جامعة الكويت
مركز البحوث والدراسات والنشر

تحولات المعنى

قراءة في التراث والحداثة

الأستاذ الدكتور
كريم الوائلي

٢٠٢٥م

منشورات

مركز البحوث والدراسات والنشر

جامعة الكوت

٨١٠ / ٩

و ٢٩٨ الوائلي، كريم.

تحولات المعنى: قراءة في التراث والحداثة/ كريم الوائلي.

- ط١. - بغداد : مطبعة جامعة الكوت ،

٢٠٢٥م.

٢٢٠ ص؛ ٢٤سم.

١-الأدب العربي- نقد أ. العنوان

رقم الايداع

٢٠٢٥/٤٦١٠

المكتبة الوطنية/الفهرسة اثناء النشر

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد

٤٦١٠ لسنة ٢٠٢٥ م

الرقم الدولي: ISBN: 978-9922-726-56-4

ملاحظة

مركز البحوث والدراسات والنشر في جامعة الكوت
غير مسؤول عن الافكار والرؤى التي يتضمنها الكتاب
والمسؤول عن ذلك الكاتب او الباحث فقط.

University of Kut Printing Press

مطبعة جامعة الكوت

الإهداء
الى الراحل العزيز
شقيقي الحقوقي الحاج الأستاذ
عزيز الوائلي

المقدمة

يُمثّل الأدب العربي مرآة حيّة تنعكس عليها تطورات الفكر والثقافة والتاريخ في المجتمعات العربية عبر العصور، فهو ليس مجرد تراكم نصوص أو منتجًا لغويًا جامدًا، بل هو كيان حي متحرّك، يتفاعل مع أبعاده المتعددة بين التشكيل الذاتي للنص وتلقي القارئ له، وبين تحديات الحداثة وعمق التراث.

في هذا الكتاب، نسعى الى استكشاف رحلة الأدب العربي بين شقي الرحى: التشكيل، الذي يعبر عن الجهد الإبداعي للكاتب في بناء النص وتشكيل المعاني والصور، والتلقي، الذي يعكس عملية استقبال النص وتأويله من قبل القارئ والنقاد والمجتمع، هذه العلاقة الجدلية بين التشكيل والتلقي تمثل جوهر الديناميكية التي يتحرك فيها الأدب، وهي مفتاح لفهم كيف يتحول النص إلى ظاهرة ثقافية تنبض بالحياة عبر الأزمان.

ومن هنا تبدأ متاهات الحداثة والتراث، إذ تتصارع الرؤى وتتداخل المسارات، فالحداثة في السياق العربي ليست تقليدًا أو تقمصًا نمطيًا لما هو غربي، بل هي حالة معقدة من الانبهار، والرفض، والإعادة الصياغة، والتجديد، بينما التراث لا يشكل عبئًا جامدًا أو رصيدًا ميتًا، بل هو نسيج حيّ يحيا في النصوص والإبداع، يتأرجح بين الحفاظ والتجديد، هذا التوتر هو ما يجعل الأدب العربي معاصرًا ومتجدّدًا، وقادرًا على أنْ يعبر عن صراعات الهوية والانتماء والذات.

تتنوع موضوعات هذا الكتاب بين قراءات نقدية في الشعر والرواية والقصة، مرورًا بتحليل رموز الصوفية والتجارب الانفعالية، إلى دراسة مظاهر الصراع والمصالحة بين الإنسان والمكان، والهوية والمجتمع، كما نبحر في عمق التشكيلات البنيوية التي تبرز أبعادًا عميقة في النصوص العربية، مستعرضين الفضاءات التي تتلاقى فيها الحداثة مع الموروث في صراعات وانتصارات، مما يرسخ لفهم جديد للأدب العربي وتفاعلاته المعاصرة.

إنها رحلة معقدة ولكنها مشوقة، بين التشكيل والتلقي، بين القديم والجديد، بين الذات والآخر، تفتح أمام القارئ آفاقًا متعددة لفهم الأدب العربي بوصفه حقلًا خصبًا للتجارب الإنسانية، والفكر الثقافي، والهوية المتغيرة.

وعلى الرغم من إنَّ بعض مباحث هذا الكتاب قد نشرت في مظان مختلفة، من مجلات ونحوها، فإننا قد اضفنا او نقحنا بعضها، ونأمل أن نقدم إضافة معرفية تساهم في إعادة قراءة الأدب العربي من منظور شمولي يعكس تعددية التجربة الإنسانية في عالم متغير، ويفتح آفاقًا جديدة للحوار والنقد والتأمل.

بغداد ، تشرين الأول ٢٠٢٥ د كريم الوائلي

ايميل : karim_waili@yahoo.com

بنية النص وفاعلية التلقي

إضاءة :

ليس النص الأدبي مجرّد بناء لغوي من الكلمات والتراكيب، ولا هو محض مرآة تنعكس عليها التجربة الذاتية للكاتب أو الواقع الموضوعي من حوله؛ بل هو كيان مركّب، تتداخل فيه أبعاد اللغة والتجربة، الشكل والمضمون، والذات والموضوع، والشعور والوعي، والزمان والمكان، إنَّ هذا البحث يسعى إلى مقاربة هذا الكيان المعقد مقاربةً شمولية تستنطق النص من داخله، وتلاحق إشاراته من خارجه، في آن معًا، إذ تتوزع مباحثه على جملة من المحاور التي تقف عند جوهر النص وطبيعته، وعلاقته بالذات المبدعة والمتلقية، فضلاً عن التفاعل بين مكوناته الداخلية والعوامل الخارجية المؤثرة فيه.

ينطلق هذا من رؤية أنَّ الإنسان، بفطرته، مدفوع نحو استكشاف الغامض والتفاعل مع العالم من خلال الرموز والصور والتجارب، وهو ما يمكّنه من تشكيل وعي مركب بذاته وبالآخر- في هذا السياق ـ يُنظر إلى الفن بوصفه مظهرًا من مظاهر هذا الوعي الإنساني، لأنه يمثل قدرة الإنسان على الإفصاح عن تجربته وتبادلها مع بني جنسه، ولعل الفن الأدبي، بما في ذلك الشعر والنثر، يُعدّ من أعمق هذه الفنون، لأنه يرتكز على اللغة، هذه الأداة التي هي أكثر أدوات التعبير شحنًا بالتراث والمعنى.

تتمايز الفنون على أساس مادتها: بين الفنون: المكانية كالنحت والرسم، والفنون الزمانية : كالموسيقى والشعر. وفي هذا التقسيم، يحظى النص الأدبي بموقع خاص، إذ يرتكز على اللغة التي تحمل طبيعة مزدوجة: فهي من جهةٍ أصوات ومفردات "مادية"، ومن جهة أخرى رموز ودلالات " ذهنية "، ولا يمكن اختزال النص الأدبي إلى مجرد لفظ منطوق أو شكل من أشكال الكلام، لأن الشعرية لا تتحقق في

المفردات ذاتها، بل في طريقة تشكلها وانسجامها، في إيقاعها الداخلي والخارجي، وفي التوتر الذي ينشأ بين الإشارة والإيحاء، بين قول وقول اخر.

إنَّ النص الأدبي ليس نقلًا مباشرًا أو شفافًا للتجربة الشعورية، وإنما هو تشكيل خاص لهذه التجربة، قد يشوّهها أو يعمقها أو يحرفها، بحسب قوانين اللغة وحدودها وإمكاناتها. ولأنَّ اللغة ليست أداة محايدة، بل كيان مشبع بالتراث الجمعي، فإنها كثيرًا ما تفرض على الأديب قيودًا تُبعد النص عن التجربة الأصل، وتجعل النص ذاته كيانًا مستقلاً يستدعي قراءة مستقلة ومركبة.

ولا ريب أنَّ هناك فجوة بنيوية قائمة بين ما يشعر به الأديب في أعماقه، وما يُقدَّم على الورق في شكل نص، وبين ما يُقصد من المعاني وما يُتلقّى منها. وهذه الفجوة ذات بعدين: أحدهما داخل النص، بين قصدية الكاتب وتشكيله، والآخر خارجه، بين النص والمتلقي، إذ إنَّ القارئ لا يتلقى التجربة ذاتها التي مر بها الأديب، بل يتلقى تمثلاً لغويًا لها، وهو تمثل غير أمين، ويتلوه تمثل آخر خاص بالمتلقي نفسه، فتتعدد القراءات، ويصبح لكل قارئ نصه الخاص.

وفي الإطار ذاته، فإننا نناقش القراءات المتنوعة للنص الأدبي، ونقف على الفرضيات التي تصوره إما كمرآة للواقع أو كذات لغوية مغلقة على بنيتها، ويرفض كلا الاتجاهين بوصفهما قاصرين عن الإحاطة بماهية النص، فالنص، وفق هذه الرؤية، ليس مجرد انعكاس لواقع اجتماعي ولا تعبيرًا عن نفس فردية فحسب، بل هو "كائن ثالث" بين الاثنين، إنه كشفٌ يتجاوز الواقع والذات معًا، وله بنيته المستقلة التي يجب تحليلها من داخلها، مع عدم إغفال العلاقات الخارجية التي تربطه بالمؤلف والسياق التاريخي والقرائي.

وتتجلى ماهية النص كذلك من خلال بنيته التكوينية: علاقة المكونات بعضها ببعض، تأثير الموقع والتجاور، وظائف العناصر داخل السياق، والتغييرات

التي تطرأ على المعنى والدلالة بحسب ترتيب الكلمات ونظامها، فالقصيدة ليست مجرد كلمات، بل نسق من العلاقات الجمالية التي تتولد بفعل التضام والسياق، كما أن الكلمة الشعرية – وإن كانت مأخوذة من المعجم – فإنها تتحول إلى دلالة جديدة تمامًا داخل النص، وقد تتغير وظيفتها الجمالية والإيحائية وفق موقعها فيه، وهي بذلك تتحول إلى كيان عضوي داخل منظومة شعرية لا تكتمل إلا بها.

ويحتل الجانب الإيقاعي حيّزًا مهمًا من هذا المشروع، ليس من جهة الوزن فحسب، بل من جهة الإيقاع الداخلي للكلمات، وانفعالاتها، وموسيقاها التي تنشأ عن تراصف الأصوات والتكرار والتوازي، وهذا ما يجعل النص الأدبي – وخصوصًا الشعر – كيانًا حيًا، يتفاعل فيه الصوت مع المعنى، ويتضافر فيه الحس بالزمن مع الحس بالدلالة.

ولا يغفل البحث حضور المتلقي ودوره في توليد المعنى، مؤكدًا أن كل قراءة هي خلق جديد للنص، وكل قارئ يضيف إلى النص ما لم يكن فيه أصلاً، لأن التفاعل مع النص هو تفاعل مع اللغة بما تحمله من تاريخ، وذاكرة، وإيحاءات، وطبقات من المعنى.

وإجمالًا، فإنَّ هذا لا يعني تقديم إجابة قاطعة ونهائية عن سؤال "ما النص الأدبي؟"، بقدر ما يسعى إلى فتح مسارات جديدة للتفكير فيه، وإعادة تأمل ما يبدو مألوفًا وبديهيًا، وكشف التوترات الكامنة في صلب العملية الإبداعية، إنه محاولة لتقديم رؤية نقدية وفلسفية تشتبك مع مفهوم النص بوصفه وجودًا ديناميًا يتغير بتغير الزوايا التي ننظر من خلالها إليه، ويتجدد مع كل قراءة، ان ماهية " النص الأدبي" لا يتناول النص كجسد لغوي فحسب، بل كنصّ حيٍّ نابضٍ بالتجربة، وبالتحوّلات، وبالدلالات المتفاعلة، وبالأسئلة التي لا تنتهي.

١

لا شك أنَّ الإنسان مهيأ بفطرته لاستكشاف الغامض والمجهول، مما يؤدي به إلى وعي ذاته والعالم من حوله، وعِبْرَ هذا السعي، فانه يلبي للإنسان حاجةً معينةً في نفسه، لتحقيق الكمال، ليصبح أفضل مما هو عليه، بمعنى آخر" يسعى لدرجة من التكامل من جهتي بناء ذاته وتفاعله مع بني جنسه، فضلًا عن محاولته لتكوين تصور عن العالم الذي يعيش فيه، ومن ثم في تحديد موقف منها جميعا".[١]

ويبدو أنَّ هذا التكامل لا يتحقق عِبْرَ وعي التجارب الفردية التي يمر بها الإنسان فحسب، بل يمكن الوصول إلى "هذه الكلية إذا حصل على تجارب الآخرين، وهي التجارب التي يمكن أنْ تكون تجاربه في المستقبل... والفن يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم ".[٢]

يفرق المفكر الألماني إفرايم ليسينغ بين الفنون بناءً على الوسائط المستخدمة، إلى مجموعتين: الأولى : هي الفنون التشكيلية التي تعتمد المكان، مثل العمارة والنحت والتصوير، والثانية: هي الفنون الإيقاعية التي تعتمد الزمان، مثل الموسيقى والشعر[٣]، وهذا يعني أنَّ الفنون المكانية تشغل حيزًا محددًا في المكان، مما يعكس الوجود الموضوعي للعمل الفني التشكيلي ـ على سبيل المثال ـ يتجسد

---

[١] كريم الوائلي، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، نور للنشر، ٢٠١٨م، ص ١٣ .

[٢] فيشر (آرنست)، ضرورة الفن، ترجمة ميشال عاصي، دار الحقيقة، بيروت، د. ت. ص ١٥ .

[٣] يُنظر: أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، مصر، ١٩٨٩ م، ص ٨٧ ـ ٨٨ .

النحت عِبْرَ كتلة الحجر التي قام النحات بتشكيلها، محولًا إياها من مجرد كتلة حجرية صماء لا تحمل معنى، إلى عمل فني يحمل دلالاته المعرفية وقيمته الجمالية.[١]

تستند الفنون الإيقاعية في أحد مكوناتها إلى الجانب الحسي المتمثل في الزمن، إذ تمثل الأصوات المادة الأساسية التي تعتمدها هذه الفنون، ويتدخل الإنسان في توزيع هذه الأصوات بطريقة معينة، مما يحولها من مادة خام تفتقر إلى الأبعاد الفنية والجمالية إلى عمل فني متكامل، ومن ثم، تتكون الموسيقى من " تكرار ضربة او مجموعة الضربات بشكل منظم على نحو تتوقعه الاذن، كلما آن اوانها ".[٢]

في هذا السياق، يتضمن الإيقاع عنصرين أساسيين هما: الحركة والتنظيم، إذ يميز ابن فارس بين صناعة الموسيقى وصناعة العروض، إذ تُقسّم صناعة

---

[١] يمكن أن ينطبق هذا على التشكيلات التي تخلقها الطبيعة نتيجة لعوامل التعرية، إذ يواجه المتلقي تشكيلات من الحجر والصخور التي تتمتع أيضًا بخصائص جمالية، ومع ذلك، هناك فرق جوهري بينهما، إذ إنَّ تشكيلات الطبيعة تحدث بشكل عفوي دون نية لإثارة الجمال، بمعنى أنَّ الطبيعة لا تخلق الجمال بوعي، على عكس ما يقوم به الإنسان الذي يسعى بإرادته ووعيه إلى التعبير بهدف التأثير في المتلقي. ويؤكد زكريا إبراهيم هذا المعنى، إذ يشير إلى أن" المادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطيقية إلا بعد إنَّ تكون يد الفنان قد امتدت لها فخلقت منها " محسوسا جماليا " نشعر حين نكون بإزائه انه قد اكتسب ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية " زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت. ص ٣٨ .

[٢] فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة ،١٩٥٦م، ص ٢٠.

الموسيقى الزمن بالنغم، بينما تُقسّم صناعة العروض الزمن بالحروف المسموعة[١]، وجدير بالإشارة أنّ فؤاد زكريا يحد الايقاع في الموسيقى بأنَّه " تنظيم لحركة اللحن بحيث يتناوب عبر هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر اطلاق هذا التوتر وتحقيقه "[٢]، ومن هنا، يتجلى الجانبان المادي والروحي؛ فالحركة تعبر عن الجانب المادي، بينما يعبر التنظيم عن الجانب الذهني والروحي.[٣]

وإذا كانت الفنون تتميز بخصوصية المادة التي يستخدمها الفنان، فإنها تُستقبل من المتلقي عِبْرَ حاسة إنسانية معينة، وهي البصر في الفنون التشكيلية المكانية، فلا يمكن تذوق النحت والرسم إلا عِبْرَ العين التي تراقب الكتلة والفراغ في حالة النحت، أو تلاحظ الألوان وكيفية تشكيلها وتحديد أبعادها وظلالها في حالة الرسم، وبهذه الحالة، يمكن إدراك هذه الفنون في كليتها دفعة واحدة، إذ يمكن رؤية التمثال أو الصورة بشكل كامل في آن واحد، لأنَّ ذلك لا يتطلب وقتًا لإتمام عملية المشاهدة.

وإذا كانت حاسة البصر هي الأداة التي تُستخدم لتذوق الفنون المكانية، فإنَّ حاسة السمع تُعد الأداة التي تُستخدم لتذوق الفنون الزمانية، مثل الموسيقى والشعر، فالإيقاع يجمع بين الحركة والتنظيم، كما أشرنا سابقًا، إذ تتكون الموسيقى

---

[١] ابن فارس (أحمد)، الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧ م، ص ٤٦٧ .

[٢] فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص ٢٠، وينظر كتابنا : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، ص ٣٣٧ .

[٣] نفسه، ص ٦١ .

من أصوات متعاقبة بطريقة معينة وتحدث في زمن محدد، مما يجعلها فنًا زمنيًا يتطلب وقتًا للاستمتاع به، وتكون الأذن هي الحاسة التي يعتمد عليها البشر في تلقي هذه الفنون، كما أن اللغة بشكل عام والشعر بشكل خاص يتبعان حاسة السمع، إذ يُعرّف ابن جني اللغة بأنها " اصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم "[1]، هذا التعريف المتقدم يسلط الضوء على الطبيعة الرمزية للغة، لأنها تعتمدها الأصوات التي تمثل جانبها المادي، وفي الوقت نفسه تعبر عن الدلالات والمعاني، ومن هنا، تختلف اللغة كأداة تعبيرية للأديب عن كتلة الحجر بوصفها مادة خامًا للنحات، إذ إنَّ اللغة تختلف عن الحجر، لأنها مشحونة بالتراث الثقافي،[2]ومن ثم فإنَّ كتلة الحجر أكثر مرونة وقابلية للتشكيل على وفق إرادة الفنان، على عكس اللغة التي تتسم بالثبات، فتحمل الكلمات دلالاتها لسنوات طويلة.

وتحمل اللغة طبيعتها المزدوجة بوصفها اداة للتواصل والتعبير في آن واحد، كما يصفها آرنست فيشر بأنها ادراك حسي للشيء وتجريدًا له[3]، وفي هذا السياق، يهيمن العقل عليها بشكل كبير، ولا يمكن الاستغناء عن التعبير في الشعر، لأنَّ

---

[1] ابن جني (عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٦ م. ١/ ٣٣. وأكد هذا المعنى القاضي الجرجاني في وساطته، حين يقول :" وإنما الكلام أصوات محلها من الاسماع محل النواظر من الابصار " الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٣٨٦ هـ ـ ١٩٦٦ م، ص ٤١٢ .

[2] يُنظر: ويليك (رينيه) بالاشتراك مع (اوستن وارين) : نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص ٢١.

[3] يُنظر: فيشر(آرنست)، ضرورة الفن، ص ٤١ .

الشاعر يعبر عن كل شيء على وفق معايير الجمال، مما يتطلب رؤية فنية خاصة.[١]

٢

يسعى الأديب عِبْرَ إبداعه الشعري إلى تقديم تجربته الانفعالية، التي لا يمكن أن توجد بشكل موضوعي إلا بعد تجسيدها في صياغة لغوية، ومن ثم، يتم تذوق هذه التجربة وفحص عناصرها ومكوناتها عِبْرَ هذا الوسيط اللغوي الذي يتميز بخصائصه الأسلوبية، أما ما يدور في ذهن الأديب في أثناء عملية الإبداع أو قبلها، فهو أمر يصعب على الناقد تتبعه[٢] ما لم يتشكل العمل الإبداعي لغويًا، وهذا الجانب له خصوصيته التي تهم غير النقاد.

بذل الأدباء جهودًا كبيرة ليكون النص الأدبي معبرًا عن التجربة الانفعالية وشاملاً لجوانبها المتعددة وعلى الرغم من ذلك، فإنَّ هذا الأمر لا يتحقق دائمًا، إذ تتحول اللغة أحيانًا إلى عائق يمنع الأديب من التعبير عن تجربته الانفعالية بكل شموليتها وكليتها، لذا، نلاحظ شكاوى الأدباء التي تشير إلى وجود معيق يحول دون

---

١ يُنظر : فيشر(آرنست)، ضرورة الفن، ، ص ٤.

٢ يرى رتشاردز " أنَّ العناصر التي تتألف منها القصيدة تشمل الكثير من العناصر اللاشعورية، ولربما كانت هذه العناصر الشعورية اهم بكثير من غيرها " رتشاردز، مبادئ النقد الادبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، ومراجعة د لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٦٩ .

التعبير عما يريدون إيصاله، مما يجعل التجربة تبدو غير واضحة وغير مكتملة، وعندما يحاول الأديب التعبير، يتشتت الوضوح ويتبدد التكامل.[١]

إن تجربة الأديب الانفعالية ذات طبيعة كلية تامة قبل تشكيلها اللغوي، يحس بها الأديب ويعيها ويسيطر عليها، وحين يعمد إلى تقديمها عِبْرَ سياق " زماني/ لغوي " يضطر الى اخضاع تجربته الانفعالية الكلية الشاملة الى المحدد والجزئي، أي إخضاع الكلي " التجربة الانفعالية " إلى الزماني الجزئي " التشكيل اللغوي "، لأنَّ الاخير لا يتحقق وجوده إلا بترتيب الكلمات وانتظامها بكيفية معينة، فالتجربة الانفعالية خاضعة لقوانين اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، ويحاول الأديب التحرك في إطار ما سبق خلقه، أي أنه يحاول تقديم تجربته التي تتسم بكونها مطلقة وكلية وفردية عِبْرَ جبرية اللغة، أي عِبْرَ جبرية مفردات وتراكيب لم يخلقها الأديب، وقوانين لم يسهم في تأسيسها أو توليدها، ولذلك يخضع الكلي والمطلق للمحدد والجزئي.[٢]

---

[١] يُنظر : رتشاردز، مبادئ النقد الادبي، ص ٢٤٠ .

[٢] تشبه التجربة الشعرية إلى حد كبير الرؤيا التي يراها النائم في أثناء نومه، فالرؤيا تمثل شيئًا، بينما التعبير عنها لغويًا يمثل شيئًا آخر، بمعنى آخر، نحن أمام منظومتين تتشابهان من جهة وتختلفان من جهة أخرى. إذا نظرنا إلى رؤيا يوسف، على سبيل المثال، نجد أنَّ الرؤيا تُعتبر "تصويرًا مرئيًا" وليست تعبيرًا لغويًا ، لذا بدأ النبي حديثه بقوله: "يا أبت إني رأيت " إذ يروي بتعبير لغوي عن تجربة تخيلية، أي أنه يصف لغويًا ما أدركته مخيلته أثناء النوم، كما إنَّ الصورة المرئية التي رآها النبي تعبر عن تجربة شخصية، ويعكس معادلها اللغوي وصفًا لها، مما يجعلها تنتقل من الخصوصية إلى العمومية، أي أنها تتحول من كونها تجربة خاصة بالرائي إلى تجربة يمكن للمتلقين تخيلها عبر ما توحي به وتؤديه "اللغة/الكلام": بحثنا : الاخفاء والاظهار، تأملات في سورة يوسف، مجلة شؤون اسلامية، لندن، العدد ٢، ٢٠٠٠م .

وفي هذا السياق، يبقى التشكيل اللغوي غير قادر على نقل ما يسعى الشاعر إلى تقديمه، لكنه مضطر لقبوله، إذ لا توجد لديه وسيلة أخرى سوى التعبير عن هذه الصورة التي تعكس عالمه الخاص، ومن هنا، يشعر الأديب بوجود فجوة بين تجربته الانفعالية وما يقدمه في النص الأدبي كمعطى يعكس تلك التجربة، ويبقى النص كيانًا لا يعبر بدقة عن تجارب الأدباء.[1]

إنَّ الأديب في أثناء خلقه النص الأدبي يتفاعل مع المفردات بكيفيات خاصة، أقول مجازًا يتفاعل، ليس بوصفها أحجاراً، وإنما بوصفها مخلوقات، وكأنه يحاول إعادة خلقها من جديد، ومن ثم تتلون المفردات والتراكيب في ضوء : رؤيته، و تجربته، وإن المفردة تشع وتوحي بإيحاءات خاصة لدى الكاتب، ولا يمكن لهذه الإيحاءات أن تتماثل أبدًا مع إنسان آخر، بسبب المخزون النفسي ـ وهو مخزون فردي خاص قطعًا ـ ولما يتصل بهذا المخزون من رواسب فردية يتصل جزء كبير منها باللاشعور، إن حدثًا واحدًا أمام شخصين يترك آثارًا متفاوتة فيهما، بسبب كيفية تفاعلهما معه من ناحية، وبسبب تفاوت العالمين الداخليين لهما من ناحية أخرى، ويرجع ذلك إلى تلك الكوامن القارة في أعماق كل واحد منهما، وهي التي تتفاعل مع الحدث، ومن ثم تؤثر في التعبير عنه.[2]

---

[1] يُنظر حديثا مفصلا : رتشاردز، مبادئ النقد الادبي، ص ٢٣٢ .

[2] وهذا ما يؤكده رتشاردز بان" تأثير الكلمة الواحدة يتفاوت حسب الكلمات الاخرى التي ترد هذه الكلمة بينها، فالكلمة التي يلتبس معناها وهي بمفردها يتحدد معناها حين ترد في سياق ملائم " مبادئ النقد الادبي، ص ٢٣٦، وينظر : مكليش (ارشيبالد)، الذي يتحدث عن الكلمات والعلاقات فيما بينها بمعنى ،"ان القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصوات " الشعر

إنَّ المتلقي يتفاعل مع التشكيل اللغوي، وليس مع تجربة الشاعر الانفعالية، وبما أن النص ليس أمينًا في نقل هذه التجربة يحدث أول سوء فهم لتجربة الشاعر بسبب النص، أي بسبب التشكيل اللغوي،[1] وإذا كان المبدع له خصوصيته في تجربته وكيفية إبداعه فإنَّ المتلقي هو الآخر له خصوصيته الفردية وله كوامنه الخاصة المستقرة في أعماقه، وحين يلتقي بالنص فإنه يتفاعل بكيفية خاصة معه، إنَّ أثر النص يتشكل ويتلون بحسب المثيرات اللغوية التي تترك إيحاءات خاصة لدى المتلقي[2]، ومن ثم تخلق تجربة انفعالية جديدة لديه، وهي قطعًا ليست التجربة الانفعالية للأديب، إنَّ المتلقي لا يتفاعل مع تجربة الأديب الانفعالية وإنما يتفاعل مع وسيط لغوي غير الأمين في نقل تجربة الأديب، وأكثر من هذا أنَّ المفردات والتراكيب عند الأديب في هذا النص توحي بإيحاءات خاصة، ولذلك اختارها هو، ولكنها عند المتلقي توحي بإيحاءات أخرى خاصة به ،لا يمكنها أنْ تكون هي بأي حال من الأحوال، ولذلك فإنَّ تلقي التجربة الانفعالية الجديدة يبتعد مرتين عن أصل التجربة الانفعالية للأديب، إنَّ كل قراءة للنص هي فهم جديد له، ولذلك فنحن لسنا إزاء نص واحد إلا بوصفه موجودًا فيزيقيًا، ولكننا إزاء أعداد لا حصر لها من النصوص

والتجربة، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت،١٩٦٣م.، ص ٢٢ ـ ٢٥ .

[1] تختلف مادة الادب وهي اللغة عن مواد الفنون الاخرى، فالحجر والبرونز مادة النحت، والالوان مادة الرسم، والاصوات مادة الموسيقى ... فاللغة الادبية تكتظ بالالتباسات، ويليك(رينيه)، نظرية الادب، ص ٢١ ، ويقول ايضا : " إنَّ كل عمل ادبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة" نفسه ص ١٧٩، وينظر ايضا، فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص ٢٥

[2] يؤكد ويليك (رينيه) أنَّ الكلمة لا تحمل معناها المعجمي بل هالة من المترادفات، ينظر: نظرية الادب، ص ١٨١ .

المقروءة، لأنَّ القراءة تحول الوجود الفيزيقي إلى نص آخر، ليس هو الوجود الفيزيقي ـ قطعًا ـ وليس هو تجربة الأديب الانفعالية، وإنما هي تجربة جديدة أثارها النص في المتلقي، ومن ثم تتفاوت طبيعة النص بتفاوت المتلقين، وبتعددهم وتكرارهم .

٣

إنَّ هناك قراءات متعددة تتفاعل مع النص، وكل واحدة منها تحاول التركيز على جانب منه، غير إنَّ هذه القراءات يمكن تصنيفها إلى قسمين :قسم لا يرى في النص إلا وجوده اللغوي، وقسم : لا يرى فيه إلا كونه صورة لما يقع خارج النص، وكلتا القراءتين ليست سليمة ـ كما يقول أدونيس ـ إذ " لا تصح قراءة العمل الشعري بما هو خارج عنه، ولا بمجرد نصيته المحضة، فقراءته بعناصر من خارجه إلغاء له، وقراءته بعّده نصًا وحده إلغاء لتاريخيته أو لاجتماعيته، فليس العالم الشعري مجرد انعكاس نفسي ـ ذاتي، كما أنه ليس مجرد انعكاس واقعي ـ اجتماعي، إنه قبل كل شيء كشف، أعني أنه ليس وثيقة عن المعطى، وإنما هو اختراق وتجاوز"[١].

وعلى الرغم من ذلك فإنَّ النص يتميز بسمات ثلاث : كليته، وعضويته، وتكامله، كما يشير إلى ذلك يوري لوتمان، وأن طبيعته لا تتحدد في مجرد" جمع إلى للعناصر التي تؤلفه، وإن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام

[١] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م، ص ٢٨.

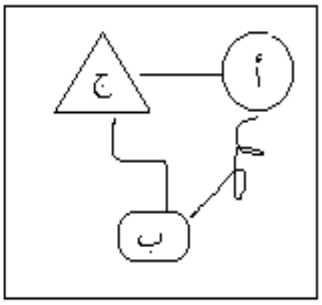
العمل بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي "[1].

وعلى الرغم من صحة إمكان دراسة النص ودراسة بنيته وفقا لقوانينه الداخلية فإنه ليس مستقلًا أو منفصمًا عن بنى أخرى، تتوازى وإياه، أو تتقاطع معه، أو يتأثر فيها : نصوص، وواقع، وذوات، إن وجود النص تحكمه مقومات داخلية تُحدد زمانيته في إطار إبداعه وتلقيه على السواء، إذ لا يمكن إبداعه وتلقيه مرة واحدة بسبب زمانية اللغة، وانه لا وجود له إلا بها، وان الكشف عن بنيته، وهو مجرد افتراض تجريدي، لا يعني الكشف ـ حقيقةً ـ عن ماهيته.

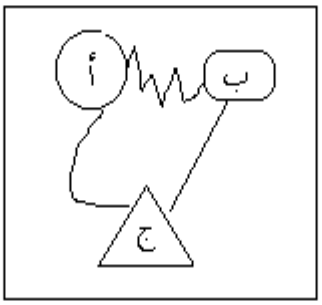
ولو تصورنا أنَّ نصًا يتكون من مكونات جوهرية أساسية هي : أ، ب، ج، فإنَّ هذه العناصر لوحدها لا يمكنها أن تحدد ماهيته، لأنَّ تحديد ماهية النص وبنيته ليست مقتصرة على تحديد مكوناته الجوهرية التي لا يتم وجود النص إلا بها، فحسب، وإنما يتحدد في ضوء مواقع هذه المكونات من ناحية وعلاقاتها ببعضها من ناحية ثانية، وبالبناء الكلي من ناحية ثالثة، أي وظيفة كل كلمة في التركيب وأثرها في الكلمة الأخرى بالتركيب نفسه .

---

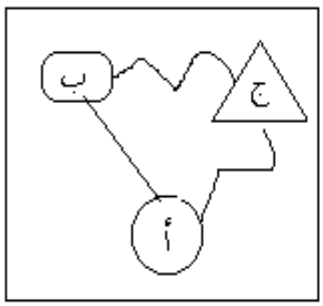
[1] لوتمان (يوري)، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد ابي الفتوح، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م، ص ٢٧.



شكل ١



شكل ٢



شكل ٣

إنَّ هذه الأشكال الثلاثة ليست واحدة على الرغم من أنها مكونة من العناصر نفسها، غير إنَّ مواقع هذه العناصر مختلفة، كما أن العلاقات التي تصل بين هذه المكونات مختلفة، ومن ثم تغير من ماهية الشيء، ولا ريب في أن ترابطًا عضويًا بين هذه المكونات يحدد طبيعة النص، وان تغير أحد المكونات أو تغير موقعه، أو تغير علائقه يؤثر قطعًا في المكونات الأخرى، بمعنى أن ماهيته وبنيته تتأثران قطعًا في هذه التغيرات، إن طبيعة المكون ستختلف إن أخرجت من سياقها إلى سياق آخر، فلو تصورنا أننا أخذنا صورة رأس حصان من لوحة فنية وأخرجناها من سياقها في هذه اللوحة الفنية ووضعناها في سياق لوحة أخرى لإنسان ـ مثلًا ـ موقعًا وعلاقة، لا ريب في أن هناك تغيرًا جوهريًا سيحدثه هذا العنصر في تحديد ماهية اللوحة وماهية بنيتها، ولو غيرنا موقع هذا المكون وعلاقته فإنه سيترك أثرًا مختلفاً، ويكون له تأثير كلما كان الموقع الذي وضعناه فيه بالغ الأهمية، والعلاقة التي تؤديها مؤثرة. وهذا هو الذي أكده كلود ليفي شتراوس اذ قال " أن البنية ذات

طابع عضوي، لأنَّ علاقة العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيًا بذاته إلى تغيير بقية العناصر"[1] .

وقد نبه على ذلك عبد القاهر الجرجاني في قوله : " لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادًا ومجردة عن معاني النحو، فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد أعمال فعل فيه وجعله فاعلًا له أو مفعولًا ... فقل في :

قفا نبك من ذكر حبيب ومنزل

" من نبك قفا حبيب ذكر منزل «ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟[2].

إن للنص خصوصيته واستقلاليته، غير إنَّ المادة التي يتشكل منها النص ـ الكلام بالمنظور السوسيري ـ[3] ليست مجرد مادة هامدة كالحجر أو اللون ـ كما اشرنا ـ ولكنها تتميز بأنها من صنع الإنسان ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي كما يرى رينيه ويليك[4]، وإذا كانت مواد الفنون الأخرى ـ كالحجر واللون ـ تظل

---

[1] لوتمان (يوري)، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص ٢٨.

[2] الجرجاني(عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قتيبة، دمشق ١٩٨٣م، ص ٢٨٠.

[3] يُنظر: دي سوسير، (فردناند) محاضرات في علم اللسان العام، ترجة عبد القادر قنيني، ومراجعة أحمد حبيبي، افريقيا للشرق، د. م، ١٩٨٧ م، ص ٢٣ .

[4] ويليك (رينيه)، نظرية الأدب، ص ٢١.

خاملة من الناحية الاجتماعية حتى تقع في يد الفنان[1] فإنَّ اللغة " تتميز بفاعلية اجتماعية عالية "[2]، وفي هذا السياق ينبغي ألاّ ينظر إلى النص الشعري بوصفه كيانًا يتماثل في خصائص جزئية مع الموسيقى والنحت، ليس بسبب التغاير في المواد المستخدمة فحسب، وإنما بسبب طبيعة التشكيل أيضاً، لأنَّ الكلمات ـ وهي مادة الأدب ـ على الرغم من أنها تشتمل على دلالات ومفاهيم معجمية، فإنها في أثناء التشكيل تتفجر دلالات جديدة ودلالات مصاحبة، وتولد أنماطًا من الشعور، ويسهم التناوب والتكرار والتوازي ـ في الشعر بخاصة ـ في توليد دلالات مصاحبة وينبئ عن مستويات تعبيرية وانفعالية .

إنَّ النص لا يتكون بدون كلمات، والكلمات تتميز أولاً باستقلالها الموضوعي لكونها تتألف من وحدات صوتية متضامة بكيفية معينة، وتشتمل على دلالة ما، مهما كان نوعها، في حدود وجودها المعجمي، أعني خارج أي سياق، وإذا كان القول بأنَّ استخدام هذه الكلمة في سياق جديد يعني إضافة إليها، بحيث تتلون دلالتها وفقًا لعلاقتها، بما قبلها وما بعدها أولاً، وبسياق النص ثانياً، أو على حد تعبير فيرث " إن كل كلمة حين تستخدم في سياق جديد تكون كلمة جديدة "[3] غير إنَّ هذا لا يلغي الثوابت الكائنة في الكلمة التي تبقى محافظة عليها، مهما استخدمت في سياقات مختلفة، وان التغاير الكائن فيها يمكن تسميته بالمتغيرات التي تنتاب

---

[1] لوتمان(يوري)، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص ٢٨

[2] نفسه .

[3] نوتني (ونفرد) لغة الشعراء، ترجمة عيسى العاكوب، وخليفة العزابي ،معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٩٦م ص ٣٥.

هذه الكلمات، هذا فضلًا على القول بأن " الكلمات المستقلة في قصيدة ليست مجرد رموز ضمن أوضاع سياقية، بل هي نفسها أيضا سياقات كل منها للآخر، يعدل كل منها الآخر وينضم كل منها للآخر لتثير استجابة متصلة "[1]، إنَّ معنى قصيدة ليس حاصل مجموع دلالات الكلمات مستقلة، بل هناك دلالات يولدها السياق، ويولدها إيقاع الكلمات، سواء في خصائصها المنفردة، أم في أثناء تضامها مع بعضها، أم بهما معا .

ويمكن توضيح ذلك بنصين على سبيل المثال، الاول لأبي نؤاس، والثاني لجحظة البرمكي، أما النص الاول الذي ترد فيه كلمة " ايضًا " فانَّ هذه الكلمة في الاستعمال العادي لها دلالة ضامرة تفيد التوصيل ليس غير، كأن تطلب وأنت على مائدة الطعام : من فضلك اعطني قدحًا من الماء أيضا، إن هذه الكلمة " أيضًا " لا تدل على أكثر من أنك تطلب شيئًا آخر ولكنها عند أبي نؤاس[2] في قوله:

وَلَستُ بِقائِلٍ لِنَديمِ صِدقٍ	وَقَد أَخَذَ النعاسُ بِوجنتيهِ
تَنـــاوَلها وَإِلّا لَـم أَذُقـها	فيشربها وقد ثَقُلَت عَلَيـهِ
وَلَكِنّي أُصـدُّ الكَأسَ عَنهُ	وَأَصـــرِفُها بِغَمزَةِ حاجِبَيهِ
وَأَحبِسُها إِلى أَن يَشتَهيها	وَآخُـــذُها بِرِفقٍ مِن يَدَيـهِ
وإن مُدّ الوساد لنوم سكرٍ	مددت وسادتي أيضًا إليه

[1] نوتني (ونفرد) لغة الشعراء، ص ٤٧ . ٤٨.

[2] الأربلي (الصاحب بهاء الدين) ،التذكرة الفخرية، تحقيق حاتم الضامن، دار البشائر، دمشق ،٢٠٠٤ م، ص ٢٤٩ .

تحمل دلالة أخرى، لا يمكن أن تكون نفسها التي ألفيناها في السياق السابق " إنَّ عمل الكلمة في سياق فني ليس هو عملها نفسه في استخدامات الحياة اليومية "[1]، ولذلك فإنَّ كلمة أيضًا ليست كلمة رديئة أو حسنة، كما أنه ليست هناك كلمات شعرية وأخرى ليست شعرية " ليس ثمة كلمات سيئة أو كلمات جيدة، هناك كلمات في مواضع رديئة أو مواضع جيدة "[2].

وإن للواو العاطفة دورًا دلاليًا وجماليًا في آن واحد، فهي تخلط المعطوف بالمعطوف عليه، بحيث لا يبقى قيمة لمتقدم على متأخر، فيشتركان في القيمة، كما أنّ واو العطف " يمكن أن تؤدي وظيفة جمالية " يعذب " فيها الأداء ويحلو، لا سيما أنّ السياق ينبئ عن لون من الانبهار والإعجاب في المثل الذي استشهد به ابن جنّي لتعزيز رأيه في بيتي جحظة البرمكي[3] :

إذا ما ظَمِئتُ إلى ريقِهِ ... جَعَلتُ المُدامَةَ مِنهُ بَديلا
وَأَينَ المُدامَةُ مِن ريقِهِ ... وَلكِن أُعَلِّلُ قَلباً غَليلا

---

[1] نوتني(ونفرد) لغة الشعراء، ص ٥٠.

[2] نفسه، ص ٥١.

[3] الحموي (ياقوت) معجم الادباء، ارشاد الاريب الى معرفة الاديب، تحقيق : احسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٣ م، ٢٠٧/١ .

يقول ابن جنّي : " ولو قال : " أين المدامة من ريقه " لم يكن له ماء الواو ولا رونقها"[١]."

إن التضام الخاص للكلمات في القصيدة يقدم نمطًا من الدلالة لا يمكن للكلمات نفسها أن تؤديها إن أحدثنا تغيرًا في تضامها الذي أرسيت في ضوئه، لأنَّ للتقديم والتأخير والتجاور والمماثلة والمقابلة آثارًا لم تكن موجودة في أصل الكلمات بعيدًا عن سياقات، أو في إطار سياقات أخرى.

وإذا كان دي سوسير قد حدد الكلمة في إطار بنيتين متلاحمتين معًا هما : البنية الصوتية والبنية الدلالية، وهما متلاحمتان، ولا يمكن الفصل بينهما[٢]، فإنَّ الإيقاع في حقيقته ليس وليد إحدى هاتين البنيتين، وإنما هو يتولد منهما معا، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ قيمة الكلمة الجمالية وطبيعة موسيقاها لا تحددهما هاتان البنيتان ـ الصوتية والدلالية ـ لنفسيهما، إذ يسهم السياق في تحديد جماليات الكلمة وإيقاعها، إذ يؤكد ويليك أن الكلمات ليس لها و هي منفردة " في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة أو قبيحة في ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها، ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة طبقًا للظروف التي توجد فيها "[٣]، كما أن اللفظ القبيح كما يرى إليوت " هو اللفظ الذي لا يلائم السياق

---

[١] ابن جنّي(عثمان)، الفسر الكبير(شرح ديوان المتنبي) تحقيق صفاء خلوصي، دار الجمهورية، بغداد، ١٣٨٩ هـ ـ ١٩٦٩ م، ص ٤٩ ويُنظر: كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص ١١٩ ـ ١٢٠.

[٢] يُنظر : دي سوسير(فردناند) محاضرات في علم اللسان العام، ص ٨٦ .

[٣] ويليك(رينيه)، نظرية الأدب، ص ١٩٠.

الذي جاء فيه"[1] ويؤكد عبد المنعم تليمة أنه ليست هناك «كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، وليست هناك لغة شعرية ـ أو شاعرة ـ وأخرى غير شعرية، وإنما يتعامل الشاعر مع كلمات اللغة العادية، لكنه لا يتعامل مع النظام العادي لهذه اللغة "[2]، إن جمال الكلمات أو قبحها ليس ذاتيًا وإنما هو وليد موقعها في السياق، كما أن إيقاع الكلمة يتحدد على ضوء علاقاتها بما قبلها وما بعدها، من ناحية، وبموقعها قي سياق النص من ناحية أخرى .

وعلى الرغم من ذلك فإنَّ هناك ألفاظًا ثرية أو فقيرة في دلالاتها وإيحاءاتها، ويبدو بعضها أكثر دورانًا وترددًا وبعضها أقل وروداً، بسبب إمكاناتها الصوتية، وبسبب بعض القوانين اللغوية التي تتحكم بها، ويشير ويليك إلى هذه الظاهرة في أثناء تحدثه عن " كلمات ملساء مشذبة وأخرى وعرة غير مشذبة " وهذا يعني " أن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره "[3].

وفي ضوء هذا فإنَّ شعرية النص تتحكم فيه أبعاد متفاعلة، أعني : الخصائص الكامنة التي تشتمل عليها المكونات الصوتية والدلالية للكلمة، وموقعها في سياقها الدلالي والإيقاعي، بمعنى أن شعرية النص لا تنفرد بها خاصية واحدة : الكلمة منفردة، أو السياق وحده، أو الإيقاع بمفرده، وإنما تتفاعل هذه المكونات جميعا، إن السياق لا يؤثر في تحديد دلالة الكلمة فحسب، وإنما يؤثر في استحضار هالة من المترادفات التي يوحيها السياق، وتتفاوت هذه المترادفات بحسب طبيعة

---

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد،، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة ١٩٦٤م ص ٢٢

[2] عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة ،١٩٧٨I ، ص ١١٣.

[3] ويليك(رينيه)، نظرية الأدب، ص ١٩٠.

السياق، ويسهم الإيقاع في التأثير في تحديد شعرية النص، ويؤثر في تحديد دلالة النص، ولذلك «فالموسيقى الشعرية تعّد إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها علاوة على دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية "[1]، كما أن الإيقاع الكلي للقصيدة يسهم هو الآخر في إضفاء دلالات مرافقة ومصاحبة للتشكيل اللغوي للنص .

ان التضام الخاص للكلمات في القصيدة يقدم نمطًا من الدلالة لا يمكن للكلمات ذاتها أن تؤديها إن أحدثنا تغيرًا في تضامها الذي أرسيت على ضوئه لأنَّ التقديم والتأخير والتجاور والمماثلة والمقابلة وغيرهما من شأنها أن تحدث آثارًا لم تكن موجودة في أصل الكلمات بعيدًا عن سياقاتها، أو في اطار سياقات أخرى.

ونخلص من هذا كله الى أنَّ ماهية النص الادبي لا تتحدد الا عبر خاصية التشكيل اللغوي التي توصف بأنها منظومة لا تختلف عن بقية المنظومات الأخرى، بعناصرها الجوهرية التي تتكون منها، وبمواقع هذه العناصر، وبالعلاقات بينها، وهذا يعني، أيضا، ان ماهية النص الادبي تتجلى عبر كلية النص الادبي ،وتكامله، وعضويته التي تؤكد تلاحم مكوناته، وكأنها كائن حي.

ان النص الادبي، والحالة هذه، له خصوصيته واستقلاله، على الرغم من ان المادة التي يتشكل منها معروفة ومحددة ،لأنه يتكون من كلمات تتميز باستقلالها الموضوعي، ولا تتجلى ـ في ذاتها ـ بخصائص أدبية، وانما تتخلق الخاصية الأدبية عبر تضامها بكيفية معينة، وهذه الكلمات بعد تضامها في سياق، ليست هامدة

---

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، معهد الدراسات العربية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٢٩.

تمامًا وإنما هي مشحونة بالتراث الثقافي من ناحية، وتعبر عن الخصوصية الفردية للمبدع، ولذلك، فإنَّ لغة النص الادبي تتسم بفاعليتها الخاصة في اطاري التراث من ناحية، والخصائص الفردية من ناحية ثانية .

الحداثة واللاحداثة

بين التبعية والقطيعة

إضاءة :

يُعدّ مصطلح الحداثة من أكثر المفاهيم إثارة للجدل والتأويل في الفكر العربي المعاصر، لما ينطوي عليه من أبعاد معرفية وثقافية وحضارية متشابكة، فهو ليس مجرد توصيف لمرحلة زمنية أو شكل من أشكال الإبداع الأدبي والفني، بل هو بنية فكرية شاملة ترتبط بجملة من التحولات في أنماط التفكير، ومناهج المعرفة، ومفاهيم الإنسان والمجتمع، وعلى النقيض منها تقف اللاحداثة ، بوصفها موقفًا مقاومًا للتغيير أو محافظًا على تراث سابق، لكنها في كثير من الأحيان لا تُمثّل موقفًا سكونيًّا فحسب، بل تحمل رؤيتها الخاصة للعالم، وقيمها النابعة من سياقات مختلفة عن سياقات الحداثة الغربية التي وُلدت في بيئات اجتماعية واقتصادية وسياسية مخصوصة[١].

وإذا كان الفكر الغربي قد أنتج حداثته عبر تراكمٍ تاريخي وصراعٍ طويل مع أنماط السلطة والمعرفة التقليدية، فإنَّ الفكر العربي غالبًا ما تلقى الحداثة بوصفها نموذجًا جاهزًا وافدًا، تراوحت مواقفه منه بين الرفض المطلق والتبني غير النقدي، وبين محاولات تلفيقية للمزاوجة بين "الحداثة" و"التراث"، من هنا، تبرز إشكالية الحداثة واللاحداثة في الفكر العربي لا بوصفها مجرد جدل فكري، بل بوصفها مرآة لصراعات أعمق تتصل بالهوية، والسلطة، والمعرفة، والموقع الحضاري في عالم تسوده ثقافة الغالب وتُهمّش فيه الثقافات الأخرى.

وفي هذا السياق، يصبح من الضروري فحص طبيعة الحداثة العربية وموقع اللاحداثة، من خلال تأمل السياقات التاريخية والاجتماعية التي نشأت فيها هذه

---

[١] يُنظر : كتابنا : تناقضات الحداثة العربية، دار قناديل، بغداد، ٢٠٢٤، ص ٩٥، وما بعدها .

المفاهيم، وتفكيك الخطابات التي بُنيت حولها، سواء في بعدها السياسي أو الفني أو المعرفي. [1]

تثير الحداثة معضلات ماهيتها وتاريخيتها على السواء، فهي ليست مصطلحًا خاصًّا بالنقد والأدب، ولكنها تشير إلى صيغ عديدة دالة على الحضارة والتقدم، فهي ابتداء تدل على التغاير مع الأنماط السابقة، وتتمرد على خصائصها وسماتها ،وبتعبير آخر إنَّ الحداثة كما يرى " جون بودريان " ليست " مفهومًا سوسيولوجيًّا أو مفهومًا سياسيًّا، أو مفهومًا تاريخيًّا يحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية"[2]، وإذا كانت الحداثة اليوم تدل في أول ما تدل عليه هو ارتباطها بالحضارة الغربية أو انحدارها عنها، وبما تشتمل عليه من خصائص وسمات هي نتاج سياقات تاريخية واجتماعية معينة، فإنَّ الحديث عن حداثة عربية هي قرين صورة مطابقة لحداثة غربية للتواصل لكائن بين الحداثتين، والحق أنه ليس تواصلًا بمعنى فاعلية الأخذ والعطاء ،وإنما بمعنى آخر فاعلية طرف ـ الغرب ـ وتلقي أو بتعبير أدق سلبية طرف آخر ـ الحداثة العربية .

إنَّ الحداثة المعاصرة مادية وذهنية نشأت في سياقات تاريخية واجتماعية غربية، ثم انتقلت إلى مجتمعات أخرى بطرائق مختلفة، ومنها الوطن العربي، وكانت دهشة الانبهار إزاء مظاهر الحداثة المادية كبيرة، وتجاور ذلك مع إيمان آخر بحداثة الآخر

---

[1] نشر اصل هذا البحث في مجلة الفصول الأربعة الليبية، العدد ٩٣، ٢٠٠٠ م .

[2] محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول العدد ٣، ١٩٨٤ ،ص ١٢ .

الذهنية، وتشبث بعض الحداثيين بشمولية الحداثة " ماديًا وذهنيًا " وطفق يبشر بمفاهيمها وتصوراتها، ويدافع عن إبداعاتها وإنجازاتها، دون أن يشعر بالفوارق الكبيرة بين طبيعة السياقات الاجتماعية والتاريخية المختلفة للحداثة في موطنها وفي واقعنا وتاريخنا، ويعارض هؤلاء نمطًا آخر يأخذ من المظاهر المادية للحداثة، لسبب وغيره، ولا يرى في ذلك من تعارض إطلاقًا مع مقولاته السلفية التراثية، ولكنه يرفض مقولات الحداثة وتصوراتها ومفاهيمها، ويلتقي الدارس بنمط تلفيقي يحاول المجاورة بين ما يطلق عليه الأصالة والمعاصرة، أو التراث والحداثة، ومن ثم يجاور بين المتعارضات والمتناقضات، تمامًا كما يفعل بعض الدارسين حين ينظر إلى التراث بوصفه كتلة مصمتة، فيأخذ من العقلي والنقلي على السواء .

إنَّ الحداثة في التراث لم تنشأ معلقة في فراغ، وإنما كانت جزءاً من تطور حاصل في الواقع، فهي تتأسس" على الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة للتغيير في هذا النظام "[1]، ويحدد "أدونيس" للحداثة تيارين سياسي/ فكري، وفني، ويتمثل الأول: في الحركات المناهضة للسلطة ـ الخوارج وثورة الزنج والقرامطة ـ وبالتصورات الاعتزالية والعقلانية الإلحادية والتصوف، وتهدف هذه جميعًا إلى " الوحدة بين الحاكم والمحكوم في نظام يساوي بين الناس اقتصاديًّا وسياسيًّا، ولا يفرق بين الواحد والآخر على أساس من جنس ولون[2]، أمَّا التيار

---

[1] أدونيس، صدمة الحداثة، ص ١٠، .

[2] نفسه .

الفني: فلقد أبطل القديم وتحول فيه الإبداع على خاصية إنسانية؛ بحيث أصبح الإنسان " يمارس هو نفسه عملية خلق العالم"[١].

ومن الجدير بالملاحظة أنَّ هذين التيارين لهما وجود حقيقي في الواقع الاجتماعي؛ إذ يمثل ملامح حقيقية لمعارضة قوية في زمن سلطة قمعية، لها ثقافتها المضادة المعززة بقوة السيف، ولا يخفى وجود الخوارج والشيعة والقرامطة وغيرهم، أي أنَّ هناك شرائح اجتماعية واسعة في المجتمع العربي تؤدي دورها الفاعل في الحياة وفي الخروج على السلطة وثقافتها، وقد استخدمت القوة : ثورة أو عصيانًا، أو الرفض السلبي، بمعنى أنَّ الفكر الحداثي له قاعدة اجتماعية شعبية واسعة تؤمن به وتدافع عنه لحد استخدام القوة والعنف .

وحين نتأمل الحداثة العربية المعاصرة فإنَّ هناك تساؤلات ملحة تفرض نفسها: هل الحداثة المعاصرة حركة تطورت تطورًا طبيعيًّا في سياقات تاريخية واجتماعية معينة ؟ أم انها حركة صفوة من المثقفين ؟ أي هل تعبر الحداثة عن واقع اجتماعي فعلاً، وإنْ لم تعبر فهل هي تؤثر فيه ؟ وإذا كانت الحداثة في التراث تعبر عن طموحات تيارات اجتماعية كبيرة، فإنَّ الحداثة المعاصرة لا تتجاوز الآلاف، ويرتبط قسم كبير من أنصارها ودعاتها بأكثر الأنظمة القمعية، يخدمون تطلعاتها السياسية ويدافعون عن رموز أشخاصها، ومما يؤيد أنَّ الحداثة حداثة مثقفين مقولة محمد عابد الجابري " هناك في واقعنا المريض قطاع كبير من الذين يملكون السلطة العلمية أو الفكرية على الجماهير، أو سمها سلطة الجاه أو المشيخة إذا شئت، ومن ثم فهناك قطاعات واسعة من الجماهير العربية تابعة لهؤلاء، وليس نحن المثقفين

---

[١] أدونيس، صدمة الحداثة، ص ١٠ .

أو الإنتلجنسيا بالمفهوم الغربي فلا سلطان لنا عليهم، وينبغي علينا نحن المثقفين أنْ نعترف بأننا فئة قليلة جدًا، وغير مؤثرة التأثير الكافي في واقعنا الثقافي، إنَّ الكتاب الذي يصدر بيننا ويؤلفه واحد منا نتداوله فيما بيننا نحن فقط، ولا يوزع منه إلا حوالي ستة آلاف نسخة فقط، فما القيمة التي تمثلها ستة آلاف نسخة في شعب يزيد على مائة وخمسين مليونًا "[1]

ومما يؤكد ذلك أنَّ "أدونيس" هو الآخر يؤكد قضية بالغة الأهمية في وجود حداثة في الشعر، ولا وجود لحداثة في العلم وتغيير المجتمع، أنَّ الحداثة العربية المعاصرة حداثة تكاد تكون غريبة تمامًا، وهي جزء مما نتلقاه ونتداوله، إنَّ أدونيس وهو من أبرز الشخصيات الحداثية شعرًا وفكرًا يؤكد أنَّ الغرب اليوم يقيم بعمق أعماقنا في جميع ما نتداوله اليوم فكريًّا وحياتيًّا، يجيئنا من هذا الغرب، أما فيما يتصل بالناحية الحياتية فليس عندنا ما تحسم به حياتنا إلا ما نأخذه من الغرب، وكما أننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بلغة الغرب نظريات ومفهومات، ومناهج تفكيري، ومذاهب أدبية وغيرها من المذاهب التي ابتكرها أيضًا الغرب، وكذلك الرأسمالية، الاشتراكية، الديمقراطية، الجمهورية، الليبرالية، الحرية، الماركسية، الشيوعية، القومية، ـ والمنطق، الديالكتيك، العقلانية – الواقعية، الرومانطيقية، الرمزية، السريالية ... إلخ، هذا من دون أن ندخل في ميدان العلوم، وخصوصًا في العلوم البحتة[2].

---

[1] محمد عابد الجابري، ندوة مجلة فصول العدد ٣ ،١٩٨٤، ص ٢١٣ .

[2] ادونيس، صدمة الحداثة، ص ٢٥٨ .

وقبل الشروع في التعرض للحداثة أود الإشارة إلى تمييز دقيق بين التجديد والحداثة، أشارت إليه خالدة سعيد، إذ ترى انَّ " الحداثة أكثر من التجديد، وإذا كان التجديد مظهرًا من مظاهر الحداثة؛ لأنَّ التجديد هو إنتاج المختلف المتغير الذي لا يخضع للمعايير السابقة، أولا يخضع لها تمامًا، بل يسهم في توليد معايير جديدة، الجديد نجده في عصور مختلفة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائمًا، ولا يكون الجديد حديثًا بالمعنى الذي استقر للحداثة؛ إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة، ويتمحور حول المفصل الصراع الفكري للحداثة[١].

ومن أجل فهم أفضل لطبيعة الحداثة العربية تحدد خالدة سعيد أمورًا منها ما يتصل بارتباط الحداثة، بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعًا مع المعتقدات .. ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة[٢]، وبقدر ما يشير هذا الى العلاقة الحميمة بين الحداثة والتغيير والتطور، يشير على هذا التغيير بأنماط إنتاجها وعلاقاتها؛ بحيث يؤكد العلاقة الجدلية بين المعرفة والبنية التحتية في ضوء تجلياتها الماركسية المعروفة، ومن ثم تحدد الناقدة الحداثة بوصفها ثورة فكرية، وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل[٣]... لتؤكد أخيرًا أنَّ الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزوعات التاريخية التطويرية، وتقدم المناهج التحليلية التجريبية، وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون، إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المعلومات والنظام

---

[١] خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول العدد ٣، ١٩٨٤ ص ٢٥ .

[٢] نفسه .

[٣] نفسه .

المعرفي، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم يمكن أن يقال أنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير[١].

إنَّ الحداثة لا توجد فجأة، بل هي نتيجة تراكم معرفي، تنطلق من مرحلة لأخرى؛ إذ ترى خالدة سعيد أنَّ الحداثة بوصفها حركة فكرية شاملة انطلقت مع الرواد، مثل جبران خليل جبران وطه حسين، فقد مثّل فكر الرواد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية، كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة، واقام مرجعين بديلين : العقل والواقع التاريخي، وكلاهما إنساني، ومن ثم تطوري، فالحقيقة عند رائد كجبران وطه حسين لا تلتمس بالنقل، بل تلتمس بالتأمل والاستبصار عند جبران، وبالبحث المنهجي العقلاني عند طه حسين.[٢]

ومن المفارقات التي ينبغي تأكيدها أنَّ محمد مصطفى بدوي يؤكد أمرين رأيت ضرورة التوقف عندهما، أولهما : أنه " ليس هناك اجماع مطلق على تحديد قاطع للحداثة، ومع ذلك هناك شبه إجماع على ما يمكن وصفه بالفن الحديث"[٣] وثانيهما: أنَّ الكلام عن الحداثة في الأدب الأوربي إنما هو لاحق أو مصاحب لهذه الظاهرة، وليس سابقًا لها على الإطلاق، كما هي الحال لدى كتّابنا وشعرائنا[٤].

---

[١] خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، ص ٢٦ .

[٢] نفسه، ص ٢٧ .

[٣] محمد مصطفى بدوي، مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول العدد ٣، ١٩٨٤ ص، ١٠٤ .

[٤] محمد مصطفى بدوي، مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، ص ١٠٤.

إنَّ ما فعله نقادنا هو نقل الدلالات والمفاهيم التي تحدد مصطلح الحداثة، على الرغم من عدم تحددها لدى الغربيين، ومن ثم عمدوا إلى تحديد معايير الحداثة، ومحاولة السير في ركابها، وهذا يعني أنَّ هناك تفاوتًا بين من يصف ويحلل ويحدد طبيعة الحداثة، كما فعل الأوربيون، وبين من يحدد المعايير ثم يدعو أو يبدع نصًّا حداثيًا، لا ريب أنَّ هناك فرقًا.

إن الحداثة في الغرب ـ كما يحدد "براديبري" و"مكفارلين" ـ كانت تعبيرًا عن انهيار العقل والحضارة الغربية، ولما أصاب المدينة أثناء الحرب العالمية الأولى، وهي فن الرأسمالية والتصنيع المتزايد في السرعة وفن اللامعقول وأدب التكنولوجيا، ويتساءل "محمد مصطفى بدوي" بقوله : "فأين نحن العرب من هذه الأشياء؟ متى كانت الواقعية والعقلانية والتصنيع الشامل والتكنولوجيا الحديثة هي السمات الغالبة في مجتمعاتنا في يوم من الأيام"[١].

ترى هل بدأت الحداثة في الأربعينيات وتطورت في الخمسينيات، وما تلاها، سواء لدى رواد الشعر الحر في العراق، أم حركة شعر في لبنان، وإن كانت هذه هي الحداثة تاريخيًّا، فلا ريب أنَّ هناك فجوة بين الواقع العربي والحداثة العربية، بمعنى أنَّ الحداثة ليست تعبيرًا عن واقع معاش، فهي سابقة للواقع ومتقدمة عليه عند من يحسنون الظن، أو إنها صورة للحداثة الغربية ونسخ لها عند من يسيئون الظن، ويعم التصور الأخير ما يذهب إليه محمد عابد الجابري في أثناء تعرضه للخطاب العربي الحديث، من أنَّ المفاهيم الموظفة فيه مستقاة كلها إمّا من الماضي العربي الإسلامي، وإما من الحاضر الأوربي؛ إذ تدل تلك المفاهيم في كلتا الحالتين على

---

[١] محمد مصطفى بدوي، مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، ص ١٠٥.

واقع هو ليس الواقع العربي الراهن، بل هو واقع معتم غير محدد، ومستنسخ، إما من صورة الماضي وإما من صورة الغرب ـ المستقبل، المأمول[1].

إذن هناك طريقان للتحدث عن الحداثة، أولهما : معياري يحدد للحداثة طبيعتها ووظيفتها وملامحها، من منظور نظري بحت، ويستقى مكوناتها من التراث نادرًا، ومن الآخر غالبًا، بمعنى أن أصحاب النظرية المعيارية لا يأخذون المصطلح " الحداثة " من الآخر، بأن يتبنون دلالاته، على الرغم من أننا لم ننتج المصطلح ولم نحدد ماهيته، وكأن الحداثة هنا مفهوم مطلق تصدق معياريته على كل حداثة عربية أو غيرها، آنية أو قديمة أو آتية، وهي على كل حال ترجع إلى مركزية أوربية، أي مركزية مفهوم الحداثة وهو مفهوم نتاج واقع اجتماعي وفكري وسياسي وإيديولوجي محدد، ومن الجدير بالذكر إنَّ مفهوم الحداثة عند الآخر ليس وليد تصورات معيارية مسبقة، كما نفعل نحن، وإنما هو وليد عملية جدلية بين الواقع والحداثة، ومن ثم فإنَّ مفهوم الحداثة يتجدد على الرغم من تعددية دلالاته في ضوء استقراء منتجات مادية وذهنية على السواء.

وثانيهما : وصفي، وهو أقل ظهورًا، أي أنه يحدد للحداثة مفهومًا في ضوء استقراء النصوص الحداثية، ومحاولة الكشف عن خصائصها وسماتها، غير إنَّ معضلًا يعترض هذه المحاولة يكمن في تحديد النصوص الحداثية، وكأن التحديد الوصفي لا بدَّ له من أسس معيارية، وإذا كانت المشكلة محسومة لدى أصحاب التيار الأول؛ لأنهم يستقون المفاهيم والتصورات بوصفها موجودات ثابتة أو متغيرة من حضارة أخرى، فإنَّ أصحاب التيار الثاني يعانون من مشكلتين، أولاهما : لها

---

[1] محمد عابد الجابري، أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول العدد ٣ ،١٩٨٤م، ص ١٠٩ .

طابع معياري يسهم في تحديد طبيعة النصوص الأدبية الحداثية، ومن ثم وصفها والكشف عن خصائصها، فهم يقومون بعملية مزدوجة تتردد بين المعيارية والوصفية.

وكلا التيارين يصدر في تحديده لمفهوم الحداثة في ضوء موقفه من اللاحداثة وبمقدار تحدد الأخيرة ـ اللاحداثة ـ يمكن فهم الحداثة والولوج إلى عوالمهما المختلفة وإن دراستهما غير مستقلة عن سياقات عديدة تراثية من ناحية، واجتماعية وتاريخية من ناحية أخري، إنَّ تأكيدي على التراث له ما يبرره؛ لأننا نعيش تراثنا بكيفيات متعددة تتفاوت في طبيعتها ووظيفتها، أي من التلقي السلبي للتراث إلى رفضه المطلق، أو نظرة تلفيقية بين النظرتين السلبية والرافضة، إنَّ وعي التراث يسهم في تحديد الجانب الأكبر من هويتنا المعاصرة، ويحدد أيضًا موقفنا من الآخر.

ويبدو أنَّ مصطلحي الحداثة واللاحداثة يختلطان بمصطلحات ومفاهيم أخرى؛ إذ يعلي دارس من اللاحداثة ويعدها أصالة، ولا بد من التشبث بها، لأنَّ وجودنا الحضاري الآني مقترن بها، وأن هويتنا الثقافية لا وجود لها إلا بها، في حين تبدو اللاحداثة عند آخرين أمرًا مرفوضًا وممجوجًا على صعد مختلفة، أيديولوجية وفكرية واجتماعية وإبداعية، إنَّ اللاحداثة عند النمط الأول تتميز بثباتها واستقرارها وديمومتها وإطلاقها في كل زمان ومكان، بينما هي لدى النمط الآخر متخلفة ورجعية، إنها تعبر عن واقع اجتماعي مندثر، وإن إعادتها إلى الحياة أو محاولة فرضها كمن يحاول إيقاظ ميت، وحين يخفق في ذلك يحاول حمل هيكله العظمي معبّرًا عن حضوره أو تجدده.

تعارض البنيات وتعدد الدلالات

قراءة في تجليات قصيدة المدح عند البحتري

إضاءة :

تُعدّ قصيدة المدح في الشعر العربي، عبر عصوره المتعددة، مرآةً صقيلة تعكس تحولات الواقع الثقافي، وتشكلات الوعي الجمالي، وتداخل البنى النفسية والفكرية في الذات الشاعرة، وإذا كان الشعر الجاهلي قد رسّخ بنية مخصوصة للقصيدة تنطلق من الوقوف على الأطلال والتشبيب وتنتهي إلى الغاية النفعية المتجلية في المديح والمكافأة، فإنَّ التحولات الحضارية التي شهدها العصر العباسي ـ لا سيما في لحظاته المتأخرة ـ أدّت إلى تعقيد البنية الشعرية، وولّدت داخلها طبقات دلالية أكثر عمقًا وتركيبًا.

ولعلّ البحتري، بما امتلكه من حس مرهف وموهبة متوقدة، يُعدّ واحدًا من أبرز شعراء هذا العصر الذين حافظوا، في الظاهر، على الطابع التقليدي للقصيدة، فيما ينطوي نَصّه على تحولات جمالية ومعنوية دقيقة، لا تتبدّى إلا لمن يُحسن القراءة التأويلية المتأنية. ففي قصائده المدحية، وعلى الرغم من الالتزام بالبنية الجاهزة للتقسيم الموضوعي التقليدي بين الغزل والمديح، تنبثق أنماط من "التعارض" البنيوي والدلالي بين المقاطع الشعرية، تتجلى أحياناً على نحو معلن، وتارة على نحو خفيّ يستبطن تناقضًا شعوريًا بين طرفي التجربة الشعرية: المحبوبة والممدوح.

إنّ هذا "التعارض" لا ينحصر في المستوى الخطابي، بل يمتدّ إلى بنية التصوير، وإلى العلاقات بين الذات الشاعرة والموضوع الشعري، فمن جهة، نجد الشاعر يصف محبوبته بوصفها كائنًا جائرًا، غائبًا، بخيلًا في العاطفة، مُفرطًا في القسوة، في حين يتجلى الممدوح بوصفه رمزًا للعدل، حاضراً، كريماً، باعثًا للبهاء والسكينة، وهذا التوازي المتعارض بين الطرفين ليس تكرارًا لمألوف المدائح، بل هو بنية داخلية تحكم القصيدة وتمنحها طاقتها الشعرية.

وإذ تستعرض هذه الدراسة تجليات التعارض في قصائد المدح عند البحتري، فإنها لا تنطلق من تحليل موضوعي سطحي، بل تسعى إلى الغوص في البنية العميقة للنص، في محاولة للقبض على القانون الجمالي الخفي الذي ينتظم حركة المعنى والشعور في القصيدة، وفي هذا السياق، تستفيد الدراسة من المناهج اللسانية المعاصرة، ولا سيما أنموذج تشومسكي في التمييز بين البنية العميقة والبنية السطحية، بوصفه أنموذجًا يُتيح لنا إعادة فهم التنوع الظاهري في القصائد بوصفه تجليًا لتوترات داخلية محكومة بمنطق موحَّد.

تنبني فرضية هذا البحث على أن قصيدة المدح عند البحتري لا تقوم على تتابع خطيّ بسيط للموضوعات" من الغزل إلى المدح"، بل على جدل داخلي، تتقاطع فيه مستويات المعنى، وتتجاور فيه دلالات متعارضة تُفضي إلى بلورة هوية خاصة للقصيدة العباسية، يكون البحتري أحد أبرز ممثليها، ويتخذ هذا الجدل في كثير من الأحيان صورة "تعارض وجودي" ـ كما في رؤية فالتر براونه وعز الدين إسماعيل ـ يعكس قلق الذات الشاعرة، ومجابهتها للفناء والتناهي من جهة، وسعيها للتماهي مع قيم الجمال والكرم والعدل من جهة أخرى.

ولأنّ البحتري كان أقرب شعراء طبقته إلى "الطبع"، فإنه استطاع أن يُخفي هذا التعارض في نسيج لغوي بديع، إذ تتماوج الصور والمعاني دون أن تُظهر الانقسام أو القطيعة، الأمر الذي يجعل الكشف عن هذه البنية العميقة فعلًا يتطلب تأويلًا صبورًا ومتأنيًا.

إنّ هذه الدراسة لا تبتغي سرد المعاني أو الوقوف عند المألوف من قراءات المدائح، بل تحاول أن تتلمّس المفاصل الفكرية والمعنوية التي تنهض عليها قصيدة المدح عند البحتري، عبر رصد التعارضات الدقيقة بين مكوّنات القصيدة، وتحليل طبيعة العلاقة بين ظاهرها التقليدي وباطنها المتحوّل، مستندة إلى قراءة نصوصية

معمّقة، ومزودة بعدّة مفهومية تستفيد من المنجزات الحديثة في تحليل الخطاب الشعري وبنية المعنى.

ومن خلال ذلك، تسعى هذه الدراسة إلى إعادة طرح السؤال الجوهري: هل كانت قصيدة المدح عند البحتري صورة مكرورة من موروث جاهلي أو أموي؟ أم أنها، على الرغم من وفائها للمأثور، قد صنعت لنفسها خطابًا متفردًا، يتكشّف من خلاله وعي الشاعر بالعالم، وتمزّق ذاته بين الحب والرجاء، الغياب والحضور، السلب والعطاء؟

هذا ما نحاول تبيّنه، عبر تحليل نماذج مختارة، في ضوء فرضية التعارض الكامنة بين قطبي القصيدة: المحبوبة والممدوح. [1]

توطئة :

تُمثل بنية القصيدة واحدةً من القضايا التي شغلت التفكير النقدي، وتتفاوت الدراسات في كيفية تحليلها وتفسير معضلاتها ومشكلاتها، ويمكن تأمل بنية القصيدة عبر منظورين ،يتأمل أحدهما البنية من جهة المتلقي، ويتأملها الآخر من ناحية المبدع، وأبرز من يمثل المنظور الأول ابن قتيبة الذي حاول إرجاع بنية القصيدة إلى مكونات تقع خارج النص الأدبي، فلقد قام باستقراء ناقص للقصيدة العربية ثم عمد إلى تفسير ذلك على وفق تصور تحكمه مقولات عقلية ترد الكثرة والتنوع والتعدد إلى وحدة ذات طابع شبه منطقي، فهو يؤسس بنية القصيدة انطلاقًا من المكان، ويتطور بها على وفق مسببات منطقية تقود إلى نتائج تتوقف في

[1] نشر اصل هذا البحث في مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد ٦، ٢٠١٥ م.

النهاية عند المديح الذي يقود هو الآخر إلى الجائزة والمكافأة التي يحصل عليها الشاعر.

إنَّ المكان يمثل مثيرًا يدفع الشاعر ــ في تصور ابن قتيبة ــ إلى ذكر آهليه، ومن ثم الانتقال إلى التحدث عن حبيبته وذكرياته معها، فهو انتقال من العام إلى الخاص، أي الانتقال من المكان إلى عموم قاطنيه، ثم الانتقال إلى أخصهم وهي حبيبة الشاعر، يقول ابن قتيبة : " إنَّ مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، .... ثم وصل ذلك بالتشبيب فشكا شدة الوحدة وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق"[١].

وإذا كان ذكر الديار أمسى " سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها " فإنّ التشبيب بالحبيبة يصبح هو الآخر سببًا " ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأنَّ التشبيب قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أنْ يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا منه بسهم، حلالًا أم حرامًا "[٢].

إنّ المؤثر الخارجي متمثلًا في المكان وفي قاطنيه صار مثيرًا يدفع إلى التعبير الشعري، وإنّ النص الأدبي يتحول إلى مؤثر في المتلقي لاستمالة قلبه وإصغائه للقصيدة والشاعر، ويمكن قياس الأمر نفسه على وصف الرحلة والمديح

---

[١] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر،، ١٩٨٢ م، ١ / ٧٤ ٧٥ .

[٢] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٧٥.

فإنَّ الشاعر إذا علم أنه قد " استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا الغضب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وأنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل"[١].

إنّ الغاية تتحول إلى سبب يولد غاية أخرى تتوقف في نهايتها السلسلة المنطقية من التعاقب السببي التي تنتهي بالمديح الذي يجني منه الشاعر المكافأة، إنّ الغاية النهائية من هذا كله غاية نفعية " تربط الأفعال جميعها بغاياتها العملية، ومؤداها الأخير هو المصلحة المادية"[٢].

إنّ بنية القصيدة عند ابن قتيبة تكتنفها وحدة منطقية " وليست الوحدة المنطقية إلا جزءًا ضئيلًا من الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع، إن الشاعر أحيانًا قد يضحي بهذه الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءًا من تجربته على مستوى شعوري لا يستطيع أنْ يبلغه المنطق "[٣].

ولم يقتصر ابن قتيبة على هذه الوحدة المنطقية في تتابع وحدات القصيدة ولكنه اشترط توازنًا منطقيًا بين هذه الوحدات، فالشاعر المجيد لديه " من سلك هذه

---

[١] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٧٥.

[٢] شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير والخبرة الشعرية، مجلة فصول، ع ٢ / ١٩٨٦ ص ٦١.

[٣] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١ م، ص ١٢٦

الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[1] ومن الواضح أنّ المتلقي يمثل غاية الشاعر، في كلا الأمرين، سواء في تتابع الأقسام أم في توازنها، وعندها يصح أن نؤكد ما قاله أحد الباحثين في ذهاب ابن قتيبة إلى " الأخذ بالوحدة النفسية عند المتلقي، أي قدرة الشاعر على جذب انتباه السامع أولاً ليضعه في جو نفسي قابل لتلقي ما يجيء بعد ذلك"[2].

وليس غريبًا ـ من هذه الزاوية ـ أنْ تقود هذه المعالجة المنطقية الصارمة إلى موقف يلزم به الشاعر ما أقره له أقسام بنية القصيدة التي يقول فيها : " وليس لمتأخر الشعراء أنْ يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأنّ المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأنّ المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يَرِدُ على المياه العذاب الجواري، لأنّ المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى المروج منابت النرجس والآس والورد، لأنّ المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة "[3].

واستكمالًا لهذا التصور أود الإشارة إلى أنّ ناقدًا يؤكد أنّ ابن قتيبة «يحتفظ من الثقافة القديمة بملامح رئيسة، أولها : أنه لا يزال يفترض في الشعر أن يكون

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٧٥ ـ ٧٦ .

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ م، ص ٣٢.

[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٧٦ .٧٧.

إنشاء على الرغم من شيوع التدوين في عصره. .. وثانيها : أنه لا يزال يتمسك بالعناصر البدوية في القصيدة ولاسيما الوقوف على الأطلال ووصف الراحلة ... وثالثها : كثرة الانتقالات، ولم تفلح الروابط التي افتعلها ابن قتيبة بين الأجزاء في إظهار أي نوع من الوحدة، يمكن أن يسوغ عدّ القصيدة عملًا واحدًا "[1].

ويمثل المنظور الثاني " فالتر براونه " وعز الدين إسماعيل، إذ يتجاوز الباحثان تصورات ابن قتيبة لتأمل الشاعر وعلاقته بالطلل، ويقيمان علاقة بين الذات وموضوعها، ومن ثم لا يمثل الطلل مجرد مثير يدفع الشاعر إلى تأمل ذاته وموضوعه فحسب، وإنما يعبر في الوقت نفسه عن مشكلة وجودية يعيشها الشاعر الجاهلي، وتتصل المشكلة الوجودية عند فالتر براونه بالقضاء والفناء والتناهي، ليجد مسوغًا لهذا البكاء والحزن الذي يشيع في قصائد الجاهليين، فمن يقرأ أوصاف المشاهد الفرحة بتدقيق يدرك ما يضايق الإنسان ويقلق الشاعر اللطيف الحس من مخاوف الوجود. من الذي ينكر أن كثيرًا من الشعراء القدماء يتذكرون الأيام السعيدة ويصفون ساعات اللهو والشرب والهزل والمداعبة ولكنهم يتكلمون على هذا كله بصرخة الألم ... هذا هو موقف الإنسان في تاريخه كله فإنه يشعر

---

[1] شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير والخبرة الشعرية، ص ٦١، وينظر : حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ،دار المعارف بمصر، القاهرة، د . ت، ص١٢١ وما بعدها.

دائمًا بتهديد القضاء وتوعد الفناء ... اختبار القضاء والفناء والتناهي هذا ما كان يشعر به شعراء العرب وهذا الشعور معبر عنه في نسيب قصائدهم"[١].

ويقيم عز الدين إسماعيل تصوره على أساس علاقة الشاعر بالواقع الخارجي، وأثرها في ذات الشاعر فلقد كانت الحياة الجاهلية تنطوي في نفس الشاعر على عناصر خفية اصطدم بها حسه وهي التناقض والتناهي والفناء وكان الشاعر يحس بهذه العناصر أساسًا منبهًا ومما زاد من وطأة الموقف وقسوته افتقار الشاعر الجاهلي إلى نظرية " تفسر له هذه العناصر الحيوية المختلفة وتشيع في نفسه شيئًا من الراحة والطمأنينة كما حدث بعد ظهور الإسلام "[٢].

ويرجع عز الدين إسماعيل تفسير المقدمة الطللية إلى التناقض الوجودي الذي يعيشه الشاعر، ولذا فإنه " قد جمع في قطعة النسيب التي تتصدر قصيدته بين عنصرين أحدهما يذكر بالفناء وهو الأطلال ،والآخر يذكر بالحياة وهو الحب ،وليس اجتماع هذين النقيضين : الحياة والفناء في الموقف الواحد، وارتباط أحدهما بالآخر، إلا تأكيد لإحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العالم الخارجي، أم عالمه الباطني، فالتناقض الذي ستمثله قطعة النسيب ليس تناقضًا لفظيًا أو

---

[١] فالتر براونه، الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد: ٤، حزيران، ١٩٦٤، ص ١٦٠، وينظر ايضا : يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الاندلس، بيروت، د. ت، ص ٢١٨ وما بعدها.

[٢] عز الدين إسماعيل ،النسيب في مقدمة القصيد الجاهلية، في ضوء التفسير النفسي ،مجلة الشعر، العدد: ٢، ١٩٦٤، ص ٣، وينظر : يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ٢١٩ وما بعدها ، وهناك اراء اخرى تعرض لها الدكتور بكار، ص ٢٢٠ وما بعدها .

فكريًا، وإنمًا هو تناقض وجودي ،يتمثل في واقع الحياة كمًا يتمثل في كيان الفرد الحي "[1].

تجليات التعارض المعنوي بين طرفي القصيدة الممدوح والمحبوبة :

ولا ريب في أن تطورًا حلَّ بالمجتمع العربي أسهمت فيه تغيرات فكرية وسياسية واجتماعية، وتتابعت في الدولة العباسية مرجعيات معرفية مختلفة، كان للمرجعية العقلية ـ الاعتزالية بالتحديد ـ أثر كبير في تطور القصيدة العباسية، وخصوصًا القصيدة الحداثية، غير إنَّ مرجعية معرفية أخرى، و هي المرجعية المعرفية النقلية، كانت تمثل المقابل المضاد للمرجعية العقلية على المستويات كلها، كان منشؤها أن تدعو إلى الإعلاء من النقل والمأثور بسنن العرب حتى في مستوى الإبداع الشعري .

وكانت قصيدة المدح أكثر القصائد التزامًا بالموروث على نحو العموم، وكان الخلفاء يحاولون المحافظة على السمات العامة التقليدية فيها ،ويحثون الشعراء على ذلك، وكان البحتري ممثلًا للمرجعية المعرفية النقلية في العصر العباسي، ومعبرًا عن الطبع التعبيري الفني الممثل لهذه المرجعية، ترى كيف كانت بنية القصيدة لديه ؟ هل هي صورة للقصيدة الجاهلية ،بحيث يصدق تلك التفسيرات التي سردنا بعضها، أم أن هناك تطورًا طرأ على رؤية الشاعر ،أسهم في تغيير طبيعة بنية قصيدة المدح ؟

---

[1] عز الدين إسماعيل، النسيب في مقدمة القصيد الجاهلية، في ضوء التفسير النفسي، ص ٩.

وتحاول هذه الدراسة الإفادة من روح الدرس اللغوي الحديث ،وتقيم تصورها على فرضية مفادها إمكان إرجاع المتعدد إلى متوحد، أو أصل ثابت واحد، تمامًا كما فعل تشومسكي في إثناء تحليله الجملة، وزعها على بنيتين عميقة وسطحية، وتمثل البنية العميقة الثابت، في حين تمثل البنية السطحية المتنوع، ويمكن إرجاع العدد اللامتناهي من الجمل إلى بنى عميقة موحدة[١].

وحين نتأمل قصائد البحتري يتبدى إمكان دراستها في ضوء محورين، أحدهما يحاول الكشف عن التجليات المتعددة التي تشتمل عليها قصيدة المدح، ويحاول الآخر إرجاع تلك التجليات المتعددة إلى بنية عميقة تحكمها، ولما كانت الأغلبية الساحقة من قصائد المدح عند البحتري تنقسم على مقطعين : مقطع المحبوبة، ومقطع الممدوح، فإنَّ البحث سيركز في هذا المنحى بشكل عام، والتطبيق على بعض نماذجه .

إنَّ البنية العميقة التي تحكم تجليات قصيدة المدح تتمثل في التعارض بين السلب والإيجاب بين مقطعي المحبوبة والممدوح، ويمثل هذا التعارض إطارًا عامًا تقع تحت شموليته أنماط متعددة من تجليات متعارضة عديدة، وينطبق ذلك على قصيدة البحتري في مدح الخليفة المعتمد[٢]:

---

[١] ميشال زكريا، الالسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٦ ص ٢٦ .

[٢] برغم من أنَّ البحث يحلل قصيدة واحدة، ولكنه في الوقت نفسه يدعم التصورات من نصوص اخرى للشاعر في قصائد المدح.

١ جائرٌ في الحكمِ لو شاءَ قَصَدْ

أخذ النوم وأعطاني السَهدْ

٢ غابَ عَمّا بِتُّ أَلْقَى في الهَوَى،

وَهُوَ النّازِحُ عَطْفًا لَوْ شَهِدْ

٣ وَبِنَفْسي، والأمَاني ضِلّةٌ،

سَيّدٌ يَصْدُفُ عَنّي وَيَصُدّ

٤ حَالَ عَنْ بَعْضِ الذي أعْهَدُهُ،

وأرَاني لمْ أحُلْ عَمّا عَهِدْ

٥ كَيْفَ يَخفَى الحُبّ منّا، بعدما

قَامَ وَاشٍ بِهَوَانَا، وَقَعَدْ

٦ لَسْتُ أنْسَى لَيْلَتي مِنْهُ، وَقَدْ

أنْجَزَتْ عَيْنَا بَخِيلٍ ما وَعَدْ

٧ عَلِقَتْ كَفٌّ بكَفٍّ بَيْنَنَا،

واعتَنَقْنَا، فالتَقَى خَدٌّ وَخَدّ

٨ وَتَشَاكَيْنَا مِنَ الحُبّ جَوًى،

مَلأَ الأحْشَاءَ نَارَاً تَتّقِدْ

٩ أيّهَا الجازِعُ أجْوَازَ الفَلاَ،

يَطلُبُ الجدوَى من القوْمِ الجُمُدْ

١٠ خَلِّ عَنْكَ النّاسَ لا تُغْرَرْ بِهِمْ،

واعْتَمِدْ بحر الإمَامِ المُعتَمَدْ

١١ مَلِكٌ، يَكفيكَ مِنْهُ أنّهُ

وَجَدَ الدّنْيَا، فأعطَى ما وَجَدْ

١٢ لَوْ مِنَ الغَيثِ الذي تَجرِي بهِ

رَاحَتَاهُ مِنْ عَطَاءٍ لَنَفِدْ

١٣ هِمّةٌ نَعْرِفُهَا مِنْ جَعْفَرٍ،

وَخِلالٌ فيهُ يَكْثُرْنَ العَدَدْ

١٤ أشرَقَتْ أيّامُنَا في مُلْكِهِ،

وازْدَهَتْ، حُسْنًا لَيالينا الجُدُدْ

١٥ حَقّقَ الآمَالَ فِيه ملك،

مَلأَ الدّنْيَا عَطَاءً وَصَفَدْ

١٦ نصرتْ رَايَاتُهُ أوْ ناسَبَتْ

رَايَةَ الدّينِ ببَدْرٍ وأُحُدْ

١٧ فله كل صباحٍ في العِدى

وقعةٌ تثلمُ فيهم وتهد

١٨ وأبو الصهباء قد أودى على

حوله الخيل كما أودى لبد

١٩ فرَّ عنه جيشُهُ حيث الظبا

شُرّعٌ، تَفْرِي طُلاَهُمْ وَتَقُدّ

٢٠ مُسْتَقِلاً، في رَهَا رَجْرَاجَةٍ،

للقَنا فيها اعْتـــــدَالٌ وأوَدْ

٢١ مِنْ قُرَيّاتِ بَلاسٍ يَنْتَهي

بهِمِ الرّكْضُ إلى حيطانِ لِدْ

٢٢ إرْمِ بالكَهْلِ على جُمْهُورِهِمْ،

تَرْمِ مِنْهُ بالشّهَابِ المُتّقِدْ

٢٣ وَلَقَدْ رَاعَ الأعادي خَبَرٌ

مِنْ طَلَمْجُورَ، وَقَدْ قيلَ يَفِدْ

٢٤ عَلّني أسْرِي عَلى مِنْهَاجِهِ،

أوْ أُوَافي مَعَهُ ذاكَ البَلَدْ [1]

ويمكن تقسيم القصيدة الى مقطعين على النحو الآتي :

مقطع المحبوبة : ١ – ٨

مقطع الممدوح : ٨ – إلى آخر القصيدة

ويتجلي التعارض في القصيدة ابتداء من الكلمة الأولى، ويدل التعارض على ان أحد طرفي التعارض يستدعي الآخر بالضرورة، ويكشف عن ذلك بمجرد قراءة البيت الأول في القصيدة، فإنَّ الشاعر حين يصف حبيبته :

جائرٌ في الحكمِ لو شاءَ قَصَدْ

أخذ النوم وأعطاني السَهدْ

---

[1] البحتري، ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ ١/ ٢٩٠ ـ ٢٩١ .

يستدعي الصورة المعارضة للممدوح، وهو كونه عادلًا في الحكم، وهي صورة متضمنة في النص، ويعبر الشاعر عنها بوضوح في نصوص أخرى، قال البحتري في مدح المتوكل:

مَلِكٌ حَصّنَتْ عَزِيمَتـــــــهُ المِلْـ

ـكَ، فأَضْحَتْ لَهُ مَعَاناً، وَرَدّا

أَظْهَرَ العَدْلَ، فاستَنَارَتْ بهِ الأَرْ

ضُ، وعَمَّ البِلاَدَ غَوْرًا وَنَجْدَا[1]

ولعلنا نستطيع ان نستكمل الصورة المتعارضة على مستوى السلب في مقطعي المحبوبة والممدوح، على الرغم من اننا نعثر على المقابل في أغلب الأحوال ،فإذا كانت المحبوبة في المقطع الأول تتميز بخصائصها السلبية فهي جائرة في حكمها إزاء عاشقها الشاعر، وانها تهب الرديء، وتسلب الجيد، فإنَّ معارضها الممدوح يتميز بالعطاء المطلق، فهو يعطي ولا يأخذ، قال :

مَلِكٌ، يَكفيـــــكَ مِنْـــهُ أَنّـــهُ

وَجَدَ الدّنْيَا، فأعطَى ما وَجَدْ

لَوْ مِنَ الغَيثِ الذي تَجرِي بهِ

رَاحَتَاهُ مِنْ عَطَـــــاءٍ لَنَفِدْ

وإذا كان الشاعر يتحدث عن المحبوبة الغائبة بقوله :

---

[1] البحتري، ديوان البحتري، ١ / ٢٧ .

غابَ عَمّا بِتُّ أَلْقَى في الهَوَى،

وَهُوَ النّازِحُ عَطْفًا لَوْ شَهِدْ

فلعله يدل على تشبيه لم يذكره الشاعر، إذ يوحي الغياب، هنا، بغياب القمر، ويستدعي ذلك الإيحاء، مبيت الشاعر الذي يعاني من الهوى، وهذا يدل على ظاهر جميل للمحبوبة، ولكنه غائب، ولهذا الظاهر الجميل اثر سيء في ليل الشاعر المليء بالحزن والباعث على الهزال، فإنَّ معارضه الممدوح يتميز بحضوره وبهائه الذي يؤثر إيجابًا في الطبيعة بحيث يتعارض تمامًا مع صورة المحبوبة التي أثرت سلبًا في الطبيعة :

أشــرَقَتْ أيّامُنـــا في مُلْكِهِ،

وازْدَهَتْ، حُسْنًا لَيالينا الجُدُدْ

ولم تكن هاتان الصفتان المتعارضتان مقتصرتين على القصيدة التي مدح بها الخليفة المعتمد، بل تكاد تشيع في قصائد المدح عند البحتري، إذ يشتمل مقطع المحبوبة على تعارض داخلي بين ظاهر المحبوبة وباطنها، إذ تتميز المحبوبة بجمال حسي ظاهري باهر، يدل على البهاء والامتلاء، غير إنَّ عالمها الداخلي سيء على نحو الإجمال، إذ تتميز بالصدود والبخل، أو كما قال البحتري " وحسناء لم تحسن صنيعًا "

وَقَدْ رَاعَني مِنها الصّدودُ، وَإنّما تَصُدّ لِشَيبٍ في عِذاري يَرُوعُـــها

حَمَلْتُ هَوَاهَا، يَوْمَ مُنعَرَجِ اللّوَى عَلى كَبِـــدٍ قَدْ أوْهَنَتْها صُـــدوعُها

وَكُنْتُ تَبِيعَ الغَانِيَاتِ، ولمْ يزَلْ يَذُمّ وَفَاءَ الغَـــانِيَاتِ تَبِيـــعُهَا

وَحَسنَاءَ لَمْ تُحسِنْ صَنيعاً، ورُبّمَا صَبَوْتُ إلى حَسنَاءَ سِيءَ صَنِيعُهَا [1]

و قال :

إنّ البَخيلَةَ لمْ تُنْعِمْ لِسَائِلِها، يَوْمَ الكَثيبِ وَلَمْ تَسمَعْ لِداعِيهَا

مَرّتْ تَأَوَّدُ في قُرْبٍ وَفي بُعُدٍ، فالهَجْرُ يُبْعِدُهَا والدّارُ تُدْنيها [2]

كما أنها تبعث على الهزال والسقم، وان الشاعر مُعنّى من حسنها ومن صدودها، فهي تحلل وتحرم، ولكنها تحلل المحرم وتحرم المحلل، قال :

وَهَلْ عَلِمَتْ أنّي ضَنِيتُ، وَأنّـــها شِفَائيَ مِنْ دَاءِ الضّنَى، وَسَقَامي

وَمَهْزُوزَةٍ، هَزَّ القَضِيبِ، إذا مشتْ تَثَنّتْ على دَلٍّ، وَحُســـنٍ قَـــوَامِ

أحَلّتْ دَمي من غيرِ جُرْمٍ، وَحرّمتْ بلا سَبَبٍ، يـــــوْمَ اللّقَاءِ، كَلامـــي

فِـــــــداؤكِ مَا أبْقَيْتِ مِنّي، فإنّهُ حُشَاشَةُ نَفْسٍ في نحُولِ عِظامي

صِلي مُغْرَمًا قد وَاصلَ الشّوْقُ دَمْعَهُ سِجامًا على الخَدّينِ، بَعدَ سِجـــامِ

فَلَيْسَ الـــــــذي حَلّلْتِـــهِ بِمُحَلَّلٍ، وَلَيْـــسَ الّذي حَرّمْتِـــهِ بِحَـــرَامِ [3]

---

[1] البحتري، ديوان البحتري، ١/٩.

[2] نفسه، ١/ ٢٤ .

[3] نفسه، ١ /١٥ .

إن المحبوبة تتسم بملامح الجمال والبهاء، بالفتنة بألفاظها، وجمال شكلها، وحسن قوامها، أما فعلها فهي تلج في الهجر، وتعيد الصدود، وتري الشاعر أنماطًا من الجفاء،

قال :

لي حَبيبٌ قَدْ لَجّ في الهَجْرِ جِدّا وأعَادَ الصّـــــــدودَ مِنْهُ وأبْدَا

ذُو فُنـــــونٍ، يُرِيكَ في كلّ يَوْمٍ خُلُقًا من جَفَائِـــــهِ، مُسْتَـــجَدّا

يَتَأبّـــى مُنْعماً، ويُنْعِمُ إسْـــــعَا فاً، ويَدْنُو وَصْلاً، وَيَبعَدُ صـــدّا

أغْتَدِي رَاضــِياً، وَقَدْ بِتُّ غَضْبَا نَ، وأُمْسِي مَوْلًى، وأُصْبِحُ عَبدَا

وَبنَفْسِي أفْدي، عَلى كلّ حَـــالٍ شَـــادنًا لَوْ يُمَسُّ بالحُسنِ أعْدَى

مَرّ بي خالِياً، فأطمَعَ في الوَصْـ ـلِ، وعَرّضْتُ بالسّـــــــلامِ، فَرَدّا

وَثَنَى خَـــدَّهُ إليّ، عَلى خَـــــوْ فٍ، فَقَبّلْتُ جُلَّنـــــــــارًا وَوَرْدا

سَيّدي أنْتَ! ما تَعَرَّضْتُ ظُلْمـاً، فأُجَازَى بهِ، وَلاَ خُنْتُ عَهْـــــــدا

رِقَّ لي مِنْ مَدَامِعٍ لَيـــسَ تَرْقَا، وارْثِ لي مِنْ جَـوَانحٍ ليسَ تَهدَا

أتُرَاني مُســـتَبْدِلًا بِكَ مَا عِشْـــ تُ بَديلاً، وْوَاجِدًا منكَ بـــــــدّا

حَـــــاشَ لله أنتَ أفْتَر ألحـــا ظاً، وأحلى شَكلاً، وأحسنُ قَـدّا [1]

إن المحبوبة كانت سببًا في معاناة الشاعر، فلقد ظل الشاعر وفيًا لحبيبتـه، ولكنها كثيرة التقلب والتغير، وذا يمثل نمطًا آخر من تعارض بين المحبوبة والشاعر، قال:

وَبِنَفْسي، والأمَـــــاني ضِلّةٌ، سَيّدٌ يَصْدُفُ عَنّي وَيَصُدّ
حَالَ عَنْ بَعْضِ الذي أعْهَدُهُ، وأرَاني لمْ أحُلْ عَمّا عَهِدْ

ويتبدى تعارض من نوع آخر، إذ ما يكون سببًا للجمال عند المحبوبة، إنما هو سبب للسقم والهزال والألم عند الشاعر، قال البحتري :

عَنْ أيّ ثَغْرٍ تَبْتَســـــمِ، وَبِأيّ طَـــــرْفٍ تَحْتَكِمْ ؟
حَســـنٌ يَضَنُّ بحُســـنِهِ، والحُسْنُ أشْبَهُ بالكـــــرَمْ
أفْدِيهِ مِنْ ظُلْمِ الوُشَـــــا ةِ، وإنْ أسَاءَ، وإنْ ظَلَـــمْ
كَأنّ، في جِسْـــمي، الذي في نَاظِرَيْهِ مِنَ الســـــقَمْ
يَهنيـــــكَ أنّكَ لَمْ تَـذُقْ سُهراً، وأنـّيَ لـــــمْ أنَـمْ
أقْسَمْتُ بالبَيْتِ الحَـــرَا ، وحُرْمَةِ الشّهرِ الأصَـــمُّ [2]

---

[1] البحتري، ديوان البحتري، ١/ ٢٧ .

[2] نفسه، ١ /١٨ ـ ١٩ .

إن مقطع المحبوبة يمثل الموجة السالبة في القصيدة، في حين يمثل مقطع الممدوح الموجة الموجبة، فإذا كانت المحبوبة تبعث على السقم والهزال والجدب، وأنها حسناء سيئة الصنيع، فإنَّ الخليفة يتميز بحسن المحيا من ناحية، وحسن الفعل من ناحية أخرى، ولذلك جعل الشمس والقمر دالين على جماله وبهائه ،ويرتبط هذا في أغلب الأحوال بملامح دينية ترجع إلى الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، لأنَّ الممدوح ـ الخليفة ـ هو امتداد للنبي، كما أن أفعاله تحيي الإسلام ،وتدافع عن الرعية، قال :

وشبيه النبي خَلقًا وخُلقًا

ونسيب النبي جــدًا فجدا[1]

و قال :

نَجْلُو بِغُرّتِهِ الدّجَى، فكأنّنا نَسرِي ببَدْرٍ في البَوَادي السّودِ

حَتّى وَرَدْنَا بحره، فَتَقَطّعَتْ غُلَلُ الظَّمَا عَنْ بَحْرِهِ المَوْرُودِ [2]

و قال :

لَقَدْ جَمَعَ الله المَحَاسِـــــنَ كُلّهَا لأبْيَضَ مِنْ آلِ النّبيّ، هُمــامِ

---

[1] البحتري، ديوان البحتري، ١ /٢٧ .

[2] نفسه ، ١ /١٣ .

نَطيفُ بطَلْقِ الوَجْهِ، لا مُتَجَهِّمٍ عَلَيْنَا، وَلا نَزْرِ العَطَاءِ جَهَامِ

يُحَبّبُهُ، عِنْـــدَ الرّعِيّـــــةِ، أنّـهُ يُدافِعُ عَنْ أطْرَافِهَا وَيُحامي [1]

و قال :

حمَى حَوْزَةَ الإســلامِ، فارْتَدعَ العِدَى، وَقَد عَلِمُـــوا أَلاَّ يُرامَ مَنيعُـــــــا

وَلَمّا رَعَى سِـــــرْبَ الرّعيّـــةِ ذادَهَا عن الجدبِ مُخضرُّ البِلادِ، مَرِيعُهَا

عَلِمتُ يَقينًا مُـــذْ تـــوَكّلَ جَـعـفَـرٌ على الله فِيهـــا، أنّهُ لا يُضِيعـــا

جَلا الشـــكَّ عن أبصَارِنا بِخِلافَـــةٍ نَفَى الظُّلمَ عَنّا والظّلامَ صَديعُـــا

هيَ الشّمسُ أبدى رَونَقُ الحقّ نورَها وأشرَقَ في سرّ القُلوبِ طُلُوعُهَـا [2]

إن المحبوبة في قصائد المدح عند البحتري تخذل الشاعر، ولا تحقق أمانيه ،وتحرمه من التواصل، وحين يتحقق التواصل ــ كما هو الحال في قصيدة مدح المعتمد ــ فهو تواصل قصير، مرة واحدة لليلة واحدة، فهي تمثل تواصلًا نادرًا، وانفصامًا غالبًا، ويقابل هذه الصورة معارضها الممدوح الذي يمثل التواصل المستمر، وأكثر من هذا أنه يحقق آمال الشاعر وآمال الجماعة بأسرها، قال :

---

[1] البحتري، ديوان البحتري ، ١/١٦ ـ ١٧ .

[2] نفسه، ١/١٠ .

حَقّقَ الآمَالَ فِيه ملك،

مَلأَ الدّنْيَا عَطَاءً وَصَفَدْ

ومن الجدير بالذكر أن هنا تعارضًا من نوع آخر بين المحبوبة والممدوح، إذ تمثل المحبوبة مفردًا مؤنثًا تحدث عنه الشاعر بصيغة المذكر، وأن فعلها لا يتجاوزها ولا يتجاوز الشاعر ،أما الممدوح فإنه يمثل المفرد المذكر الخارق، الذي يتميز بخصائص تقترب من الملامح القدسية بفعل الصفات الدينية التي يخلعها عليه الشاعر وتقابله الجماعة، ويتجلى في فعل الممدوح تعارض من نوع آخر ،حيث يكون الممدوح سببًا في بعث الخصب في الحياة والحيوية في الجماعة المناصرة إيّاه، والموت الدمار في الجماعة المعارضة إيّاه، فعلى مستوى الجماعة المناصرة إيّاه، قال :

أشرَقَتْ أيّامُنَا في مُلْكِـهِ، وازْدَهَتْ، حُسْناً لَياليا الجُدُدْ

حَقّقَ الآمَـــالَ فِيه ملك، مَلأَ الدّنْيـــا عَطَـــاءً وَصَفَدْ

نصرتْ رَايَاتُهُ أوْ ناسَبَتْ رَايَةَ الدّينِ ببـــــــدْرٍ وأُحُـــدْ

وعلى مستوى الجماعة المعارضة قال :

فله كل صباح في العـــدى وقعـــــة تثلم فيهم وتهـــد

وأبو الصهباء قد أودى على حولـه الخيـل كما أودى لبد

فر عنه جيشه حيث الظـبا شُرّعٌ، تَفـــرْي طُلاَهُمْ وَتَقُدّ

مُسْتَقِلاً، في رَهَا رَجْرَاجَـــةٍ، للقَنا فيها اعْتِـــــــدَالٌ وأوَدْ

مِنْ قُرَيّـــــاتِ بَلاسٍ يَنْتَهي بهِمِ الرّكْضُ إلى حيطانِ لِـذْ
إرْمِ بالكَهْلِ على جُمْهُورِهِمْ، تَرْمِ مِنْـهُ بالشّهَابِ المُتّقـــــذْ
وَلَقَدْ رَاعَ الأعـــــــادي خَبَرٌ مِنْ طَلَمْجُورَ، وَقــدْ قيلَ يَفِدْ
عَلّني أسْرِي عَلى مِنْهَاجِـهِ، أوْ أُوَافي مَعَهُ ذاكَ البَـــــــلَدْ

تجليات التعارض الاسلوبي :

إنَّ الشاعر في اثناء عملية الخلق الابداعي يقوم بعملية اختيار او انتقاء مفرداته وتراكيبه اللغوية، بمعنى، ان الشاعر يستخدم " ادوات تعبيرية من اجل غايات ادبية "[1]وهذه العملية ـ في الحقيقة ـ لا تخضع لمنطق او قوانين عقلية، انما هي متخلقة في اعماق الشاعر،، ولذلك فإنَّ عملية الاختيار تكشف عن تميز شاعر من اخر، كما انها تكشف في الوقت نفسه عن الدلالات المعرفية والجمالية التي يقصد الشاعر ايصالها للمتلقي، عبر ما نطلق عليه الشفرة اللغوية المشتركة، بمعنى الكشف عن ما هو لغوي / جمالي معا، وتكشف عن " الانماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الانماط لدى السامعين والقراء".[2]

---

[1] جيرو، بيير، الاسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٧ .

[2] صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨ ص، ٢١. وينظر : عبد السلام المسدي، الاسلوبية والاسلوب، الدار العربية للكتاب، د. ت، ص ٤٩ .

ويشير دارسو الاسلوب الى ان هناك اختيارين، مقاميًا ولغويًا ، يكشف اولهما عن المهمات التي يهدف الشاعر الى تحقيقها، ويعبر الثاني : اللغوي / النحوي عن طبيعة التراكيب بالتقديم والتأخير، والفصل والوصل ،واضرابها، ولسنا ـ هنا ـ في سياق الكشف عن التجليات المتعددة ما دامت لا تكشف عن جوانب تتصل بتعارض وحدتي القصيدة.[1]

إن هذا التعارض جزء من تعارض أشمل يكشف عنه أيضًا التحليل الأسلوبي لطبيعة التراكيب في كلا المقطعين، فلقد أفرد الشاعر لمقطع الممدوح عددًا من الأبيات بمقدار الضعف تقريبا، اذ يتكون مقطع المحبوبة من ثمانية أبيات شعرية، في حين يتكون مقطع الممدوح من ستة عشر بيتا، وذلك بإضافة بيتي الانتقال من الغزل إلى المدح.

ولو قمنا بعمل احصائي نحاول فيه رصد عدد الأفعال في كلا المقطعين، فسنلاحظ أن عدد الأفعال في المقطع الاول هو ٢٧ فعلًا في ثمانية أبيات، وهي : شاء، قصد، أخذ، أعطى، غاب، بت، ألقى، شهد، يصدف، يصد، حال، أعهده، أراني ،احل، عيد، يخفى، قام، قعد، أنسى، أنجزت، وعد، علقت، فاعتنقنا، التقي، تشاكينا ،ملأ، تتقد، كما إنَّ عدد الأفعال في المقطع الثاني ٣١ فعلًا في ستة عشر بيتًا شعريًا، وهي :يطلب، خل، تغرر، اعتمد، يكفيك ،وجد، أعطى، وجد ،تجري، نفد، نعرفها، يكثرن، أشرقت، ازدهت، حقق، ملأ، نصرت، ناسبت ،فر، تفري، تقد، تثلم، تهد، ينتهي، ارم، ترم، راع، قيل، يفد، أسرى، أوافي .

---

[1] يُنظر : سعد مصلوح، الاسلوب دراسة لغوية اسلوبية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣٨ـ ٣٩ .

ومن اللافت للانتباه أن حرف الروي " الدال " قد استدعاه اسم الخليفة المعتمد، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ حرف الروي يغلب عليه كونه جزءا من فعل في المقطع الأول إذ ورد ست مرات جزءا من فعل في الأبيات : ٢، ٣ ،٤، ٥، ٦، ٧، ٨،، وورد مرتين جزءا من اسم في الأبيات : ١، ٧، وكونه جزءا من اسم في المقطع الثاني، إذ ورد عشر مرات في الأبيات : ٩، ١٠، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٣، وورد جزءاً من فعل في الأبيات ١١، ١٢، ١٧، ١٩، ٢٢ .

إن هذا الرصد الإحصائي له دلالة لأنه يؤكد صفة التعارض ويعمقها، لأنَّ الفعل يدل على الحدث والتغير، في حين ان الاسم يدل على الدوام والثبات، ومن ثم فإنَّ كثرة الفعل في المقطع الأول يؤكد معنى السلب ،وقلته في المقطع الثاني يؤكد معنى الإيجاب ،ومن ثم يتحقق التعارض هذه المرة عبر الرصد الأسلوبي الإحصائي.

ويشيع في المقطع الأول الأفعال التي تنطوي دلالاتها على ملامح سلبية، سواء أهذه السلبية كانت متضمنة في الفعل بحسب دلالته المعجمية العامة، ام بما يضفيها عليه السياق ،فأفعال مثل : غاب ،ويصد، وحال، تشتمل على دلالة سلبية بذاتها، وأفعال مثل : لو شاء قصد، اخذ النوم، أعطى السهد ،بت ألقى، قام واش وقعد، إنما هي أفعال سلبية بحسب موقعها في سياق القصيدة، أما المقطع الثاني فتشيع فيه الافعال التي تشتمل دلالاته على ملامح إيجابية، بحسب طبيعتها المعجمية، مثل :وجد، أعطى، تجري ،أشرقت، ازدهت ،حقق ،ملأ نصرت، ناسبت ،أو تكون إيجابية بحسب موقعها في سياق القصيدة، مثل : نفد، فر، تجري.

ومن الجدير بالذكر ان المقطع الأول يشتمل على تعارض على المستوى اللغوي، في حين يخلو المقطع الثاني، من ذلك : جائر، قصد، اخذ، أعطى، غاب، شهد، حال، لم احل ،اعهده ،عهد، قام، قعد .

إن هذه التعارضات المختلفة إنما هي اوجه متعددة لتعارض اشمل، يرجع المتعدد إلى اصل ثابت واحد، وهي جزء من تجليات مختلفة لتعارض عميق، يمكن ان نطلق عليه البنية العميقة لقصيدة المدح عند البحتري.

التعارض المكاني والزماني :

يحيط بنا المكان في كل لحظة، ومن ثم فإنَّ هناك تداخلا في الإحساس بالمكان والزمان معا ،ولذا فإنَّ الانعتاق منهما يعد أمرًا مستحيلا، لأنَّ وجود الإنسان وصيرورته مقترنة بهما، غير إنَّ الإنسان يسقط عليهما رؤيته وتجربته وانفعالاته، ولذا فهما ليسا محايدين، ما دام الإنسان يشرع في التحدث عنهما .

إن صورة الطلل في القصيدة الجاهلية تعني وقفة مكانية متكررة، تستدعي زمانين مختلفين، حاضرًا، وماضيًا ،وتتجلى تجليات الخطاب في زمن الحاضر الذي يشهد التحول والاستمرار، في رحلة نحو المجهول الغامض، أي الانتقال من المعلوم الماضي إلى المجهول المستقبل، ولذلك كانت اللحظات الطللية مضطربة تعبر عن نفس متأزمة قلقة.

وتختلط في صورة الطلل أشياء متعددة ،وقفة الشاعر التي تستدعي صور الماضي، الخصبة، الوثابة ،المليئة بالحركة والحياة ،وزمن حاضر، زمن هشاشة وتحول ،وبكاء وحزن ،ويبدو ان صورة المرأة / المحبوبة تلتحم بالمكان وتصبح جزءا

من نسيجه، ولذلك يتحدث عنها الشاعر بوصفها ماضيًا لا تواصل فيه بالماضي غالبا، وليس بالإمكان عودته في الحاضر.

إن التحول الحاصل في المكان يشتمل بالضرورة على تحول كائن في المرأة، وان الشاعر يحاول إعادة اللحظة الماضية وتثبيتها عبر أوصاف مطلقة للمحبوبة، وإذا كانت الوقفة الطللية رثاء للمكان المتحول ،فإنها في الوقت نفسه رثاء للذات الشاعرة ،لتماهيه مع المكان .

ويستدعي البحتري في مقطع المحبوبة هذه الدلالات كلها، ليس بوصفه شاعرًا بدويًا، وإنما لكونه إنسانًا تكتنفه مؤرقات الرحلة من الماضي إلى المستقبل ،ومن رثاء الذات إلى احيائها بعد موات .

وتظل صورة التعارض قائمة ـ هنا ـ فالمكان الذي يكتنف المحبوبة البخيلة طلل مجدب، والزمان الذي تعيش فيه زمن ماض، وكله يقع في دائرة التغير والصيرورة الآيلة إلى الهشاشة والزوال ،ولا بد إذن من الارتحال إلى آخر .

دلالات التعارض المكاني والزماني :

المحبوبة :

امرأة : انوثة ـ ضعف ولين

امرأة : ظاهرها جميل، وباطنها قبيح

امرأة : محدودة الخصائص ،لاعلاقة لها بالمطلق

امراة : تتسم بالعقم

امرأة : تبعث السقم والهزال في الشاعر

امرأة : لا تحقق التواصل

امرأة : عالمها تخيلي متوهم

الممدوح " الخليفة غالبًا "

رجل : ذكورة ـ قوة وخصب

رجل : ظاهره حسن، وباطنه حسن

رجل : جزء من حركة المطلق، هو امتداد للنبي، ومن ثم مرتبط بالمطلق.

رجل : ولود

رجل : يبعث الخصب والنماء في الشاعر

عالم الممدوح : حقيقي واقعي

مكان المحبوبة وزمانها :

المكان : مكان مجدب لا حياة فيه " طلل "

الزمن : زمن ماض وحركته بطيئة

الحالة : التلاشي والهشاشة

المستوى الحضاري : البداوة

مكان الممدوح وزمانه :

المكان : مكان خصب، قصور وحدائق ومياه.

الزمن : زمن الحاضر والمستقبل، وحركته متسارعة

الحالة : الخصب والنماء

المستوى الحضاري : المدينة

ويسعى البحتري إلى التنقل والتحرك من الطلل إلى القصر ،والحركة هذه تعني نفيًا للمكان وخصوصيته الثبوتية، ورمزًا لانعتاق الإنسان وتحرره، ولذلك فإنه يفر من الأولى إلى الثانية، فلا يعطي المقطع الأول مساحة اكبر، ثم ينتقل إلى المقطع الثاني الذي يتوقف عنده طويلا، مساحة وحضورا، بمعنى : إلغاء للطل، وتثبيت للقصر، وانحراف عن البداوة وانحياز إلى المدنية .

من وجد الذات إلى تخليق القصيدة

الرومانسية الصوفية عند صلاح عبد الصبور

إضاءة :

تُمثّل تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية والنقدية أحد أبرز تجليات التحول الجمالي والروحي في مسار الحداثة الشعرية العربية، إذ تجتمع في تجربته عناصر الرؤيا الصوفية والرومانسية الفنية، لتنتج ما يمكن وصفه بـ "الرومانسية الصوفية"، وهي صفة مركّبة تدمج بين ذاتية الرومانسي وتجاوزها الصوفي، وتُعبّر عن عمق وعي الشاعر بذاته من جهة، وبالكون والوجود من جهة أخرى.

لقد خرج عبد الصبور فنيًا ونقديًا من عباءة المدرسة الرومانسية العربية، ولا سيّما من جبران خليل جبران الذي ظلّ يُعَدُّ في نظره "قائد الرحلة"، إلا أن هذا الانتماء الرومانسي لم يكن انتماءً ساكنًا أو مكرورًا، بل انقلب إلى مشروع روحي وفني متجدد، وجّه فيه عبد الصبور أدوات الرومانسية إلى عالم التصوف، فجعل من تجربته الشعرية تجربة وجدانية عليا، تزاوج بين "الذات الشاعرة" و"الذات العارفة"، وتتماهى أحيانًا مع تجارب المتصوفة في لوعة الكشف والاتحاد والذوبان.

وتتجلّى الرومانسية الصوفية عند عبد الصبور في رؤيته العميقة للإنسان بوصفه مركزًا للكون، وقطبًا للمعرفة، وفاعلاً في التاريخ والمجتمع والفن، فهو الكائن الذي يستطيع أن "يعقل ذاته"، ويجعل من ذاته ذاتًا وموضوعًا في آن واحد، ومن هذه الرؤية تتفرع فلسفته الشعرية، التي تقوم على "ثلاثيات" مترابطة: ثلاثية الإنسان" المجتمع، والتاريخ، والفن"، وثلاثية الوعي "الذات الناظرة، والذات المنظورة، والأشياء" وصولًا إلى ثلاثية إبداع القصيدة، التي تمثل قلب المشروع الفني لعبد الصبور، وتشير إلى مسارين متعاقبين في تكوين القصيدة: مرحلة لاواعية سابقة ومرحلة واعية لاحقة.

تُبنى المرحلة اللاواعية، في وعي عبد الصبور، على صورة صوفية خالصة، يتجلى فيها "الوارد الشعري" بوصفه ومضة أو فيضًا غامضًا يهبط من منبع متعالٍ

عن البشر، يشبه الإلهام أو البزوغ المفاجئ للبرق، وتُقارَب هذه الحالة بما يشبه الاتحاد الصوفي، إذ لا يكون الشاعر إلا وسيطًا ينقل ما فاض عليه من غيبٍ داخلي أو خارجي. ويُعبّر عبد الصبور عن هذه الحالة بتوظيف معجم المتصوفة: "الباده، الوارد، الوهم"، ويُجري مقارنات دقيقة بين هذه المصطلحات وتجلياتها الشعرية، متكئًا في الآن نفسه على الحدس البرغسوني وعلى الإشراق الأفلاطوني، في صياغة تشبه رؤية أفلاطون للشعراء الغنائيين الذين لا يبدعون إلا في حال الوجد والخروج عن الصواب.

أما المرحلة الواعية، فهي ما يلي هذه اللحظة الصوفية من جهد ومراجعة، إذ يعود الشاعر من لحظة الانخطاف ليخوض رحلة مضنية من القلق والتنقيح، ويستحضر خلالها ما تلقاه في غيبوبته الأولى، محاولًا أن يمنح هذا الوارد شكلًا لغويًا متماسكًا، عبر "القصيدة كفعل"، التي تُعدّ استكمالًا لـ"القصيدة كوارد"، وفي هذه الرحلة، لا يلغي عبد الصبور قيمة العمل والجهد الشعري، بل يؤمن بضرورة اتّحاد الوجدان والإرادة، والوهج والتمكن، مستعينًا بأفكار ابن طباطبا العلوي وإليوت في فهم طبيعة تنقيح القصيدة وضبط إيقاعها الداخلي.

إن تجربة صلاح عبد الصبور، في هذا السياق، ليست مجرّد انفعال عاطفي أو استبطان وجداني، بل هي تجربة رؤيوية عميقة، تجعل من "الذات" بؤرة لكل معرفة وجمال، وتؤسس لتجربة شعرية فلسفية، يُعاد فيها تشكيل العالم من الداخل، ويُصبح فيها الإبداع ضربًا من التجلي، تشترك فيه الرؤية الصوفية، والوعي الرومانسي، والتشكيل اللغوي الراقي، ولذا فإنَّ "الرومانسية الصوفية" عند عبد الصبور ليست طيفًا شعريًا عابرًا، بل هي نظام فني وفلسفي متكامل، تنبني عليه ماهية القصيدة ومكوناتها، من الوجد والانخطاف، إلى البناء الواعي والتشكيل الفني.

١

لعل النقد الأدبي لم يعرف مصطلحًا تأبى على التعريف، واختلف الباحثون في تأصيله، واختلف الناس في معرفته وتحديده مثل مصطلح الرومانسية، لدرجة يعده بعضهم مصطلحًا لا معنى له[١]، وتتفاوت الرمانسية في دلالاتها بتعدد الأقاليم وتعدد الأدباء والمبدعين، فهناك رومانسية انجليزية، وألمانية، وفرنسية، وإسبانية، وهناك رومانسية : شيلي، وكيتس، ووردزورث، وكولردج، ورومانسية : مدام دي ستايل، وفيكتور هيحو، ورومانسية: شليجل، وجوته.

وعلى الرغم من هذا الخلط فلاريب أنَّ هناك أسسًا عامة تحدد دلالة هذه الكلمة الغامضة التي أثارت جدلًا كبيرًا حولها، وترجع في أصل اشتقاقها إلى جذرها اللغوي في القرن الثالث عشر الميلادي ROMAN التي تعني قصص المغامرات التي كانت سائدة في العصور الوسطى، وتتميز بكونها قصصًا خيالية، سواء أكانت مكتوبة بالشعر ام النثر .

ولقد أسهم مجموعة من المفكرين في التمهيد للرومانسية، فالناقد الألماني لسنج مهد لها فيما وضع من أسس نقدية متميزة " وقد أمدت آراؤه النقد الحديث بقوة جديدة. ولم يكن لسنج رومانطيقيًا ولكنه مهد الطريق أمام الرمانطيقيين

---

[١] J.A.CUDDON , A dictionary of literary terms , penguin books LTD , England , 1979, p 586.

وخصوصًا في إكباره الشعر الشعبي "[1] وقد أسهم هردر إسهامًا فاعلًا في التمهيد للحركة الرومانسية لأنه قرن التطور الإنساني بتطور روحي وفكري يلازمه " إن التطور الذي يصيب حياة الإنسان الطبيعية، يصيب أيضًا حياته الفكرية والروحية، ولذلك ألح كثيرًا على معاني الولادة والنمو والفناء والنمو ثانية في كل شيء، وقد عاب على الشعراء أنهم لا يتغنون بلغة الإنسان الطبيعية، وإنما يفتشون عن تعبيرات ميتة متحجرة ناسين أنَّ التعبير والتفكير في الشعر لابد من أن يتعانقا تعانق حبيبن، ويتصلا بأوثق من اتصال الروح والجسد في فلسفة أفلاطون، ولذلك جنح هردر إلى تفضيل الأغنية البدائية التي تنبع من الحياة حياة الناس البسطاء فهي تمثل الحياة بما فيها من بساطة وكمال "[2] ويخلص هردر من هذا كله إلى أن " الشعر الأصيل هو الذي يعبر عن الشعور، كما أنه توجه إلى الموسيقى ورأى فيها تحقيقًا لمفهوماته عن التعبير"[3].

وقد جاء العالم الاجتماعي فيكو الذي تحدث عن لغة الأدب بعد مرحلة الطوفان، وأكد أنَّ الناس بعد الطوفان كانوا يتكلمون شعرًا لا نثرًا مؤكدًا أسبقية الشعر لا النثر مستدلًا بذلك على أن الناس في تلك الحقبة " كانوا يخضعون للحس والخيال لا للعقل وكان تفكيرهم عاطفيًا أسطوريًا، وعلى ذلك فقد كانوا بطبيعتهم شعراء، لأنَّ(الشعر) يتبنى الشعور والعاطفة، ولابد أن تلك اللغة البدائية كانت شعرًا "[4].

---

[1] . إحسان عباس، فن الشعر، ص ٢٥ .

[2] . نفسه، ص ٢٦ .

[3] . نفسه.

[4] نفسه، ص ٢٧.

وليس بإمكاننا تتبع التطور التاريخي لنشأة الرومانسية وتطور دلالالتها، ولكن ما لا شك فيه أنَّ القرن الثامن عشر هو القرن الذي بدأت فيه الرومانسية بالتبلور والتجدد، وعلى الرغم من إدراكنا أننا لا نستطيع تحديد الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الأدبية بحدث أو بصدور كتاب، فإنه يمكننا القول إنَّ من أوائل الآثار الأدبية التي اشتملت على ملامح رومانسية واضحة هي رواية " هيليو بيز الجديدة " لـ " جان جاك روسو سنة ١٧٦١م، ويمكن تلخيص مضمونها : بأنَّ شابًا يدعى سان برو يقوم بتدريس فتاة تدعى «جوليا " ابنة البارون ديتانج، وتطورت العلاقة إلى حب شديد، رغب فيها الأستاذ الزواج من تلميذته، فرفض والدها تزويجها منه لكونه من الطبقة المتوسطة، وزوجها من رجل يدعى" دوفو لمار" وسرعان ما ألفت الفتاة حياتها الجديدة مع زوجها بسبب طيبته وبساطته، داعية حبيبها القديم أن يكون لها أخ، وتنجب أبناء، غير إنَّ حبها لم يخفت، وتقرر أن تحل المشكلة بتزويج حبيبها من صديقتها ..أنَّ حبها لم يخفت، وتستمر المراسلات بينهما، ولكنها تموت بالتهاب رئوي، تاركة له العبارة الآتية " إنني لا أتركك وسوف انتظرك، إن الفضيلة التي فرقت بيننا على الأرض سوف تجمعنا في الحياة الأبدية "[١].

كما قد ظهرت سنة ١٧٧٤ رواية " آلام فارتر " للأديب الألماني وولفانج جوته، التي تحكي قصة الشاب فارتر الذي يعشق فتاة تدعى شارلوت إلى حد العبادة، غير إنَّ هذه الفتاة مخطوبة لشخص آخر، فهي لا تستطيع أنْ تمنحه غير مشاعر دفينة، ويرتكبا الإثم والخطيئة ذات يوم، ويقررا ألا يلتقيا أبداً، فيخرج فارتر

---

[١] . ياسين الايوبي، مذاهب الادب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨، ص ١٢٤.

محطم الفؤاد عازمًا على تنفيذ رغبتها في عدم اللقاء ويقدم على الإنتحار[1] وقد دفعت هذه الرواية عددًا من الشباب الى الإنتحار بعد قراءتها.

٢

وإذا كان ما سلف حديثًا عن المداخل التاريخية والفكرية والفنية التي مهدت لظهور الرومانسية فإنها يراد بها أولا : مدرسة الكتاب الألمان في أواخر القرن الثامن عشر ومفكرهم فردريك شليجل، وتتأسس هذه المدرسة على ثورتها على الأسس والمبادئ الجمالية المعروفة من المرحلة الإغريقية، وتسعى الى استبدال ذلك بالوجدان والانفعالات الشخصية، ويراد بها : ثانيًا : " مدرسة الشعر والنقد الإنجليزية التي ظهرت في العقد الأخير من القرن الثامن عشر تحت قيادة كولردج ووردزورث والتي ثارت كذلك على الأوضاع الأرسطية الشائعة في الأدب الإنجليزي في أثناء هذا القرن، وذلك في سبيل تحرير الشعر من القوافي الجامدة ومن الإفراط في استعمال المحسنات البلاغية، وجعل الأدب أداة للتعبير عن نفسية الكاتب تعبيرًا صادقًا، والاهتمام بالطبيعة الخارجية في الوصف الشعري، وأما المدرسة الثالثة فقد ازدهرت في فرنسا بين ١٨٢٠ و١٨٥٠، وأهم خصائصها شدة العناية بـ " الأنا " والتعبير عن الشعور بالوحدة والحزن الناشئ عن القلق، وقد انبثق عن هذا الاتجاه اهتمام جديد بالآداب الجرمانية والإسكندنافية مقترنًا بالرجوع الى مصادر الوحي في الآداب

[1] . ياسين الايوبي، مذاهب الادب، ، ١٢٧ .

الشعبية القومية، وكان هذا بمثابة تعبير عن قلق نفسي يدفع الى الهروب من الواقع والفناء في نزعة حماسية تشمل سائر الإنسان "[1].

ويمكن التحدث عن الرومانسية الفرنسية عبر مرحلتين :

المرحلة الأولى : التي أسستها مدام دي ستايل.

المرحلة الثانية : التي قادها فيكتور هيجو.

وقد تأثرت مدام دي ستايل " ١٧٦٦ ١٨١٧ " بدعوة الفلاسفة الألمان ونقادهم بالفلسفة العاطفية، وكان من مظاهر هذا التأثير دعوتها الى بناء النقد على الفلسفة " إذ في الفلسفة يتمثل التيار الفكري الذي يمهد للنهضات الأدبية ويصاحبها، وهي نزعة أساسية للنقد الحديث "[2] وتعد مدام دي ستايل أول ناقدة أرست مصطلح الرومانسية لتضفي به النزعة العاطفية على هذه المدرسة.

ولاحظت مدام دي ستايل أن الأدب الكلاسيكي يجعل من النتاجات الأدبية القديمة نماذج للفن، بشكل مباشر أو غير مباشر، ولم يخطر ببال أحد أن يتغير الأمر، ثم حاولت مدام دي ستايل تغيير الأمر" فأظهرت ان الشعر القديم تمكن من بلوغ كماله في نوع معين هو الوصف الحي للأشياء " الخارجية، ولكن المحدثين يستطيعون بلوغ كمال آخر " بوصف خلجات النفس الذي هو عنصر

---

[1] . مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ١٨٩

[2] . محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ٥٠ .

آخر من عناصر الشعر، ومن ثم فإنهم يتفوقون على الأقدمين تفوقًا واضحًا، لأنَّ هذا العنصر العاطفي يعرفه المحدثون أكثر مما يعرفه الأقدمون "[1].

وتضع مدام دي ستايل حدودًا فاصلة بين الكلاسيكية والرومانسية وتحدد نماذج كل منهما، فالنموذج الأول هو الأدب الكلاسيكي الذي يصدر عن أدباء معاصرين ولكنه في الحقيقة من إلهام قديم، والثاني هو الأدب الرومانسي وهو " خلق محدث " وهذا يعني أنَّ الأدب الرومانسي هو الذي يعبر عن النفس الحديثة، وقد تميز بالانسياب وراء الأحلام والعودة الى الذات، وكان الأدب الكلاسيكي يتوجه الى الفكر ليصل الى القلب، أما الأدب الرومانسي فإنه يتجه مباشرة الى القلب[2].

وفي ضوء هذا يكون الشعر عند مدام دي ستايل تعبيرًا عن " عاطفة دينية تجعلنا نشعر بوجود الألوهية في ذواتنا " إن الشعر هو " تأليه العاطفة " ولكي نبلغ الحالة الشعرية علينا أنْ نهيم وراء الأحلام في مناطق أثيرية، فننسى ضجيج الأرض، ونحن نستمع الى التناغم السماوي، معتبرين الكون كله رمزًا لانفعالات النفس .... والعبقرية الشعرية استعداد نفسي لا عقلي، والفن الشعري بمجموعه يهدف " الى تحرير العاطفة السجينة في أعماق النفس والى تقديم تفسير طبيعي للعواطف الحية والعميقة "[3].

---

[1] . فان تيغم، المذاهب الادبية الكبرى، ص ١٨٠ . ١٨١.

[2] نفسه، ص ١٨٣.

[3] نفسه، ص ١٨٨.

ويقود هذا كله إلى أمرين : أولهما : أنَّ أفضل الشعراء هو أرقهم إحساسًا وثانيها : إنَّ الشعر الغنائي هو الشعر الحقيقي، وتأتي الأنواع الشعرية الأخرى كالملحمة والمسرحية بعده بالدرجة والأهمية.

وقد أسهم فيكتور هيجو بشكل فاعل في الحركة الرومانسية الغربية، وكتب مقدمة لمسرحيته " كروميل" التي تعد منهجًا للرومانسية، وقد أكد هيجو " الصفة الشكلية للأدب الجديد، والذي فهم وجوب تغير قواعد الذوق في الوقت الذي تغير فيه مضمون الأعمال الأدبية، وفهم أن التفصيل في التعبير يعادل في أهميته النفس المعبر عنها " [1]وإذا كان لامارتين يلتقي مع مدام دي ستايل في ارتباط الشعر بالقلب، ولما له علاقة بالأبعاد الإلهية، فإنَّ فكتور هيجو يتجاوز الفردية إلى ضرب من الجماعة عبر التعبير عن الأنا، ويؤكد ثبات القلب لأنَّ" القلب البشري لا يتغير أبداً، بالرغم من الثورات الاجتماعية أو السياسية "، " وسيبقى القلب البشري دائما أساس الفن "[2].

٣

قامت الرومانسية على أساس الفلسفة العاطفية التي ازدهرت في أوربا في القرن الثامن عشر، وأرجع فلاسفتها الإدراك إلى ضرب من الشعور، ودفع هذا إلى التنكر للاتجاه العقل الذي يمجده الكلاسيكيون، واستبدله الرومانسيون بالعاطفة

---

[1] . فان تيغم، المذاهب الادبية الكبرى ، ص ٢٠٢.

[2] نفسه ، ص ٢٠٤.

والشعور " وهم يسلمون قيادهم إلى القلب، لأنه منبع الإلهام، والهادي الذي لا يخطئ، إذ هو موطن الشعور، ومكان الضمير "[1] ولذلك لا حظنا " الفريد دي موسيه " الرومانسي يعارض مقولة " بوالو " الكلاسيكي، إذ كان "بوالو " يمجد العقل، إذ يقول :" أحبوا دائماً العقل، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة " أما " الفريد دي موسيه " فإنه يقول " أول مسألة لي هي ألا ألقي بالاً إلى العقل " يقصد العقل بمعناه الكلاسيكي، ثم ينصح صديقًا له " اقرع باب القلب، ففيه وحدة العبقرية، وفيه الرحمة والعذاب، وفيه صخرة صحراء الحياة، إذ تنحبس أمواج الألحان يومًا ما إذا مستهما عصا موسى "[2].

وقد أعطت الفلسفة العاطفية " الذات " أهمية خاصة، إذ يُدرك العالم الخارجي، وما كان يمكن إدراك العالم الخارجي دون ذات واعية مدركة، وقد أصبح في الفلسفة العاطفية أن الذوات هي التي تخلق عالمها الخارجي الموضوعي " ومن شأن هذا النظر أنْ يجعل من الذاتي خالقا للموضوعي، ومن" العالم الداخلي " للذات العارفة أساسًا لصورة العالم الخارجي لديها، وأن يقدم الشعور والعيان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة "[3].

ويظهر أن هناك تناغمًا بين ما هو فلسفي واجتماعي وفني لدرجة تتطابق هذه الوجهات المتعددة لتقود إلى تأكيد مفهوم واحد وقضية محددة، فالذاتي هو الذي يخلق الموضوعي، أي أن الفن والأدب إنما هما صورة خاصة للعالم الداخلي، وهي

---

[1] محمد غنيمي هلال و الأدب المقارن، ص ٤٠ .

[2] نفسه، ص ٤٠.

[3] . عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٩٤.

صورة تتغاير بحسب الذوات التي تعمد إلى إبداعها، وما دامت الذوات متغايرة فإنَّ الصورة ستكون بالضرورة مختلفة " وإذا كان الأمر في الأساس الاجتماعي الإعلاء من الفردية والذاتية وتقديم الفرد والمجتمع، فإنَّ الأمر هنا في الأساسين الفكري والجمال تقديم العاطفة على العقل، والقلب على الدماغ، والشعور على المنطق، والوجدان على الاتزان، والموهبة على الصنعة، والإلهام على المهارة، والتلقائية على القانون الفني، والعفوية على القاعدة "[1].

وكان للفيلسوف الألماني " كانت"ـ ١٧٢٤م – ١٨٠٤م ـ أثرٌ بالغ في التفكير الرومانسي بوصفه أحد المفكرين المثاليين الذين أسهموا في إرساء التصور العاطفي، ويرجع" كانت" المعرفة إلى أداة داخلية كائنة في الانسان، فهو يرى أنَّ المشاعر الإنسانية، وليست العقول، هي القادرة على تمكين الإنسان من المعرفة، بل إن المشاعر هي أداة الانسان المعرفية الحقيقية في ادراك حقيقة الشيء وجوهره، وبهذا تكون المشاعر قادرة على تأمل المعطيات الخارجة، وقادرة على إعادة خلقها، ومن ثم يكون العالم الذي تخلقه مشاعرنا هو " العالم الحق، عالم الحقائق والجواهر، عالم الحرية "[2].

وفي ضوء هذا يخرج الأدب من كونه محاكاة ووصفًا للعالم الخارجي إلى تعبير عن العالم الداخلي " فالفن إدراك شعوري وتملك عاطفي للحقيقة، والإبداع لا

---

[1] . عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٩٤.

[2] نفسه، ص ١٩٥.

منطقي لا عقلاني. وللفن قواعد وقوانين، لكنها صادرة عن ذلك العالم الشعوري، وله غاية هي الامتاع، وقد تكون له " فائدة " لكنها غير مقصودة "[١].

٤

كان الجمال عند الكلاسيكيين ثابتاً، لأنه لا يعدو أنْ يكون سوى انعكاس الحقيقة، ومن ثم فهو ثابت في كل العصور، شأنه في ذلك شأن الذوق الذي يتماثل لدى الناس جميعاً، أما عند الرومانسيين فأصبح الجمال يرجع إلى الذوق، والذوق بطبيعته فردي " فبعد أن كان الجمال موضوعيًا أصبح ذاتيًا، وبعد أن كان مطلقًا أصبح نسبياً، وبعد أن كان تطبيقًا لقواعد تجريدية صار مرده الى تقاليد تجريبية أساسها الحاسة النفسية الجمالية التي هي منبع ما فينا من مشاعر وعواطف "[٢].

وكان الكشف عن الحقيقة قد دفع الكلاسيكيين بعامة إلى الوظيفة التعليمية، بحيث يكون الشعر ملقنًا الناس القيم والفضائل، والشاعر المبدع هو الذي يلتزم بمقولة هوراس التي يجمع فيها بين الفائدة والمتعة، وحين يحدث صراع بين الحق والباطل، لابد للحق أن ينتصر، وحين يحصل صراع بين الواجب والحب ينتصر الواجب، لأنَّ العقل ينبغي أن يحكم العواطف، أما الرومانسيون فقد تمردوا على الوظيفة الأخلاقية والتعليمية، وأرجعوا الأدب إلى الذاتية والعاطفية، وقد قادهم هذا الى عدم الاكتراث " بما استقر في المجتمع من عقائد وأفكار لامبرر لها دينيًا أو

---

١ . عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ١٩٥.

٢ . محمد غنيمي هلال و الأدب المقارن، ص ٤٢.

سياسياً، وكان كل شيء في موضع تساؤل، وبذلك ساعدوا في شبوب عواطفهم وعالم أحلامهم على نشر العدل الاجتماعي ..."[١].

وهذا يعني أن الأدب الرومانسي يتميز بتمرده وثورته على القيم والتقاليد الاجتماعية، وهو في ثورته إنما يناصر مصالح الفرد والطبقة البرجوازية خصوصا، ولذا فانه " كان ذا طابع انساني شعبي في اختيار أشخاصه وموضوعاته، ثم التحدث عن المشاعر والعواطف الفردية، والتعبير عن الآمال العامة للطبقة الوسطى ".

وكان الرومانسيون من الطبقة الوسطى البرجوازية، ولذلك فضلوا أن يعبروا عن طموحات هذه الطبقة وأحلامها وأمانيها، وأن يعبروا عن مشكلاتها أيضًا، ومن مظاهر هذا التلاحم بين الفرد وطبقته وتلاحمه مع الفلسفة العاطفية أن قاد إلى أن تكون موضوعات الأدب مسرحًا وقصصًا وشعرًا غنائيًا له طبيعة شعبية، وأصبحت، شخصياتها من الطبقات العامة، وإذا استخدموا شخصيات ارستقراطية نبيلة فإنَّ هذا يكون للسخرية منها.

وقد نهض بسبب هذا الشعر الغنائي نهضة كبيرة لعنايته البالغة بالفرد وبمشاعره، وقد تولدت أنواع أدبية جديدة، كالرواية والقصة القصيرة، ثم إن الرومانسيين خلطوا بين التراجيديا والكوميديا فيما يطلق عليه الدراما الرومانسية، وقد تخلصوا في أعمالهم المسرحية من القيود الصارمة التي أرستها الكلاسيكية كوحدتى الزمان والمكان ".

---

[١] . محمد غنيمي هلال و الأدب المقارن، ص ٤٦.

وقد عنى الرومانسيون بموضوعات ذات قيمة بالغة في نظرية الأدب منها الوحدة العضوية، والصورة، إذ أصبحت القصيدة الغنائية ذات وحدة متماسكة تشبه الوحدة العضوية للمسرحية " وتبعًا لذلك تكون القصيدة الغنائية عضوية، أي ذات بنية حية، تنمو بها من داخلها في اتساق تام نحو نهايتها "[١].

إن الوحدة العضوية ترجع في حقيقتها إلى وحدة الانفعال والشعور، وتتكئ على الخيال، وهو يعتد بوجود الشبه والتماثل بين الأشياء والظواهر، ومن ثم يقود هذا إلى تطابق بين الوحدتين، كما قد تركت وحدة الانفعال آثارها على الصورة التي أصبحت " تصويرية، لا عقلية فكرية، ومنذ الرومانتيكيون تقرر أن كمال الشعر في لغته التصويرية لا التقريرية العقلية "[٢].

٥

كان العقل عند الكلاسيكيين أهم ملكات الإنسان " وكانوا يحاصرون الخيال ويخشون " شطحاته" وعلوه، ويعدونه ملكة "فوضوية" ،أما الرومانسيون فقد جعلوا الخيال الملكة الأولى، لدى الإنسان، الملكة الخالصة، القادرة على الوصول إلى الحقيقة "[٣].

---

١ . محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ٣٦٧.

٢ . نفسه، ص ٣٦٨.

٣ . عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب ،ص ١٩٩.

إنَّ الخيـال يمثـل مفهومًـا أساسـيًا فـي نظريـة الأدب الرومانسـية، ولـه خصوصيته التي تميز بها، لأنَّ الشعر بدونه لا يكون شعراً، والإيمان بالخيال جزء من إيمان العصر الرومانسي بالذات الفردية، وكان الشعراء الرومانسيون " يعتقدون أن كبح جماح الخيال إنما يعني إنكار أمر حيوي ضروري لكيانهم جميعه. وهم يرون أنَّ الخيال وحده هو الذي يجعل منهم شعراء، وأنهم يستطيعون بممارستهم إياه، أن يقوموا بخير مما قام به الشعراء الذين ضحوا به في سبيل الدقة والذوق العام "[١].

ويتجاوز مفهوم الخيال عند الرومانسيين القدرة على التأليف بين المتشابه والمتماثل، وإعادة تركيب الصور إلى قضية خلق عوالم جديدة وتقترب من خصائص خارقة، فعالم الخيال عند وليم بليك " هو عالم الأبدية، إنه الصدر الإلهي الذي يضمنا إليه بعد الخلاص من جسدنا الطيني، عالم الخيال هذا لانهائي وأبدي، على حين عالم التكاثر أو العالم الطيني متناه وموقوت، توجد في عالم الخيال الحقائق الدائمة لكل ما نراه منعكسة على تلك المرآة الطينية في الطبيعة "[٢] والخيال عنده " فعل إلهي هذا معناه أن الخيال هو الذي يحقق الطبيعة الروحية للإنسان تحققًا نهائيًا وكاملًا "[٣].

وفي ضوء هذا فإنَّ الخيال لا يبتعد عن الحقيقة " لأنَّ الحقيقة ليست المظاهر الحسية للعالم الخارجي، أو توصيفًا للملامح الأخلاقية والقيم الاجتماعية الثابتة، كما هو الحال عند الكلاسيكيين لأنَّ الخيال عند الرومانسيين في أثناء

---

١ . موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص ٦.

٢ نفسه، ص ٨ .

٣ . نفسه ، ص ٨.

معالجته ما لا وجود له " إنما يكشف نوعًا من الحقيقة، ويرى الرومانسيون أن الخيال حين ينشط " يرى أشياء يعمى العقل العاري عن رؤيتها، وأنه يتصل اتصالاً وثيقًا بالبصيرة أو الشعور أو الحدس، والحق أن الخيال والبصيرة لاينفصلان في الواقع، وإنما يكونان موهبة واحدة في كل الأغراض العملية، فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل، وهو بدوره يزيد في حدتها عندماُ ينشط "[١].

وقد ميز وردزورث الشاعر والناقد الرومانسي الانجليزي بين الوهم والخيال، ويؤكد رقي الخيال وسموه وتعاليه على الوهم، لأنَّ الوهم " سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها "[٢].

ولابد من التوقف عند صموئيل كولردج الذي أسهم في إرساء تصور متقدم عن الخيال " وكان كولردج أقرب إلى الحدس منه الى التجربة، وكان أقرب إلى التركيب منه إلى التحليل، لهذا فإنه في هذه النظرة الى العالم يقدم البصيرة على البصر، واللب على الدماغ، ويوجه العقل إلى أن يلبي صوت القلب، إنَّ كولردج لم يحجر على العقل، وإنما هو قد اعتدَّ بالكشف الحدسي"[٣].

أما موقفه من الخيال فقد استفاد فيه من تصورات " كانت " ومن تصورات صديقه وردزورث، وميز كولردج بين الخيال والتوهم، فالخيال ملكة وقوة روحية عاطفية، لذلك فإنها أداة " موحدة" تلمح بين الأشياء جوامعها، وترى في الأجزاء

---

[١] . موريس بورا، الخيال الرومانسي ، ص ١٢.

[٢] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤١١.

[٣] . عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الادب، ص ٢٠٠.

والعناصر وحدتها، والتوهم ملكة عقلية تخلو من الروحية العاطفية، ولذلك فإنها تحشد وتكدس وترص ولكنها لاتصل من هذا كله إلى الوحدة والتوهم يجمع الجزئيات والعناصر منفصلة متجاورة، والخيال يصل بقوته الروحية العاطفية إلى ما بين هذه الجزئيات والعناصر من وحدة جوهرية حية.

ويميز كولردج بين الخيال الأولي، والخيال الثانوي، والخيال الأولي ملكة إنسانية عامة، وهي الأداة الأساسية في معرفة الإنسان بعالمه، فهي ترى المدركات أشكالها، وتوجد لهذه الأشكال معانيها، والخيال الثانوي ليس أداة معرفة كالخيال الأولي، وإنما هو اداة خلق، الخيال الثانوي هو الخيال الفني وهو أسمى طاقات الإنسان.

إن الخيال الفني له القدرة على التركيب والخلق، يمزج ويركب ويعيد الخلق، اما التوهم فهو خلط ومجاورة بين الأشياء الجاهزة، فهو حالة من حالات الذاكرة تحررت من نسقي الزمان والمكان.

٦

تخرج صلاح عبد الصبور فنيًا ونقديًا من تحت عباءة المدرسة الرومانسية العربية وظل مخلصًا لكثير من مبادئها طيلة حياته في إبداعه الفني والنقدي على السواء، وطور جانبًا من تصوراتها نحو نزعة صوفية تدفعنا إلى وصفها بالرومانسية الصوفية، إذ يبدو عبد الصبور متأثرًا بالمنجز الصوفي في كتاباته الإبداعية لمأساة الحلاج ـ مثلًا ـ وفي حديثه عن سيرته الفنية في كتابه " حياتي في الشعر "، إذ يؤكد ذلك في مواطن كثيرة في أثناء تحدثه عن المتصوفة

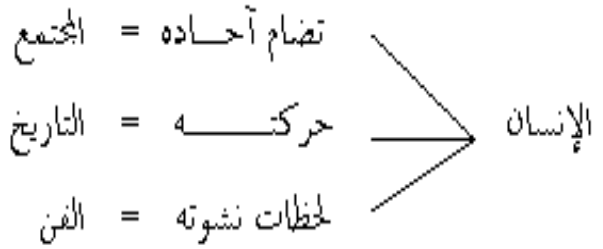
واستخدامه مصطلحاتهم ورموزهم ومحاكاة عباراتهم، ويطبق ذلك بصورة تكاد تكون متماثلة بين الوجد الصوفي والإبداع الشعري، كما أنه تأثر برموز الرومانسية العربية، وخصوصًا جبران خليل جبران الذي يعده " قائد " رحلته، وتأثر أيضًا بخصائص الرومانسية الفنية متمثلة " بموسيقاها الرقيقة وقاموسها العفوي المنتقى، الذي تتناثر فيه الألفاظ ذوات الدلالة المجنحة والإيقاع الناعم "[1]ولكنه تجاوز هذه الرؤية وتجاوز إبداع القصيدة الغنائية التي تنثال فيها " الخواطر والأحاسيس انثيالًا عفويًا تلقائيًا، بحيث لا يربط بينها إلا التداعي "[2]الى تشكيل لغوي .

وإذا كانت الرومانسية تعلي من أهمية الذات بوصفها مركزًا أساسيًا للمعرفة والإبداع فإنَّ صاح عبد الصبور يؤكد عليها من جوانب متعددة، إذ يرى أن " معرفة النفس " تحولًا في مسار الإنسانية ،ومن ثم فإنَّ الإنسان الفرد هو المعبر هذه الذات، ولذلك تحددت في ضوئها طبيعة المجتمع وحركة التاريخ، وماهية الفن، لأنه حين تتناغم آحاد الإنسان يتكون المجتمع وتتشكل حركة التاريخ من حراكه، ويتولد الفن من لحظات نشوته .

---

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت ،١٩٨٣، ص ١٢٧ .

[2] نفسه، ص ٢٨ .



ولم يكن الإنسان أساسًا لتحديد طبيعة المجتمع والتاريخ والفن فحسب، بل انه مركز الكون أيضا، لأنَّ الكون " قوة عمياء ... و الإنسان هو عقله ووعيه، وعظمة ذلك العقل انه يستطيع ان يعقل ذاته "[1]، ويتميز الإنسان ـ هنا ـ بقدرته الفائقة على وعي ذاته ووعي العالم الذي يعيش فيه، أو على حد تعبير عبد الصبور " انه يجعل من نفسه ذاتًا وموضوعًا في نفس الآونة، ناظرًا ومنظورًا إليه، ومرآة ينقسم ويلتئم في لحظة واحدة "[2].

إن الإدراك لا يتحدد بانعكاس صور الأشياء في الذهن، أو تجادلهما معا، بمعنى أنه ليس تأملًا فيما يقع خارج الذات الإنسانية، بل على العكس من ذلك، إن الإدراك لديه ينشأ بالنظر إلى الذات ومنها يتحقق الوعي، ولذلك فإنَّ " نظر الإنسان في ذاته هو التحول الأكبر في الإدراك البشري لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز "[3]، وليس الإدراك هنا مجرد انكباب على النفس

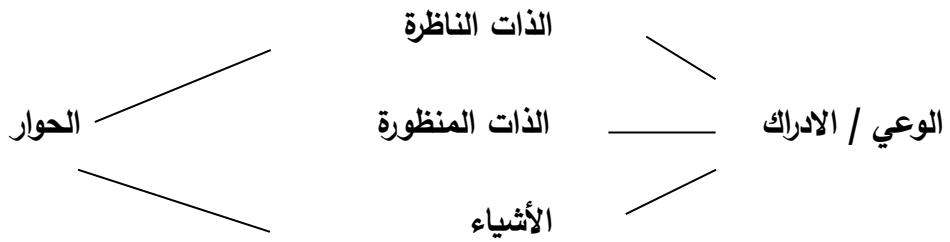
---

١ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص٦.

٢ نفسه، ٦ .

٣ نفسه ، ص ٧ .

وانطواء عليها، ولكن الذات تصبح مركز للكون ومحورًا لصوره وأشيائه، ويتحدد الإدراك في ضوء ثلاثية أخرى ولعلها تمثل الوجه الآخر لثلاثية الإنسان التي حددت حركة المجتمع والتاريخ والفن، وتنحصر هذه الثلاثية ـ هذه المرة ـ في ثلاثة أركان تمثل الذات ركنيها الأساسيين ،وتمثل الأشياء الركن الثالث، فالمعرفة والوعي يتحددان عند عبد الصبور في نوع من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة، وذاته المنظورة، والأشياء ،بمعنى أنه يجعل من ذاته ذاتًا وموضوعًا في آن، ويتبادلان المواقع، إضافة إلى الموضوع المحدد في الأشياء الكائنة خارج الذات المدركة .



وينطلق صلاح عبد الصبور من العام إلى الخاص، أي أنه تحكمت فيه ثلاثية الإنسان" المجتمع و التاريخ و. الفن "، وثلاثية الوعي "الذات الناظرة .والذات المنظورة والأشياء " لينتقل بعد ذلك إلى كيفية تخليق القصيدة التي تتحكم فيها هي الأخرى ثلاثية، تلتقي فيها أبعاد الرومانسية الصوفية، وكيفيات تخليق القصيدة الشعرية.

ويمر إبداع القصيدة لديه بمرحلتين : لا واعية سابقة، تشتمل على مكونين من مكونات ثلاثية تخليق القصيدة، وواعية لاحقة، وتتجلى في المرحلة اللاواعية ابرز مقومات النزعة الرومانسية الصوفية بملامحها المثالية التي ترجع في بعض جذورها إلى التفكير الأفلاطوني ،وترتد جذورها الأخرى إلى التصوف الإسلامي ،وليس هناك من تعارض بين التصورين لدى عبد الصبور لأنَّ الذي يشغل تفكيره انهما ـ المثالية الأفلاطونية والتصوف ـ يعبران عن الداخل ويصدران عنه .

ويتحدد تخليق القصيدة في المرحلة اللاواعية عبر خطوتين، تمثل الخطوة الأولى ما أيطلق عليه " الوارد " الذي حدده مرة بخاطرة " هابطة من منبع متعال عن البشر " وكونها " تفد إلى الذهن " أو " تبزغ فجأة مثل لوامع البرق "[1]، وهي ـ في كل الأحوال ـ تأتي من غامض شأنها شأن الشيء الحزين الذي قال فيه صلاح عبد الصبور :

هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يختفي ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب .. غامض .. حنون [2]

ويضفي عليها أحيانًا ـ توصيفات طبيعية أو ذاتية، فهي " تهبط " كالإلهام، أو وحي من " منبع " متعال عن البشر، وفي كل الأحوال لا وجود للجهد الإنساني

---

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ص ٧ ـ ٨ .

[2] صلاح عبد الصبور، أقول لكم، دار الشروق، بيروت، ص ٧ .

في تشكيل القصيدة، أو تخليقها ،لأنها متأتية من مكان آخر إلهامي، وتنحدر في هبوطها من أعلى غامض إلى أدنى في الذات الإنسانية، أو انها متدفقة من منبع، وهو توصيف يذكرنا بالنبع الذي يتدفق من داخل الأرض، ويحمل كل سمات الداخل ،ويستكمل عبد الصبور توصيفها بحدوثه فجأة، ويستخدم توصيفًا طبيعيًا وذلك لم بحدوثها فجأة، فالوارد ـ هنا ـ خاطرة تبزغ فجأة مثل لوامع البرق والبزوغ المفاجئ ،وكونها لامعا يؤكد المعنى السابق في أن عملية الإبداع لا تتأتى بفعل الجهد الإنساني قدر ما هي هبة تقد من مكان آخر ،وتلد فجأة ومضًا أو برقًا تأكيدًا لمثالية الإبداع ووجدانيته المطلقة .

ويضفي سمات معرفية على الوارد الإبداعي حين يتخلق لديه بوصفه فكرة «نابعة من الذات الإنسانية " وهنا يكرر توصيف النبع الذي يؤكد داخلية الإبداع لا خارجيته ،بمعنى أن الإبداع لا يتخلق بسبب مثير خارجي يولد انفعالًا في الذات بل على العكس ينبع أو يتدفق من الذات الإنسانية، وان هذه العلمية تحقق للذات وعيها لنفسها، فكأن التدفق والبزوغ من الداخل إنما هو شكل من أشكال الفيض الإشرافي الذي يحقق للذات وعيها لنفسها، ثم القبض على العالم لإدراكه، ومن ثم فإنَّ وعي الذات ووعي الموضوع " العالم ـ الأشياء " يتم بفيض ينبع من الداخل .

ويشبه عملية التخليق هذه في ضوء حركة مستقيمة ،تمامًا كحركة الوقت الذي ينتقل بشكل أفقي، وتتالى فيه أحداثه، كذلك تخليق القصيدة ينتقل من السكون إلى الدوامة ثم إلى التشكيل :

سكون ← دوامة ← تشكيل

ويمثل السكون المرحلة السابقة للوارد، وتأتي الدوامة التي يتجلى فيها الوارد " خاطرة ـ أو فكرة ـ أو فيضًا " من النفس، وعليها وعلى الوجود .

ويتكئ صلاح عبد الصبور في تحديد ماهية الوارد على المعجم الصوفي الذي يتضمن " الباده والعارض والوهم " وغيرهما، ويتوقف للمقارنة بين مصطلحي الباده والوارد، إذ يمثل الأول " مقدمة للوارد حين يبده القلب ويفجؤه ... ويفتح الطريق للوارد " أما الوارد فإنه «يستغرق القلب وأن يكون له فعل "[1].

ويعقد عبد الصبور مقارنة بين الوارد الصوفي والحس البرغسوني، إذ يرى أن الحدس على الرغم من طبيعته المخالفة للتفكير العقلي فإنه يتكئ تمامًا على المقدمات العقلية، ويتأسس في ضوئها، فهو ينبثق في ضوء " المواد الألوية التي يرتبها العقل في وحدة وتناسق " ومن ثم فهو صالح لتفسير الوثبات الفكرية لأنه " قمة عقلية لنشاط عقلي " ويعجز من ثم في تفسير " الوثبات الوجدانية " التي يتمكن الوارد من التعبير عنها[2].

وفي ضوء هذا يبتعد الوارد كثيرًا عن العقل، ويقترب إلى حد كبير من التصورات الأفلاطونية، فهو يتشكل بوصفه وافدا، أو ومضة، أو فيضًا من النفس،، إنَّ إبداع الشعر عند أفلاطون وصلاح عبد الصبور لا يتم إلا تحت وطأة تأثير قوة غيبية، يفقد فيها الشاعر وعيه وصوابه ،ولذلك يكشف أفلاطون عن تصوره في عقد المقارنة كهنة كوبيلا الذين لا يؤدون طقوسهم في الرقص إلا إذا فقدوا صوابهم،

---

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص ١١ .

[2] نفسه، ص ١٢ .

ويرى أن الشعراء ـ الغنائيين خصوصًا ـ " لا ينظمون أشعارهم وهم منتبهون، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف ،وينزل عليهم الوحي الإلهي "[1].

إذن هناك حالة لا وعي تمكن الشاعر من إبداع الشعر وان الإلهام قذف والقاء في روع الشاعر، وليس الشاعر سوى وسيط لنقل ما يلقى إليه، وان عمله يماثل حالة اللاوعي التي يمارسها كهنة الإلهة كوبيلا، والصورة نفسها لدى عبد الصبور، إذ تتخلق القصيدة ـ أساسًا ـ في حالة لا وعي يعيشها الشاعر، وان هناك واردا يفد إليه، وليس الشاعر سوى ناقل لهذا الوارد، وان هناك تماثلًا بين حالة إبداع الشعر ووجد الصوفي، وكلا العملين يتحقق بحالة الاتحاد بقوة غيبية تفيض على الذات وتؤثر فيها .

وتتشكل القصيدة بطريقتين، الأولى : يرفضها عبد الصبور لأنها توجد بعيدًا عن دور الوارد وتأثيره، والثانية : يتبناها، وهي " القصيدة ـ الوارد " ويرى أنها تتكون " حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب بألفاظ مموسقة ،لا يكاد الشارع يستبين معناها "[2]، ولا يتحكم الشاعر في بدء تشكيل القصيدة ولا في زمان تدفقها، أو مكان تشكيلها، وأخطر من هذا أنه لا يتبين معانيها، أو الوعي بسماتها وخصائصها، إنه فعل يشبه فعل الوجدان الصوفي الذي يتلبس الصوفي .

وتمثل " القصيدة كوارد " الخطوة الأولى من مرحلة اللاوعي في تخليق القصيدة، وتمثل " القصيدة كفعل " الخطوة الثانية ،وهاتان الخطوتان متتاليتان،

---

١ أفلاطون، محاورة أيون، ترجمة صقر خفاجة ،مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٨.

٢ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص ١٣ .

وترتبط الثانية بالأولى ارتباط المعلول بعلته، إنَّ الشاعر في الخطوة الأولى في حالة تلق سلبي مطلق إزاء قوة غيبية خارجية، وهو في حالة لا وعي، ويستمر في حالته الواعية في الخطوة الثانية، ويرافقها تعب وجهد وقلق، أو على حد تعبيره ان الشاعر " يدفع بنفسه إلى رحلة مضنية في طريق قلق "[1]، ويتأتى هذا كله لأنَّ الشاعر يحاول استحضار الوارد، بمعنى أنه يتصيده، ويحاول التعبير عنه بالكيفية نفسها التي عاشها وجدًا صوفيًا، ويتكئ الشاعر على عبارات وجدانية صوفية لتوصيف هذه الحالة التي يختلط فيها اتحاد الذات وانفصالها، واقترانها بالوعي " إن الشاعر يستطيع ان يتقدم خطوات محو هذا المنبع حتى يتصل به "[2].

و يحدثنا الشاعر عن العلاقة بين الشاعر والوارد، بحسب أصول تذكرنا بتقسيمات ابن قتيبة لضروب الشعر، فحين يتحدث عن إخفاق القصيد يرجع ذلك إلى :

- قوة العواطف واحتدامها مع ضعف الشاعر .
- قوة الشاعر وممانعته الذاتية فلم يستطع ان ينسلخ عن ذاته، إذ يدع القصيدة تسيطر عليه .
- ضعف إحساس الشاعر إزاء ما يرد عليه من خاطر.

أما المرحلة الواعية من إبداع القصيدة فهي عودة الشاعر إلى حالته العادية قبل ورود الوارد إليه " وحيًا وقصيدة "، وهنا يقوم الشاعر بتنقيح قصيدته، اذ يثبت

---

١ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص ١٤ .

٢ نفسه، ص ١٥.

كلمة، ويمحو أخرى، أو يقدم أو يؤخر، ويستبدل شطرًا بشطر آخر، ويبدو أن تنقيح القصيدة هو آخر عمليات الإبداع في القصيدة، وبذلك يكرر صلاح عبد الصبور بعض أفكار ابن طباطبا العلوي التراثية ،وكذلك بعض أفكار إليوت.

ونخلص من هذا الى انَّ الرومانسية الصوفية تنطلق عند صلاح عبد الصبور من مركزية الذات بوصفها مصدر المعرفة والإبداع، وهي رؤية تتجاوز الحس الرومانسي التقليدي إلى بعدٍ معرفيّ وجوديّ، يتجلى في رؤيته للإنسان كقوة فاعلة في تشكيل المجتمع والتاريخ والفن، فالإنسان، كما يراه عبد الصبور، هو مركز الكون، لأنه يمتلك الوعي القادر على إدراك ذاته والعالم من حوله، فيتولد الإدراك من حوار ثلاثيّ بين الذات الناظرة، والذات المنظورة، والأشياء.

ومن هذه الرؤية تنبثق فلسفة عبد الصبور في إبداع القصيدة، إذ يُقسِّم عملية الإبداع إلى مرحلتين: مرحلة لا واعية تسبق الكتابة وتتمثل في "الوارد الشعري"، ومرحلة واعية تتعلق بالتشكيل اللغوي اللاحق، ويتجلى في المرحلة الأولى التأثير الصوفي بوضوح، إذ يشبّه عبد الصبور لحظة الإبداع بفيض داخلي أو ومضة مفاجئة تنبثق من الذات، ويقارن هذا "الوارد" بمفاهيم صوفية مثل "الباده" و"العارض"، ويقارنه أيضًا بالحدس البرغسوني، ليؤكد أن الشعر لا ينبع من الجهد العقلي بل من تجربة وجدانية تتصل بالمطلق.

أما في المرحلة الواعية، فيخضع الشاعر نصه لعملية مراجعة وتنقيح، ينتقل فيها من التلقّي السلبي إلى الفعل الواعي، مستعينًا بأدواته اللغوية والفنية لتثبيت القصيدة وتشكيلها، وهكذا تتضافر في تجربة عبد الصبور ثلاثة أبعاد متكاملة: الرؤية الرومانسية، الحس الصوفي، والبناء الفني للقصيدة، في إطار يعكس فهمًا خاصًا للشعر بوصفه فعلًا معرفيًا وجماليًا نابعًا من الداخل.

القناع الصوفي

تمثلات الفناء والتمرد في شعر جودت القزويني

إضاءة :

يُعدّ التوظيف الرمزي للشخصيات التاريخية في الشعر المعاصر من أبرز التقنيات التعبيرية التي يستثمرها الشاعر لتكثيف رؤاه الوجودية، وتمثيل أزماته الذاتية والجمعية ضمن إطار فني يتجاوز المباشرة والتقرير. وفي هذا السياق، تتبوأ شخصية الحلاج مكانة استثنائية في الذاكرة الشعرية العربية، بوصفها رمزًا مأساويًا للتمرد الصوفي، والفناء في المطلق، والصراع مع السلطة، كما تمثل "حالة معادلة" لتجربة إنسانية متكررة تتمحور حول الاغتراب، والقهر، والبحث عن المطلق.

تقارب هذه الدراسة قصيدة "فناء في سجون الغربة "للشاعر جودت القزويني، بوصفها نصًا شعريًا معاصرًا يُعيد إنتاج الحلاج لا بوصفه شخصيةً تاريخية، بل بوصفه رمزًا مكثّفًا لحالة روحية وفكرية يعيشها الشاعر في زمنه، متخذًا من شخصية الحلاج قناعًا يُسقط من خلاله رؤاه الذاتية ويجسد تجربة الاغتراب الروحي والوجداني، وتستثمر القصيدة الحلاجَ بوصفه "معادلًا موضوعيًا"، بالمعنى الذي قصده ت. س. إليوت، أي صورة رمزية لحالة شعورية داخلية معقدة تعيشها الذات الشاعرة.

إن البعد التاريخي الرمزي في هذه القصيدة لا يقتصر على استدعاء شخصية الحلاج فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى إعادة إنتاج الحلاج داخل بنية شعرية تنفتح على الأبعاد الصوفية والفكرية والسياسية، وتُحاور التراث بأسلوب حداثي يتكئ على أساليب التضمين، والقناع، وتوظيف البنية الحوارية، فالقصيدة تفتح حوارًا داخليًا مع الحلاج، وتجعله صوتًا مضاعفًا للذات، بما يشي بأن هناك تطابقًا بين التجربتين: تجربة الشاعر المعاصر وتجربة المتصوف الشهيد.

وإزاء ذلك، تتوخى هذه الدراسة الوقوف على كيفية توظيف الحلاج رمزًا ومعادلًا موضوعيًا في القصيدة، وتفكيك آليات حضور البعد التاريخي الرمزي في النص، عبر

رمزية الحلاج في الذاكرة الثقافية، والقناع بوصفه تقنية فنية وتمثيلًا للذات، والتضمين الشعري والدلالة الصوفية، وجدل الذات والآخر في سياق الغربة والفناء.

تهدف الدراسة في مجملها إلى إظهار كيف يَرفدُ الشاعر تجربته الذاتية بتجربة تاريخية ذات حمولة رمزية عالية، ليصوغ نصًا حديثًا يجمع بين الرؤيا الصوفية والقلق الوجودي المعاصر، وبين التضمين الفني والانشطار الداخلي للذات، مما يمنح القصيدة طابعًا تأمليًا مزدوجًا: وجوديًّا وتاريخيًّا، فنيًّا ومعرفيًّا.

النص :

١

السجون .. الضباب .. السجون

وحفنةٌ من الترابِ في العيون

وبارقٌ من الوجوه

يرجعُ الحلاجَ من جديد

الى السجون

كفهُ يملأها الحديد

....ياطريد

غربتُك الممحاةُ تبعثُ الرؤى في الزمن الشريد

٢

علَّمني الحلاجُ أنْ أكونَ بين كلِّ تائهٍ عصاه

وأنْ أكونَ بين كلِّ شفةٍ ظمأى كؤوسا

مشردٌ يضحكُ منك الليلُ والمتيه

ويُشعلُ الزمانُ عارضيك

وأنتَ تُوقدُ الحياة

تعرفُك الفلاةُ

والنجمُ في سمائهِ يهوي اليك

٣

يا حلاجُ من تكون ؟

من أكون...

السجون .. السجون..

الزمان .. المكان .. الحضور .. الغياب

الضباب

من تكون ؟

يحضنك الزمانُ والمكانُ يشتريك

ترفضُ قيدين

وانت تبقى اللغزَ في انكفاءة القطبين..

كيف دنوت للفناء

وكيف أبعدتَ الصدى عن عالمِ الذوات.

علمني فناؤك ـ الوجود ـ كيف احتويك

كما احتوى القديمَ روحُك الغريب

واسمع النداء ... ياندا‌ء ... يا أنا..

نحن روحان حللنا بدنا .. بدنا .. بدنا

أنا من أهوى ومن أهوي أنا

أنا .. أنا

٤

تعششُ السنينُ في ضلوعي العتيقه

ينامُ كلُّ الجائعين في جفوني الحريقه

اسمعُ أصواتاً تصيح

أحملُها في داخلي

تقولُ إنك الغياب..

وإننا في صدرك الحضور..

يا حلاجُ كيف أدركُ الفناء .. ؟

وكيف اعرفُ الوجود ؟

٥

يحملني المستنفعُ الفكريُ للفراغ

التهمُ الغربةَ والاحجار

والأمل المضحك قيثار

يشربني السكون..

من أكون ؟

يُعدُّ الشاعر العراقي جودت القزويني أحد الأصوات الشعرية التي تشكلت ضمن أفق التحولات الشعرية الكبرى في العراق، إذ عاصر جيل الستينات، لكنه قدم تجربته الشعرية في سبعينات القرن العشرين، وأصدر ديوانين شعريين هما: "قصائد الزمن القديم" و"أشعار مقاتلة"، وتميّزت قصائده برؤية شعرية ناضجة، وبشحنات شعورية متدفقة، وبنزوع تأملي وجداني، وقد أشار الناقد المصري د. علي عشري زايد إلى أن القزويني استطاع أن يمزج بين لغة فخمة تعيدنا إلى أجواء الشعر العربي القديم، ولغة شفافة تنبض بعذوبة عالية، يقول علي عشري زايد " الأبعاد الشعورية لرؤية الشاعر في هذه المجموعة كثيرة ومتنوعة، وإن كان يغلب في مجملها الحس الأسوان الحزين، وقد تنوعت اللغة بتنوع هذه الأبعاد، فهي تارة تفخم وتجزل حتى تحس القاريء بأنَّه أمام واحد من الأجيال الأولى في تاريخ الشعر العربي، وتارة ترق وتشف حتى تكاد تذوب عذوبة "[1].

في ديوانه "للضوء ألوان أخرى"، تبرز قصيدة " فناء في سجون الغربة " بوصفها إحدى المحطات الشعرية المهمة، إذ تتجلى فيها ملامح تطور التجربة الشعرية، وبروز أدواتها الفنية والفكرية، وتُطرح في هذه القصيدة مجموعة من القضايا النقدية المرتبطة باللغة والتقنيات الحديثة في التعبير، ومنها: التضمين، والتقنع، وتوظيف الرمز التراثي.

تثير القصيدة مسألة التضمين الشعري بوصفه أداة جمالية ودلالية، ففي التقاليد الشعرية القديمة، كان التضمين في القصيدة التقليدية يبقى مقتصرًا على

---

[1] علي عشري زايد، قصائد جديدة من الزمن القديم مقدمة : قصائد الزمن القديم، ديوان القزويني، دار سرحان للطباعة، القاهرة، ١٩٨٠ ص ٨.

اقتباس نصي من قصيدة آخرى، شريطة أن يتداخل الاقتباس النصي في نسيج القصيدة التقليدية، سواء أكان التضمين بعض بيت، أم بيتاً، أم أبيات، وتبقى خصائص الاقتباس كما هي عليه في الغالب، كما أن القصيدة المضمنة ينبغي أن تكون من ذات الوزن والقافية التي عليها النص المقتبس غالباً، وهذا يعني أن التضمين، في هذه الحالة، انما يمثل توكيدًا لفكرة أراد الشاعر التعبير عنها، أو تعارضًا لها، بحيث لا يتجاوز التضمين عملية خلق جديد للنص المقتبس شيئاً، أو تعيد خلقه من جديد، كما أنه هو الآخر لا يضفي على القصيدة التي تضمنته كبير دلالة، أما في القصيدة الحديثة، فإنَّ التضمين تجاوز هذا الإطار، وأصبح ينطوي على عملية تفاعلية تدمج النص القديم في نسيج جديد متكامل مع رؤية الشاعر الحديث.

ويمثل التضمين في القصيدة الحديثة ملمحًا جديدًا يتكيء عليه الشاعر فيستغله دلاليًا وجماليًا، ويسعفه في التعبير عن تجاربه المعقدة، ويتجاوز المفهوم الضعيف للتضمين القديم لأنَّ التضمين في مفهومه التقليدي يتجاور ـ على أحسن الأحوال ـ مع تجربة الشاعر، فتصير جزء من طبيعة التشكيل اللغوي للقصيدة، بمعنى أن الشاعر الحديث حين يعمد الى التضمين فإنه يتجاوز الاقتباس النصي الى تفاعل يوظف فيه التجربة القديمة ويعيد خلقها من جديد في اطار تجربته هو، فقد تكون القصيدة الحديثة تشكيلاً جماليًا ينطوي على تجربة قديمة لشاعر ما، وقد تكون استلهامًا لما توحيه بعض ملامح تجربة الشاعر، مع اعطاء حرية مطلقة للشاعر في الخلق والتكوين ليتواءم التضمين مع التجربة، إذ يتحول الى خصيصة جوهرية في بناء القصيدة وقد تنطوي القصيدة الحديثة على

اقتباس نصي يخضع في تشكيله لتجربة الشاعر الحديث تلوينًا وأداء دلاليًا وجمالياً.

إنَّ التضمين في القصيدة الحديثة يتجاوز الأبعاد المحدودة الى أداة رمزية ثرية يوظفها الشاعر للتعبير عن رؤية، سواء أكان التضمين جزئيًا في سياق القصيدة بحيث يثري دلالتها وتشكيلها الجمالي، أم شموليًا بحيث يحتوي التجربة الشعرية في القصيدة كلها، والتضمين من هذه الناحية تحكمه عناصر جديدة بسبب تراكيبه وتعقيده، ومن هذه العناصر ما يتصل بطبيعة التجربة الشعرية، وكيفية التعبير عنها بهذه الأداة البالغة التعقيد، ومنها ما يتصل بالتشكيل الجديد الذي أراده الشاعر من هذا التضمين.

إنَّ التضمين بوصفه أداة بمقدار ماله من جوانب ايجابية ثرية يمكنها أن ترفد التجربة الشعرية، وتثري النص الشعري معرفيًا ودلاليًا، فإنها يمكن أن تعيق هذه التجربة وتحد من ثرائها وغناها، لأنَّ التضمين المقحم على التجربة الشعرية يقطع تدفق القصيدة، وينبئ عن انفصام حاد بين الشاعر والتضمين، إنَّ التضمين يتحول الى قيمة ثرية معرفيًا وفنيًا حين يلتحم بالتجربة الشعرية ويتوحد بها.

وفي قصيدة " فناء في سجون الغربة " يمثل التضمين ملمحًا جماليًا استطاع الشاعر جودت القزويني أن يحوله الى تجربة جديدة، وقد تمكن الشاعر من التوحد مع التجربة الشعرية المضمنة وتوظيف أبرز دلالاتها الشعرية، إذ ضمن بيتًا شعريًا لصاحب التجربة القديمة، ولكن تضمنه يتجاور التضمين التقليدي، لأنه حوله الى جزء من تجربته الخاصة، وبهذا تكون التجربة الجديدة ذات ملامح متعددة وقد انطوت على تضمين تجربة شعرية قديمة ذات موقف

محدد، وحولها الشاعر الحديث الى تجربته الخاصة على الرغم من أنه يجرد نفسه مرة ويخاطبها مرة، إنّ التضمين هنا لا يتوقف عند حد التناص، بل يتحول إلى مكون جوهري في تشكيل التجربة الشعرية، إذ يُعاد بناء النص المقتبس ليتماشى مع البنية الفنية والدلالية للقصيدة.

ويستعمل القزويني " القناع " التاريخي للتعبير عن التجربة الحديثة في ضوء اسقاطاته المعاصرة على الماضي "[1]، إن الشاعر في هذه القصيدة يستوحي من التراث تجربة فريدة لثائر وشاعر، وهو لا يحافظ على خصائص هذا الثائر الشاعر، وإنما يجرد شخصيته من بعض ملامحها المعروفة ليضفي عليها ملامح جديدة، فهو من هذه الناحية يحكم تجربة الثائر القديم ويحكم شاعريته أيضًا في سياق تجربته المعاصرة الخاصة، ومن ثم يحاول إعادة الماضي في ضوء الحاضر، أو إعادة الثائر والشاعر القديم الذي تمرد على القيم والتقاليد ويحاول إعادة في تجربته الخاصة ثائرًا على قيم وتقاليد أخرى، يعتمد القزويني في هذه القصيدة على توظيف شخصية الحلاج بوصفها "قناعًا شعريًا"، وهذا يعني ان الشاعر لا يسرد تجربة الحلاج التاريخية كما هي، بل يُعيد إنتاجها في ضوء معاناة ذاتية معاصرة، فالحلاج عند القزويني هو تمثيل رمزي للشاعر المتمرد، الغريب، الباحث عن يقين وسط عتمة الواقع، وهو بذلك معادل موضوعي لتجربة الشاعر نفسه .

---

[1] يُنظر: عن علاقة الشاعر بالماضي والتراث : ت. س. إليوت : مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د. ت، ص ٦ ـ ١١.

إنَّ الحالة التي يعيشها جودت القزويني من عتمة قاتمة وغربة قاتلة في رحلته الخاصة المتأزمة أعادت اليه في الوعي تجربة شاعر آخر ـ في الماضي ـ عاش الغربة بسجونها ومعاناتها، وبهذا تسترجع التجربة الحديثة صورة الماضي وتعيد تشكيل شخوصها ورموزها من جديد، غير إنَّ هذه الإعادة ليست على غرار إعادة الحدث القديم ووصفه، لأنَّ السياقين التاريخي والاجتماعي مختلفان، ولكن بعدًا مشتركًا يدفع الى هذه المماثلة في التجربة بين الماضي والحاضر، تمكن الشاعر من وعيها فاتكًا عليها على شكل " قناع" من أجل التعبير عن تجربته الشعرية الخاصة .

ولقد كان توظيف شخصية الحلاج في الشعر الحديث ينمو ـ غالبًا ـ في اتجاهين : أحدهما أن يخلع الشاعر على الحلاج بعض ملامح المسيح، والثاني : توظيف شخصية الحلاج لتقديم ملامح سياسية معينة أراد الشاعر اسقاطها[١]. وكان جودت القزويني يعي أن الحلاج ثائر ومتمرد ضد ضبابية الوعي والسعي نحو نور اليقين، ويعي أيضًا تمرده ضد السجون : سجون الغربة، وسجون الضياع، ولذلك اتخذ من الحلاج قناعًا يتحدث فيه عن تجربته الخاصة ومعاناته في واقع مليء بالمآسي، وقد اسعفه الحلاج في تأدية وظيفته هذه لثراء في شخصيته ومواقفه وشاعريته، إن هناك تماثلًا بين الشاعر والحلاج، كلاهما متمرد، وكلاهما شاعر، هذا يفنى في سجون غربة الحاضر، وذاك قد عانى من سجون الغربة فأفنى ذاته في انعتاق من الجسد، فالحلاج لدى جودت القزويني ـ

---

[١] علي عشري زايد، استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس : ١٩٧٨، ص ١٣٧ .

لو استعرنا لغة إليوت ومصطلحاته ـ " المعادل الموضوعي "[1]، اذن فهو يعيد تجربة الحلاج بوصفه " قناعًا " يعبر عن تجربة حديثة.

إن تجربة الشاعر تتكئ على مفردات الضياع، سواء أكان ضياعًا في سجن، أم ضياعًا في ضبابية الوعي، ولكنها على كل حال ترجع الحلاج القديم في صورة الشاعر الحديث لتزج به من جديد بالسجن، وكأن الثائر المتمرد نمط متكرر يعيد التاريخ إحداثه، ولابد أن تكبل يداه بالحديد، وكأنَّ هذه سنة تاريخية يتحتم حدوثها في كل مكان وزمان :

السجون .. الضباب .. السجون

وحفنة من التراب في العيون

وبارق من الوجوه

يرجع " الحلاج " من جديد

كفة يملأها الحديد

وإذا كان الشاعر قد عمد ـ هنا ـ الى تجربة ذاته عن تجربته، على الرغم من أن الحلاج إنما هو قناع الشاعر، بل هو الشاعر نفسه، فتحدث عنه بضمير الغائب، ولكنه من أجل أن يجعل للحلاج، أو لقضيته حضورًا أقوى، انتقل الى مناداته ومخاطبته:

---

[1] . ف. ب. ماثيسن، ت. س إليوت الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس، المطبعة العصرية، بيروت، ١٩٦٥ ص ١٣٧ .

ياطريد

غربتك الممحاة تبعث الرؤى في الزمن الشريد

وينجح الشاعر في توحده مع " قناعه " والتوحد ينبئ عن تماثل في توحد التجربة، ومحاولة خلق تجربة جديدة، كما أن الشاعر يتجرد في قناعه، يحاوره، ثم يرجع ليتوحد به من جديد، ففي المقطع الأول من القصيدة يتوحد الشاعر مع الحلاج بحيث لا ندري أيهما الشاعر وأيهما الحلاج، فالحلاج يعود من جديد في إهاب الشاعر، فيزج به، أو بهما معاً في السجن : " طريد كفه يملأها الحديد " وتضفي غربته على الواقع معنى، وتبعث الوعي في زمن غريب، والشاعر في المقطع الثاني يتحول إلى راوٍ يتحدث عن تجربته الخصبة، وتلمذته لهذا الثائر المتمرد، ثم يعمد الى مخاطبة هذا الثائر بذكر خصاله وصفاته.

تتأسس هذه القصيدة على ثنائية الأنا والآخر، وتتحول العلاقة بين الشاعر والحلاج من تقابل خارجي إلى تماهٍ داخلي، لا يستطيع القارئ أن يحدد بوضوح من المتحدث: أهو الشاعر أم الحلاج؟ فالشاعر يتقمص شخصية الحلاج، يخاطبه، يتحد به، ثم يعود ليفارقه.

في هذا السياق، تتبلور تجربة فنية وفكرية عميقة، إذ يتحول الحلاج من رمز تاريخي إلى صورة داخلية للشاعر نفسه، وتتحول التساؤلات الوجودية إلى مناجاة مزدوجة بين الشاعر وقناعه" :يا حلاج من تكون؟ / من أكون؟"

إنَّ الشاعر القزويني يتحدث عن الوعي الذي علمه إياه الحلاج، وهو ـ في الحقيقة ـ يتحدث عن نفسه، فليس الحلاج سوى قناع يوظفه الشاعر ليكسر

بـه حدة الغنائيـة، وليضـفي سمات موضوعية علـى تجربتـه الشـعرية، اذن يـؤدي القناع ـ هنا ـ وظيفة مزدوجة: أولًا، يكسر النزعة الغنائية الذاتيـة المباشرة، وثانيًا، يمـنح القصـيدة عمقًـا فكريًـا عبـر استحضـار شخصـية مثقلـة بـالرموز الصـوفية والثورية، مما يتيح إسقاط معاناة الذات المعاصرة على تجربة تاريخية معروفة.

وقد أكد هذا الملمـح عبد الوهاب البياتي فـي أثنـاء حديثـه عن القنـاع إذ يقول" إن الشاعر يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاتـه، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائيـة والرومانسـية "[1]، ولـذلك فـإنَّ الشـاعر جودت القزوينـي فـي ضـوء ادراكنـا لقناعة هو الدليل والمرشد الذي يقود العميان، في زمن يقل فيـه أصحاب الـوعي، وأن يبل ظمأ العطشان، فيتحول مرة إلـى عصا تقود التـائهين، ويتحـول مرة الـى كـأس يرتـوي منـه الظـامئون، أي أنـه يتحـول الـى أداة ولكنهـا فـي كلتـا الحـالتين ليست سوى أداة معرفية لأنَّ عصا الأعمـى هـي التـي تبصره فـي واقـع معتم، هذا إذا أدركنـا أن الشـاعر لا يتحـدث عـن العميـان وإنمـا يتحـدث عـن التـائهين، إذن فوظيفـة الشـاعر فـي الـوعي أساسـية وجوهريـة، وبالإمكـان تفسـير قضـية الكـأس بوصفها كأس المعرفة التي تدل وترشد.

أمـا الخصـائص التـي يخلعهـا الشـاعر علـى الحـلاج فهـي ليسـت سـوى خصائصه هو، وبذا يمتزج الموضوعي بالذاتي، وليست بدعة هذا الامتزاج، فإنَّ أغلـب شـعراء الحركـة الشـعرية الحديثـة " يمزجـون فيمـا يسـتخدمون مـن رمـوز

---

[1] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨ ص ٣٥.

ونماذج اسطورية الذات بالموضوع"[1] فالشاعر هو المشرد الذي يضحك منه زمان الغربة، وعلى الرغم من أنه يوقد الحياة بالمعرفة والوعي فإنَّ عارضيه يشعلهما الزمان، ربما يشتعلان شيباً، عمقًا زمنيًا في الحياة وإدراك كنهها:

علمني الحلاج أن أكون بين كل تائه عصاه

وأن اكون بين كل شفة ظمأى كؤوسًا

مشردٌ يضحك منك الليل والمتيه

ويشعل الزمان عارضيك

وانت توقد الحياة

تعرفك الفلاة

والنجم في سمائه يهوي اليك

وتستهوي الشاعر حالة التوحد والانفصام بقناعه، فهو يوهم المتلقي أنه يتحدث عن " القناع " أي عن الأخر، ولكنه يوظف الأخر تعبيراً عن الأنا، وتتجلى صور التوحد والانفصام في تضمين الشاعر لبيت الحلاج لتعبر عن حالة التوحد المطلقة بـ " الحلاج ـ القناع "، فيتكئ على الموروث الصوفي في بعض مفرداته وغموض تجربته، فتشف تجربة الشاعر، وتتعالى في غموض المفردات والتراكيب،

---

[1] أنس داود، الاسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس . د. ت، ص ٣٤٦ .

ويسبق هذا سؤال عن ماهية الأنا، مرتين، ـ أي سؤال عن وعي الذات ـ ماهية : " الأنا ـ الشاعر " وماهية " الأنا ـ القناع " في اطار الحديث عن الأنا والآخر، فبعد أن عرفنا أن الحلاج الاستاذ قد علّم تلميذه الوعي والمعرفة وأن التلميذ قد وعى الدرس وطبقه، يثور التلميذ على القناع ويرجع فيتحد به، يسأله عن ماهيته بوصفه " أنا " ويسأله عن ماهيته بوصفه " الآخر "، وتتدفق المفردات تحت تأثير تجربة شعرية صوفية، ويتحول السجن الى واحدة من هذه المفردات التي تتجلى فيها الثنائيات الضدية : الزمان والمكان قيدان يحيقان بالانسان ووعيه وتجربته، ثم التطرق لأخر التجارب الصوفية " الفناء "

تعكس القصيدة أثر التصوف في تشكيل التجربة الشعرية، فالثنائيات التي تملأ النص: الحضور/الغياب، السجن/الحرية، الأنا/الآخر، كلها تحيل إلى مفاهيم صوفية، لا سيما مفهوم "الفناء"، الذي يتحول عند القزويني إلى رمز لتجاوز الذات وبلوغ وعي أسمى بالوجود.

لا يعيد الشاعر تجربة الفناء الصوفي كما هي، بل يوظفها بطريقة جديدة للتعبير عن تمزقه الداخلي، وعن معاناته في مواجهة واقع مظلم، إنه لا يسعى إلى الاتحاد المطلق بالمطلق ـ كما فعل الحلاج ـ بل إلى الاتحاد بقناعه، أي بالحلاج الذي أعاد خلقه شعريًا، ليصبح صوتًا آخر من أصوات ذاته، يقول :

ياحلاج من تكون ؟

من اكون..

.....

من تكون

يحضنك الزمان والمكان يشتريك

ترفض قيدين

وانت تبقى اللغز في انكفاءة القطبين

كيف دنوت للفناء

وكيف أبعدت الصدى عن عالم الذوات

إنَّ الحلاج كان يتسامى بتجربة صوفية، ويركز الشاعر جودت القزويني على أحد مكوناتها، وهي محاولته توحيد الأنا بالآخر، أو إبعاد الصدى عن عالم الذات، والفناء ــ دون شك ــ حالة توحد بالآخر، بمعنى الغاء الأنا لتصبح هي الآخر، هذا الفناء يمثل وجودًا حقيقيًا، وليس ظلًا ،لأنه توحد بالمطلق، فالحلاج قد توحد بالمطلق، وقد انبهر الشاعر بهذا الفناء لأنه يمثل لديه الوجود الحقيقي، ولكنه لا يريد تجربة صوفية تماثل تجربة الحلاج في توحده بالمطلق، بل يريد جودت القزويني أن يتوحد بقناعه أي أن يتوحد بحلاجه الكائن في ذاته، أن محاولة التوحد ـ هذه ـ احتواء لآخر ووعي له في آن.

إن الشاعر تحت وطأة العيش في الواقع يفيض بالمعاناة، يريد أن يحتوي عالمه الداخلي، وأن يتوحد مع ذاته، فحالة الانفعال بالتجربة شطرت الشاعر الى بعدين " أنا ــ وآخر " و " تلميذ ــ واستاذ " و " جودت ــ وحلاج " ويتبدى هذا التوحد في التضمين الشعري الذي يصوغه الشاعر في إطار تجربته الجديدة في

نداء يأتيه من الآخر ويعبر عنه بأنا متضخمة تتحسس الوعي بالأنا أولاً، وبالبدن ثانيًا .

واسمع النداء .. ياندا‌ء .. يا أنا

نحن روحان حللنا بدنا .. بدنا .. بدنا

أنا من أهوى ومن أهوى أنا

أنا ... أنا

وتدور القصيدة حول سؤال فلسفي مركزي: كيف يُدرك الفناء؟ وكيف يُعرف الوجود؟ وهذه الأسئلة لا تُطرح كموضوعات نظرية، بل تُجسد من خلال تجربة شعورية حيّة، تجعل من الوعي بالذات والألم الوجودي موضوعًا للشعر، لا للفكر المجرد.

يا حلاج من تكون

من أكون

أو:

يا حلاج كيف أدرك الفناء

وكيف اعرف الوجود

وعلى الرغم من أن هذه الابعاد فلسفية الطابع والغاية، ولكنها تمثل جزءًا أساسيًا من تجربة الشاعر، فهو لا يفتعل هذا لمجرد رغبة عابرة في التفلسف،

وإلا لسقطت التجربة والقصيدة، ولكنها ـ جميعًا ـ تتحول بسبب معايشته لها الى تجربة شعرية تتوقد في أعماقه ويضعها أمام المتلقي كواحدة من معاناة معاصرة، ولا يعني هذا أن الشاعر يستخدم الفاظه استخدامًا منطقيًا، وإنما يختار الفاظه لتتخذ موقعها المناسب في بناء القصيدة[1]، أو على حد تعبير أدونيس " إن لغة الشعر هي اللغة ـ الاشارة، في حين أن اللغة العادية هي : اللغة ـ الايضاح "[2]، ولقد تركت التجربة الصوفية للحلاج آثارها في رؤية الشاعر، ما دامت التجربة الصوفية تتجاوز «التجريد أو التعالي بالمعنى التقليدي الديني، وتغير تبعًا لذلك مفهوم العالم "[3]، ولهذا فإنَّ رؤية الشاعر القزويني تجعله يبصر الأشياء بكيفية أخرى، فهو يحول العالم الى خصيصة ذاتية يسقط عليها أفكاره وتصوراته ويتكئ على انماط استعارية تسهم في تشكيل صوره الشعرية في إطار تجربته الشعرية كلها، وهي التي تمثل استعارة كبرى، فالسنين وهي بعد زماني تتحرك في مكان يعيش فيه الشاعر فهي تعشش في ضلوعه، كما أن الجائعين ينامون في عيونه، وأن أصواتًا تصرخ في أعماقه، ويبني القزويني صورًا شعرية مكثفة ومشحونة بالرمزية، مثل تعشش السنين في الضلوع، ونوم الجياع في الجفون، وأصوات تصرخ في الأعماق، هذه الصور لا تنتمي إلى الواقع الحسي، بل إلى واقع داخلي مضطرب، يتحول فيه المكان والزمان إلى رموز للسجن والغربة، يقول :

تعشش السنين في ضلوعي العتيقة

---

١ يُنظر: رتشاردز، العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، د. ت ص ٤٦ .

٢ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨ ص ١٧ .

٣ أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣ ص ١٠ .

ينام كل الجائعين في جفوني الحريقة

أسمع أصواتًا تصيح

أحملها في داخلي

إذن فالشاعر يعي صيرورة الزمن وحركته، ويتمثلها في تجربته وفي عالمه الداخلي المضطرب، ويبصر أحزان الجائعين التي تعلق في باصرته لا تفارقها، وهذان البعدان يعنيان أن الزمن يؤكد جانبًا وجدانيًا ازاء القلب، ليعني أن حركة الزمن تحتوي جانبًا ذاتيًا، كما أن نيام الجياع في جفون الشاعر تؤكد خاصية الباصرة في تمثل صورة مكانية تتشكل بطريقة ما، ومن أجل أن يستكمل هذه الصورة يرفدها ببعد يصرخ فيه، ويحول هذا كله الى قضية وسؤال.

أما القضية فإنها تقترن بثنائية ضدية يتبادل فيها " الأنا " و " الآخر " الموقع والأدوات، وتتكئ على تجربة صوفية : الفناء، والغياب، والحضور، ونحوها، فالحلاج الذي كان في اثناء تجربة الشاعر كلها يعيش حضورًا حقيقيًا في القصيدة يتحول الى " غياب "، ولكن هذا مجرد ايهام للمتلقي، لأنَّ الشاعر يعيد الحلاج، وإنّ شئت قلت يعيد خلق الحلاج من جديد عبر " أنا " فإذا كان الغياب هو الماضي أو القديم فإنَّ الأنا أو النحن إنما يمثلان الحضور تحت القناع التاريخي المتمثل في الحلاج، أو على وجه التحديد في المنطقة التي تنطوي على أرقى درجات الصفاء والنقاء في " صدر " الحلاج في عالمه الداخلي :

اسمع أصواتًا تصيح

تقول إنك الغياب

وإننا في صدرك الحضور

وإذا كانت القضية التي يطرحها الشاعر تتأسس على ثنائية ضدية يتبادل فيها الادوات الأنا والآخر، والحضور والغياب، والوعي واللاوعي، فإنَّ السؤال أكثر وضوحًا وقربًا، فإنه يخاطب الحلاج، بل يخاطب عالمه الداخلي ـ عالم الشاعر ـ ويسأله عن ازمته الروحية ومعضلته الخطيرة التي تحتوي القصيدة كلها:

ياحلاج كيف أدرك الفناء

وكيف أعرف الوجود

وإذا كان الشاعر قد بدأ قصيدته بالسجون والضباب، أي في هذه الحالة القائمة من العتمة في الرؤية سواء في رؤية الأشياء أو رؤية الأنا والآخر، فإنه ينهي قصيدته بذات العتمة ولكنها هذه المرة عتمة " الأنا " من أكون، ولكن الفرق كامن في أن العتمة كائنة في اول القصيدة في العالم الخارجي، ولكنها في آخرها كائنة في العالم الداخلي في الأنا، ولذا فنحن إزاء حركة يتردد فيها الشاعر بين الذات والواقع، وتتكرر التجربة، وكأنَّ الشاعر يريد القول إن القصيدة لا تنتهي، وإنما تعود من جديد رؤية وايقاعاً، بمعنى ان القصيدة تتأسس على حركة دائرية تبدأ وتنتهي بعنصرَي السجن والضباب، وكأنها تؤكد أن التجربة لا تتوقف، بل تتكرر في كل زمان ومكان، وأن مأساة الشاعر المتمرد محكومة بالتكرار:

السجون .. الضباب .. السجون

وحفنة من التراب في العيون.

تمثل تجربة جودت القزويني الشعرية، كما تتجلى في "فناء في سجون الغربة"، أنموذجًا لاندماج الشعر بالتفكير، ولتفاعل الذات مع التراث، إنها تجربة تكتسب فرادتها من قدرتها على إعادة تشكيل الماضي في ضوء الحاضر، وعلى تحويل الرموز التراثية إلى أدوات تعبير شعري جديدة، ويتحول القناع والتضمين إلى أدوات أساسية في بناء القصيدة، التي تنفتح على أسئلة الوجود، وتكشف عن معاناة ذاتية تحاول أن تفهم ذاتها عبر الآخر، وتعيد تشكيل العالم بكلمتها ووعيها.

إن القزويني لا يقدم نصًا عن الحلاج، بل نصًا عن ذاته من خلال الحلاج، ويجعل من القصيدة مجالًا لتجربة صوفية/ فنية تحاور التراث، وتُعيد إنتاجه في شكل جديد ومختلف.

الولي والضريح جدلية العجز والفعل
قصة قنديل أم هاشم أنموذجا

إضاءة :

تُعدُّ فكرة "الولي" وكراماته الخارقة من الظواهر الاجتماعية والثقافية العميقة التي تحظى بشعبية واسعة في المجتمعات الزراعية التقليدية، وتنتقل تأثيراتها إلى الشرائح الاجتماعية المنحدرة منها إلى المدن، ليس الولي في هذه المجتمعات مجرد شخصية فردية أو مكانًا مقدسًا فحسب، بل هو تعبير عن تصور فكري واجتماعي معقد يعكس علاقة الإنسان بالمطلق، ويرسم كيفية تعامله مع واقعه، ويجسد محاولاته الحثيثة لتحقيق التغيير الذي تعجز القوى البشرية وحدها عن إحداثه، إنّ الإيمان بالولي وكراماته يتخطى حدود المعتقدات الدينية ليشمل طقوسًا وتقاليد تمثل عناصر جوهرية في الحياة اليومية، ويكسب المجتمع تماسكه الداخلي وقوته في مواجهة تحديات الواقع الاجتماعي القاسي.

يرتبط الولي في الذاكرة الشعبية بفرد كان متقياً، نال بفضل تقواه قدرات خارقة ومكرّمًا بكرامات لا تُحصى، تتضخم عبر الأجيال حتى تتحول إلى أسطورة ذات حضور روحي واجتماعي دائم، بحيث يصبح قبره مركزًا مقدسًا يؤمه الزوار الباحثون عن البركة والمعجزة، ويضفي على المكان قيمة قدسية وحضورًا ثقافيًا واجتماعيًا لا يزول، وعليه، فإنَّ "الولاية" لا تُفهم فقط كحالة فردية، بل كإنتاج جماعي ينبع من إحباطات الجماعة الاجتماعية وحاجتها الماسة إلى منقذ أو مخلص يحقق لها آمالها وطموحاتها.

تتجلى أهمية هذا المفهوم من خلال دراسة رواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، التي توظف الضريح الروحي للسيدة زينب، وجسدها المجازي في شخصية "الولي"، كرمز للقداسة والتصوف، ومنبع للكرامات، في إطار مجتمع يعاني من التغيرات الحضارية والاجتماعية التي تطرح أسئلة حول الصراع بين الإيمان بالخرافة والعلم الحديث، تصور الرواية "الولي" كمركز جذب اجتماعي وروحي،إذ تعيش الأسرة المحيطة

بالضريح في كنفه، وتتداخل فيه الطقوس الشعبية مع أزمات التحديث والانتقال نحو العلم والتكنولوجيا.

يرصد البطل "إسماعيل" هذا الصراع الداخلي بين تصوف المجتمع وولائه لطقوس الولاية من جهة، وبين تعاليم العلم الحديث الذي يتبناه من جهة أخرى، ويتحول إلى "المنقذ الجديد" الذي يحمل آمال المجتمع في تحريره من الجهل والخرافة، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع أن ينفصل كليًا عن الروح الشعبية التي ما زالت تتشبث بفكرة الولي كقوة خارقة متمثلة في الضريح والكرامات.

تعكس هذه الدراسة بُعدًا اجتماعيًا وثقافيًا مهمًا، إذ تظهر كيف أن المجتمع الزراعي، بصلابته وتمسكه بقيمه وتقاليده، يصنع من شخصية الولي رمزًا للانقاذ الروحي والاجتماعي، ويدخل في علاقة معقدة بين الفرد والجماعة،إذ يُخضع الفرد لتقاليد الجماعة، ويبحث في ذات الوقت عن الخلاص في تلك الكرامات الخارقة التي يفرضها الاعتقاد الشعبي، كما تلقي الدراسة الضوء على الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، والإشكالية التي تطرحها محاولة التوفيق بين العلم الحديث والإيمان الشعبي، كما تجسدها رواية "قنديل أم هاشم."

من خلال هذا الإطار، تهدف الدراسة إلى الكشف عن الأبعاد الاجتماعية والروحية والفكرية التي تحيط بفكرة الولاية والكرامات في المجتمعات التقليدية، وتحليل الطريقة التي تتشكل بها هذه الأفكار في الوجدان الشعبي، وتُستثمر في الأدب من أجل فهم أعمق للصراعات الداخلية في المجتمعات العربية الحديثة، بين تمسك الماضي وحتمية التحديث[1] .

---

[1] نشر اصل هذا البحث في مجلة الناقد اللندنية، العدد : ٥٧، ١٩٩٣ م.

١

تجد فكرة " الولي " وكراماته الخارقة ذيوعًا وانتشارًا في المجتمعات الزراعية، وفي الشرائح الاجتماعية المنحدرة منها الى المدن، ويكشف الإيمان بالولي وبكراماته عن تصور فكري واجتماعي يحكم علاقة الإنسان بالمطلق من ناحية، وبالواقع من ناحية أخرى، وبكيفية إحداث التغير في الواقع الاجتماعي من ناحية ثالثة، فالإيمان بالولي لا يقتصر على بُعد ديني أو روحي فحسب، بل يتعداه ليعكس بنية ذهنية وثقافية تتصل بعلاقات القوة والعجز، والأمل واليأس، والقدرة والقصور، كما يتضمن تصورًا معينًا عن مصدر التحول في الواقع الاجتماعي، هل هو الإنسان الفاعل، أم القدرة الخارقة المتعالية التي تُجسَّد في شخص "الولي" الحاضر/الغائب، الحي/الميت.

وتبدأ فكرة "الولي" من الاعتقاد الشعبي بأن هناك شخصًا – رجلاً كان أو امرأة – قد بلغ درجة من التقوى والورع مكّنته من الاتصال بالمطلق، فاكتسب عبر ذلك قدرات خارقة، تُعرف بالكرامات، هذه الكرامات لا تبقى في حدود المرويات الواقعية أو الممكنة، بل تتحول، عبر الزمن، إلى جزء من الخيال الجمعي، إذ تتضخم، وتُعاد صياغتها وفق ما تشتهيه الذاكرة الشعبية، فتتراكم حول الولي أساطير تُعزِّز صورته كوسيط مقدس بين الناس وبين عالم الغيب.

بعد موت الولي، يتخذ قبره منزلة رمزية ومادية في آن، إذ يتحول إلى "ضريح" ذي جاذبية روحية واجتماعية، يُشد إليه الرحال، ويقصده الزوار طلبًا للبركة، واستغاثة لتحقيق الأمنيات، وشفاء الأمراض، وتيسير الرزق، وغير ذلك من الحاجات التي يعجز الواقع عن تلبيتها، وفي هذا السياق، لا يُنظر إلى الضريح

كمجرد مكان دفن، بل كفضاء مقدس، يحمل أثرًا وجوديًا للولي، ويتحول إلى مركز شعائري وثقافي وديني تتقاطع فيه طقوس الجماعة، وأحلامها، وذاكرتها الجماعية.

وتحيط بهذه الممارسة منظومة من الطقوس والعادات ذات الطابع الديني والاجتماعي، التي تُمارس في مناسبات مختلفة، وتُعتبر جزءًا لا يتجزأ من هوية الجماعة، فالجميع، كبارًا وصغارًا، يتشاركون في تقديس هذه الطقوس، ويُضفون عليها طابعًا من الإجلال، يصل حدّ التقديس، ومن يخرج على هذه الممارسات، أو يشكك في مشروعيتها، يُعدّ في أعين المجتمع مارقًا، بل عاصيًا لقيم الدين نفسه، بما أن صورة الولي قد اندمجت عضويًا في الوجدان الجماعي بوصفها إحدى تجليات الصلاح والبركة.

وهنا تظهر وظيفة "الولي" في الخيال الجمعي، ليس كمجرد فرد متميز، بل ككائن رمزي، تُسقِط عليه الجماعة كل ما تعجز عنه، وكل ما تحلم بتحقيقه في عالم الواقع، فـ"الولاية"، بوصفها فكرة، لا تُولد من فراغ، بل تنشأ في تربة اجتماعية خصبة، تعاني من الإقصاء، أو العجز، أو القهر، وتفتقر إلى آليات عقلانية وموضوعية لتغيير الواقع، فبدلًا من اعتماد وعي نقدي بالقوانين الاجتماعية، يُعاد توجيه التطلع نحو التغيير من خلال التوسل بالقوى الغيبية، التي يُجسدها الولي بوصفه حلقة وصل بين الناس والمطلق.

إنّ " الولاية " فكرة تتجسد في الإنسان الفرد، ومن ثم يتحول قبره الى مكان تتجسد فيه روح الفكرة التي يؤمها الناس، وفكرة " الولاية " بحد ذاتها من صنع المجتمعات التي تبحث عن المطلق القادر على صنع المعجزات الخارقة، ولما كانت المجتمعات الزراعية متدينة بطبعها، فقد خلعت على بعض الأفراد المتميزين بالتقوى والإيمان، فكرة الولاية، وأضفت عليه كرامات أخذت تنمو وتتبلور وتتطور بفعل شوق الوجدان الاجتماعي إلى المعجزة.

إن " الولاية " فكرةً، وانساناً، ومكاناً، تنبئ عن تصورات اجتماعية معينة، يمثل فيها المجتمع كتلة ذات طبيعة واحدة متماسكة، وتخضع لقوانين صارمة غير قابلة للتغير والتفاوت، وتتولد فكرة " الولاية " من حالات القهر الاجتماعي التي تعيشها المجتمعات الزراعية خصوصا، إذ تجد في انسان ما فكرتها، حين يكون حياً، وتخلع على قبره قدسية ما حين يكون ميتاً، وبهذا يكون المجتمع كله في ناحية، والولي في ناحية أخرى، جماعة يقابلها فرد، أو جماعة عاجزة يقابلها فرد اسطوري خارق قادر على خلق الفعل وإحداث التغير، وهي صفة، أو كرامة، تخلعها الجماعة عليه، ومن ثم فإنَّ الاتصال بالمطلق قد يهب الفرد في المجتمع شيئًا من كرامته فتحل به البركة، ولذا كانت زيادة الأولياء أحياء من الأمور النادرة، اما الى القبور فهي الغالبة من أجل أن تحل البركة بالإنسان، أما فعل الولي فهو لا يخضع لقانون اجتماعي، وانما هو مطلق قدري اسطوري، خارق للعادة، وللناموس أيضاً.

وتصبح الولاية منظومة مركبة، تشتمل على ثلاثة أبعاد متداخلة: الإنسان الذي يمثل الولي، والمكان الذي يتحول إلى ضريح مقدس، والفكرة التي تختزنها الولاية في أذهان الناس كرمز للقوة الخارقة، وهذه الأبعاد الثلاثة تُعبر عن نمط من التصور الاجتماعي الذي لا يقبل بالتعدد أو التغير بسهولة، بل يسعى إلى تجميد الواقع في صورة واحدة، يتماهى فيها الفرد مع الجماعة في وحدة متماسكة تخضع لقوانين صارمة.

إنّ المجتمع الذي يؤمن بفكرة الولي مجتمع تحكمه قوانين صارمة، وهو غير قابل للتغير والتطور بسهولة، وفيه درجة عالية من التماسك والثبات، وتعطل في هذا المجتمع قدرات الإنسان الفرد، ويعلى من شأن حركة الجماعة، فلا بد من الرضوخ لقيم الجماعة وتقاليدها، ولا بد من التسليم بطقوس الجماعة التي تؤدي

بشكل جماعي، ولذا فإنَّ على الإنسان الفرد أن يسلم بأفكار الجماعة ومعطياتها، اما محاولة التغير في الواقع، وهو حلم يطمح اليه الإنسان المقهور، فهي لا تتم بوعي قوانين الواقع الاجتماعي، وإحداث التغير فيها بفعل الانسان، وانما يتم ذلك بالتوسل بالولي، انساناً، وفكرةً، وضريحاً، لإحداث هذا التغير، وهو يتم بقوة خفية غامضة، وتفسر أحداث المجتمع سلبًا وايجابًا في ضوء هذا الفهم، ولئن لم تؤت الدعوات التي ينثرها زائرو الأولياء والنذور التي يقدمونها أكلها، فلأنَّ خللاً ما في الإنسان يحول دون تحقيق معجزة الولي فيه.

ولا تنشأ الولاية إلا في مجتمع يعاني من انسداد الأفق، إذ تُكبت إرادة التغيير الواعي، فينمو الإيمان بالولي بوصفه الفرد الخارق، القادر وحده على إحداث التحول الذي تعجز الجماعة عن تحقيقه، وهكذا يتشكل تعارض رمزي بين جماعة مقهورة عاجزة، وفرد يملك قدرات أسطورية خارقة، لا يستمدها من قوانين الواقع، بل من صلته بالمطلق، وهذه القدرة الخارقة، أو الكرامة، لا تُفسَّر بمنطق اجتماعي أو قانون سببي، بل بمنطق أسطوري قدري، ينتمي إلى عالم الغيب، ويتجاوز قوانين العقل والطبيعة.

ويصبح الولي ـ في هذا السياق ـ نقطة ارتكاز لفهم كل ما يجري في المجتمع: النجاحات تُنسب إلى بركته، والإخفاقات تُفسَّر على أنها نتيجة لخلل في نية الإنسان أو في صدقه مع الولي، لا في بنية الواقع ذاته، وإذا لم تُثمر النذور والدعوات، فإنَّ اللوم لا يقع على الولي، بل على الزائر الذي لم يأتِ بنية صافية، أو على الجماعة التي خالفت طقسًا ما، وهو ما يعزز من سطوة هذه المنظومة المغلقة التي تعيد إنتاج نفسها باستمرار.

وعند التأمل في بنية هذه الظاهرة، يمكن القول إنّ فكرة "الولي" لا تُمثّل شخصًا بحد ذاته، بل هي صورة متخيلة تصوغها الجماعة في إطار من التقديس،

لحاجتها إلى رمز يُعبر عن أحلامها وآلامها، فوجود الولي مرتبط دائمًا ببعدين متكاملين: بعد فردي يتمثل في الشخص الذي تُضفى عليه السمات الخارقة؛ وبعد جماعي يتمثل في حاجة المجتمع إلى بطل رمزي، يُجسد فيه خلاصه وتوقه إلى التغيير المستحيل.

إنّ "الولي" هو صورة الإنسان الكامل الذي تمنّت الجماعة وجوده، فأبدعته خيالاً، وأسكنته الذاكرة والضريح، وعلّقت عليه أمنياتها المستحيلة، في محاولة رمزية للهروب من واقعها المتصلب، والتعلق بوهم المعجزة التي تأتي من خارج حدود الممكن والواقع.

ونخلص من هذا الى أن " الولاية " مفهوم تخلعه الجماعة على الإنسان الفرد الذي يتميز بخصائص فردية معينة، فوجود الولي قرين بعدين : أحدهما : فردي تضخمه الجماعة بمرور الزمن بسمات اسطورية خارقة، وثانيهما : الجماعة التي تجد في الولي محط أحلامها وطموحها وأمانيها، إذ تجد فيه الإنسان الكامل الخارق، فهو المنقذ والمخلص الذي تخلقه الجماعة بسبب احباطها في حركة الواقع القاسية.

٢

وتتجلى ملامح " الولاية " في قصة قنديل ام هاشم ليحيى حقي، وأم هاشم هي السيدة زينب بنت الامام علي ـ عليهما السلام ـ ولها ضريح مهيب في القاهرة، ويمثل ضريحها محورًا جوهريًا تدور بجواره أغلب احداث القصة، وهو في الأصل مركز جذب اجتماعي، لأنَّ القيمة ليست بالمكان، وانما بالروح التي حلت

بالمكان، فميدان السيدة زينب مهمًا أحدثت فيه من تغير، بالهدم والتحطيم، فإنَّ ما يطيش هو المعول، وتبقى للميدان روحه : " طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوافق في المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب "[١].

ويمثل ضريح السيدة زينب لأسرة بطل القصة مركز الحياة، فالأسرة كلها تعيش في رحاب السيدة زينب وفي حماها، وان أعياد السيدة زينب ومواسمها إنما هي أعياد الأسرة ومواسمها، وأن حركة الحياة في البيت تابعة للضريح والمسجد، فمؤذن المسجد ساعة الاسرة[٢].

وتمثل السيدة زينب لأسرة بطل القصة المنقذ الروحي الذي تلوذ به، وانّ كراماتها تعم المكان، وتوسع الرزق، وتحرس الأبناء، فاتساع متجر جد البطل من كراماتها، وان «اسماعيل " بطل القصة نشأ في " حراسة الله ثم أم هاشم "[٣] وإن ضريح السيدة خير كله، يؤمه التقي والآثم.

ويقترن ذلك كله بأنوار السيدة نفسها، بوصفها رمزًا، او الأنوار بوجودها المادي، وخصوصًا " القنديل " الذي يتميز بخصائص اسطورية اكتسبها من صاحبة المكان والضريح، فهو نور لا يخضع لقوانين الطبيعة لأنَّ" كل نور يفيد اصطدامًا

---

١ يحيى حقي، قنديل أم هاشم، دار المعارف، مصر ١٩٨٩ ص٦ .

٢ نفسه، ص١٠ .

٣ نفسه ،ص١٠ .

بين ظلام يجثم وضوء يدافع، إلا هذا القنديل فانه يضيء بغير صراع ! لا شرق هنا ولا غرب، ما النهار هنا والليل، لا أمس ولا غدا "[1] .

واذا كان لقنديل أم هاشم خصائص روحية وضاءة باللون، فإنَّ زيت القنديل لا يقل أهميةً وتأثيرًا، فهو يستخدم لعلاج عيون الزوار، غير إنَّ قانون العلاج هو الآخر اسطوري، لأنه يتصل بالتقوى القارة في أعماق الانسان، " يشفى بالزيت المبارك من كانت بصيرته وضاءة بالإيمان، فلا بصر مع فقدان البصيرة، ومن لم يشف فليس لهوان الزيت، بل لأنَّ أم هاشم لم يسعها بعد أن تشمله برضاها، لعله عقاب آثامه، ولعله هو لم يتطهر بعد من الرجس والنجاسة، فيصبر وينتظر ويتردد على المقام، فإنَّ كان الصبر أساس مجاهدة الدنيا، فإنه أيضًا الوسيلة الوحيدة للآخرة "[2].

وينبعث من القنديل لألاء يخطف الأبصار، وخصوصًا في ليلة الحضرة حين يجتمع الأولياء " وتنعقد محكمتهم وينظرون في ظلامات الناس، لو شاءوا لرفعوا المظالم جميعاً، ولكن الأوان لم يئن بعد، فما من مظلوم إلا هو ظالم، فكيف الاقتصاص له ؟ "[3] ويحكي خادم الضريح لبطل القصة اسماعيل يقول : " هذا القنديل الصغير الذي تراه فوق المقام، يكاد لا يشع منه عندئذ لألاء يخطف الأبصار. .. إنني ساعتها لا أطيق أن أرفع عيني اليه، زيته في تلك الليلة فيه سر

---

[1] يحيى حقي، قنديل أم هاشم، ص ١٨.

[2] نفسه، ص ١٥ .١٦.

[3] نفسه، ص ١٧ .

الشفاء، فمن أجل ذلك لا أعطيه إلا لمن أعلم أنه يستحقه من المنكسرين "[1].

ومن الجدير بالذكر، أن نشير هنا، الى أنّ قصة " قنديل أم هاشم " تمثل واحدة من النتاجات التي تعرضت لأزمة اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب، ويظهر أنَّ التأكيد على الجانب الروحي متمثلًا في الولاية والضريح، ليس غريبًا أو بعيدًا عن هذا الصراع الحضاري، ولذا فليس صدفة أن نجد توفيق الحكيم يهدي روايته " عصفور في الشرق " وهي تتعرض لقضية الصراع نفسها الى السيدة زينب، بطريقة تعبر عن نزعة موغلة في التصوف، فالسيدة زينب حامية الأديب التي يلوذ بها، ـ هكذا ـ " الى حاميتي الطاهرة السيدة زينب " .

وحين يصف توفيق الحكيم اجواء باريس، يقارن ذلك احيانًا باجواء القاهرة، ويسلط الأضواء على منطقة السيدة زينب، فحين يقف في ميدان " الكوميدي فرانسيز " بنافورته المتدفقة بالمياه، يستعيد صور وأجواء منطقة السيدة زينب بقوله : " إني اتخيل نفسي الآن في ميدان المسجد بحي السيدة زينب. .. واتخيل هذه النافورة. . .ذلك «السبيل " بنوافذه ذات القضبان النحاسية "[2]، وحين يدخل كنيسة، وتبهره بآثارها الروحية يحس " الخشوع وعين الشعور، الذي كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب !. . .هنا ايضًا عين السكون، وعين الظلام في الأركان،

---

[1] يحيى حقي، قنديل أم هاشم، ص ١٧ .

[2] توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، ص ٢٠ .

وعين النور الضئيل الهائم كالأرواح في جو المكان !. . .إن بيت الله هو بيت الله في كل مكان وزمان " [١].

ويتكرر الأمر نفسه، وإن كان بشكل مختلف نسبيًا مع الطيب صالح في روايته " موسم الهجرة الى الشمال " وهي ترصد قضية الصراع الحضاري بين الشرق والغرب إذ يضفى الطيب صالح على شخصية جد الراوي بعض الخصائص الخارقة الغامضة، لدرجة نقربه من الولي، إذ يذكر على لسان الراوي قوله : وتمهلت عند باب الغرفة وانا استمرئ ذلك الاحساس العذب الذي يسبق لحظة لقائي مع جدي كلما عدت من السفر، إحساس صاف بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق ما يزال موجودًا أصلًا على ظاهر الأرض، وحين اعانقه استنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير ورائحة الطفل الرضيع "[٢].

إن الملامح الخارجية لطبيعة المجتمع لقصة " قنديل أم هاشم " لا تتجاوز كون أفراده مجرد " اشباح صفراء الوجوه، منهوكة القوى، ذابلة الأعين، يلبس كل منها ما قدر عليه، أو إن شئت فما وقعت عليه يده من شيء فهو لابسه "[٣].

ومن نماذج المجتمع الشحاذ الذي يطوف طالبًا لقمة العيش، حاملًا على كتفه «كيس اللقم يثقل ظهره ينادي : لقمة واحدة لله يا فاعلين الثواب "[١]ومن نماذج

---

١ توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، ص ٢٣ . ٢٤.

٢ الطيب صالح، موسم الهجرة الى الشمال، ص ٧٧ ، وينظر حديثا مفصلا عن ذلك : كريم الوائلي، موسم الهجرة الى الشمال، مجلة الجامعة " جامعة الموصل " العدد الثالث ،١٩٧٨ م ص ٦٥ وما بعدها.

٣ يحيى حقي، قنديل أم هاشم، ص ١١.

المجتمع ايضًا " الشابة التي تنبت فجأة وسط الحارة عارية أو شبه عارية. .. صوتها الصارخ يجذب الوجوه إلى النافذة، وعيناها الساحرتان تستهويان المطلات فتمطر عليها أكوام من الخرق ورث الثياب، في لحظة واحدة تذوب وتختفي، فلا تدري أطارات أم أبتلعتها الأرض فغارت "[٢]، ومن نماذج المجتمع بائع الدقة الأعمى " الذي لايبيعك إلا اذا بدأته السلام واقراك وراءه الصيغة الشرعية للبيع والشراء " [٣].

وهذا النماذج المطحونة تقابلها نماذج مطحونة أخرى كأولئك الذين يخرجون من الخمارة هائجين ويتعرضون للمارة، وبعض هذه النماذج " صفوف تستند الى جدار الجامع، وبعضهم يتوسد الرصيف، خليط من رجال ونساء وأطفال، لاتدري من أين جاءوا، ولا كيف سيختفون، ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفنت في كنفها ".

واذا كانت الملامح الخارجية تشي بحالة من الضعف والخور، فإنَّ العالم الداخلي لهذه النماذج الاجتماعية يدل على استسلام مطلق للقدر، ورضا وقناعة يتجاوزان الوصف .. " ليس في الدنيا هم، والمستقبل بيد الله "[٤].

ان مجتمعًا بهذه الخصائص، لابد له من منقذ أو مخلص، ان بطل قصة «قنديل أم هاشم " يمثل " المنقذ " أو " المخلص " فلقد تجلت فيه ملامح النجابة منذ صغره، فهو يعامل معاملة الكبار، وهو لم يزل صبياً، وينادى بالسيد اسماعيل أو اسماعيل افندي، وله أطيب ما في الطعام والفاكهة، ويمثل بالنسبة لأسرته مركز

---

١ يحيى حقي، قنديل أم هاشم، ص ١٢ .

٢ نفسه .

٣ نفسه.

٤ نفسه ، ص ١٣.

حياتها ووجودها، فحين يجلس اسماعيل للمذاكرة " خفت صوت الأب، وهو يتلو أوراده، الـهمس يكاد يكون ذوب حنان مرتعش، ومشت الأم على أطراف أصابعها، وحتى فاطمة النبوية بنت عمه، اليتيمة أبًا وأمًا تعلمت كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمامه في جلستها صامتة كأنها أمة وهو سيدها "[1].

وتكون الأسرة مشغولة وساهرة في خدمة المنقذ لتهيئته لأداء دوره المستقبلي، وحين يأوي البطل الى فراشه فعندئذ " تشعر الأسرة أنَّ يومها قد انقضى، وتبدأ تفكر فيما يلزمه في الغد، كل حياتها وحركتها وقف على توفير راحته، جيل يفني نفسه لينشأ فرد واحد من ذريته "[2].

إنّ اسماعيل فرد واحد تصنعه الجماعة وتسهر وتشقى وتفنى من أجل صنعه وخلقه، إنّ المنقذ لا ينأى بعيدًا عن الجماعة، فهي التي تدور في فلكه، تصنعه، ثم تقدسه، فهو فرد بإزاء الجماعة، والجماعة تسقط أحلامها عليه ،والبطل " خبير بكل ركن وشبر وجحر، لا يفاجئه نداء بائع ولا ينبهم عليه مكانه، تلفه الجموع فيلتف معها كقطرة المطر يلقمها المحيط، صورة متكررة متشابهة اعتادها فلا تجد في روحة أقل مجاوبه، لا يتطلع ولا يمل، لا يعرف الرضا ولا الغضب ،إنه ليس منفصلاً عن الجمع حتى تتبينه عينه "[3].

إنّ الأسرة التي كانت تهيء " أسماعيل " ليؤدي دوره منقذًا ومخلصا، كانت ترى أن العلم هو الطريق الجديد للتقدم، واذا كان هناك منقذ ومخلص قديم يتنفس

---

[1] يحيى حقي، قنديل أم هاشم ، ص ١٧.

[2] نفسه، ص ٨.

[3] نفسه، ص ١٢.

في أجواء التراث وينهل من روح التصوف، فإنَّ المنقذ الجديد تصنعه الجماعة أيضاً، وتمهد الطريق له للاغتراف من العلم، وخصوصًا في رحلة الى عالم العلم الحديث في الغرب، وكان لا بد من التضحية باللقمة والمال، كي يرحل " اسماعيل " لتلقي العلم في الغرب، ولكل رحلة مخاوفها ومخاطرها، تمامًا كرحلات السندباد، تكتنفها العجائب والغموض والأهوال، وكانت فاطمة النبوية ابنة عم اسماعيل أول من استشعر الخطر، فهي تخشى من هذه الرحلة لأنها تسمع " انّ نساء أوروبا يسرن شبه عاريات، وكلهن بارعات في الفتنة والإغراء، فاذا سافر اسماعيل فلا تدري كيف يعود إن عاد "[1].

ولعل فاطمة النبوية ترمز الى الشرق، فهي تنظر عودة المخلص عالمًا وقادرًا ومحبًا، ولذلك أكد الأب في وصيته : " اعلم أنَّ امك وانا قد اتفقنا على ان تنتظرك فاطمة النبوية، فأنت أحق بها وهي أحق بك، هي بنت عمك وليس لها غيرك، وان شئت قرأنا الفاتحة معًا يومنا هذا، عسى أن يصحب سفرك البركة واليمن "[2].

واسفرت رحلته الى الغرب عن تغير في كل شيء، تغير في قدراته العلمية، وتغير في ذوقه وأسلوب حياته، ومن الجدير بالذكر أنّ هناك ثنائيات ضدية تنبئ عن هذا التغير، فلقد تحول اسماعيل من جهة السلوك الاجتماعي والأخلاقي " كان عفا فغوى، صاحيا فسكر، راقص الفتيات وفسق "، كما تعلم شيئا آخر في تذوق

---

[1] يحيى حقي، قنديل أم هاشم ، ص ٢٠.

[2] نفسه، ص ٢١.

الجمال : " تعلم كيف يتذوق جمال الطبيعة، ويتمتع بغروب الشمس كأن لم يكن في وطنه غروب لا يقل جمالا ويلتذ بلسعة برد الشمال "[١].

واذا كانت فاطمة النبوية الفتاة المستسلمة البسيطة التي ترى الحياة بحدسها ومن خلال عيني ابن عمها، تمثل الشرق، فإنَّ " ماري " زميلة اسماعيل في الدراسة في أوروبا، تمثل الغرب، وهي التي قلبت حياته رأسًا على عقب، أو على حد تعبير يحيى حقي : " هي التي فضت براءته العذراء، أخرجته من الوخم والخمول الى النشاط والوثوق، فتحت له آفاقًا يجهلها من الجمال : في الفن، في الموسيقى، في الطبيعة، بل في الروح الانسانية أيضًا "، وقد تمكنت من تحويل عالمه الداخلي الى خراب : " بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير، والنفس البشرية لا تجد قوتها ومن ثم سعادتها إلا اذا انفصلت عن الجموع وواجهتها، اما الاندماج فضعف ونقمة ".

ولاريب أن الدلالة الرمزية واضحة في المقابلة في أفكار اسماعيل الشرقي و(ماري) الغربية سواء في النظرة الى الحب أو الزواج أو الحاضر أو المستقبل، أو القيود والحرية، فالدين لدى اسماعيل مثلًا يمثل شيئًا كائنًا في الخارج، مثل المشجب، تماماً، أما المعيار عند ماري فانه في الداخل من الذات، والحياة حركة جدلية متجددة، وليست قانونًا ثابتًا ،« يقول لها : " تعالي نجلس " فتقول له قم نسير، يكلمها عن الزواج، فتكلمه عن الحب، يحدثها عن المستقبل فتحدثه عن

---

[١] يحيى حقي، قنديل أم هاشم ، ص ٢٨ ـ ٢٩.

حاضر اللحظة. .. إنّ أخشى ما تخشاه هي : القيود، وأخشى ما يخشاه هو : الحرية "[1].

ان هذا التحول جعله ينظر إلى الحياة بمنظار آخر ولكن هذا لم يمنعه من حب وطنه وشوق العودة إليه، وكان لا بد من العودة الى أهله وليس من قبيل الصدفة أن يجعل بطل قصته متخصصًا بطب العيون، وكأنه يشير الى بعد رمزي يهدف الى أن يفتح عيون مجتمعه وينقله الى الجديد، وقد أكد ذلك على لسان الأستاذ الغربي الذي تتلمذ عليه اسماعيل، أو الدكتور اسماعيل، حين قال له " اراهن أن بلادك في حاجة اليك، فهي بلد العميان "[2] وعاد اسماعيل الى وطنه، بلد العميان، وكان " كلما قوي حبه لمصر زاد ضجره من المصرين، ولكنهم أهله وعشيرته والذنب ليس ذنبهم، هم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل المزمن "[3]، وكأن المنقذ يرى مساويء بلده لأول مرة، فالريف المصري «كأنما اكتسحته عاصفة من الرمل فهو مهدم معفر متخرب، الباعة على المحطة في ثياب ممزقة تلهث كالحيوان المطارد وتتصبب عرقًا ولما سارت العربة من المحطة، ودخلت شارع الخليج الضيق الذي لا يتسع لمرور الترام، كان أبشع ما يتصوره أهون مما رآه : قذارة وذباب، وفقر وخراب، فانقبضت نفسه، وركبه الوجوم والأسى، وزاد لهيب الثورة في قرارة نفسه، وزاد التحفز "[4]، وقد بدا له المجتمع المصري متخلفًا على كل المستويات العلمية

---

[1] . يحيى حقي، قنديل أم هاشم، ص ٢٩.

[2] . نفسه، ص ٢٥ .

[3] نفسه، ص ٣٤.

[4] نفسه، ص ٣٧ .

والصحية " هؤلاء المصريون : جنس سمج ثرثار، أقرع أرمد، عار، حاف، بوله دم، وبرازه ديدان، يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه، ومصر ؟ قطعة قطعة " مبرطشة " من الطين أسنت في الصحراء، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض، ويغوص فيها الى قوائمه قطيع من جاموس نحيل "[١].

وكانت المواجهة ساخنة بين اسماعيل بوصفه منقذًا ومخلصًا وبين مجتمعه، وابتدأ الصراع منذ أول يوم وصل فيه الى أهله، حين شاهد أمه تقطر في عيني ابنة عمه فاطمة النبوية قليلًا من زيت قنديل السيدة زينب، وكان أن " قفز اسماعيل من مكانه كالملسوع، أليس من العجب أنه وهو طبيب عيون، ليشاهد في أول ليلة من عودته، بأية وسيلة يداوي الرمد في وطنه "[٢].

انّ المعارضة بين العلم من جهة والتصوف والجهل والخرافة من جهة أخرى دفعت اسماعيل الى شن حملة شعواء ضد كل ألوان الخرافة، مؤكدًا لأمه : " سترون كيف أداويها فتنـال على يدي أنا الشـفاء الذي لم تجده عند الست أم هاشم"[٣].

أما أمه فقد شككت في عقل ولدها، مؤكدة أنّ هذا الزيت هو الذي يحل به الشفاء بسبب بركة أم هاشم، وأما ابوه فقد اتهم ولده بالكفر« وسمع صوت أبيه

---

١ يحيى حقي، قنديل أم هاشم ، ص ٤٣.

٢ نفسه، ص ٣٩.

٣ نفسه، ص ٤١ .

كأنما يصل إليه من مكان سحيق : ماذا تقول ؟ هل هذا كل ما تعلمته من بلاد بره ؟ كل ما كسبناه منك أن تعود الينا كافرًا "[1].

وكان لابد أن يحطم اسماعيل مركز الخرافة والجهل، متمثلًا في هذا القنديل الاسطوري، وتوجه الى ضريح السيدة زينب " لم يملك اسماعيل نفسه. .. فقد وعيه وشعر بطنين أجراس عديدة، وزاغ بصره، ثم شب، وأهوى بعصاة على القنديل فحطمه، وتناثر زجاجه "[2] ومن الجدير بالذكر أن التمرد على الجهل والخرافة ومحاولة تحطيمه تتم بعد أن يفقد البطل وعيه.

وأخذ الأب يلعن اليوم الذي أرسل فيه ابنه الى أوروبا وأخذ يكرر مع نفسه ومخاطبًا ولده : " ليتك ظللت بيننا ولم تفسدك أوروبا فتفقد صوابك، وتهين أهلك ووطنك ودينك "[3].

واذا كان ما سلف يمثل الجانب السلبي في مكافحة الجهل والتخلف، فإنَّ الفعل الايجابي أن يعمد اسماعيل الى انقاذ مريضته فاطمة النبوية ابنة عمه ورمز الشرق، ولا بد أنْ يستخدم أدواته العلمية ومهاراته الفائقة كلها، وحاول ذلك بكل ما يستطيع غير إنَّ فاطمة مريضته وضحيته تفقد كل يوم بصرها، حتى " انكفأ آخر بصيص تتعزى به "[4].

---

[1] يحيى حقي، قنديل أم هاشم ، ص ٤٢.

[2] نفسه، ص ٤٥ .

[3] نفسه، ص ٤٦.

[4] نفسه، ص ٤٩.

وأراد يحيى حقي أن يوازن بين بعدي العلم والايمان كي تتحقق المعجزة، لأنَّ خرافة زيت القنديل لم تحل معضلة العمى، كما أنّ العلم وحده لم يشف المريضة من عاهتها، ولذلك كان لابد من الجمع بين العلم والايمان، غير إنَّ يحيى حقي قد جمع بين العلم والخرافة متمثلة في زيت القنديل، وقد عاد البصر الى عيني فاطمة النبوية حين جمع بين العلم الحديث وزيت القنديل، وهذا يعني " أن العلم من غير ايمان لاقيمة له، ولأنه أراد أن يشفي فاطمة بعلمه وحده اصيبت بالعمى، ولم تستعد بصرها الا حين استعاد ايمانه "[١].

أنّ قصة " قنديل ام هاشم " تقيم تعارضًا بين روحية الشرق وعلمية الغرب، ويتجلى في هذا التعارض أبعاد رمزية، تمثل فيه فاطمة النبوية رمزًا لمصر وللشرق، وقد اسهمت في اعداد المنقذ والمخلص، وبقيت ترقب عودته، وكان أن وصل بها الأمر حدًا من مرض كاد يفتك بعينيها، وكانت تعالج بأساليب القدامى القائمة على الخرافة والجهل.

وتستسلم فاطمة النبوية لتمرد المنقذ وكسره زجاجة الزيت وقنديل أم هاشم، وتستسلم لعلمه أيضاً، لكنها لا تريد أن تتخلى عن روحية الشرق، فلا يفلح الطبيب الحاذق إلا حين يجمع بين بعدي الطب الحديث ورمز الروحية متمثلًا بزيت القنديل، على الرغم من أنه يشتمل على الخرافة.

واذا كانت السيدة زينب تمثل المنقذ والمخلص القديم في أحد جوانب الوعي في المجتمع العربي فإنَّ يحيى حقي يعرض في قصة " قنديل أم هاشم " بطلة " اسماعيل " بوصفه المنقذ الجديد، وهو منقذ تمتد تطلعاته في الحاضر وتستشرف

---

[١] سهيل ادريس، مواقف وقضايا أدبية، دار الاداب، بيروت ،١٩٨٠، ص ١٢٥.

المستقبل، ويتجلى ذلك عبر تتبعه العلمي في مظانه المعاصرة، وفي المجتمع الغربي على وجه الخصوص، وهي في الوقت نفسه تمتد جذوره في عمق الماضي، وما يكتنفه الوجدان الشعبي، هذا ما كان يريد التأكد عليه، محاولة المزج بين العلم والايمان، فإنَّ الحياة لا تتم بدونهما، صحيح أنّ يحيى حقي تنكب الطريق حين جعل الخرافة معبرة عن الايمان والدين، لأن زيت قنديل أم هاشم لايعبر عن الدين، وانما يعبر عن الجانب السلبي والسطحي لفهم شعبي خاطيء للدين.

أنّ المنقذ القديم انسانًا أو فكرةً أو مكانًا انما يمثل حركة المجتمع، ويدور المجتمع حوله، وإنّ المنقذ الجديد " الإنسان " بوصفه بطلا، تدور حوله حركة المجتمع، فالولي القديم ينقذ المجتمع بمعجزة، ولايتم ذلك إلا بتواصل بين الولي والانسان، أنّ الأخير يؤمن ببصيرة وقدرة الولي واعجازه، وأصبح " اسماعيل " المنقذ الجديد يؤدي دوره الطبي في شفاء الفقراء والبائسين بأساليب تقترب من المعجزة الخارقة، و " كم من عملية شاقة نجحت على يديه، بوسائل لو رآها طبيب اوروبا لشهق عجبا، استمسك من علمه بروحه وأساسه، وترك التدجيل والمبالغة في الآلات والوسائل، اعتمد على الله ثم على علمه ويديه فبارك الله له في علمه وفي يديه "[1].

وتتجلى الملامح الاسطورية في المنقذ الجديد، اذْ كان ملتحماً بالجماعة، تمامًا كما تكون الجماعة ملتحمة به، فهو يستقبل المرضى في بيته وكأنه يشبه الضريح الى حد انّ هذا المنزل " يصلح لكل شيء إلا لاستقبال مرضى العيون، الزيارة بقرش واحد لايزيد "[2]، وتتجلى ملامح البساطة والزهد في زيه ومظهره، على

---

[1] . يحيى حقي، قنديل ام هاشم، ص ٥٧.

[2] . نفسه، ص،٥٧ .

الرغم من أنه " كان في آخر أيامه ضخم الجثة، أكرش، أكولًا نهمًا " وكانت ملابسه مهملة " على أكمامه وبنطلونه آثار رماد سجائره التي لا ينفك يشعل جديدة من منتهية "[1]، واذا كان المنقذ القديم يعيش في وجدان الشعب، فإنَّ اسماعيل هو الآخر بقي بعد رحيله " يذكره أهل حي السيدة بالجميل والخير ثم يسألون الله له المغفرة "[2].

---

[1] . يحيى حقي، قنديل أم هاشم ، ص ٥٧.

[2] . نفسه.

التماهى بين الإنسان والمكان
قصة "الثعبان" لعلي الجعكي أنموذجا

اضاءة :

تُعد القصة القصيرة من الأجناس الأدبية التي تميزت بقدرتها على تكثيف المعاني ودراسة عوالم نفسية واجتماعية معقدة ضمن فضاء سردي محدود، يعتمد على اختيار دقيق للزمان والمكان والشخصيات، وفي هذا السياق، تبرز قصة "الثعبان" للقاص علي محمد الجعكي بوصفها أنموذجًا سرديًا غنيًا يجمع بين البُعدين الواقعي والرمزي، ويقدم رؤية فريدة في استثمار المكان والزمان كشفرات تكشف عمق التحولات النفسية والجمالية للشخصية.

تسير القصة في فضاء مزدوج، زمن اليقظة وزمن الحلم، إذ تتفاعل الشخصية مع المكان — الحديقة التي تضم تمثالًا رخاميًا متجسدًا في تمثيل جسد أنثوي — بطريقة تتجاوز التمثيل الحسي لتصل إلى حالة من التماهى الحسي والروحي مع الجسد والتمثال، فتنتقل من حالة الانبهار إلى لحظات رغبة شبقية تمثلها رمزية الثعبان المتلوّي حول جسد التمثال، هذه الثنائية الزمنية ليست مجرد تقنية سردية، بل تعبير عن صراع داخلي بين الرغبة والحرمان، بين الحياة والجمود، بين الجسد الجامد والكيان المتحرّك.

إن المكان في القصة لا يكتفي بدور الخلفية الثابتة للأحداث، بل يتحول إلى شخصية فاعلة تتفاعل مع الشخصية الرئيسة وتؤثر فيها، ويبرز ذلك من خلال التمثال الذي يمثل الجمال والمثالية، والحديقة التي تحضنه، والمحطة والفندق كمظاهر للتحول وعدم الاستقرار، المكان هنا ليس مجرد فضاء مادي، بل فضاء نفسي وروحي يعكس مكنونات الذات وتوتراتها، ويتماهى مع إيقاع السرد المتنقل بين الوصف التفصيلي الهادئ في زمن اليقظة والإيقاع المتقطع والعنيف في زمن الحلم.

وتسلط الدراسة الضوء على الأسلوب الفني الذي اعتمده القاص، والذي يستند إلى تقنية المونتاج السينمائي، إذ تنتقل اللقطات بين تفاصيل التمثال، وفضاء الحديقة، وضوضاء المدينة، بأسلوب متوازن بين الوصف الدقيق والجمل القصيرة المكثفة التي تعكس تحولات الإيقاع النفسي، هذا الأسلوب لا يقتصر على استعراض المشاهد، بل يكشف عن وظيفة سردية مهمة، هي إخراج الداخل إلى الخارج، بوح الرغبات المكبوتة، وصراع الذات مع نفسها، وتجسد ذلك في رمزية الثعبان الذي يمثل الذكورة والحياة والرغبة، لكنه في الوقت ذاته يتسبب في تمزيق وتحطيم الشخصية.

تسعى هذه الدراسة إلى تفكيك عناصر الزمان والمكان والشخصية في قصة "الثعبان"، وبيان كيف تتداخل هذه العناصر لتشكيل بناء سردي معقد ينقل القارئ من عالم الواقعية إلى عالم الرمزية والصوفية، ومن حالة الانبهار إلى حالة التمزق النفسي، كما تهدف الدراسة إلى إظهار كيف يمكن لتقنيات السرد والأسلوب الفني أن تعكس وتحلل البنية النفسية والاجتماعية للشخصية، وما يكتنفها من نزاعات داخلية، وما يحفزها من رغبات مكبوتة، حتى تصل إلى حالة التفتت الذاتي التي تبدو كغاية من القصة.

إنَّ هذه الدراسة لا تقف عند حدود تحليل سردي تقني، بل تمتد إلى فهم أعمق للدلالة الرمزية والجمالية في القصة، وتطرح تساؤلات حول العلاقة بين الإنسان ومحيطه، بين الرغبة والحرمان، وبين الجسد والروح، عبر موضوعة " ثيمة " التمثال والثعبان بوصفها رموزًا مركزية في النص.

النص

الثعبان

كثيرًا ما كنت أختلي بهذا الجسد الرخامي الجميل .. أمعن النظر في لمعان تفاصيله ... في خطوطه ودقة صنعه ... في انعكاس الضوء على هيكله .. في شموخه بين الأغصان المرتعشة .. كل مساء أجدني منساقًا إلى تلك الحديقة التي تحضنه، كانت تقع في الشارع الخلفي لمحطة القطار الرئيسية، حيث أقطن فندقًا يعج بالمسافرين .. نافورة قديمة تتربع تحت قدمي التمثال الشاهق .. رذاذ الماء البارد يغسل القدمين الرخاميتين، ويندلق عبر القاعدة ليرجع إلى حوض النافورة.

تتناثر قطرات الماء إلى نعومة الساقين الجميلتين، وتتكسر مع شعاع القمر في شكل نقط ضوئية .. نهدان بكران يشمخان عاليًا .. كأن لبن الحياة يسري فيهما، ويقطر على البطن ليستقر في السرة المحفورة بدقة .. شعاع خاطف ينطلق من عينيه ليخترق أضلاعي .. زاويتا الفم الصغير تنفرجان عن بسمة تترك أثرًا غامضًا في نفسي .. تشقّ أخدودًا عميقًا في صدري .. لم أُعر أي انتباه للزوار الكثيرين، ولم أُقم أية رابطة مع الذين يترددون بشكل يومي على الحديقة .. كان بعضهم يتخذ من الكراسي الحجرية أسرّة لهم، يقضون الليالي الطويلة بين أحضانها، مع زجاجات الخمر وإلقاء السباب والشتائم على الحياة .. لكني كنت منشغلًا مع حُلمي الخرافي .. أعيش لحظاتي المتصوفة على طريقتي الخاصة .. مع خمرتي التي تنعشني .. تشعل حريقًا هائلًا في حطامي .. في هذا الجو الليلي مع الأضواء الشاحبة المنعكسة على الرخام .. كنت

أعيش حالات ملونة من المتعة الوحشية التي تخترق صلادة الرخام .. إزميلها الحاد يمزقني بلذة، ينحت مسارب مجهولة بداخلي .. كنت أتألم دون أن أعرف لماذا .. أتأوه دون أن أفتح فمي .. أتقوّض كبنيان قديم تجتاحه مخلوقات أسطورية مدمرة .. عناكب هائلة تسكن زواياه المظلمة الرطبة .. لم أتناول عشائي هذه الليلة، بل دلفت إلى سريري بكامل ثيابي ... أنين مفصلات الأبواب، وصراخ المخمورين تختلط بجلبة السكان، والأحذية الثقيلة على درجات السلم الحجرية .. بخرير النافورة القديمة ورنين الصحون المعدنية تحت رذاذ الماء .. بزعيق السيارات تخترق الأسفلت بجنون، لترسم لوحة من الفسيفساء على طبلتي أذنيّ .. إبرٌ حادة تخترقني من كل أطرافي .. شواظ من النشاز يشعل جلدي .. يمزقني... يفجر دمي .. يحملني عاليًا حتى السقف .. الوجه الصنمي بنظرته الخاطفة .. ببسمته الهادئة على جانب فمه يطل من وراء زجاج النافذة .. الشعاع الغامض يخترق ألواح الزجاج ... يحرقني .. يتغلغل عبر جسدي المحموم .. أتأرجح بين الأغصان .. بين ذراعي التمثال الصخري .. أتحول إلى ورقة مهترئة .. الجفاف يغزوني .. أصبح هشًا كالرمل .. كالرماد .. أنزلق حول الساقين الجميلتين .. حول النهدين .. أغوص في السرة المحفورة بنعومة .. الأوراق الطرية يحركها الهواء .. سريري يتأرجح كالموج .. مصباح الغرفة يرتفع إلى السماء .. يخبو .. يصبح كنجمة خافتة .. جلجلة الساعة الضخمة بالمحطة تخترق الكون .. توقظني من حالتي. الدقة الخامسة ... السادسة ... السابعة .. الزحام يحيطني من كل جانب .. أكتشف أني أسير حافيًا .. أترنح عبر الشارع برأس مثقل .. كانوا يسرعون .. يهرعون في اتجاهات مختلفة .. أسيل بينهم .. أتدحرج بفوضى عبر الشوارع المكتظة ..

أصطدم ببعض الأجساد الرخوة .. الناعمة .. أعترض وجوهاً حليقة لامعة .. وأخرى مصبوغة تعبق بألوان طيفية .. أغرق في لجة اللحم الهائلة .. أنغرز بين الزوائد المتهدلة، المترجرجة ... بين القامات الشاهقة المرسومة بعناية. بين خضم اللون والروائح المختلفة أضيع .. أتوه ... أجدّف صوب نقطتي الوحيدة .. صوب المرفأ المتربع في عمق الحديقة .. أضرب الأمواج بلا كلل ... كانوا ينظرون في عينيّ ببرود .. إلى قدمي الحافيتين .. في اضطراب خطواتي .. أتعثر كالجريح .. كمن يصعد سلمًا لا نهاية له .. أنحدر عبر الشارع الجانبي المؤدي إلى الحديقة .. إلى المرفأ .. أجتاز البوابة المشرعة .. طريق النافورة يبدو دائريًا عبر الشجيرات المزهرة .. الطريق مغطاة بالحصى المبلل والأوراق الجافة .. رطوبة الصباح تنعش المكان .. تدثر الأوراق بضباب دخاني .. أتخذ نفس الوضع على حافة الحوض .. لا أهتم بالبلل. قبالتي الرخام الناصع، تغطيه غلالة شفافة من البخار .. الأقدام دائمًا مبللة. الرذاذ حول الساقين يتكسر وترجع قطراته إلى القاعدة .. البخار يتكاثف حول الصنم .. يتحول لونه إلى الرصاصي الداكن .. إلى غابة من الأصباغ ... أكتشف أنه يخرج من السرة وينتشر حول الجسد .. يلتف في حركة لولبية يتحول إلى جسم اسطواني لين .. تظهر بقع داكنة على جلده .. شقوق عميقة تظهر على القاعدة الصخرية .. حول القدمين العاريتين .. بريق العينين يزداد توهجاً .. تنطبق الشفاه بقوة .. ثعبان ضخم يتلوى حول النهدين .. يلتف حول العنق المرمري، عضلاته تنفر بقوة ... تجحظ العينان .. تتحرك القدم المحررة صوب النافورة .. يلتف الذيل الهائل حولها بقوة .. تتحطم الأضلاع تحت الضغط الرطب .. حشرجة مبحوحة تخرج من الشفاه المطبقة .. الرأس الوحشي يلعق

الأنف، الأذنين ... الوجنتين الباردتين .. ينحدر إلى العنق فيغرز أنيابه في اللحم. في الرخام .. في الحنجرة الناتئة .. تصفر الحشرجة من خلالها .. ينبثق الدم من العنق .. يسيل عبر الصدر .. يرسم خطوطًا حمراء على الجسد الرخامي الأبيض .. ينسكب اللعاب الحارق إلى صدري .. إلى جوفي، فينتشر الحريق في كل مكان .. أتحول إلى كثيب من الجمر .. الجحيم اللاهث والفحيح .. العطش يشقق لساني .. يفتت لحمي كالطين المشوي .. أنكب على وجهي في الحوض .. أترنح تحت الماء .. أجدّف إلى النبع ... أمتلئ حتى الحافة، لكن الحرائق تشتعل بداخلي .. تحولني إلى رماد .. إلى كومة من الحجر المحروق .. إلى أطراف متفسخة تذوب تحت الرذاذ الرخامي الجميل .

الدراسة

١

إنّ عالم القصة عالم تخيلي، وهو عالم ناجز قبل شروع المتلقي في قراءته، ولكنه لا يتجسد ـ في الحقيقة ـ إلاّ عبر قراءته، ويمكن القول: أن عملية القص تكتنفها ثلاثة أركان جوهرية متداخلة: الزمان والمكان والشخصية، ولا يمكن أن يتجلى حضور الشخصية بعيدًا عن الزمان والمكان، كما أنّ الزمان لا يمكن له أن يكون حاضرًا بعيدًا عن مقابله المكان.

وإنّ تقنيات الزمان والمكان والشخصية لا تقتصر على عرض العالم المتخيل، وإنما تعرض بكيفية معينة رؤية القاص للعامل، وتكشف عن موقفه من الحياة،

يتشكّل المكان والزمان لا بوصفهما إطارين خارجيين للأحداث، بل بوصفهما عنصرين تعبيريين يحكمان تجربة الراوي وتُبنى عليهما بنيته الوجودية المضطربة. إن القصة لا تسعى إلى تقديم حكاية متسلسلة بقدر ما تنحو منحى الغوص في أعماق النفس المضطربة من خلال مكان رمزي وزمان مفكك، يتداخل فيه الواقعي بالمتخيل، والتاريخي بالميتافيزيقي.

وفي هذه المجموعة القصصية " سرّ ما جرى للجد الكبير " للقاص علي محمد الجعكي يتبدى المكان بوصفه تقنية بالغة الأهمية تقتضي وقفة وتأملاً، وليس بالإمكان دراسة المكان في المجموعة بأسرها، لتعذر ذلك في هذا التقديم، غير إنَّ دراسة المكان في هذه القصة تقتضي الإشارة إلى أمور لها أهميتها .

يتجسد المكان في الأعمال القصصية بطريقتين:

الأولى: تقديم صورة حسية أمينة تعرض للمشهد الحسي الذي تتحرك فيه الشخصيات، بحيث يتوازى المكان أو يتجاور مع الشخصية، ولا يعدو أن يكون مجرد خلفية للشخصية وأحداثها.

والثانية: تقديم صورة المكان ليس بوصفه وجودًا مستقلًا عن الشخصية، ولكن حضوره منها وبها، بمعنى أنّ المكان يسهم في بلورة طبيعة الشخصية وعوالمها وتحديد رؤيتها وموقفها من الحياة، تمامًا كما أنّ الشخصية ـ هي الأخرى ـ تسهم في تحديد المكان وكيفية تأثيره في المتخيل، غير إنَّ الزمن ليس منفصلًا عن ذلك كله ولكنه يتفاعل معهما على نحو من الأنحاء.

لا يبدو المكان مجرد إطار للأحداث، بل يتخذ دورًا مركزيًا مزدوج الطابع واقعي في ظاهره، وأسطوري في جوهره، فالحديقة، الكائنة خلف محطة القطار، لا

تبقى فضاءً طبيعيًا خاضعًا لقوانين العالم الخارجي، بل تنقلب إلى مشهد غرائبي تتداخل فيه الأشياء والكائنات، ويتماهى فيه الجماد مع الحياة، إن التمثال القائم في قلب الحديقة، والمشيد من الرخام، لا يُقدَّم بوصفه منحوتة صامتة، بل كيان متحول يتفاعل وجوديًا مع الراوي، ويغدو نقطة انبعاث شعوري وذهني عميق.

إنَّ اختيار موقع الحديقة خلف محطة القطار ليس عبثيًا، بل يعبّر عن حركة الانسحاب من الامتلاء الى الخوار ومن الهامش، إلى منطقة مشبعة بالعزلة والانقطاع، حيث يفقد العالم الخارجي حضوره الصاخب، وتحلّ مكانه كينونة تأملية غامضة، في هذه البقعة المخبَّأة، يتكرّر حضور الراوي، وكأنه يؤدي طقسًا يوميًا، كأنما يجتذب إلى قوة لا مرئية، حتى لتبدو الحديقة معبدًا والتمثال صنمًا معبودًا، هذا التمثل الطقوسي يتعزز بدور النافورة، التي لا تُختزل في بعدها الجمالي أو المعماري، بل تؤدي وظيفة حسية وروحية، إذ يرافق رذاذها مشهد التحديق بالجسد الرخامي، فتخلق لحظة تشبه التطهر قبل الدخول في تجربة الانخطاف الجمالي.

التمثال، من جهته، ليس عنصرًا زخرفيًا باردًا، بل هو محور الرؤية والتماهي، وعليه تتكثف مشاعر الراوي، من الانجذاب الحسي إلى الفناء الوجداني، لغة الوصف التي تلاحق تفاصيل الجسد الأنثوي – من النهدين إلى الساقين، مرورًا بالسرة – تتجاوز التصوير البصري لتلامس حالة من الذوبان، أو الانمحاء التدريجي أمام جمال متعالٍ على الإدراك، لكنه في الوقت نفسه يحمل نواة التحوّل إلى الرعب.

أما الزمان، فهو يتوزع بين ليل داخلي طويل وأزمنة خارجية متقطعة تظهر في صوت الساعة الذي يخترق الحلم في لحظة استيقاظ حادة، الليل هنا ليس فقط إطارًا للحدث، بل هو المناخ الوجودي الكامل للحالة، الليل بوصفه مجالًا للبوح، للشرود، للهذيان، وكلما تقدم الزمن الليلي، كلما زاد التماهي بين الراوي والتمثال،

إلى أن يصبح الليل، في لحظة ما، زمناً باطنياً، يتخلى عن تحديداته الخارجية ليصبح زمنًا داخليًا، نفسياً، حلميًا.

صوت الساعة الذي يخترق الحلم، هو الزمن الواقعي الذي يفصل بين العالمين: عالم الحديقة/الصنم، وعالم المدينة/الحشود، لكنه زمن مؤلم، لأنه يعيد الراوي إلى واقع يعجّ بالفوضى، بجلبة الأحذية، بأجساد الغرباء، بالزحام، بالرائحة، والراوي، في لحظة التيه هذه، لا يعرف هل هو يحلم أم يعيش، هل هو في عالم مادي أم في كابوس جمالي، فالزمن الواقعي يُصَوّر كقاسٍ، مشوش، عبثي، أما الزمن الذي يقضيه أمام التمثال، فهو زمن ميتافيزيقي، يضجّ بالمعنى والغواية والانخطاف.

ولمّا كان من العسير تلخيص عمل أدبي، وخصوصا القصة القصيرة، لأنّ تلخيص العمل القصصي يعني أننا نتحدث عن الحكاية لا الحبكة، إذا علمنا أنّ الحبكة ـ كما يرى الشكليون الروس ـ " هي التنظيم الفني للأحداث التي تصنع قصة، إنّ الحبكة هي التي تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية، أما الحكاية فهي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارع الذي ينظمها "[1]، ولذلك فإنَّ حديثنا عن قصة "الثعبان " يقتضي التحرك على محوري: زمن اليقظة، وزمن الحلم .

إنّ زمن اليقظة يبدأ بعبارة " كثيراً ما كنت أختلي بهذا الجسد الرخامي الجميل" وهي عبارة لافتة تؤكد إلفة الحدث وتكراره وكثرته، وتبرز الشخصية مؤدية وظيفة السرد، ومؤدية فعل الاختلاء بالتمثال، وكأن الوظيفتين القولية، السردية والاختلاء تؤديان عملاً طقوسياً عبادياً، أو دوراً تناسلياً خاصاً، أو كليهما معاً، إذ لا فاصل بين الطقوسية والتناسلية في هذه القصة.

---

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١ م، ص ٣٠ .

إن القاص يؤكد عبر استنطاق شخصيته بقوله: " أمعن النظر في لمعان تفاصيله ... في خطوطه ودقة صنعه ... في انعكاس الضوء على هيكله .. في شموخه بين الأغصان المرتعشة ".

وإذا كان بجماليون يريد خلق جمال المرأة عبر تمثال يصنعه ثم تدبّ فيه الحياة كما تشير إلى ذلك الأسطورة فإنَّ القاص يعيد من جديد خلق أسطورة بجماليون وتمثاله العاجي بطريقة تناصية خاصة .

ويعرض القاص للمكان عبر الوصف المتناوب بين الجزئي والكلي، ولا يقدم ذلك كله مرة واحدة مستقلة عن تطور الشخصية ونموها النفسي والانفعالي، ويمكننا التحدث عن وصف المكان خارج الشخصية، بمعنى أنّ لكل من الشخصية والمكان وجوداً لا يؤثر أحدهما على الآخر، وإن كان هناك من تأثير فهو تأثير باهت ضعيف:

١. وصف التمثال وملامحه الخارجية:

(كثيراً ما كنت أختلي بهذا الجسد الرخامي الجميل ... أمعن النظر في لمعان تفاصيله .. في خطوطه ودقة صنعه ... "

٢. وصف الحديقة التي يقع فيها التمثال، ووصف المدينة:

" كل مساء أجدني منساقًا إلى تلك الحديقة التي تحضنه، كانت تقع في الشارع الخلفي لمحطة القطار الرئيسية، حيث أقطن فندقًا يعج بالمسافرين ... " إنّ القاص ينتقل في الوصف من الجزئي إلى الكلي بطريقة تكاد تكون أفقية .

ومن الجدير بالذكر أنّ التحديد المكاني للمدينة بما تشمل عليه (محطة القطار والفندق " يدل على الصيرورة والتغير، ويكون الزمن عاملًا مهمًا فيهما، فالفندق والمحطة على الرغم من كونهما بنائين ثابتين، فإنَّ من يحل فيهما لا يعرف الثبات والاستقرار، ولقد أكد القاص ذلك، وخصوصًا في حديثه عن ساعة المحطة الضخمة وجلجلتها التي تخترق الكون.

ويمكن التحدث أيضًا عن وصف المكان وقد أصبح جزئية مؤثرة في الشخصية، أو بتعبير أدق، تأثير أحدهما بالآخر ويتبدى ذلك عبر الافتتان بملامح جمال التمثال وآثار ذلك على الشخصية، وتبرز أوليات آثار شهوانية تقود إلى شبقية واضحة في القسم الثاني من القصة، أعني زمن الحلم، يقول: " تتناثر قطرات الماء على نعومة الساقين الجميلين، وتتكسر مع شعاع القمر في شكل نقط ضوئية .. نهدان بكران يشمخان عاليا... كأن لبن الحياة يسري فيهما، ويقطر على البطن ليستقر في السرة المحفورة بدقة .. شعاع خاطف ينطلق من عينيه ليخترق أضلاعي .. زاويتا الفم الصغير تنفرجان عن بسمة تترك أثرًا غامضًا في نفسي .. تشق أخدودًا عميقًا في صدري " .

وينتقل القاص ـ هنا ـ من البسيط إلى المركب، أي من حالة الاندهاش والانبهار للتمثال إلى التماهي معه، ويعمد القاص في طريقته السردية الخاصة إلى الفصل بين المرحلتين بحالة انتقالية تضيء جانبًا من المكان وتعبر عن العالم الداخلي للشخصية .. إذ ليس المكان خاليًا .. ولكنه يضجّ بالناس ويعيشون حالات إنسانية اجتماعية واقعية مادية، بخلاف الشخصية القصصية المثالية البيجمالونية التي تحلم على طريقة المتصوفة ... يقول: " لم أُعر أي انتباه للزوار الكثيرين، ولم أقم أية رابطة مع الذين يترددون بشكل يومي على الحديقة، كان

بعضهم يتخذ من الكراسي الحجرية أسرّة لهم، يقضون الليالي الطويلة بين أحضانها، مع زجاجات الخمر وإلقاء السباب والشتائم على الحياة.

إنّ الشخصية القصصية تتماهى ـ في زمن اليقظة ـ مع التمثال بطريقة خاصة، وتحيل المفردات إلى عوالمها، فالتماهي مع التمثال يتحول لدى الشخصية إلى لحظات وجد صوفية، أو خمرة" صوفية " تنعش الشخصية، وإذا كان هذا يمثل الجانب الإيجابي من التماهي فإنَّ الجانب السلبي المدمر يشعل حريقًا في الشخصية وسط أضواء شاحبة، ويختلط من ثم السلبي والإيجابي معًا ويندمجان، ويثيران دلالات شبقية، وربما سادية، " أعيش لحظاتي المتصوفة على طريقتي الخاصة، مع خمرتي التي تنعشني ... تشعل حريقًا هائلًا في حطامي .. في هذا الجو الليلي مع الأضواء الشاحبة المنعكسة على الرخام .. إزميلها الحاد يمزقني بلذة، ينحت مسارب مجهولة في داخلي " .

ويتبدى عبر ما سلف في دراستنا لزمن اليقظة في هذه القصة أنّ القاص يتكئ في تقنيته الفنية على أمرين:

١. أنه يهب الشخصية القصصية وظيفة ساردة، فالشخصية هي التي تسرد العمل القصصي.

٢. اعتماد القص المونتاج السينمائي، والعناية الفائقة بالجزئيات الصغيرة.

ولذا تنتقل اللقطة من مشهد إلى آخر على النحو التالي:

- التمثال " الجسد، والخطوط، ودقة الصنع ... " .

- الحديقـــــة " الأشـــــجار، والكراســـــي الحجريـــــة، والنـــــافورة، والرذاذ ... " .

- المدينة " الفندق، محطة القطار، المسافرون، الساعة ... " .

ومن الجدير بالإشارة أنّ لقطات المونتاج السينمائي هنا ذات إيقاع بطيء تنساب بهدوء وتلقائية، وتتميز الجمل: بطول نسبي، والاعتماد على الوصف بشكل لافت للنظر " الجسد الرخامي الجميل، التمثال الشاهق، نعومة الساقين الجميلتين، المتعة الوحشية، مخلوقات أسطورية مدمرة ... " .

٢

يتبدى مما سبق أنّ زمن اليقظة له خصوصيته في السرد وتحديد المكان ونمو الشخصية وتطورها، فالراوي هو المحور الذي تدور حوله التفاعلات كلها، إنه الشخصية الأكثر انكشافًا وارتباكًا، ذلك الإنسان المتصدع بين عالمين: واقع فندقي صاخب يقطنه المسافرون والسكارى، وعالم داخلي مظلم تتداخل فيه الشبقية مع التوحد، التصوف مع الهوس، والخيال مع التحلل، لم يُمنح هذا الراوي اسمًا، بل بقي صوتًا داخليًا متوحدًا مع ذاته، يتحدث بلغة مُثقلة بالشعور، مُفعمة بالانفعالات، ومشبعة بالتأمل في تفاصيل التمثال حتى حدود الذوبان فيه، إنه لا يرى في الآخرين إلا كائنات عابرة لا تشاركه تجربته الوجودية، "لم أُعر أي انتباه للزوار الكثيرين، ولم أُقم أية رابطة مع الذين يترددون على الحديقة..."، هذه

الجملة تؤسس لاغتراب عميق يعيشه الراوي، لا لأنه منعزل فقط، بل لأنه يرفض العالم الخارجي رفضًا وجوديًا، ويندفع بالمقابل نحو اندماج شبقي تأملي مع التمثال، كأنما يبحث عن خلاص ما، أو عن حقيقة لا توجد إلا في هذا الجسد الرخامي البارد.

لا يُنظر إلى التمثال في القصة كشخصية صامتة، بل هو كائن يحيا في وعي الراوي، يتحول تدريجيًا من صورة جمالية إلى سلطة مرعبة، من أيقونة إلى لعنة، ومن جسد إلى ثعبان، يقول: "الشعاع الغامض يخترق ألواح الزجاج ... يحرقني .. يتغلغل عبر جسدي المحموم"، فالعلاقة هنا لم تعد تأملية بل انتهاكية، علاقة التهام وحلول، ويبلغ هذا التحول ذروته في المشهد الختامي حين ينفجر التمثال/الثعبان في عنف هائل، ويهشم الراوي، لا مجازًا فقط، بل فعليًا، إذ ينتهي متفحمًا، رمادًا، كثيبًا من الجمر، لحظة الهجوم حين "ينبثق الدم من العنق .. يسيل عبر الصدر .. يرسم خطوطًا حمراء على الجسد الرخامي الأبيض" تشكل لحظة تطابق الرؤيا والهذيان، ويصبح التمثال حيوانًا مميتًا، مزيجًا من الجمال والسم.

ولا ريب أنّ الشخصية تعاني قدراً من الحرمان نحو التمثال والجمال المتجسد فيه وتتخلل ذلك آثار رغبات غريزية معينة، غير إنَّ زمن الحلم يمهد له القاص بحرمان واضح فرضته الشخصية على نفسها تعبيراً عن جوع ودفء " لم أتناول عشائي هذه الليلة " فهي ليلة مخصوصة" زمن " وحرمان يتجلى في الجوع، وربما بمفهومه العام، ومنذ اللحظة الأولى للولوج في زمن الحلم يتكئ القاص على المونتاج السينمائي المتسارع والمتقطع، وتتداخل مشاهد الصور المتراكمة بين الحديقة والفندق " أنين مفصلات الأبواب، وصراخ المخمورين تختلط

بجلبة السكان، والأحذية الثقيلة على درجات السلم الحجرية .. بخرير النافورة القديمة ورنين الصحون المعدنية تحت رذاذ الماء .. بزعيق السيارات تخترق الأسفلت بجنون، لترسم لوحة من الفسيفساء على طبلتي أذني)، كما أنّ وصف المكان يلتحم بعالم الشخصية " أتحول إلى ورقة مهترئة .. الجفاف يغزوني ... أصبح هشاً كالرمل ... كالرماد ... أنزلق عبر قطرات الماء إلى حوض النافورة ... أتلوى حول الساقين الجميلتين ... حول النهدين ... أغوص في السرة المحفورة بنعومة .. الأوراق الطرية يحركها الهواء ... سريري يتأرجح كالموج .. مصباح الغرفة يرتفع إلى السماء .. يخبو ... يصبح كنجمة خافتة ... جلجلة الساعة الضخمة بالمحطة تخترق الكون .. توقظني من حالتي ... " وإذا كانت الجمل في زمن اليقظة ذات إيقاع بطيء منساب بهدوء وتلقائية، فإنَّ الجمل في زمن الحلم ذات إيقاع متسارع .. عنيف ... يتميز بالصخب والحركة والضجيج، ويتجلى بالجمل القصيرة، كما يتكئ القاص على تكرار الإيقاع بأداة تشبيهية مرة مثل الكاف " أصبح هشًا كالرمل ... كالرماد ... "، أو تكرار كلمة مثل: " أتلوى حول الساقين الجميلتين ... حول النهدين " وهذا ملمح أسلوبي يتجلى بوضوح في المجموعة بأسرها.

ولا يتخلى القاص عن طريقته في السرد القائم على الصفة .. " اصطدم ببعض الأجساد الرخوة الناعمة .. أعترض وجوهًا حليقة لامعة .. أنغرز بين الزوائد المتهدلة، المترجرجة .. بين القامات الشاهقة المرسومة بعناية .. بين خضم اللون والروائح المختلفة أضيع .. أتيه .. أجدّف صوب نقطتي الوحيدة ..".

وإذا كانت الشخصية تتماهى في التمثال في زمن اليقظة، فإنَّ زمن الحلم يمثل تماهيًا من نوع آخر، إذ بمجرد أن تفارق الشخصية التمثال فإنها سرعان ما

تعود إليه في الحلم، وتتماهى الشخصية هذه المرة مع " الثعبان " الذي يحقق رغبة الشخصية في التواصل والتلاحم الجسدي المادي مع التمثال، الذي يفقد خصائصه الحجرية الباردة إلى كائن يتحرك ... يتألم ... وينزف دمًا .. ويصرّ القاص في التحدث عن الثعبان " ثعبان ضخم يتلوى حول النهدين ... يلتف حول العنق المرمري، عضلاته تنفر بقوة ... تجحظ العينان .. تتحرك القدم المحررة صوب النافذة .. يلتف الذيل الهائل حولها بقوة ... تتحطم الأضلاع تحت الضغط الرطب ... حشرجة مبحوحة تخرج من الشفاه المطبقة .. الرأس الوحشي يلعق الأنف، الأذنين ... الوجنتين الباردتين ... ينحدر إلى العنق فيغرز أنيابه في اللحم .. في الرخام .. في الحنجرة الناتئة ... تصفر الحشرجة من خلالها ... ينبثق الدم من العنق ... يسيل على الصدر ... يرسم خطوطًا حمراء على الجسد الرخامي الأبيض ... ".

إنّ الثعبان هنا دال يعبر عن فاعلية الذكورة، ولذا جاء الحديث عنه بصيغة المذكر، إذ لم يقل القاص " أفعى، أو حيّة " فضلاً عن الفعل الذي يؤديه وسط مونتاج سينمائي لاهث ويتجلى في المقطع أنّ القاص يصف ذلك بتراكم كبير وواضح للأفعال ... " يتلوى، ويلتف، وتنفر، وتجحظ، وتتحرك .... الخ ".

إنّ الشخصية القصصية تتماهى مع الثعبان لتأدية فعل شبقي لم تستطع تحقيقه في زمن اليقظة، فسعت إلى التعويض في تحقيقه في زمن الحلم، وإذا كانت الرغبة المكبوتة الجارفة حين تجد فرصة للتحقق في الحلم فإنها تتحقق عبر أبعاد رمزية .. وبعد أن يتحقق ذلك ... تتلاشى وتذوب ...ولكنها لا تختفي ... بل تتجدد مرة أخرى ... وكذا الأمر مع الشخصية القصصية فإنها تتلاشى مع الرغبة المكبوتة ... وتذوب ... " ينتشر الحريق في كل مكان ... أتحول إلى كثيب من

الجمر .. من الجحيم اللاهث والفحيح ... العطش يشقق لساني ... يفتت لحمي كالطين المشوي ... ".

وأخيراً فإنَّ تفتيت الشخصية وتحطيمها ... يعدّ هدفًا تسعى إليه القصة ..إنّ الشخصية القصصية هنا .. شأن أغلب الشخصيات في المجموعة القصصية تعاني تفتتاً وتمزقًا وتكسرًا وإحباطًا ... ويعمد القاص إلى تحطيم الشخصية .. إنه يشظّيها ... وهي في كل الأحوال تعبر عن قدر من الإخراج والإظهار ..، إخراج الداخل إلى الخارج .. البوح ... التقيؤ ... والرغبات المكبوتة ... تمامًا كما أنهيت هذه القصة ... " أنكبّ على وجهي في الحوض ... أترنح تحت الماء ... أجدّف إلى النبع ... أمتلئ حتى الحافة ... لكن الحرائق تشتعل بداخلي ... تحولني إلى رماد .. إلى كومة من الحجر المحروق ... إلى أطراف متفسخة تذوب تحت الرذاذ الرخامي الجميل ".

بدر شاكر السياب ونقد القصة القصيرة

إسهامات مخطوفة من الزمن

إضاءة :

تُعدُّ تجربة الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب (١٩٢٦م – ١٩٦٤م) من أهم التجارب الإبداعية والفكرية التي أثرت الساحة الأدبية العربية الحديثة، ليس من خلال شعره التجديدي، بل أيضًا عبر إسهاماته النقدية التي بقيت حتى الآن غير معروفة بشكل كافٍ بين أوساط الدارسين والمهتمين، على الرغم من أن السياب اشتهر في المقام الأول شاعرًا من أعمدة الشعر الحديث، فإنَّ جهوده في النقد الأدبي، وخصوصًا نقد القصة القصيرة، تمثل بعدًا إضافيًا يضيء على فهمه العميق للنصوص السردية وارتباطه الوثيق بين الشعر والنثر، وبين التجربة الشعرية والتجربة النقدية.

هذه الدراسة تسلط الضوء على مقالتين نقديتين نادرتين كتبهما السياب في عام ١٩٥٧م ونشرتا في جريدة الشعب العراقية، وهما: "مهدي عيسى الصقر والمجرمون الطيبون" التي تناول فيها نقد مجموعة "المجرمون الطيبون" لمهدي عيسى الصقر، و"عبقرية لم تعرف حقها من التقدير" التي تركز على نقد مجموعة "نشيد الأرض" لعبد الملك نوري، وتكتسب هاتان المقالتان أهميتهما من كونهما توثيقًا نادرًا لوجهات نظر السياب النقدية في فترة كان النقد الأدبي فيها في العراق لا يزال في طور التبلور، كما أنهما يكشفان عن تصوراته الانطباعية في القصة القصيرة، وارتباطه المتين بمفاهيم الشعر ونقد الشعر التي استقاها من أعلام نقد الأدب العالمي مثل ستيفن سبندر وت. س. إليوت.

فضلاً عن ذلك، تشكل هاتان المقالتان وثائق تاريخية وأدبية مهمة لا يمكن تجاهلها، ومن هذا المنطلق، تأتي هذه الدراسة تقديرًا لإسهامات السياب في مجال النقد، ورغبة في إعادة تقديم هذه المقالات للنشر والتداول بين الباحثين والدارسين،

لإعادة الاعتبار لما قدمه السياب من رؤى نقدية شكلت لبنة متواضعة في نقد القصة القصيرة بالعراق والعالم العربي.

تتبع الدراسة بالتفصيل طبيعة النقد الذي مارسه السياب، الذي يتسم بالمزج بين الحس الشعري والقراءة النقدية التأثرية، مع تركيز خاص على مفاهيم الشخصية القصصية، التوازن بين العالم الداخلي والخارجي للأبطال، وواقعية الحوار اللغوي، وتوظيف الرمز والتقنيات السردية التي تعكس تداخل المكونات الاجتماعية والطبقية، كما تحلل الدراسة كيف استعار السياب أفكاره من النقد الغربي لتوظيفها في تحليل الأدب العراقي، مما يجعل من مقالاته هذه نقطة التقاء بين التراث النقدي العربي والتجارب النقدية العالمية الحديثة.

بهذه الدراسة، نسعى إلى فتح نافذة على جانب من تجربة بدر شاكر السياب النقدية التي بقيت مجهولة تقريبا، كما نسعى إلى إثراء المعرفة بأصول تطور نقد القصة القصيرة في العراق، سواء أكان انطباعيًا كما هو الحال عند السياب، ام منهجيًا وأكاديميًا، كما هو الحال لدى غيره من النقاد، ان نقد القصة القصيرة في العراق ما زال مجالاً به حاجة إلى المزيد من البحث والتمحيص[١].

هاتان المقالتان، المنشورتان في أسبوعين متتاليين من صيف ١٩٥٧م، في جريدة *الشعب*، هما الشاهدان الوحيدان على محاولة السياب خوض تجربة نقد

[١] لمزيد من التفصيل عن نقد القصة القصيرة في العراق، يُنظر كتابنا : المواقف النقدية، قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠٠٦.

القصة القصيرة، وهي كتابة خارج ديوانه، لكنها مع ذلك مشبعة بنفسه الشعري، وصوته الشخصي المتوتر، ومزاجه الخاص.

تمثل المقالتان من الناحية التاريخية، جزءًا من المرحلة التي كان فيها السياب منخرطًا في الصحافة الثقافية، وهي مرحلة يمكن وصفها بأنها انتقالية على مستويات عدة، ففيها كان السياب يعيش فقرًا مدقعا، ومعاناة صحية، وصراعات فكرية وسياسية بعد خروجه من الحزب الشيوعي، ووقوفه موقفًا ناقدًا من اليسار العراقي.

لا تنفصل الكتابة عند السياب عن ذاته المبدعة، فالمقالتان لا تعبران عن " ناقد محترف"، بل تعبران عن الشاعر الذي يرى في القصة مرآة لحياته، ولحياة المهمشين، والفقراء، والحالمين، والمطرودين من نعيم السياسة والمدينة والدين.

تحمل المقالة عن "المجرمون الطيبون" المجموعة القصصية لمهدي عيسى الصقر نبرة وجدانية حميمة، تتقاطع مع تجربة السياب ذاته، الذي كان يعرف البصرة، وسوق الهرج، وأحياء الفقر، ومشاعر الحرمان العاطفي والجنسي والطبقي، يقول السياب " سوق الهرج في البصرة... والشيخ هاشم الجواهري، في مكتبته الصفراء يتحدث من خلال لحيته البيضاء عن البرزخ الذي تعيش فيه الأرواح قبل يوم الحساب وعن حوريات الجنة ولكن الشاب النحيف الجالس قبالته لا يستمع إليه، فأولى به أن يعرف كيف يعيش الأحياء في هذه الأرض، وأبناء الريف يحملون معهم إلى المدينة زاد الشتاء المطل .. وزاد ليالي الشتاء ألف ليلة وليلة وقصة عنترة، والمقداد والمياسة، والشيخ الملتحي لا يتساهل في أسعار الكتب ... ومهدي عيسى الصقر، يتطلع في وجوههم ويحلم بقصص يكتبها هو لهؤلاء وعن هؤلاء"

يقدّم السياب انطباعًا أدبيًا حميمًا لا يخلو من إعجاب واضح، ويقوم أساسًا على استعادة شخصيات القصص واستذكار مواقفها الحياتية اليومية، يقول السياب " أبطال قصصه يبحثون عن الحب خلال بحثهم الدؤوب عن الخبز ... عن الحب الذي لا يكلف مالاً ولا وقتا، عن حب يومي كالخبز اليومي، هذا " حنتوش " في ذلك الحي المظلم المزدحم بصرائف الطين، المعروضة للبيع ليس في جيبه غير درهم."

لا تسعى المقالة إلى دراسة البنية أو تفكيك الشكل، بل تنحو نحو رسم صورة الكاتب من خلال أبطاله، وكأن السياب يرى في القصص مرآةً لصاحبها. لهذا تكثر الإحالات إلى شخصيات مثل "حنتوش" و"عوفي" و"علي الحلاق"، لكنها إحالات لا تحلل بل تكتفي بالسرد، وتستعيد المواقف بتفصيل عاطفي مباشر، كأن السياب يعيد كتابة القصة بطريقته الخاصة.

إنَّ السياب لا يخفي تحيزه الشخصي، فهو يُشيد بالصقر لأنه "مخلص لفنه" ويؤكد أن القصص تخرج منه كما يخرج الصوت من الجوف، وكأنها ضرورة وجودية، يقول السياب " أن أشخاص قصصه هم الذين يفرضون عليه أن يكتب كأنهم ينضجون من أعماقه فيوشك ان يختنق إن لم يكتب، وهو يعيش كل لحظة من حياته يقرأ ويلتقط، ويختزن التجارب والملامح، والأحاديث والعواطف "هذا الانفعال ينعكس في لغته، التي تميل إلى التقريب والمجاز، وتبتعد عن المفاهيم المحددة، حتى حين يذكر أن أسلوب الصقر "يجمع بين طريقتي تولستوي ودوستويفسكي"، فإنه لا يشرح ذلك بطريقة تحليلية، بل يكتفي بالربط الانطباعي، تولستوي للعالم الخارجي، ودوستويفسكي للعالم الداخلي، لا نجد هنا دراسة تقنية للحوارات أو البنية، بل تفضيلًا شخصيًا ومزاجًا قارئًا يتحسس من صدق التجربة، يقول السياب " يوازن في قصصه بين العالم الداخلي والعالم الخارجي فهو يجمع في قصصه القصيرة بين طريقتي دستوفسكي وتولستوي في كتابة الرواية ولكنه لا يهتم بوصف ملامح أبطاله الخارجية وانما يقصر اهتمامه على وصف حركاتهم، والاطار الذي يتحركون فيه

ولعل هذه حسنة من حسناته، وليس عيوبه لأنه لا يترك المجال مفتوحا أمام القارئ ليختار الملامح التي يريدها لهذا البطل أو ذاك، بعد أن عرف مهنته ومنزلته الاجتماعية، وأسلوبه في التحدث "

ولا يغفل السياب الحوار فهو كما يرى أنَّ " الحوار في قصصه تبعا لهذا باللغة الدارجة إذا كان الأبطال من الفئة الأولى ـ الفئة الريفية الفقيرة ـ وبلغة هي بين العامية والفصحى، إذا كانوا من الفئة الثانية ـ عمال المدن ـومهدي عيسى الصقر متمكن من السيطرة على الحوار ... فهو ينبض بدفء الحياة ولا تشعر فيه بتكلف ولا اصطناع "

اما مقالته عن عبد الملك نوري فأنها تعكس انجذابا نحو التجربة النفسية العميقة، والشخصيات المنهزمة، التي لا تستطيع أن تحقق تطلعاتها في عالم خانق، وهذا بدوره يتقاطع مع انكسارات السياب الذاتية، الجسدية والروحية، في تلك المرحلة، فإنَّ الانطباعية تأخذ منحى أقرب إلى التأمل الشعري، لا يقوم السياب بتحليل قصصي دقيق، بل يتعامل مع القصص كما يتعامل مع قصيدة، أي باعتبارها تجربة شعورية مكثفة، يفتتح المقالة بإحالة إلى "ستيفن سبندر" ليشرّع لرأيه الخاص، لكنه لا يبني عليها نسقًا نقديًا بل يستخدمها لتأكيد إحساسه بأن نوري يكتب قصصًا "شعرية"، وهذا مصطلح فضفاض لا يعرّفه السياب بدقة، بل يتركه يتردد بين الإيحاء، والرمزية، والجو العام.

يتحدث السياب عن شخصيات عبد الملك نوري بوصفها "هاملتية"، مهزومة، مشوشة، منهزمة أمام العالم، يقول السياب " ذلك أن أبطال عبد الملك نوري أبطال منهزمون... كان الواقع، بكل تعقيداته ومنطقه الذي هو ليس منطقا، أقوى منهم، أقوى من امكانياتهم كأفراد، فهربوا إلى " العالم الآخر " إلى نفوس يلوذون بها من

الواقع الذي خيبهم ،" ويقول السياب " في قصص عبد الملك نوري القصيرة أحسن ما في روايات دستويفسكي من ميزة : ان المسرح الذي تدور فيه اكثر " احداث " القصة هو نفس البطل، أو ذهنه أو ضميره سمه ما شئت !! إنه العالم الداخلي، والأحداث التي نسميها كذلك مجازا هي حشد من الذكريات والتمنيات، والأحلام، والهواجس، وقليل من أحداث القصة فحسب يحدث في العالم الخارجي ذلك أن أبطال عبد الملك نوري أبطال منهزمون ... كان الواقع، بكل تعقيداته ومنطقه الذي هو ليس منطقا، أقوى منهم، أقوى من امكانياتهم كأفراد، فهربوا إلى " العالم الآخر " إلى نفوس يلوذون بها من الواقع الذي خيبهم.

أبطاله شخصيات " هاملتيه " يتكشف ضعفها أمام اعينها وأعين الناس حين تعمل، وهي تدرك هذا في أكثر الاحيان، ولذلك تنفر من العمل ... المضطرة إليه "

ويشبّهها بشخصيات " إليوت"، يقول السياب " أهناك شبه بين أبطال عبد الملك نوري وبين " الرجال الجوف " كما صورهم الشاعر الانكليزي ت. س. اليوت في قصيدته الرائعة عنهم " لكن هذا التشبيه يظل رمزيًا أكثر مما هو نقدي، ليست هناك محاولة للكشف عن آليات الهزيمة في بنية القصة، أو عن موقع الراوي، أو عن بنية السرد، بل هناك تأمل عام في مواقف وأحلام وصور سردية وجد فيها السياب صدىً لتجربته الوجودية.

ويمكن أن نلاحظ في النص الثاني أيضًا أن السياب يقف موقفًا دفاعيًا عن عبد الملك نوري، يصفه بالعبقري، ويشكو من تقصير النقاد في الاحتفاء به، هذا الموقف لا يقوم على مقارنة دقيقة أو تحليل فني لمجموعته القصصية، بل على نوع من الحماسة الذاتية، والانفعال الوجداني تجاه ما مثّله نوري من رؤية معذّبة، خائبة، لا تقوى على مقارعة الواقع، فتلوذ إلى الداخل.

السمات الانطباعية في المقالتين واضحة في عدة جوانب: غياب المصطلحات التحليلية الصارمة، والاعتماد على المقارنة المزاجية (تولستوي، دوستويفسكي، إليوت)، واستعمال المجاز (الظل، الجدار، الغثيان) كوسائل للتعبير عن الأثر لا عن البنية، وكثافة الإعجاب العاطفي بالكاتب، والانغماس في الشخصيات كما لو كانت كائنات حيّة، لا بوصفها وحدات بنائية في نص أدبي.

إن لهاتين المقالتين أهميتهما الخاصة، إذ تسهمان في خلق خطاب وجداني حول القصة العراقية، وتمنحها بعدًا إنسانيًا غير تقني، كما تعكس تطلعات جيل أدبي كان يطمح إلى أن يجد في القصة القصيرة صوتًا للناس المهمّشين، للفقراء، للحالمين البسطاء، ولعل السياب، بشاعريته، استطاع أن يمنح هذا الصوت بعدًا وجدانيًا مؤثرًا، وإن لم يكن نقدًا منهجيًا صارمًا.

خلاصة القول إن السياب في هاتين المقالتين يمارس "نقدًا شاعريًا"، فيه انطباع، وفيه ذوق، وفيه صداقة روحية مع النصوص، لكنه يفتقر إلى التحليل المنهجي، ولا يسعى إليه أصلًا، هو يكتب كمن يكتب عن أصدقائه، وعن أحزانه الشخصية التي انعكست في قصص غيره، وهذا ما يمنح المقالتين طابعًا خاصًا، لا يجب أن يُقرأ بوصفه نقدًا أكاديميًا، بل بوصفه شهادات ذائقة، وانطباعات صادقة، تعبّر عن زمن كان الأدب فيه مسألة حياة ومصير.

في ضوء ذلك، يمكن القول إن القيمة النقدية للمقالتين لا تكمن في منهجيتهما أو صرامتهما الأدبية، بل في كونهما نافذتين نادرتين على تفكير السياب القصصي، وعلى رؤيته للإنسان العراقي في القصة كما في الواقع، وعلى علاقته بأدباء عصره، هما جزء من سيرته الذاتية، وجزء من تاريخ القصة العراقية، وجزء من المزاج الثقافي لصيف ١٩٥٧م، حين كان شاعر العراق الكبير يكتب عن قصص الآخرين، بينما كان هو نفسه قصة عراقية مأساوية تتكشّف فصولها الأخيرة.

وبهذا فإنَّ قراءة هاتين المقالتين، لا تُفهم خارج سياقهما التاريخي والسيري، ولا يجب التعامل معهما كمحاولة تأسيسية لنقد أدبي، بل كحالة كتابة شخصية ـ وجدانية ـ صحفية عابرة، لكنها دالة.

المقالة الأولى

مهدي عيسى الصقر والمجرمون الطيبون

نُشرت في جريدة الشعب، العدد : ٣٨٦٩ / ٢٩ حزيران / ١٩٥٧، العدد الاسبوعي

بدر شاكر السياب

سوق الهرج في البصرة... والشيخ هاشم الجواهري، في مكتبته الصفراء يتحدث من خلال لحيته البيضاء عن البرزخ الذي تعيش فيه الأرواح قبل يوم الحساب وعن حوريات الجنة ولكن الشاب النحيف الجالس قبالته لا يستمع إليه. فأولى به أن يعرف كيف يعيش الأحياء في هذه الأرض.

وأبناء الريف يحملون معهم إلى المدينة زاد الشتاء المطل .. وزاد ليالي الشتاء ألف ليلة وليلة وقصة عنترة، والمقداد والمياسة، والشيخ الملتحي لا يتساهل في أسعار الكتب ... ومهدي عيسى الصقر، يتطلع في وجوههم ويحلم بقصص يكتبها هو لهؤلاء وعن هؤلاء.

أبطال قصصه يبحثون عن الحب خلال بحثهم الدؤوب عن الخبز ... عن الحب الذي لا يكلف مالًا ولا وقتًا، عن حب يومي كالخبز اليومي. هذا " حنتوش " في ذلك الحي المظلم المزدحم بصرائف الطين، المعروضة للبيع ليس في جيبه غير درهم. واستقبلته امرأة ذاوية بابتسامة لا روح فيها " أهلًا بالشباب. تفضل " فيسأل " أول

بيش[1] ؟ " وحين تقول «درهمين " يحدق حنتوش فيها فلا يجد ما يغري سوى بياض بشرتها ويساومها وتساومه حتى تقول " سبعين أي ابن الحلال أكو واحدة تنطيك نفسها بأقل من سبعين فلس ؟ " [2]وهذا " علي " الحلاق يشيع رأس الفتى ذي الشعر اللامع المصفف حتى يختفي في الزحام، ثم يلتف إلى الصغير الذي كان ينظف بلاط الدكان مما تساقط عليه من شعر الزبون.

ويسأل " ليش [3]تأخرت اليوم ؟ " فيرفع كاظم عينيه في شيء من الخوف، ويجيب «أبوي ضرب أمي " ويثير هذا الجواب فضول الحلاق، فلا يسأل عن العلاقة بين تأخر الصبي وبين ضرب أبيه لأمه، وحين يعرف أن " هندال " ضرب زوجته لأنه كان سكران ... يسترسل في حلم طويل، يتمنى فيه ويشتهي، ويتذكر .. وتلح صورة أم كاظم عليه، جسدها المكتنز، والخرق الصغير في ثوبها الرث يكشف عن لحم كالحليب، شدت إليه عيونه. كان قد اضطر إلى استبقاء كاظم في الدكان إلى ما بعد الثامنة ليلًا ... فجاءت أمه قلقة تسأل عنه والليلة، الليلة سيستبقي الصغير إلى ما بعد الثامنة علّها تأتي...

وحتى " عوفي " الذي يقبع هو وخرافه الخمسة في ظلمة الليل والضباب في انتظار " قطار الحمل " ... حتى " عوفي " يبحث عن الحب في أثناء انتظاره للقطار. جاء قطار الركاب، و وقف في المحطة. وكانت العربة التي أمامه من عربات الدرجة الأولى ومن خلف زجاج النافذة تراءى لعوفي وجه فتاة فاتنة .. وعوفي يحدق فيها بشراهة. وصرخ القطار، فتنبه عوفي وراح يشبع نظره من هذه الحسناء...

---

[1] . بيش، أي : كم الثمن ؟.

[2] . سبعين : أي سبعين فلسا، تنطيك : تعطيك، تهبك .

[3] . ليش : لماذا

ومهدي عيسى الصقر مخلص لفنه لا يكتب إلا وهو ممتلئ أن أشخاص قصصه هم الذين يفرضون عليه أن يكتب كأنهم ينضجون من أعماقه فيوشك ان يختنق إن لم يكتب. وهو يعيش كل لحظة من حياته يقرأ ويلتقط، ويختزن التجارب والملامح، والأحاديث والعواطف.

كان منذ بضع سنوات يملك دكانًا صغيرًا يبيع الأقمشة فيه ويكتب القصص فيه أيضا. كان الزبون، في نظره نموذجًا بشريًا قد يصبح بطلًا لقصة ... وليس مشتريًا لم يكن يصبر على مساومة الزبائن، إلا الذين يخمن من مظاهرهم، ان فيهم زادًا يتزود منه القصاص فيه لا التاجر، وخسر تجارته ولكنه ربح نماذج لقصص منها ما ظهر ومنها ما سيظهر ذات يوم.

يوازن في قصصه بين العالم الداخلي والعالم الخارجي فهو يجمع في قصصه القصيرة بين طريقتي دستوفسكي وتولستوي في كتابة الرواية ولكنه لا يهتم بوصف ملامح أبطاله الخارجية وانما يقصر اهتمامه على وصف حركاتهم، والاطار الذي يتحركون فيه ولعل هذه حسنة من حسناته، وليس عيوبه لأنه لا يترك المجال مفتوحًا أمام القارئ ليختار الملامح التي يريدها لهذا البطل أو ذاك، بعد أن عرف مهنته ومنزلته الاجتماعية، وأسلوبه في التحدث..

وبعد أن عرف انفعالاته وردود أفعال الآخرين إزاءه.

أكثر شخصياته من الفئة الريفية الفقيرة النازحة إلى مدن يراها هؤلاء القرويون مدنًا بالقياس إلى الريف .. أو من عمال المدن

ويكتب عن تجاربه هو أحيانا، فيكون البطل من الطبقة الوسطى، من سكان المدينة وبما اجتذبته حياة اللهو فيها فترة من حياته، ولكن الريفي كامن في أعماقه في النهاية ... وتنتصر الحياة الزوجية المستقرة، بين بكاء الأطفال وضجيجهم الحلو

هذه هي الحياة التي يعرفها القرويون ويؤثرونها أكثر مما يعرفها ويؤثرها أبناء المدينة.

والحوار في قصصه تبعًا لهذا باللغة الدارجة إذا كان الأبطال من الفئة الأولى، وبلغة هي بين العامية والفصحى، إذا كانوا من الفئة الثانية، ومهدي عيسى الصقر متمكن من السيطرة على الحوار ... فهو ينبض بدفء الحياة ولا تشعر فيه بتكلف ولا اصطناع، فلنقرأ هذا المقطع من قصة الضباب:

« ويدس عوفي يده في جيب سترته الممزقة ويخرج بضعة دنانير هي ثمن الخراف الخمسة التي باعها في المدينة ويعد النقود للمرة العاشرة وتنظر إليه " نوفة " من طرف الكوخ وتحك بأظافرها الطويلة رأسها الاشعث، ثم تسأله

. عوفي موش تريد تبيع الهايشة ؟ [1]

. ولج الهايشة نافعتنا نبيعها ونسكت ؟ شلون ؟[2]

. اذا ما تبيعها يكتلها الغطار مثل ما كتل هايشة بيت زاير فرهود .

ولنقرأ بعد ذلك، هذا المقطع من " بكاء الأطفال " انه يود لو قام القطار قبل موعده لتهدأ قليلا لكن ابنه لا يزال يبكي، فالتفت إلى زوجته:

. اشغليه بحق السماء

. بماذا اشغله

. ضعيه على صدرك

. قلت لك ليس فيه لبن

. اعلم ذلك، دعيه يمتص لعله يسكت.

---

[1] . الهايشة : البقرة .

[2] . ولج : الويل لك، شلون : كيف

. والى متى ؟

. إلى أن ينقطع نفسه، أو ينقطع نفسي

لم يصدر مهدي عيسى الصقر سوى مجموعة واحدة من قصصه هي " مجرمون طيبون " التي طبعت عام ١٩٥٤. في هذه المجموعة تسع قصص كانت أحسنها " الطفل الكبير " و «الضباب " و " عواء الكلاب " و " هندال " و " بكاء الأطفال " و " الطفل الكبير " أحسن هذه القصص الخمس وفي هذه المجموعة قصتان فاشلتان هما " مجرمون طيبون "و " القطيع القلق ".

وندرك من التسلسل الزمني لقصص هذه المجموعة ومن القصص التي نشرها في مجلتي " الآداب " و " الأديب " بعد صدورها، ان هذا القصاص النابغ يتطور بسرعة عجيبة.

ومهدي الصقر، يعد من بين كتاب القصة القصيرة اليوم في العالم العربي كله.

ويعكف مهدي الصقر الآن على كتابة قصة طويلة " رواية " قضى أربع سنوات من حياته وهو يعيش مع أشخاصها وتدور حوادثها في " الفاو " في أقصى جنوب العراق، إذ تتصارع بقايا الحياة القروية مع طلائع حياة المدينة، التي تغزوها مع النفط وعماله.

المقالة الثانية

عبقرية لم تعرف حقها من التقدير

نشرت في جريدة الشعب ، العدد : ٣٨٧٦ / ٦تموز / ١٩٥٧، العدد الاسبوعي

بدر شاكر السياب

يقول الناقد، الشاعر الانكليزي " ستيفن سبندر " إن شعراء العصر الاليزابثي الذين كتبوا المسرحيات الشعرية وعلى رأسهم شكسبير، ليكونوا من كتاب الرواية، القصة الطويلة، لو أنهم عاشوا في عصرنا هذا. ويقسم سبندر الرواية إلى قسمين شعرية و نثرية. ولا يقصد بالرواية الشعرية التي تكتب بكلام موزون ومقفى، أو غير مقفى، بل التي تكتب بأسلوب شعري، وأن يكون أبطالها رموزًا لفكرة من الأفكار، وأشخاصًا من لحم ودم في آن واحد، وأن يكون جوها شعريًا.

واذا كانت الروايات الشعرية التي ظهرت حتى الآن قلية العدد فإنَّ القصة القصيرة أخذت اليوم تقترب من القصيدة الشعرية بصورة ملموسة، وشواهدها كثيرة .

ومن القصاصين ـ الشعراء، وهم قلة في أدبنا العربي حتى الان، عبد الملك نوري، بل لا أغالي إذا قلت إنه خيرهم، واغناهم فنًا وشاعرية. فهم عبد الملك نوري الواقعية كما لم يفهمها الا القليلون من الأدباء، شعراء وناثرين، ومن الفنانين رسامين ونحاتين، وتحول هذا الفهم عنده، إلى عمل، إلى قصص قصيرة، كما لم يتحول الا عند قلة من هذه القلة، كل قصة من قصصه الناجحة، وهي تكاد تكون ناجحة كلها، جديرة بدراسة تخصص لها .

أقول الحق الصراح، الذي لا يجامل ولا يجحد، ان مجموعته القصصية الرائعة " نشيد الارض " سدت الفجوة الواسعة بين القصة القصيرة في الأدب العربي ومثيلاتها في الآداب الاوربية، وألحقت ركبها المتأخر أجيالًا، بركب القصة القصيرة التي تخطت القرن العشرين بأعوام سبعة.

في قصص عبد الملك القصيرة أحسن ما في روايات دستويفسكي من ميزة : ان المسرح الذي تدور فيه اكثر " احداث " القصة هو نفس البطل، أو ذهنه أو ضميره سمه ما شئت !! إنه العالم الداخلي. والأحداث التي نسميها كذلك مجازًا هي حشد من الذكريات والتمنيات، والأحلام، والهواجس. وقليل من أحداث القصة فحسب يحدث في العالم الخارجي ذلك أن أبطال عبد الملك نوري أبطال منهزمون ... كان الواقع، بكل تعقيداته ومنطقه الذي هو ليس منطقا، أقوى منهم، أقوى من امكانياتهم كأفراد، فهربوا إلى " العالم الآخر " إلى نفوس يلوذون بها من الواقع الذي خيبهم.

أبطاله شخصيات " هاملتيه " يتكشف ضعفها أمام اعينها وأعين الناس حين تعمل، وهي تدرك هذا في أكثر الاحيان، ولذلك تنفر من العمل ... المضطرة إليه.

المونولوج الداخلي عند هذا القصاص العبقري عنصر أساس من عناصر القصة ومن عناصر الشعر فيها، بل لعله عنصرها الأهم.

وينفرد عبد الملك بين كتاب القصة القصيرة في الأدب العربي جميعًا بأنَّه يستخدم " الرمز " في قصصه، وينجح في ذلك نجاحًا يكاد لا يجاري.

أهناك شبه بين أبطال عبد الملك نوري وبين " الرجال الجوف " كما صورهم الشاعر الانكليزي ت. س. اليوت في قصيدته الرائعة عنهم ؟ ! لا أدري. ولكن " الظل " أو الستار الذي تحدث عنه " الرجال الجوف " مائل في كثير من قصصه:

بين الفكرة والواقع

بين الحاضر والعمل

يسقط الظل

والستار، الظل، أو الحجاب، بين إرادة الشخصيات " الملكنورية " نسبة إلى عبد الملك نوري ـ وبين الواقع، لا يسقط لأنَّ الملكوت ـ حسبما نقرأ في " الرجال الجوف " ولكنه يسقط لأنه لغير الله، لله تعالى.

بين الفتاة في قصة " العاملة والجرذ والربيع " أو بالأحرى، بين أحلام الفتاة وأمنياتها، وبين الواقع، يقوم سياج الحديقة الذي اتكأت عليه تصغي إلى الأنغام الموسيقية العذبة المنبعثة من ابهاء القصر، وتحلم بعالم " سندرلا " وبين السكير الكهل في قصة " الجدار " وبين ابنه الشاب، يقوم الجدار.

وبين الشاعر الحالم في " قصة غثيان " وبين جسد المرأة العارية، يسقط ظل عينيين كأن ظل " سينارا " في قصيدة داوسن الرائعة " البارحة، آه من ليلة البارحة، فبين شفتي وشفتيه سقط ظلك يا سينارا .

ولكن الشاعر في قصة عبد الملك اصيب بالغثيان وسقط الظل بينه وبين المرأة قبل أن يقبلها.

وفي بعض الأحيان، يعجز أبطال عبد الملك نوري حتى عن تحقيق أمنيات بسيطة للغاية. فالديك النذر الذي تحمله المرأة الريفية في " قصة ريح الجنوب " إلى ضريح الشيخ محيي الدين، يفر من يديها وهي في القطار.

قصة واحدة من قصص هذه المجموعة، فيها شيء من الأمل، فيها انتصار وقتي على الواقع، هي " نشيد الارض " ... انه مجرد حلم، لا يغير من الواقع شيئا. ولكنه انتصار على كل حال.

وبعد فهذه مقدمة قصيرة لدراسة واسعة لقصص هذا الكاتب العربي العبقري انوي تقديمها في فرصة سانحة[1].

وان لمما يخجلنا، كنقاد للأدب، أو متذوقين له، أن تقوم بيننا عبقرية كعبقرية عبد الملك نوري، دون أن نوفيها حقها من التقدير.

---

[1] . ولا نعرف شيئا عن هذه الدراسة الواسعة التي وعد السياب في اعدادها .

مقاربة نقدية لأزمة التنميط في مقررات الادب في الجامعات العربية [1]

[1] ورقة قدمت في الأصل الى اتحاد الادباء والكتاب العراقيين .

يمثل التعليم الجامعي أحد أبرز الحقول التي تُقاس بها حيوية الأمة وتقدّمها الثقافي، ولا سيما في ميدان الأدب والنقد الأدبي، إذ تتجلى علاقة الإنسان بلغته، وتظهر طرائق تفكيره، ومدى وعيه بموروثه من جهة، وبالعالم المعاصر من جهة أخرى، غير إنَّ هذا الحقل الحيوي يعاني، في الجامعات العربية عامة، والعراقية على نحو خاص، من جمود معرفي وانغلاق منهجي يتجلى في سيادة التفكير التقليدي، وفي اعتماد المنهج التاريخي بطريقة غير نقدية، مما انعكس سلبًا على طبيعة المقررات الأدبية والنقدية، وطرق تصنيفها وتوصيفها وتحليلها.

لقد ترسّخ التفكير التقليدي بوصفه آلية معرفية تقوم على تثبيت ما هو مكتشف، بدلًا من مساءلته أو إعادة إنتاجه، فغدت الدراسة الأدبية مجرد تكرار رتيب لمقولات ماضوية، تعيد بناء الحاضر بعيون الماضي، دون وعي بحاجات الزمن المعرفي المعاصر أو تحوّلات الوعي الجمالي والإنساني، وفي ظل هذا الجمود، صار تحليل النصوص فعلًا نمطيًا، يقوم على حفظ المعارف وإعادة إنتاجها بصورة تلقينية، تهمّش دور المتلقي وتفقر خياله النقدي، سواء أكان طالبًا أم أستاذًا، والأسوأ من ذلك أن بعض المحاولات التجديدية بدت شكلية وهزيلة، لأنها ظلت أسيرة بنية المنهج التقليدي نفسه، إنَّ البنية المعرفية التقليدية هي التي تكرس نمطا واحدا للتلقي وتجعل من الشعر مركزية مطلقة وتحول الى انفتاح التعليم على امكانات جديدة أو حداثية

ولقد استعان النقد الأدبي العربي بالمنهج التاريخي لمقاربة النصوص الأدبية وكيفية قراءتها وتحليلها، غير إنَّ هذا المنهج اذا أُسيء استخدامه فانه يقتصر على مجرد أداة تصنف العمل الأدبي وتقتصر على دراسته ضمن مراحل زمنية محددة، وتبعده كثيرا عن سياقاته التاريخية والاجتماعية، ويتحول الأدب من ثم الى سردية

من السرديات التاريخية التي لا تسهم في الكشف عن جمالية النصوص من ناحية، ولا تسهم في تشكيل الوعي النقدي من ناحية أخرى.

ويتجلى ذلك واضحًا في مقررات الأدب والنقد الأدبي، إذ يعاد انتاج ما تم انتاجه من آثار الماضي دون وعي نقدي أو مسائلة منهجية، ويستخدم الزمن بوصفه مقياسًا خارجيًا يفرضه الدارسون على النصوص لتحقيبها ضمن مراحل زمنية جامدة، ولا يتيح هذا اي تأمل أو قراءة معمقة، لما تشتمل عليه النصوص الأدبية من تغيرات في البنيات العميقة، ولا في كيفية تلقيها، ولذلك لاحظنا أنَّ الأدب يُدرّس على أساس من أزمان متعاقبة، كدراسة الأدب الجاهلي والأدب الإسلامي والاموي، والأدب العباسي، وأدب العصور المظلمة والأدب الحديث، دون أنْ ينظر الدارس الى الفروق الجوهرية بين الأدب الجاهلي والحديث، أو بين الأدب الاسلامي والعصور المظلمة.

وهذا يعني أنَّ الآداب تختزل بحسب زمانها وليس بسبب انواعها واجناسها، وليس لكونها تعبر عن بنيات معرفية وفنية لها سياقاتها الفنية ومنطقها الداخلي، وبهذا يحسن أنْ نصنف هذا الدرس ضمن الدراسات التاريخية، وليست الادبية والنقدية.

وهذا يعني أنَّ النص الأدبي يتحول من كونه تجربة انسانية لها خصوصيتها الفكرية والفنية والابداعية الى كونه وثيقة تراثية تاريخية، ويفصل النص الأدبي عن المبدع من ناحية وسياق التلقي من ناحية أخرى، فتصبح العلاقة آلية بين القارئ والأدب على اساس الزمن، وليس على تعدد القراءات وتعدد الدلالات.

وبهذا تصبح الأحكام ثابتة وراسخة، فيصبح الشعر الجاهلي بحسب انتمائه الزماني، وتصدر حوله الاحكام، بحيث يعنى بالفخر والغزل أو وحدات القصيدة، ويكون الشعر العباسي مهتمًا بالتجديد والمجون، ويعني الأدب الحديث بالوطن، وهذه التطبيقات ـ على نحو الاجمال ـ تختزل النصوص الادبية الى مجرد احكام ثابتة، وتلغي دلالاتها المتعددة التي تتعدد بتعدد القراء.

ويغفل المنهج التاريخي الظواهر الفنية التي تنشا وتنمو وتتطور في أزمان متعاقبة طويلة، وان تصنيفها لا يتيح للقارئ الكشف عن تجلياتها المختلفة، فالحداثة ليست وليدة العصر العباسي وانما نشأت وتطورت بذورها منذ صدر الاسلام، واخذت بالنمو والتبلور في الزمن الاموي، مع الشاعر المخضرم بشار بن برد، وحين يحل العصر العباسي تبلغ ذروتها ونضجها وتعقيدها .

ومع هيمنة المنهج التاريخي والاستخدام السيء لآلياته يحتل الشعر مكانة مركزية مرموقة بوصفة ديوان العرب ويسهم هذا في اقصاء الأجناس الادبية الأخرى، فاصبح النثر بسبب غلبة الشعر مهمشا، أو بوصفه فنًا ثانويًا، و تاتي قيمته لاحقة بعد الشعر، ومن ثم لا يعنى بجمالياته أو ما يشتمل عليه من عمق فني.

ان المركزية العليا للشعر جعلت منه الفن الافضل بوصفه تعبيرًا عن الأمة وكاشفًا عن هويتها وسلطتها الرمزية واقتران الشعر بقوة غيبية ،واصبحت قيمته ووظيفته اعلى، ومن العجيب أنْ تعمد الجامعات العربية الى دراسة الأدب الجاهلي في السنة الاولى الجامعية، ليلتقي المتعلم بنصوص تبعد عنه زمانيًا قرونًا طويلة، فضلًا عن صعوبة كثير من مفرداتها وتراكيبها، ولعل قصيدة لامية العرب للشنفرى تحتاج الى معجم يرافق الطالب كي يدرك دلالتها، وليس ادل على ذلك من الشروح التي تعاقبت عليها، وبهذا تهيمن الذكورية والطبقية على المنهج التاريخي بشكل جلي، وهذا يعني أنَّ المنهج التاريخي يُنمّط الأنموذج التعليمي ضمن صناعة ثابتة ميتة.

ونخلص من هذا الى انَّ التفكير التقليدي يتقاطع مع الاستخدام السيء، والسطحي أحيانا مع المنهج التاريخي الذي يعتمد التصنيف الزمني للأدب من دون تفكيك واعٍ لخصوصية كل مرحلة أو دراسة دقيقة لطبيعة تحوّلها النصي والاجتماعي، وعلى الرغم من احتفاء هذا المنهج "، فإنه همّش بصورة شبه تامة النصوص النثرية، القديمة منها والحديثة، وأسهم في تعزيز أحكام مسبقة وثنائيات قاتلة، مثل مركزية الماضي وهامشية الحاضر، وأصالة التراث وغرابة المعاصرة،

الأمر الذي جعل من الدرس الأدبي عرضًا بانوراميًا سرديًا لا يتجاوز الوصف الخارجي، ولا يلامس جوهر العملية الأدبية بوصفها فعلًا حيويًا متجددًا.

إنَّ جوهر الأزمة لا يقف عند حدود المناهج فقط، بل يتعمّق في ثلاث إشكاليات بنيوية كبرى: تعدد أزمنة القراءة، وميكانيكية التفاعل مع التراث والآخر، ودراسة النص الأدبي بوصفه منسلخًا عن سياقاته الاجتماعية والتاريخية.

واعني بتعدد الازمنة أنَّ قارئ النص: استاذًا او طالبًا انما يعيش جسديًا في هذا العصر ولكن ما يتلقاه من معرفة وما يمارسه من انماط السلوك يؤكد هذه الازمنة المختلفة ، فهو في أغلب حالاته يعايش حضارته القديمة ، يحاكيها و يقلدها ، ويحاول استحضارها من الماضي ويتفاعل معها بكيفيات متعددة، وهو في الوقت نفسه يعايش الحضارة الغربية بمعطياتها المعرفية والمادية، ومن ثم فانه يجاور بين أبعاد زمانية مختلفة، وتتضمن رؤى وتصورات متعارضة، ولا تعبر عن نسيج ثقافي موحد، ويعايش الاستاذ والطالب ـ وهما ابرز اطراف العملية التعليمية ـ واقعًا متعدد الأزمنة، اذ يتجاور الماضي بكل ما يشتمل عليه من موروث مع ابداع الحداثيين العرب بكل اتصالهم وانفصالهم عن التراث، فضلًا عما يتدفق علينا من الاخر الغربي من منجزات أدبية وفلسفية وثقافية ونقدية ،الامر الذي يجعل من كثير من الاساتذة واغلب الطلاب يجمعون بين هذه الازمنة مستقلة عن بعضها، وكأنها علب علبًا تفتح عند الحاجة، وليست مكونًا ثقافيًا صهر في بوتقة الذات وتبلورت عبره رؤاه وافكاره.

ما اردت قولة ليست الأزمة كائنة في الأزمنة المتعددة التي يعيشها الاستاذ والطالب، وانما في الغياب الفعلي من التفاعل والانسجام والتوائم بين هذه الازمنة وقد يكون هذا بسبب عدم القدرة على استيعابها وتمثلها وصهرها جميعا في بوتقة

واحدة، فقد يعيش الاستاذ ومعه الطالب في زمنين مختلفين، زمن التراث بوصفة مرجعية مقدسة غير قابلة للحوار والنقاش والقراءات الناقدة، ويعيش في الوقت نفسة زمن الحضارة الغربية في انجازها المتسارع وعولمتها الزاعقة.

وكثيرا ما نلتقي فيه بأستاذ جامعي حصل على شهادة من أرقى الجامعات العالمية، وحصل على لقب علمي رفيع، ومن المفارقة العجيبة فإنه حين يتحدث عن علوم الفيزياء والكيمياء تجد نفسك امام باحث متميز، ولكن هذا الاستاذ نفسة يعبر في أوقات أخرى عن تخريفات تؤمن باللاعقلانية، وتعلي من شأن الخرافة والتخريف.

وهذا يعني أنَّ الطالب أو الأستاذ، وهو يقرأ النص، يعيش زمانًا متعدّد الأبعاد: يجاور بين محاكاة ماضٍ تراثي ومحاكاة نموذج غربي معاصر، مما يولّد تصورات معرفية متنافرة، ويفضي إلى نسيج ثقافي مفكك، كما إنَّ التلقي، سواء للتراث أو للآخر، غالبًا ما يتم على نحوٍ سلبي، فيُعاد استحضار النصوص والمقولات بعيدًا عن شروطها وسياقاتها، فيغدو النص خاملاً، وتغدو القراءة استنساخًا لا إبداعًا.

ولا تنفصل هذه الأزمة عن مؤثرات خارجية ضاغطة تمثلت في تردّي واقع التعليم الجامعي نفسه، سواء على مستوى الطالب، الذي بات يدرس من أجل الشهادة لا من أجل المعرفة، أو على مستوى الأستاذ، الذي غالبًا ما تكوّن في بيئة فكرية مشوّهة، مطبوعة بالتلقين والإقصاء والتهميش، ولا سيما خلال العقود التي سيطرت فيها الأيديولوجيا على المؤسسات الأكاديمية، وأقصت الكفاءة لحساب الولاء، فانحسر البحث الجاد، وغابت الحرية الأكاديمية، وانهارت البنية النقدية للدرس الأدبي.

اما ميكانيكية التعاطي مع التراث والآخر فإنَّ قارئ النص يقع تحت آلية التلقي السلبي للتراث أو للآخر، مؤكداً هنا على التلقي السلبي لأنَّ القراءة الممكنة للتراث والآخر تعني فهمه في إطار سياقاته التاريخية والاجتماعية، بحيث تكون

مولدة للمعاني وكاشفة للوعي الذي يتضمنه النص في إطار سياقاته، لأنَّ قراءة النص ليست إحضارًا للنص أو نقلًا له وإنا يضفي القارئ على المقروء رؤيته ومنهجه وذاته وخصوصيته.

ولقد عانى الدرس الأدبي كثيرًا من إسقاطات تراثية تجعل الحقيقة كامنة في الماضي بإطلاق، كما عانى كثيرًا من اسقاطات معاصرة تجعل المرجعية كائنة في منجز الاخر الادبي و النقدي ، إنَّ دراس الادب هنا يتماهى مع احد بعدين بطريقة شكلية ، للتراث مرة وللمعاصرة الغربية مرة اخرى .

وتتجلى ملامح التبعية في أغلب المقررات الجامعية، فقد يدرس أستاذ نصوصًا أدبية تراثية بوصفها المثال أو الأنموذج، ويطلب من الطالب حفظها ومحاكاتها والنسيج على منوالها، ويدرس أستاذ اخر بعض النصوص الحداثية بلغة نقدية مختلفة، واذا جاز لنا نقول إنَّ الاستاذ في الحالة الاولى يصوغ الحاضر في ضوء الماضي، وتكون تبعيته مطلقة أو جزئية للتراث، وانه يعود للتراث بوصفة كتلة مصمتة، ولا يشتمل على اتجاهات وتيارات متعددة : مرجعية عقلية المعتزلة، ونقلية كأهل الاثر، وصوفية كأهل الحدس، ويكون الأستاذ في الحالة الثانية تابعًا للأخر الغربي في استخدام مناهجه ،ومصطلحات ومفاهيم وافكار استخداما، حرفيًا وليس على اساس الوعي والاستفادة من روح المناهج وآلياتها.

ان هذه المكونات الثلاثة قد اسهمت بشكل وبآخر في تنميط الدراسة الادبية، و جعلها مجرد تلق سلبي للمعرفة او مجرد عرض بانورامي يهدف الى سرد المعلومات او الاكتفاء بالوصف الخارجي .

بقيت ملاحظة اود أنْ اشير اليها في هذا السياق تلك التي تتصل بمؤثرات خارجية قاهرة و قاتلة عاش فيها الدرس الادبي في الجامعات يتصل بعضها بطالب هزيل المعرفة و الزاد و الرغبة ، لا يدرس من اجل المعرفة و إنما من اجل الحصول

على شهادة كزينة خارجية .... و عانى الدرس الادبي ايضًا من استاذ تم تخريجه على وفق معطيات غير علمية على مدى سنوات الارهاب الفكري و القمع العلمي ولقد تجلت اثار هذا الظاهرة السيئة بشكل واضح في العقد الماضي ، وبخاصة بعد ان رحل او توقف كبار الاساتذة .... وتم تهميش اساتذة حقيقيين بالتغيب من الداخل او بالنفي الى الخارج .... وفي زمن تقدمت فيه ايديولوجيا السلطة على المعرفة و الكفاءة هذا فضلًا عن حصار معرفي عانى منة الكادر العراقي والثقافة العراقية.

واخير اود التأكيد :

١- العناية الخاصة بتاريخية المقروء وسياقاته الاجتماعية ، فلقد تحولت كثير من الدراسات ومحاولات التعليم الى مجرد استعراض لتقابلات منطقية وخطاطات لا هدف لها سوى افتراضات عجائبية لم يتضمنها النص ولا توحي به سياقاته ومنظوماته اللغوية والفنية، ولا بد من التأكيد في هذا السياق أيضا تجاور المعايير والاحكام المسبقة القائمة على أسس تقليدية، وتتكئ على مرجعيات معرفية نقلية غالبًا .

٢- دراسة النص بوصفه جزءًا من بناء معرفي اشمل و كونه جزءًا من منظومة و ينبغي فهمه في اطار منظومته ، لأنَّ اجتزاءه عن منظومته يعني فهماً مخلاً بطبيعته وظيفته على السواء .

٣- تجاوز القراءة الانطباعية الى قراءة تتأسس على عقلانية منهجية تؤكد اهمية النظر و تعلى من شأن التحليل و التعليل.

لا تهدف هذه الورقة إلى تقديم أجوبة نهائية أو وصفات جاهزة، بل تسعى إلى مساءلة الأزمة، وطرح تساؤلات حيوية حول طرائق تدريس الأدب، ومناهج

تحليله، وتمثلاته الثقافية، على أمل فتح أفق جديد يعيد الاعتبار للعقل النقدي، ويربط النص بمحمولاته الاجتماعية والتاريخية، بعيدًا عن القراءات الانطباعية والأحكام المسبقة، إنها دعوة إلى تجاوز التنميط، واستعادة الأدب بوصفه تجربة إنسانية حية لا يمكن اختزالها في تصنيف أو تخريج.

المصادر والمراجع

ابراهيم عجوبة :

القصة القصيرة، الأدب السوداني، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو جامعة القاهرة.

إحسان عباس:

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ م.

أدونيس(علي أحمد سعيد) :

زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.

صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، .١٩٨٣ .

كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م.

الأربلي (الصاحب بهاء الدين) :

التذكرة الفخرية، تحقيق حاتم الضامن، دار البشائر، دمشق ،٢٠٠٤ م.

أفلاطون:

محاورة أيون، ترجمة صقر خفاجة ،مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٦.

أميرة حلمي مطر:

مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، مصر، ١٩٨٩م.

أنس داود:

الاسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس ـ د. ت .

إليوت (ت. س):

مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د. ت.

بابكر الأمين الدرديري :

الرواية السودانية الحديثة، أطروحة دكتوراه، مطبوعة بالرونيو، جامعة القاهرة،١٩٧٥.

البحتري:

ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

براونه (فالتر) :

الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد: ٤، حزيران، ٩٦٤م.

بورا(موريس):

الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م .

تيغيم(فيليب فان):

المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد انطونيوس ،منشورات عويدات، بيروت باريس، م١٩٨٤م .

الجرجاني(عبد القاهر):

دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قتيبة، دمشق ١٩٨٣م.

الجرجاني، (علي بن عبد العزيز):

الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٣٨٦ هـ ـ ١٩٦٦م.

ابن جني (عثمان) :

الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٦ م.

الفسر الكبير " شرح ديوان المتنبي " تحقيق صفاء خلوصي، دار الجمهورية، بغداد، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م.

جيرو(بيير) :

الاسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٩٤.

حسين عطوان:

مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ،دار المعارف بمصر، القاهرة، د . ت.

الحموي (ياقوت):

معجم الادباء، ارشاد الاريب الى معرفة الاديب، تحقيق : احسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٣ م.

خالدة سعيد:

الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فضول العدد ٣، ١٩٨٤م .

دي سوسير(فردناند):

محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، ومراجعة أحمد حبيبي، افريقيا للشرق، د. م، ١٩٨٧ م .

رتشاردز (آ. آ):

مبادئ النقد الادبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، ومراجعة د لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.

العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، د. ت.

زكريا إبراهيم:

مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت .

سعد مصلوح:

الاسلوب دراسة لغوية اسلوبية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٢.

سهيل ادريس:

مواقف وقضايا أدبية، دار الآداب، بيروت ،١٩٨٠.

شكري عياد:

جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير والخبرة الشعرية، مجلة فصول، ع ٢ / ١٩٨٦م.

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي، م عالم التفكير، ١٩٧٢م.

صلاح عبد الصبور:

أقول لكم، دار الشروق، بيروت.

حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت ،١٩٨٣م.

صلاح فضل:

علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.

الطيب صالح :

موسم الهجرة إلى الشمال ـ دار العودة بيروت ط٣ ـ ١٩٦٩م.

عبد السلام المسدي:

الاسلوبية والاسلوب، الدار العربية للكتاب، د. ت.

عبد المنعم تليمة:

مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة ،١٩٧٨م .

مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣م.

عبد الوهاب البياتي:

تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨م.

عز الدين إسماعيل:

النسيب في مقدمة القصيد الجاهلية، في ضوء التفسير النفسي ،مجلة الشعر، العدد: ٢، ١٩٦٤م.

علي عشري زايد:

استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع طرابلس، ١٩٧٨م.

، قصائد جديدة من الزمن القديم مقدمة : قصائد الزمن القديم، ديوان القزويني، دار سرحان للطباعة، القاهرة.

ابن فارس (أحمد):

الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧ م.

فاطمة موسى :

عصفور من الشرق، أو عالم الطيب صالح. مجلة المجلة ع ١٦٤.

فؤاد زكريا:

التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة ،١٩٥٦م.

فيشر(ارنست):

ضرورة الفن، ترجمة ميشال عاصي، دار الحقيقة، بيروت، د. ت.

ابن قتيبة:

الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م.

كريم الوائلي :

الاخفاء والاظهار، تأملات في سورة يوسف، مجلة شؤون اسلامية، لندن، العدد ٢، ٢٠٠٠م.

تناقضات الحداثة العربية، دار قناديل، بغداد، ٢٠٢٤ م .

الخطاب النقدي عند المعتزلة، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠١١م.

الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، نور للنشر، ٢٠١٨م.

المواقف النقدية، قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق، وزارة الثقافة، بغداد ،٢٠٠٦.

كوين (جون):

في بناء لغة الشعر، ترجمة : أحمد درويش، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠م.

لوتمان(يوري) :

تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد ابي الفتوح، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م.

ماثيسن،(ف. ب.):

ت. س إليوت الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس، المطبعة العصرية، بيروت، ١٩٦٥م.

مجدي وهبة وكامل المهندس :

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤ م.

مجموعة مؤلفين :

كتاب الطيب صالح عبقري الرواية العربية، دار العودة ـ بيروت ـ

محمد برادة:

اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول العدد ٣، ١٩٨٤م.

محمد زكي العشماوي:

فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م.

محمد عابد الجابري:

أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول العدد ٣ ،١٩٨٤م.

ندوة مجلة فصول العدد ٣، ١٩٨٤م.

محمد غنيمي هلال:

الأدب المقارن، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٣م.

محمد مصطفى بدوي:

مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول العدد ٣، ١٩٨٤م.

محمد مندور:

الأدب وفنونه، معهد الدراسات العربية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٣م.

محمد النويهي:

قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة ١٩٦٤ م.

مكليش (ارشيبالد):

الشعر والتجربة، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م.

ميشال زكريا:

الالسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت .

نوتني(ونفرد):

لغة الشعراء، ترجمة عيسى العاكوب، وخليفة العزابي، معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٩٦م.

ويليك (رينيه) و اوستن وارين :

نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

ياسين الايوبي :

مذاهب الادب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨، ص ١٢٤.

يحيى حقي:

قنديل أم هاشم، دار المعارف، مصر ١٩٨٩.

يوسف حسين بكار:

بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الاندلس، بيروت، د. ت.

J.A.CUDDON , A dictionary of literary terms , penguin books LTD , England , 1979

المحتويات

الاهداء ٣
المقدمة ٥
بنية النص وفاعلية التلقي ٩
الحداثة واللاحداثة بين التبعية والقطيعة ٣٣
تعارض البنيات وتعدد الدلالات، قراءة في تجليات قصيدة المدح عند البحتري ...٤٥
من وجد الذات الى تخليق القصيدة ، الرومانسية الصوفية عند صلاح عبد الصبور..... ٧٥
القناع الصوفي، تمثلات الفناء والتمرد في شعر جودت القزويني ١٠٣
الولي والضريح ، جدلية العجز والفعل، قصة قنديل ام هاشم انموذجا ١٢٧
التماهى بين الإنسان والمكان في قصة "الثعبان" للقاص علي الجعكي..... ١٥١
بدر شاكر السياب ونقد القصة القصيرة في العراق، إسهامات مخطوفة من الزمن..... ١٧١
مقاربة نقدية لازمة التنميط في مقررات الادب في الجامعات العربية ١٩١
المصادر والمراجع ٢٠١
المحتويات ٢١٥