:

سيلحظ القارئ – دون شك –التفاوت الكبير بين مقاطع القصيدة الثلاثة طولا وقصرا؛ حيث الأول أطولها فالثاني فالثالث، فهي تتقاسم فضاء النص بشكل غير متساوٍ. وتظهر نسبة كل مقطع في النص كما يلي:

المقاطع	عدد الأسطر	النسبة من فضاء النص
الأول	37	%68.52
الثاني	13	%.0724
الثالث	04	%07.41
المجموع	54	%100

فالمقطع الأول يحتل أكثر من ضعف مساحة المقطعين الآخرين، وهي سيطرة مبررة شعريا؛ إذ يحاول الشاعر من خلالها الإصرار على العيش في اللحظات المستعادة من الطفولة زمنا أطول حيث يتحدث هذا المقطع بشكل مفصّل عن مجموعة من الألعاب والمشاكسات التي يمارسها الصغار ببراءة متناهية. بينما نجد في المقطع الثاني بدء ملامح من المسؤولية الملقاة على الطفل حين يبدأ في التقاطع مع عالم الكبار عندما يحلم بأن يكون رجلا مثل علي كرم الله وجهه أو عمر رضي الله عنه أو شاعرا كالمتنبي أو وطنيا ثائرا كالمقراني والحداد رحمهما الله. فهنا بدأ ذلك الطفل الذي قابلنا في المقطع الأول يعيش لحظته الطفولية فقط وقد أخذ ينظر، بعض الشيء، بوعي إلى عالم الكبار، وشرع في ولوج عالمهم من باب العظماء والشرفاء؛ ولهذا احتل المقطع الثاني حيزا أقل من الأول فالشاعر إذن مصرّ ومحتاج إلى تلك الأيام التي عاش طفولته فيها لأجل الطفولة فقط.

ثم يجيء المقطع الثالث ليقابلنا الشاعر كما هو الآن – كبيرا – يشتاق إلى استعادة ذلك الصبا من جديد؛ فهو في هذا المقطع خارج زمن اللعب والمشاكسات، إنه في عالم الهموم والمشاكل والمسؤوليات القاهرة التي يسلطها الواقع على الكبار، ولهذا أعطاه الشاعر حرزا ضئيلا جدا من فضاء النص: إنه يحاول الهرب منه لذلك حجّمه وقزّمه.

3 – شعريّة الاستهلال:

تنطلق القصيدة في سرد تفاصيل الطفولة المبتهجة بالشوق إلى تلك اللحظات التي يدخل فيها الطفل عالم التعبير باللغة قراءة وكتابة:

أشتاق لأن أقرأ... قَ... رَ... أَ

قَرَأَ

أشتاق لأن أكتب... كتب

إنه لمن المنطقي أن نتساءل: لماذا لم يستهل الشاعر نصّه بتصوير أول تقاطع للمولود مع الحياة من خلال النور الذي يغمر عينيه لأول مرة بعد عيشه في ظلمات ثلاث؟ أو: لماذا لم يستهله بلحظات اللعب والمشاكسات الطفولية؟

والجواب هو أن الفارق بين الإبداع وغيره هي قدرته على كسر التوقعات وانتهاك المألوف من التصورات. فالشاعر ليس مؤرخا ليربط قصيدته بالزمن الكرونولوجي؛ إذ للشعر منطقه الخاص وزمنه المتميز، لكن الشرط الأساس هو أن يكون وراء كسر التوقعات وانتهاك ما هو مألوف هدف جوهري.

لقد تحقق ذلك في هذا الاستهلال البارع الذي صاغه الشاعر لقصيدته؛ فالانطلاق من القراءة والكتابة تصوير للحظة الولادة الحقيقية، لحظة امتلاكه اللغة حتى يعبر عن نفسه باستقلالية بعد أن كان أسير أمِّه. إنها لحظة الخروج من ظلمات الاتكاء على الآخر إلى نور الاعتماد على الذات؛ لأن "الطفل يولد مرتين: أولاهما ولادة عضوية (بيولوجية)، وثانيتهما ولادة ثقافية، حيث يتحول في الولادة الثانية إلى كائن ثقافي"[1].

كما يكشف هذا الاستهلال عن عمق أكثر حين ننظر إليه من وجهة نظر التناص؛ فلقد بدأ الشاعر نصّه بالشوق إلى القراءة كما بدأ القرآن الكريم بكلمة: اقرأ في قوله تعالى: **{ اقرأ باسم ربك الذي خلق}**[2]. فالقراءة هي مفتاح الخروج

---

(1) ثقافة الأطفال، هادي نعمان الهيتي، مطابع الرسالة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ع123، ص 103.

(2) العلق، الآية: 1.

من الظلمات إلى النور؛ فالشاعر – إذن – يحفل بالجوهريّ أي ولادة الإنسان ذاتا مستقلة متكاملة لا ولادته كجسد متماهٍ مع أمه أو الأشياء المحيطة به. وهذا الاتجاه اتجاه طفولي مغرق في الإنسانية فأنت تصير إنسانا وتكتسب هويتك عندما تكتمل قدرتك على التعبير عن ذاتك باستقلالية، إنك أنت لا بلونك، لا بعرقك، ولا بدينك؛ بل أنت تعبير عن ذاتك. إنه انعكاس آخر لفكر الطفولة في النص فالأطفال لا يميزون على هذه الأسس اللونية أو العرقية أو غيرها، بل يرون الناس سواسية كأسنان المشط لأنهم على الفطرة كما قال الرسول ﷺ.

3-شعرية التفاصيل:

نجد في هذا النص اهتماما بالغا، بل احتفالا، بالتفاصيل أقتصر هنا على ذكر نموذجين فقط:

النموذج الأول:

يقول الشاعر:

أشتاق لأن أقرأ... قَ... رَ... أَ

قَرَأَ

أشتاق لأن أكتب... كتب.

الشاعر هنا لا يكتفي بإعلان شوقه إلى القراءة بل يعطينا تفصيلا جماليا وكأننا نستمع إلى طفل يخطو أولى خطواته في عالم اللغة الرحب الفسيح ساعيا إلى امتلاكها للتعبير عن ذاته وتحقيق استقلاله النفسي والمعرفي فيكتب: (قَ... رَ... أَ) مفككة مهجّاة بمسافات فاصلة بين حروفها بنقاط في تعبير بصري عن البعد الزمني الذي يصمته الطفل عندما يحاول التعرف على الحرف الثاني في الكلمة، وبعدها يقرؤها غير مفككة: (قرأ) وكأننا أمام هذا الطفل وقد نجح في قراء كلمة فجمّعها ونطقها نطقا سليما.

وهكذا يكتسب الطفل وسيلة القراءة التي تمكنه من دخول عالم الآخرين من خلال ما يكتبونه. ثم يعلن عن شوقه للكتابة التي تمثل طريق العودة مقارنة بالقراءة؛ فهي تمنحه قدرة التعبير عن ذاته وإدخال الآخرين إلى عالمه الخاص.

النموذج الثاني:

يقول محمد خليل عبّو:

ولأن أخرج للكتّاب صباحا، ومساءً
بيدي لوح القرآنْ

كان بوسعه أن يقول فقط: (ولأن أخرج للكتاب)، فنحن نعلم أن ذلك يكون غالبا صباحا ومساء، ونعلم أيضا أنه سيحمل لوح القرآن بيده. لكنه أبى ذلك وأعطانا هذه التفاصيل لا من باب الإعلام بما عاشه فالشعر ليس فيلما تسجيليا بسيطا يعكس صور الحياة بآلية مرآتية بسيطة؛ بل كان القصد هنا الاحتفاء بتلك التفاصيل الصغيرة كما يحتفي الأطفال بتفاصيل لا نهتم بها نحن الكبار. وإننا في أحيان كثيرة نصطدم بأن الأطفال يهتمون بدقائق لا نعيرها اهتماما ويرون الأشياء من منظور مختلف تماما ويجدون في التركيز عليها متعة ونشوة رائعة؛ إنهم ليسوا جشطالتيين مثل الكبار ولذلك قال الشاعر الكبير سليمان العيسى – وهو من هو في مجال أدب الأطفال –"الطفل رادار عجيب"[1]. وهكذا نحى الشاعر نحو الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة والتركيز عليها خاصة خلال المقطع الأول ليتشاكل مع خصائص النظرة الطفولية للعالم والأشياء.

5 – شعرية الروي:

يمثل الرويّ روح القافية في القصيدة وجوهرها ولذلك كان ثعلب يسمي الروي قافية كما ظلت كثير من المجموعات والدواوين الشعرية ترتب على القوافي والمقصود هو الترتيب على حروف الروي[2]. لكن الأمر يتعدى الوظيفة الإيقاعية لأن وجود الصوت، أي صوت، في الشعر ليس اعتباطيا[3]؛ فالروي في جانبه

---

(1) الطفل في الأدب العربي، محمد العروسي المطوي، مجلة الثقافة، الجزائر، س5 ع 27، 1975، ص 97.

(2) انظر: موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، طبعة أصدقاء الكتاب، 1998، ص 91.

(3) انظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 60.

الصوتي يتشاكل مع دلالة النص ليقدم لنا جمالية شعرية تعدّ أساسا من أسس تقبّلنا للنص وإعجابنا به لأن "الشعر ليس مختلفا عن باقي الفنون، كما يطيب لنقاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالبا، فالمضمون فيها جميعا أمر لا ينفصل بتاتا عن الشكل"[1].

في هذه القصيدة وظف الشاعر عددا من الأصوات رويا وهي:

- الراء: ساكنا ومكسورا.
- الباء: ساكنا.
- الدال: ساكنا.
- القاف: ساكنا.

وأول ما نلاحظه أن الأصوات الثلاثة الأخيرة من أصوات القلقلة في اللغة العربية[2]، بينما الراء ليس صوت قلقلة وفي هذا ما يوحي بالتركيز على صفة التكرار التي تميز الراء[3] خلال المقطع الأول من القصيدة؛ لأنه يحاول استعادة تلك اللحظات الطفولية التي انفلتت من بين يديه. ثم تجيء أصوات القلقة في نهاية المقطع الأول وخلال المقطعين الثاني والثالث لتضفي على هذه المحاولة نوعا من الاضطراب والشك حتى تصل قمتها مع المقطع الأخير باستعمال صوت القاف رويا أوحدا به، وهو الصوت الذي ارتبط في العربية بدلالة الانقطاع[4] ليثبّت النتيجة التي يصل إليها النص وهي استحالة العودة إلى زمن الصبا؛ حيث يعترف الشاعر بأنه يريد العودة ولو ليتعلم كيف يشتاق لا ليكرر تلك المرحلة بأكملها:

---

(1) النظريات الجمالية عند: كانط- هيغل - شوبنهاور، إ. نوكس، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، 1985، ص 168.

(2) انظر: مبادئ اللسانيات، د. أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1992، ص 87.

(3) انظر: المقتضب، المبرِّد، تحـ: محمد عبد الخالق عضيمة، دار النهضة، مصر، ج1، ص 196.

(4) انظر: الخصائص، ابن جني، تحـ: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج2، ص 158. و: الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، جرجي زيدان، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1987، ص 108.

أشتاق لأن أرجع طفلا كي أشتاقْ
أيام العمر الآتي... بل أشتاقْ
أن أرجع طفلاً...
كي أتعلم أن أشتاقْ.

وإذا كان الشاعر قد استخدم الراء المتسمة بالتكرار في بداية القصيدة وخلص إلى القاف المقلقل المضطرب الدال على الانقطاع في آخرها فإنه كان في وسطها قد استغل صوتي الباء والدال للتعبير عن ملامح الفتوة واليفاع، وهما الأنسب لما يميزهما من انفجارية في النطق واندفاع سريع للهواء[1] كاندفاع الأطفال اليافعين في ألعابهم ومغامراتهم فلا يحدّهم إلا التعب والإجهاد ولولا ذلك لظلوا لاهين إلى أن ينتهي الزمن!

وقد كان توزيع الروي متشاكلا مع توزيع الفضاء النصي حيث كان للراء حضور مكثف لأنه يسيطر في المقطع الأول الذي يشغل حيزا أكبر من ضعف مساحة المقطعين الآخرين لأن المقطع الأول يكاد يحمل وحده مقولة النص التي تتمحور حول استعادة لحظات الصبا مما يدفع بالنص نحو تكامل يعطي بناءه تماسكا فنيا يرفعه إلى درجة من الجودة تجعل رصيد تقبله والإعجاب به أوفر.

إن هذا النص يتكئ على بنية شكلية توحي بالصبا والإصرار عليه من خلال الاستهلال المميز وتوزيع الفضاء، والاهتمام بالتفاصيل، واستغلال الخصائص الصوتية للروي بما يخدم الفكرة التي تمثّل نواة مضمونه، وأحسب أن هذا التشاكل قد منح النص طاقة جمالية تندفع كلما قرأناه لتلامس إحساسنا الشعري وتداعب ذكريات خصبة مكتنزة في كل زوايا الروح منذ أيام الصبا الأولى.

(1) انظر: علم الأصوات اللغوية، د. مهدي مناف الموسوي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 1993، ص 50، 58.