في هذا العدد

4 **الحياة الثقافية الأندلسية وأثرها في موريتانيا وإفريقيا جنوب الصحراء**
المهدي ولد محي الدين/ باحث في دكتوراه PhD

9 **الحضور الديني في القصيدة الموريتانية**
الباحث محفوظ ولد البار

17 **شعرية التساؤل في نماذج من شعر الحسانية**
الباحث محمد ولد قاري

24 بحث في الدراسات النحوية بعنوان:
نظرية العامل وتجلياتها عند سيبويه
محمد الحافظ أحمد بديدي

31 **نقض نظرية الرواية عند لوسيان كولدمان ومساءلة لأطروحته من منظور السرديات التاريخية: نحو نظرية شعرية بديلة**
أ.د. محمد الأمين مولاي إبراهيم

36 سردية العجائبي عند موسى ولد أبنو:
قراءة في متخيل القصة
د. سيداتي سيد الخير

44 **بحث بعنوان: إشكال «التجنيس» في السردية العربية**
د. زينب عابدين

49 الطرق الصوفية في السنغال:
مثال الأخوة والصداقة
بقلم /عبد العزيز سار

57 **ملامح من خطاب المقدمة في شعر الشيخ محمد المامي**
سلمى محمد نور الدين أحمد يعقوب

اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNECS
www.cnecs.mr

الموكب الثقافي

مجلة ـ علمية - نصف سنوية - تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم

المدير الناشر
أ. محمد ولد سيدي عبد الله

رئيس التحرير
د/ محمد ولد احظانا

لجنة القراء
أ.د/ محمد بن تتا
د/ محمدن بن أحمد بن المحبوبي
د/ الشيخ معاذ سيدي عبد الله

التدقيق اللغوي
الديماني محمد يحي
محمد الهيبة صهيب

العنوان:
هاتف: 45 25 48 03
البريد الإلكتروني:
Email : cnecsrim@gmail.com
ص.ب: B.P : 5115

تصميم وإخراج
الحضرامي أحمدو
Tel : +(222) 47 00 00 55
had.mac@gmail.com

سحب : مطبعة مزايا

اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNECS

الافتتاحية

الشناقطة الأوائل صرح حضارة عظيمة، حافظت على جودة مختلف الصناعات الثقافية التي عرفتها البلاد، وأسست لتتريك تراث مادي ولامادي سبى المختصين وأبهر الباحثين، واشرأبت إليه أعناق كل الذين أتيحت لهم فرصة الاطلاع عليه؛ لما رسم من ملامح جلية لحضارات عالمة أقيمت على أديم هذه الأرض خلال فترات متفاوتة، ولما حكى عن عصامية إنسان شنقيط الذي أنشأ هذه الثقافة، رغم بعده عن الحيز الجغرافي لمعظم الحضارت البشرية، وقساوة الظروف المناخية المحيطة به، وصعوبة مصادر العيش، وانعدام وسائل البحث المعينة على الإبداع!

لم تكن جامعة الصحراء لدراسة مختلف العلوم والمعارف «المحظرة» التي وصل إشعاعها مشارق الأرض ومغاربها بفضل رحلات الحج والبحث والاستكشاف، التي نظمها بعض خريجي هذا الصرح العلمي، إلا أنموذجا لفضاءات الثقافة ومناجم التراث اللذين تزخر بهما شنقيط وكل مدائن التراث في بلادنا.

بيد أن هذا العطاء التراثي المبهر؛ الذي ميز الحياة الاجتماعية في هذه البلاد، ونتائج الحركة العلمية المشهودة للفاعلين في الميادين الثقافية، كما هو جلي في الكنوز المعرفية الكبيرة في المنطقة لم يمنعا، من انتشار بعض المظاهر الاجتماعية التي كشفت عن مستوى البون بين طبيعة الثقافة العالمة، وتلك المظاهر التي حَرمت بعض صناع الثقافة من تبوؤ المكانة الفخمة التي انتزعوها بإسهاماتهم الجليلة في صناعة تاريخ شنقيط وبناء تراثها وصناعة ثقافتها والدفاع عن سيادتها !

لقد ساهم الاحتكاك ببعض الثقافات الأخرى في الدفع باتجاه عملية اختطاف هذه المنزلة المستحقة من أصحابها، ووضعهم في المستوى الدوني للسُلم المؤدي إلى قمة الهرم الاجتماعي.

هذا الاعتداء المجانف للفطرة السليمة شكل نقطة سوداء حدت من ألق ثقافتنا بمختلف مخرجاتها؛ وقلل من تأثير ذلك الألق على مشاعر كل وطني وأثره العميق في وجدانه!

ورغم ما شهده القرن الواحد والعشرون من حركات وأنشطة للفاعلين في الحقول ذات الصلة بمواجهة الشرائحية، وما ساهمت به تلك الحركات من حث على بناء ترسانات قانونية مجرمة لهذه المسلكيات، فقد ظل قادة الشأن العام بمنأى عن المشاركة في مواجهة ذلك الإرث السيئ، الذي كاد أن يشوه ملامح ثقافتنا العالمة ويضرب ألقها في الصميم.

لقد كان خطاب فخامة رئيس الجمهورية محمد ولد الشيخ الغزواني في العاشر من دجمبر 2021 من مدينة «وادان» التاريخية، في حفل افتتاح مهرجان مدائن التراث، ثورة على هذه المساوئ التي ظلت الخطر المسكوت عنه خارج حقول أهل الحقوق والدوائر القضائية، وكان هذا الخطاب الفكري الواثق رسالة ثقافية صادقة، وفقت في الجمع بين الاعتزاز بالجوانب المضيئة للإرثين الثقافي والتراثي، اللذين فاضت بهما شنقيط وقدمهما سفراؤها للعالم بكل اقتدار وتميز من جهة، وإظهار مساوئ الجانب القاتم من عادتنا، والذي تمكن منتجوه من قلب ميزان المفاضلة، لحرمان بعض المجموعات التي استحقت بعطائها الواعي وجهدها المكين أن تتفرد بصناعة جزء هام من هذه الثقافة التي نفاخر بها الأمم من جهة ثانية.

المدير الناشر:
الأمين العام/ أ. محمد سيدي عبد الله

المهدي ولد محي الدين/ باحث في دكتوراه PhD

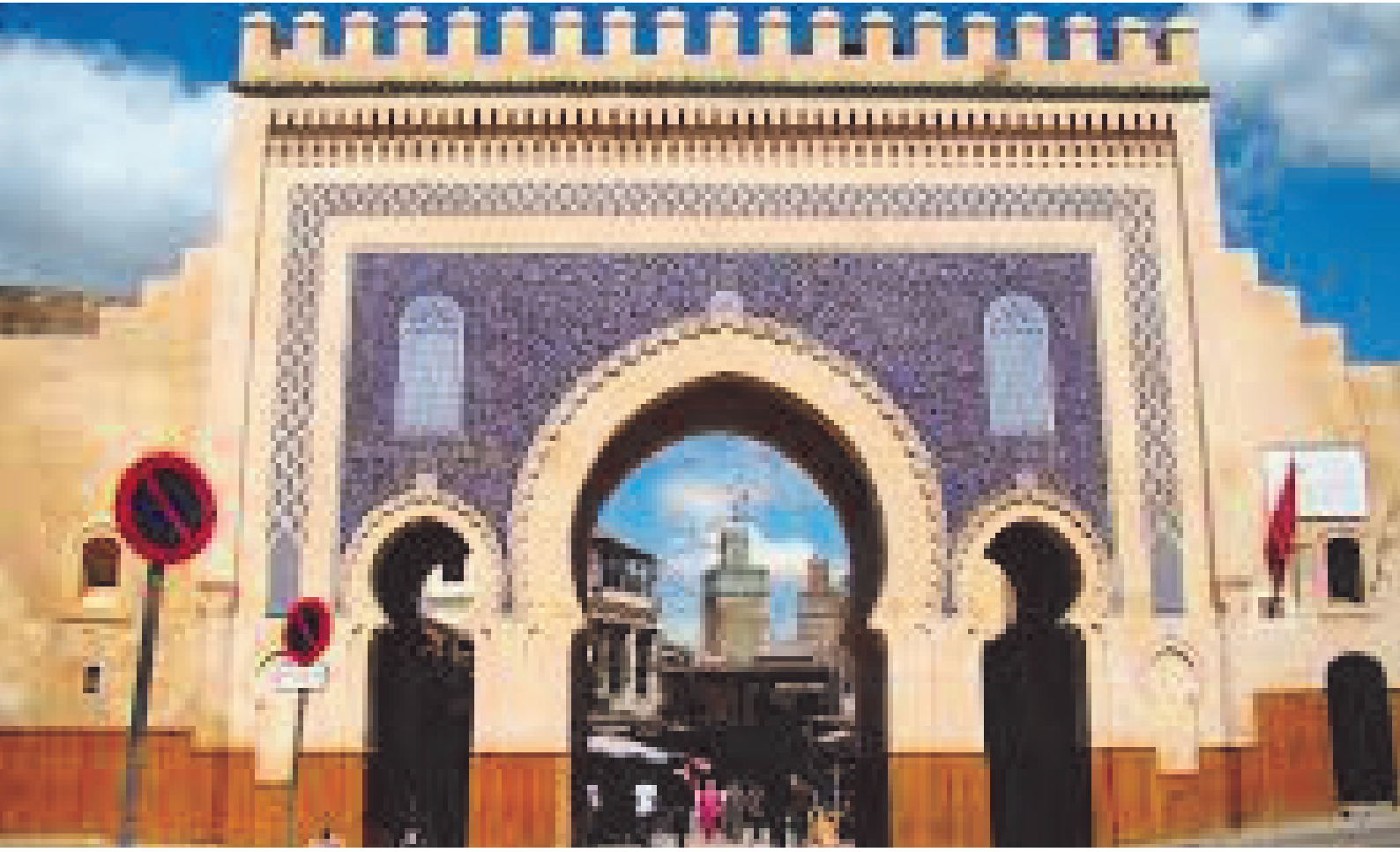
الحياة الثقافية الأندلسية وأثرها في موريتانيا وإفريقيا جنوب الصحراء

قدَّم شهاب الدين أبو العباس المقري كتابه (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب)، بقوله: «محاسن الأندلس لا تستوفى بعبارة، ومجاري فضلها لا يشقُّ غباره، وأنى تجارى وهي الحائزة قصب السّبق، في أقطار الغرب والشرق»(1). كيف لا والأندلس هي التي أضاءت أنوارها سماء أوروبا علمًا، وأدبًا، وحكمة، بعد قرون من سيطرة الجهل والتخلُّف والظلم وما إلى ذلك خصوصًا في الفترة ما بين القرن الـ 9 والـ 12 م.

إنّه إذا ما أتيح لنا الحديث عن معجزة عربية ما تحققت خلال القرون الماضية على يد الفاتحين المسلمين فإنَّها ببساطة ستكون الأندلس، هذه المنطقة التي كانت مثالا للزهو العلمي في مجال الطب، والفلسفة، والكيمياء، والرياضيات، والآداب.. وإنَّها بحق لإحدى عجائب الدنيا؛ ولا شيء يُدانيها في ذات الوقت غير بغداد، وفي هذا الصدد تقول المستشرقة الألمانية سيجريد هونكه: (إنَّ هذه الطفرة العلمية الجبارة التي نهض بها أبناء الصحراء ومن العدم من أعجب النهضات العلمية الحقيقية في تاريخ العقل البشري. فسيادة أبناء الصحراء التي فرضوها على الشعوب ذات الثقافات القديمة وحيدة في نوعها، وإنَّ الإنسان ليقف حائرًا أمام هذه المعجزة العقلية الجبارة، هذه المعجزة العقلية التي لا نظير لها والتي يحار الإنسان في تعليلها وتكييفها؛ إذ كيف كان من المستطاع أن شعبًا لم يسبق له أن يلعب دورًا سياسيًا أو ثقافيًا من قبل يظهر بغتة إلى الوجود ويسمع العالم صوته ويملي عليه إرادته ويفرض عليه تعاليمه، وفي زمن قصير أصبح ندًا لليونان. إنَّ هذه المنزلة التي بلغها العرب أبناء الصحراء لم تبلغها شعوب أخرى كانت أحسن حالا وأرفع مكانة) (2).

إنَّ هذه النهضة العلمية عمَّت مختلف أرجاء العالم الإسلامي حينها، والذي لم يكن بين شعوبه حواجز سياسية تمنعه من الانتقال بين إقليم وآخر؛ حيث كان المسلم ينطلق من الأندلس غرباً إلى بغداد شرقًا، ومن المدينة المنوَّرة في الحجاز إلى بلاد الشام ومصر طلباً للعلم أو أداء لفريضة حج ونحو ذلك، وفي رحلته هذه يرجع إلى بلدته محمَّلا بالكتب النفيسة، والإجازات العالية في القرآن والحديث. كما أنَّ سقوط الأندلس وغرناطة على وجه الخصوص جعل العلماء والشعراء بل وحتى عامَّة الناس يهجَّرون من أوطانهم إلى الضفَّة الثانية من المتوسِّط، بحثاً عن الأمان، وذلك بعد بيان تسليم غرناطة للصليبيين؛ والذي جاء في مادَّته الأولى: (على ملك غرناطة والقادة والفقهاء والحجاب والعلماء والمفتين والوجهاء، بمدينة غرناطة والبيازين وضواحيها، أن يسلِّموا إلى صاحبي السمو، أو من ينتدبانه للنيابة عنهما، في مدة أقصاها ستون يومًا، اعتبارًا من 25 تشرين الثاني، عام 1491م، معاقل الحمراء، والبيازين..)(3). وقد أطلق على هؤلاء الذين عايشوا النكبة (الموريسكيين/ Morisques)، وهي عبارة ذات دلالات مختلفة، أظهرها ما أشار إليه محمد قشتيلو بأنَّ المقصود بالموريسكيين من بقي من المسلمين في إسبانيا بعد ذهاب دولة الإسلام نهائياً من شبه الجزيرة الإيبيرية، وذلك بالتحديد منذ سقوط غرناطة على يد إزابيل وفرناندو، وخروج أبي عبد الله الصغير (4). كما أطلق على الموريسكيين لقب (المدجَّنين)، وسبب هذا اللقب أنَّهم كانوا مرغمين على الخضوع بسبب معاهداتهم مع النصارى الكاثوليك.

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNEC'S



وهكذا لقب (الغرباء والمهاجرين..)، وبعد محنة سقوط الأندلس سنة: 1492م، اصطلح المستشرقون والكُتاب على إطلاق لفظ (الموريسكيين)، على كلِ من بقي تحت حكم النصارى الإسبان أو أرغم على الهجرة (5).

وخلال نهايات القرن الـ 16، والـ 17م، تعرَّض الموريسكيون لأبشع أنواع التعذيب والقهر، على يد محاكم التفتيش التي كانت الكنيسة الكاثوليكية تشرف عليها وتبارك أعمالها باسم (الرب)، وبإشراف مباشر من أعتى ملوك النصرانية، مثل: (شارل الخامس، وفيليب الثاني والثالث). وكان الموريسكيون يخيَّر الواحد منهم بين والديه وأبنائه في حملهم معه في هجرته، وأحيانًا يخيَّر بين البقاء على الإسلام والهجرة أو الارتداد إلى المسيحية مع البقاء في الأندلس، وقد عبَّر الموريسكيون عن بعض ما تعرَّضوا بقولهم: (لقد كنا مضطَّرين أن نظهر لهم ما كانوا يرغبون فيه منا، وعكس ذلك فإنَّهم يسوقوننا إلى محاكم دواوين التفتيش بسبب اتباعنا الحقيقة، لقد حرمونا من الحياة والأملاك والأبناء، وزجُّوا بنا في سجون مظلمة لأتفه الأسباب، ونظراً لأفكارهم السيِّئة أيضاً، فإنَّهم يبقوننا سنين عديدة، في الوقت الذي يستولون فيه على أملاكنا التي صادروها ويستغلُّوننا، ثمَّ يقولون إنَّ ذلك الفعل مبرَّر، وعلى ضوء ذلك فإنَّهم يخفون أفكارهم السيِّئة وسريرتهم الضالَّة. أمَّا أطفالنا، فإنَّهم عندما يكونون يافعين، يربُّونهم على منوالهم ويصبحون مرتدِّين، أمَّا إذا كبروا فإنَّهم يسعون للهروب. وبالإضافة إلى ذلك فإنَّ حكَّام دواوين التفتيش يُفتِّشون عن كلِّ الوسائل للقضاء نهائياً على هذه الأمَّة) (6). ومع كلِّ هذا قاد الموريسكيون انتفاضة البيَّازين سنة: 1499م، وثورة البشرات سنة: 1501م.

ونتج عن هذه القرارات الجائرة طرد عشرات الآلاف من المسلمين، ومن بقي منهم تمَّ استعباده تحت مسمى (الموريسكيين)، وكانت العلاقة بين الموريسكيين والدولة العثمانية متواصلة، وكان لهم في الدولة العثمانية أكبر الأمل في تخليصهم من الاستعباد الذي أسقطتهم فيه الكنيسة الكاثوليكية والدولة الإسبانية. وكانت الدولة العثمانية تستجيب دائمًا لنداءات الأندلسيين، لكن ليس بالمستوى الذي كانوا يأملونه. وهكذا خيَّب السلطان سليم الثاني (1566م - 1574م) آمال الأندلسيين إبَّان ثورة غرناطة الكبرى، وخذلهم بتفضيل فتح قبرص على إنجادهم جديًا. ورغم ذلك فتحت الدولة العثمانية على الدوام أراضيها، خاصَّة في شمال إفريقيا، للمهاجرين الأندلسيين. وعمل العثمانيون على إنقاذ إخوانهم بالرسو على الشواطئ الإسبانية ونقل من يريد الهجرة من الأندلسيين إلى الجزائر، وقدِّر عدد الحملات العثمانية على الشواطئ الإسبانية بين سنة 1528م وسنة 1584م بحوالي 33 حملة. وبعد انهيار ثورة غرناطة الكبرى سنة 1570م، عملت السفن العثمانية على حمل اللاجئين، كما حدث في بالميرة في نفس السنة حيث نقلت السفن العثمانية جميع أهلها (7). كما استغاث الموريسكيون بحكَّام مصر من المماليك، خصوصاً السلطان المملوكي قايتباي غير أنَّ استجابته كانت ضعيفة، والأسوأ من هذا أنَّ الموريسكيين بعد تهجيرهم إلى الضفَّة الثانية من المتوسِّط تعرَّضوا للسلب والنهب من قبل قطَّاع الطرق في المنطقة، أمور وأخرى جعلت العالم ابن عاصم الغرناطي يكتب كتابه المحزن: (جنَّة الرضا في التسليم لما قدَّر الله وقضى)، وضمَّنه الكثير من العبر(8)، وعايش هذه المحنة من العلماء أيضاً أبو عبد الله محمد بن الأزرق، وأبو عبد الله المجاري، وأبو الحسن علي القلصادي، وأبو جعفر أحمد بن علي البلوي، وغيرهم كثير، وفي هذا الصدد قال أبو العباس المقري: (لمَّا تقلَّص الإسلام بالجزيرة، واستردَّ الكفَّار أكثر أمصارها وقراها على وجه العنوة والصلح والاستسلام، لم يزل

العلماء والكُتَّاب والوزراء يحرِّكون حميات ذوي البصائر والأبصار، ويستنهضون عزماتهم في كلّ الأمصار)(9).

وصادفت هذه الهجرات نحو بلاد المغرب بدايات تشكُّل الذاكرة الثقافية الموريتانية (10هـ/16م) وصول الموريسكيين الأوائل؛ الذين استوطنوا في تمبكتو وضواحيها، وذابوا شيئًا فشيئًا في المجتمعات العربية والإفريقية، بل إنَّ في موريتانيا اليوم بعض القبائل والمجموعات تعود إلى تلك الأسر المهجَّرة، وتنتسب إلى أبي الله الصغير (ملك غرناطة)، ومن المؤكَّد أنَّ هؤلاء الموريسكيين نقلوا ثقافتهم وحضارتهم إلى المنطقة، ونشروها في الوقت الذي لا منافس لهم يُذكر، ولا حتى تعارض بين ثقافتهم وبين الثقافة والقيم الإسلامية الموجودة قبلهم في مختلف أقاليم إفريقيا جنوب الصحراء.

وقد أشار علي الكتاني إلى مظاهر الوجود الأندلسي (البشري)، في إفريقيا جنوب الصحراء، وقال إنه يعود إلى العلاقات الوثيقة التي كانت بين ملوك كاو (المالية)، بالأندلس تعود إلى أيام الدولة الأموية، وقد انتقل إلى مدنها، خاصَّة تمبكتو، عدد من علماء الأندلس أيام الدولة النصرية (مملكة غرناطة)، منهم أبو إسحاق الساحلي، المعروف بالطويجن، كان عالمًا مشهورًا وشاعرًا وصالحًا. وهو من بيت صلاح وثروة وعلم بغرناطة، كان والده أمين العطارين بها. وقد ارتحل أبو إسحاق من بلده إلى الحج، ثم انتقل إلى مملكة السونغاي بالسودان الغربي، فاستوطنها وأصبح له الجاه المكين عند سلطانها، وبنى المساجد الكثيرة بها، منها مسجد (جنكورايبر) بتنبكتو، الذي بني بين سنتي 1325 و1330م. وتوفي بتنبكتو في يوم الإثنين 27 جمادى الثانية عام 747 هـ. لكن الوجود الأندلسي المعاصر على ضفاف نهر النيجر من تمبكتو إلى كاو يعود إلى الحملة التي أرسلها المنصور الذهبي عبر الصحراء الكبرى في أكتوبر سنة 1590 م برئاسة جودر باشا، وهو أندلسي من وادي المنصورة بمقاطعة المرية. عبر جودر الصحراء على رأس 5.600 رجل، أندلسيين ومغاربة، يصحبهم 8.000 جمل وألف فرس لاحتلال مملكة السونغاي، مات منهم في الطريق كثيرون ولم يصل إلى مملكة السونغاي سنة 1591 م سوى حوالي 3.000 رجل (10). وكان غرض هذه الرحلة إبعاد الموريسكيين ما أمكن عن الدولة السعدية، ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أنَّ البلاط الملكي في العهد السعيدي استفاد كثيراً من خدمات الموريسكيين في مجال الترجمة والعمارة الإسلامية وغيرها من الحرف التي كانوا يتقنونها (11).

ثمَّ إنَّ الموريسكيين استقرُّوا على ضفاف نهر النيجر وتزوَّجوا من نساء البلاد، وكوَّنوا الطبقة الحاكمة إلى سنة 1660م، وجعلوا من تمبكتو عاصمة حكمهم. وكوَّن الأندلسيون (المهاجرون) طبقة ثقافية متميّزة، وأصبحوا يتزاوجون مع بعضهم، وانتشرت لغة السونغاي بينهم، واحتفظوا بثقافتهم الأندلسية. وبعد أن هجمت قبائل الطوارق على تنبكتو في القرن 19م، طردوا منها معظم الأندلسيين فكوَّنوا في منطقتها قبيلة اسمها «الآرما»، وحين وصل الاستعمار الفرنسي انشغلوا بالزراعة وتنمية المواشي، وتقوقعوا على أنفسهم. والشاهد من هذا أنَّ الطابع الأندلسي أثَّر بشكل مباشر على الحياة العلمية في موريتانيا وإفريقيا جنوب الصحراء، بحكم سيادة تنبكتو (السياسية والثقافية)، وعلاقتها المباشرة بالحواضر الثقافية الموريتانية مثل: (ولاته، وتيشيت، وشنقيطي، ووادان)، وخير شاهد على ذلك من الأدلَّة المادِّية الطراز المعماري لهذه المدن، والذي يعود إلى اللمسات الأندلسية (الموريسكية).

وإذا كان علماء موريتانيا قد امتازوا في القرون الماضية بثقافة إسلامية عالية، أخذوا مصادرها من خلال رحلاتهم العلمية نحو المشرق، وطبعوها بذاتيتهم الخاصَّة فإنَّ الطابع المغاربي الأندلسي ظلَّ سمة بارزة ومسيطرة، ذلك أنَّ الدعوة الإسلامية انطلقت أوَّلا من القيروان إلى سجلماسة، ومنها إلى الصحراء، ثمَّ انتظمت حلقات الوصل بين قرطبة وفاس، وبين الصحراء والسودان، وتعزَّزت في فترات معيَّنة، حتى أخذت شكلها النهائي، المتمثِّل في مجموعة من المعارف تعتمد على متون أكثرها من المغاربة والأندلسيين.

وقد ظهر أثر الأندلسيين جلياً في مصادر المعرفة في المحاظر الموريتانية، حيث أصبحت مؤلَّفات الشاطبي والدَّاني مصدر التفقُّه في علوم القرآن، وفي التفسير عرف الموريتانيون ابن العربي، والقرطبي

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNECS

وابن عطية، وفي التاريخ رقم الحلل في نظم الدول لابن الخطيب، أمَّا الفقه فقد قام في موريتانيا على المازري، واللخمي، وابن يونس، وابن رشد، بيدَ أنَّ هذين الأخيرين قد أخذا حصَّة الأسد، ذلك أنَّ المازري لم يعرف من فقهه غير العزو، أمَّا اللخمي فلم يسلم من التعقيب والاعتراض على مسائله الفقهية، ومن مأثور الموريتانيين قولهم (إنَّ الأندلس قد فاقت بقارئها، وفقيهها، ومحدِّثها)(12)، ويعنون بالأوَّل الداني، والثاني الباجي، والأخير ابن عبد البر، وتعلُّقهم بهذه المعارف يدل على شدَّة صلتهم وتواصلهم بالثقافة الإسلامية الأندلسية. وقد وجد المنتقى على الموطأ للباجي من المكانة والتقدير لدى الموريتانيين ما لا يكاد يدانيه مؤلَّف آخر في شروح الحديث، كيف لا وهو الذي هزم في مناظرته الشهيرة ابن حزم؛ الذي سلَّ سيف لسانه على فقهاء المالكية، وقرَّائهم، وأدبائهم، وقد رأوا في هذا الانتصار انتصاراً لهم، وإن كانوا بالجملة يقدِّرونه كعالم طارت بذكره الركبان في المشرق والمغرب، كما وجدت مقولة الداني: (ما رأيت شيئاً قطُّ إلَّا كتبته، ولا كتبته إلَّا حفظته، ولا حفظته فنسيته)(13)، صدى واسعاً في موريتانيا، حيث اشتهر عن كثير منهم الحفظ الغريب. أمَّا ابن عبد البر فقد امتاز بميزة عن غيره من العلماء، فكتابه الاستيعاب وجدت منه نسخاً في بعض المحاظر الموريتانية، ووجد الكثير من الأدباء الموريتانيين غاية مُناهم في كتابه (بهجة المجالس وأنس المجالس)، ومما قال (14):

تذكَّرت من يبكي عليَّ مداوماً
فلم ألف إلا العلم بالدين والخبر
علوم كتاب الله والسُّنن التي
أتت عن رسول الله مع صحَّة الأثر
وعلمُ الألى من ناقديه وفهم ما
له اختلفوا في العلم بالرأي والنَّظر

وقد علَّق عليه باب بن أحمد بيبه العلوي باكياً ومستبكياً، ومذكِّراً بمزايا كتبه، كالاستذكار، والتمهيد، والاستيعاب، والكافي؛ ممَّا يدلُّ على انتشارها بين الناس حينها (15):

بلى! قد بكتك الناسُ شرقاً ومغرباً
وقد حُقَّ أن يُبكى عليك أبا عمرْ!
فأنت قد (استذكرت)كُلَّ خبيئةٍ
وأبرزتَ من علم الشريعة ما بهرْ
و(مهَّدتَ) للقاري موطَّأ مالكٍ
ولولاك لم يَسهُلْ لطالبه ثمرْ
وأنت بـ (الاستيعاب) تستوعب العُلا
و(كافيك)كافٍ في التفقُّه والنظر
جزاك إله العرش خير جزائه
وأسقى ثرى قبرٍ بشاطبة المطر

كما أنَّ كتاب الموافقات للإمام الشاطبي وُجد من يعتني به مثل الشيخ ماء العينين بن الشيخ محمد فاضل، الذي نظمه في (المرافق على الموافق)، ونظم أيضاً اتفاقيات بداية المجتهد لابن رشد (الحفيد) في (دليل الرفاق على شمس الاتفاق)، وهكذا (مرتقى الوصول) لمحمد بن عاصم الغرناطي يعدُّ مصدرًا أصيلا في المحظرة الموريتانية.

ومن التراث الأندلسي الذي كان رافداً قوياً، وأعطى للثقافة الإسلامية النحوية الموريتانية ألقها ونصاعتها ألفية ابن مالك الأندلسي، وكتب ابن حيان الأندلسي، وشرح الأعلم الشنتمري الأندلسي للشعراء الستة الجاهليين وغير ذلك.

إنَّ المسحة الأندلسية في مجال الموسيقى كان لها تأثيرها في المجال الشعبي والموسيقي الموريتاني، خصوصًا لدى مجتمع البيظان، حيث برز أثر الموشَّحات والأهازيج الأندلسية على الإنتاج الأدبي (الفصيح والشعبي)، بل إنَّ هناك من يربط بعض البيوتات الموسيقية بالهجرات الأندلسية (الموريسكية) نحو جنوب الصحراء.

ثمَّ إنَّ الأبستمولوجيا الأندلسية حتى وإن كانت مشرقية المصدر؛ بحكم وحدة الثقافة الإسلامية، إلا أنَّ الطابع الأندلسي بقي ساحراً وجاذباً على هذه الثقافة، وقد أشارت إلى هذا المستشرقة الألمانية سيجريد هونكه وقالت: (إن العلوم الأندلسية اعتمدت أول الأمر على العلوم اليونانية، والعلوم التي كانت منتشرة في شرق العالم العربي، إلا أن هذه العلوم الأندلسية لم تلبث أن وقفت على ساقيها ... وبعد أن اشتدَّ ساعد المعرفة العربية الأندلسية واستقلت عن غيرها خرجت شخصيات علمية عالمية مثل: ابن رشد وابن زهر وابن طفيل ... كما نجد ابن باجه وأبا القاسم والطروغي وابن البيطار وابن فرناس وابن الخطيب، والعالم

العظيم ابن خلدون؛ الفيلسوف والمؤرِّخ الأوَّل ومؤسِّس علم الاجتماع. ثمَّ نجد الصوفيين ابن عربي وابن سبعين، ويمتاز جميع أولئك العلماء على علماء شرق العالم العربي ... وكان بكل حي من أحياء المدينة مدرسة خاصة ومئات الآلاف من الكتب التي كانت محفوظة في المكتبات العامة) (16)، ولم يكن أثر النهضة الأندلسية على شعوب العالم الإسلامي وحسب؛ بل إنها هي من أسهم بشكل مباشر في النهضة الأوروبية الحديثة في مجال العلوم الإنسانية والتجريبية.

وقد أثَّرت الثقافة الأندلسية في المجال الموريتاني بشكل مباشر، بما في ذلك المجال الاجتماعي والثقافي والعمراني، ويعود الفضل في ذلك إلى الموريسكيين الذين نقلوا ثقافتهم إلى جنوب الصحراء، إبَّان نكبتهم. وقد أخذت الأوساط الأندلسية في الأندلس اليوم تهتم بأندلسيي مالي. فقد أرسلت الجمعية الثقافية الحرة لسنة 2020، وهي جمعية إسبانية غير حكومية، بعثة إلى مالي سنة 1986م، واقترحت على مسؤوليها برنامج تعاون للحفاظ على التراث الأندلسي في مالي. ويحتوي هذا البرنامج على ترميم مسجد جنكورايبر الذي بناه أبو إسحاق الساحلي، وقد أبدت وزارة الثقافة الإسبانية واليونسكو اهتمامًا بهذا المشروع، وعلى إرسال أدوية لأطفال تمبكتو ومنطقتها بالتعاون مع الصليب الأحمر الإسباني (17).

وأخيراً فإنَّ الكثير من الأندلسيين التنمبكتيين انتقلوا إلى البلدان المجاورة، خاصَّة النيجر والسنغال وموريتانيا، حيث توجد بعض العائلات والقبائل ذات الأصول الأندلسية. كما هاجر عدد من الأندلسيين من مصر ومن المغرب إلى السودان الغربي، ومن الشواهد قول ابن خلدون الإشبيلي: (وأمّا أهل الأندلس فافترقوا في الأقطار عند تلاشي ملك العرب بها ومن خلفهم من البربر، وتغلّبت عليهم أمم النّصرانيّة فانتشروا في عدوة المغرب وإفريقية من لدن الدّولة اللّمتونيّة إلى هذا العهد. وشاركوا أهل العمران بما لديهم من الصّنائع وتعلّقوا بأذيال الدّولة) (18). وتستحقُّ كل هذه الهجرات دراسة مستفيضة للتعرف على آثارها السكّانية والثقافية والاجتماعية المعاصرة.

المصادر والمراجع والإحالات

---

(1) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، سنة: 1968م، 125/1.

(2) شمس العرب تسطع على الغرب، سيجريد هونكه ترجمة: فؤاد حسنين علي، دار العلم العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية: ١٤٣٢ه، ص 258.

(3) انبعاث الإسلام في الأندلس، علي بن محمد المنتصر بالله الكتاني دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥م، ص 429.

(4) محنة الموريسكوس في إسبانيا، محمد قشتيلو، مطابع الشويخ، تطوان – المغرب، سنة: 1999م، ص 43.

(5) الموريسكيون في منطقة الريف، جميل حمداوي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان – المغرب، الطبع الأولى، سنة: 2019م، ص 45.

(6) الموريسكيون الأندلسيون والمسيحيون، المجابهة الجدلية، لوي كارديك تعريب وتقديم: عبد الجليل التميمي، المجلّة التاريخية المغربية، تونس، سنة: 1989م، ص 104 – 105.

(7) انبعاث الإسلام في الأندلس، علي بن محمد المنتصر بالله الكتاني، ص 141.

(8) جنَّة الرضا في التسليم قدَّر الله وقضى، محمد بن عاصم الغرناطي، تحقيق: صلاح جرارا، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، سنة: 1410هـ/1989م، ص 277.

(9) أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، أحمد بن محمد المقري، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، والعظيم شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، سنة: ١٣٥٨هـ/1939م، 63/1.

(10) انبعاث الإسلام في الأندلس، علي بن محمد المنتصر بالله الكتاني، ص 405.

(11) الموريسكيون وإعادة الانتشار: الظروف والمآلات، المجال المغاربي نموذجًا، محمد، دورية كان التاريخية، العدد: 50، مؤسَّسة كان للدراسات والترجمة والنشر، مصر، سنة: 2020م الغزواني، ص 112.

(12) الشعر والشعراء في موريتانيا، محمد المختار ولد ابّاه، توزيع الأمان، الرباط، الطبعة الثانية: 1424هـ/ 2003م، ص 35.

(13) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري، 136/2.

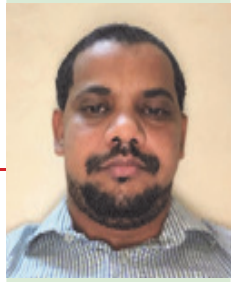
(14) التكملة لكتاب الصلة، محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي البلنسي، تحقيق، عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة – لبنان، طبع سنة:1415هـ- 1995م، 71/3.

(15) الشعر والشعراء في موريتانيا، الدكتور محمد المختار ولد ابّاه، ص 37.

(16) شمس العرب تسطع على الغرب، سيجريد هونكه، ص 414.

(17) انبعاث الإسلام في الأندلس، علي بن محمد المنتصر بالله الكتاني، ص 406.

(18) ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، عبد الرحمن بن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هـ/1988م، ص 529.



الباحث محفوظ ولد البار

الحضور الديني في القصيدة الموريتانية

مقدمة

يسعى هذا البحث للوقوف على ظاهرة فنية راجت في الشعر الموريتاني خلال القرن الثالث عشر الهجري وهي ظاهرة الشعر الديني، ذلك أنه قد تميز هذا القرن بكثرة النصوص الشعرية المستوحاة من فيض ذاكرة الشعراء الدينية، كما أنه قد شاع في هذا القرن أيضا توظيف الشعر لخدمة القضايا الدينية، وهو ما يجعلنا أمام تساؤلات من قبيل التساؤلين التاليين: ما هو حجم التوظيف الديني للنص الشعري الموريتاني؟ أو بعبارة أخرى إلى أي حد استطاعت القصيدة الموريتانية خلال القرن الثالث عشر أن توفق بين مضمونها الديني وبين بنائها الفني؟، وسنحاول أن نجيب على كل هذه التساؤلات من خلال التناول المنهجي التالي :

أ ظاهرة الشعر الإصلاحي:

يعد الشعر الإصلاحي من أهم الظواهر الشعرية المستوحية من فيض الفكر الديني ، وسنقف على قصيدة للشاعر محمد بن الطلبة كرسها للحديث عن إشكال فقهي: سلوكي يتمثل في قضية هجران الطهارة، منتقدا من خلال هذا النص ما راج في زمانه وانتشر من هجران للوضوء وانتشار التيمم دون عذر، ولم يستطع ابن الطلبة في نصه الذي بين أيدينا أن يفصل بين شخصيته الدينية الإصلاحية وشخصيته الفنية، ليطغى البعد الأول على الثاني ويهيمن، وهو ما يحوجنا للوقوف على أهم المضامين الدينية في النص، من خلال تقسيمه للحيثيات التالية:

1 - المطلع الغزلي:

وتبدو فيه مظاهر التكلف بادية، لا تخطئها العين، لأن الحضور الغزلي في النص كان هامشيا، فالغزل هنا مجرد ديكور فني ، يرى فيه الشاعر مجرد عرف فني قار، ولعل هذا ما يفسر لنا غياب أي ذكر للمحبوبة أو محاسنها في النص، مكتفيا بالحديث عن المرابع العافية المقفرة: (أهاجك رسم بالغشواء ماثل، كما لاح جفن السيف والسيف ثامل،

ومغنى بميثاء القرارة بعثرت معالمه هوج الرياح القواقل) حيث يقول:

أَهَاجَكَ رَسْمُ بِالغَشْوَاءِ مَاثِلُ
كَمَا لَاحَ جِفْنُ السَّيْفِ وَالسَّيْفُ ثَامِلُ[1]
و مَغْنًى بِمِيثَاءِ الْقَرَارَةِ بَعْثَرَ
تْ مَعَالِمُهُ هَوْجُ الرِّيَاحِ القَوَافِلُ[2]
وَقَفْتُ بِهَا فَاسْتَجْهَلَتْنَا رُسُومُهَا
وَمَا الْجَهْلُ إِلاَّ مَا تَهَيَّجُ الْمَنَازِلُ

2 - الانتقال نحو الغرض المركزي:

ممثلا في نقد الواقع الديني لمجتمعه والتأكيد على المسؤولية المشتركة لكل فئات المجتمع عن تردي مستوى التدين: (أمسى عماده كمنفوس حبلى، غرقته القوابل، تظاهر أقوام عليه، فحسان عاد، وجل الزوايا، فطبقة بني حسان وطبقة الزوايا هما المسؤولتان عن تكريس القيم السائدة في البلاد، فيه عنهم يجادل) مبينا هذه المعاني بقوله:

وَ لَكِنْ إِلَى الرَّحْمَنِ فَاشْكُ مُصِيبَةً
أَلَمَّتْ بِنَا مَا إِنْ إِلَيْهَا الْمَعَاضِلُ[3]
مُصِيبَةُ دِينِ اللَّهِ أَمْسَى عِمَادُهُ
كَمَنْفُوسِ حُبْلَى غَرَّقَتْهُ الْقَوَابِلُ
تَظَاهَرُ أَقْوَامٌ عَلَيْهِ فَطَمَّسُوا
هُدَاهُ فَهُمْ عَادٌ عَلَيْهِ وَ خَاذِلُ
فَحَسَّانُ عَادٍ وَ الْمَهْدِي بِهَدْيِهِ
وَجُلُّ الزَّوَايَا فِيهِ عَنْهُم يُجَادِلُ
يُجَادِلُ عَنْهُم خِسَّةً وَطَمَاعَةً
أَلَا لُحِيتْ تِلْكَ اللُّحَى وَالْحَوَاصِلُ

3 - المقطع الوعظي:

وفيه يذكر الشاعر المتقمص دور الواعظ بالعواقب الوخيمة، المترتبة على الواقع الديني للمجتمع: (فمن ذا عنهم يوم الحساب يجادل ألا كل نفس به الموت نازل، وليس الفرار للجبان بمخلد، فمن عنهم يوم الحساب يجادل) يقول ابن الطلبة:

وَلَيْسَ الفِرَارُ لِلجَبَانِ بِمُخَلِّدٍ
أَلَا كُلُّ ذِي نَفْسٍ بِهِ الْمَوْتُ نَازِلُ[4]
فَهَلاَّ تَمَسَّكْتُمْ بِمَا قَالَ خَالِدٌ
فَفِي قَوْلِهِ وَعْظٌ لِمَنْ هُوَ عَاقِلُ

4 - التوصيف الديني لواقع المجتمع:

وفيه ينزع الشاعر نزعة تكفيرية واضحة، منطلقا من قاعدة فقهية ترى بأنه لا صلاة بلا طهارة، ولا دين بلا صلاة، وهي قاعدة دورية كفيلة بأن تخرج المجتمع عن الدين، بسبب تضييع ما سماه صاحبنا «تكاليف الرجال»: (فهم يدعون الدين والدين منهم مناط الثريا، يصلون دأبا بالتراب، أغفلوها مستحلين

1 محمد بن الطلبة اليعقوبي ،الديوان،تحقيق وشرح محمد عبد الله بن أبوه ، منشورات مؤسسة أحمد سالك بن أبوه ، أنواكشوط ، موريتانيا ، 1999 م ، ص: 340.
2 ابن الطلبة، الديوان ، ص: 340.
3 المرجع نفسه، ص: 341-342.
4 ابن الطلبة، الديوان، ص: 343.

تركها وخانوا أمانات الشرع)
فَهُمْ يَدَّعُونَ الدِّينَ وَالدِّينُ مِنْهُمُ
مَنَاطَ الثُّرَيَا رَامَهَا الْمُتَنَاوِلُ[5]
يُصَلُّونَ لاَ يَأْتُونَهَا بِطَهَارَةٍ
وَعِنْدَ الأَذَانِ نَوْؤُهُمْ مُتَكَاسِلُ
يُصَلُّونَ دَأْبًا بِالتُّرَابِ جَهَالَةً
بِأَفْوَاهِهِمْ تِرْبُ الْحَصَى وَالْجَنَادِلُ
يُصَلّونَ دَأْبًا بِالتُّرَابِ وَإِنَّهُمْ
أُلُوفُ شُعُوبُ جَمّةٌ وَقَبَائِلُ
يَقُولُونَ مَرْضَى هَلْ سَمِعتَ بِأُمّةٍ
بِهَا مَرَضٌ قَدْ عَمَّهَا لَا يَزَايِلُ
نَعَمْ مَرَضُ الْقَلْبِ الْمُعَدِّ لأَهْلِه
بِه دَرَكُ النَّارِ الحِرَارِ الأَسَافِلِ
و أَمَّا تَكَالِيفُ الرِّجَالِ التِي أَتَتْ
مِنَ اللّه آيَاتٍ بِهِنَّ نَوَازِلُ
فَقَدْ أَغْفَلُوهَا مُسْتَحِلّينَ تَرْكَهَا
وَقَدْ أَهْمَلُوهَا فَهْيَ مِنْهُم بَوَاهِلُ

5 - الحديث عن حجم استفحال القناعات المادية أمام القناعات العقدية:

وهنا يتحدث الشاعر عن مستوى تدهور الحس الديني في مجتمعه، مقدما البديل المنشود لتغيير أوضاع المجتمع اعتمادا على الخيار العسكري: (ويبكون أن ضل البعير وأن تظمئ الشول، فهلا على الدين الحنيف بكيتم، لا تعولوه بالدموع، ولكن بأطراف الرماح) حيث يقول:

ويبْكُون أَنْ ضَلَّ الْبَعِيرُ سَفَاهَةً
وَأَنْ تَظْمَأَ الشَّوْلُ الْجَوَازِي الأَوَابِلُ[6]
وإِنْ تَقِفِ الْبَيْقُورِ عِندَ وُرُودِها
هُنَاكَ التَّبَاكِي مِنْهُم والتَّقَاتُلُ
فَهَلاَّ عَلَى الدِّينِ الْحَنِيفِ بَكَيتُم
فَلَا رَقَأَتْ تِلكَ الدُّمُوعُ الهَوَامِلُ
ولاَ تُعْوِلُوهُ بِالدُّمُوعِ فَإِنَّهُ
بِذَلِكَ يَسْتَشْفِي النِّسَاءُ الثَّوَاكِلُ
وَلَكِنْ بِأَطْرَافِ الرِّمَاحِ فَإِنَّهَا
شِفَاءُ المَذَاكِي وَالرِّمَاحِ النَّوَاهِلُ

ونجد ضمن مدونتنا المدروسة نصوصا شعرية تكاد تتطابق مع قصيدة امحمد السابقة، ولعلنا في هذا المقام نكتفي بالوقوف على نص للعلامة الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا يندرج في سياق الشعر الديني في بعده الإصلاحي، ويمكننا تحديد أهم المضامين الدينية ومستوى التوظيف العقدي للنص من خلال تقسيمه للمقاطع التالية مع منح حيز تحليلي خاص للمضمون الديني منه وهي:

1 - المقطع الغزلي: ومع أن هذا الغرض لم يكن جوهريا مقارنة بالمغزى الديني، فقد حاول الشاعر أن يقدم لنا فيه بنية غزلية: وجدانية، استهلها بالوقوف الطللي وتصوير حالته الشعورية، وموقفه الوجداني من هذه الربوع، متدرجا من ذكر المرابع واستياف الصحب، ليصل إلى الغرض الجوهري بشكل سلس: (رويدك إنني شبهت دارا على أمثالها تقف المهارى، تأمل صاح هاتيك الروابي، فذاك التل أحسبه أنارى، وتان الرملتان هما ذواتا عليان، وذا خط الشقارى، وكلها مواضع في الجنوب الغربي من القطر الموريتاني، ودر بين الميامين العوالي، فإن على معاهدها المدارى، وقدني من إعانتك انتظاري، ولكنا رجال الحب قوم تهيج ربى الديار لنا إذكارا، سقانا الحب ساقي الحب صرفا)

رُوَيْدَكَ إِنَّنِي شَبَّهْتُ دَارَا
عَلَى أَمْثَالِهَا تَقِفُ الْمَهَارَى[7]
تَأَمَّلْ صَاحِ هَاتِيكَ الرَّوَابِي
..فَذَاكَ التَّلُّ أَحْسِبُهُ أَنَارَا
وَتَانِ الرَّمْلَتَانِ هُمَا ذَوَاتَا
عُلَيَّانٍ وَذَا خَطُّ الشُّقَارَا[8]
وَإِن تُنجِدْ رَأَيْتَ بِلَا مِثَالٍ
جَمَاهِيرَ الْكَنَاوِينِ الْكِبَارَا
هُنَالِكَ لَا تَدَعْ مِنْهُنَّ رَسْمًا
بَدَا إِلَّا مَرَرْتَ بِهِ مِرَارَا
وَلَا تَقْبَلْ لِعَيْنٍ فِي رُبَاهَا
تَصُونُ دُمُوعَهَا إِلَّا انْهِمَارَا
وَدُرْ بَيْنَ الْمَيَامِينِ الْعَوَالِي
فَإِنَّ عَلَى مَعَاهِدِهَا الْمَدَارَا
إِذَا كُنتَ الْوَفِيَّ فَعَلْتَ هَذَا
فَرَاعَيْتَ الذِّمَامَةَ وَالْجِوَارَا
وَإِلَّا خَلِّنِي وَخَلَاكَ ذَمٌّ
فَإِنَّ لَدَيَّ أَحْدَاقًا غِزَارَا
وَقَدْنِي مِنْ إِعَانَتِكَ انتِظَارِي
أُنَيَّا رَيْثَمَا أَبْكِي الدِّيَارَا
وَإِن كُنتَ الْخَلِيَّ وَلَا وَفَاءٌ
لَدَيْكَ فَتَسْتَطِيعَ لِيَ انتِظَارَا
فَبَلْهَ اللَّوْمَ ثُمَّ إِلَيْكَ عَنِّي
فَلَا ضَرَرًا أُرِيدُ وَلَا ضِرَارَا
وَلَا عَارٌ عَلَيكَ فَأَنتَ مَرْءٌ
تَرَدَّيْتَ السَّكِينَةَ وَالْوَقَارَا[9]
وَلَكِنَّا رِجَالُ الْحُبِّ قَوْمٌ
تَهِيجُ رُبَى الدِّيَارِ لَنَا ادِّكَارَا[10]
سَقَانَا الْحُبَّ سَاقِي الْحُبِّ صِرْفًا
فَنَحْنُ كَمَا تَرَى قَوْمٌ سُكَارَى

2 - المقطع التحريضي: وفيه يستنهض الشاعر الضمير الديني للمجتمع ويذكر بحجم المخاطر الناجمة عن عدم الوعي بالمخاطر المحدقة: ببعديها الداخلي والخارجي والشعور بمر الواقع، مجملا أهم الخيارات المتاحة للتعامل مع الواقع: (ولو بالمسلمين اليوم حر يفك الأسر أو يحمي الذمارا، لفكوا دينهم، وحموه، حماة الدين، إن الدين صار أسيرا للصوص

5 المرجع نفسه، ص: 344-345.
6 ابن الطلبة، الديوان، مرجع سابق، ص: 346.
7 أحمد ابن الأمين، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط ، طبعة مكتبة المدني ،القاهرة ، ط4، 1989م ، ص: 246.
8 المرجع نفسه ، ص: 246-247.
9 المرجع نفسه، ص: 246-247.
10 المرجع نفسه، ص: 247.

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNECS

وللنصارى، بأن تستنصروا مولى نصيرا،
وأن تستنفروا جمعا لهاما)
وَأَحْرَارُ النُّفُوسِ نَذُوبُ شَوْقًا
فَنَأْتِي كُلَّ مَا نَأْتِي اضطِرَارَا[11]
وَمَنْ يَأْتِي الْأُمُورَ عَلَى اضطِرَارٍ
فَلَيْسَ كَمِثْلِ آتِيهَا اخْتِيَارَا
تَرَانَا عَاكِفِينَ عَلَى الْمَغَانِي
لِفَرْطِ الشَّوْقِ نَنْدُبُهَا حَيَارَى
أُسَارَى لَوْعَةٍ وَأَسًى نُنَادِي
وَمَا يُغْنِي النِّدَاءُ عَنِ الْأُسَارَى
وَلَوْ فِي الْمُسْلِمِينَ الْيَوْمَ حُرٌّ
يَفُكُّ الْأَسْرَ أَوْ يَحْمِي الذِّمَارَا
لَفَكُّوا دِينَهُمْ وَحَمَوْهُ لَمَّا
أَرَادَ الكَافِرُونَ بِهِ الصَّغَارَا
وَسَامُوا أَهْلَهُ خُطَّاتِ خَسْفٍ
يُشَيِّبُ وَقْعُ أَصْغَرِهَا الصِّغَارَا

3 - اقتراح أهم الطرق المنجية والمنقذة من سوداوية المستقبل:

اعتمادا على تبني خيارين علاجيين أحدهما غيبي: (بأن تستنصروا مولى نصيرا) بينما الثاني: أخذ بقانون الأسباب: (وأن تستنفروا جمعا لهاما).

بِأَن تَسْتَنصِرُوا مَوْلَى نَصِيرًا
لِمَن وَالَى وَمَن طَلَبَ انتِصَارَا[12]
مُجِيبًا دَعْوَةَ الدَّاعِي مُجِيرًا
مِنَ الْأَسْوَاءِ كُلَّ مَنِ اسْتَجَارَا
وَأَن تَنسْتَنفِرُوا جَمْعًا لُهَامًا
تَغُصُّ بِهِ السَّبَاسِبُ وَالصَّحَارَى

1 - تقديم تصور فني عن مواصفات الكتائب المقترحة للدفاع والذود عن حمى المجتمع المستباحة:

(بكل طليعة شهباء وفتيان يرون الضيم صابا، سطاة فوق متن كل ساط، بأيديهم مذربه طوال وبيض مرهفات، جربوها، جموع تنطح الأعداء، جموع لا يقوم لها مناو، بنصر الله واثقة يقينا).

بِكُلِّ طَلِيعَةٍ شَهْبَاءَ تُبْدِي
إِذَا طَلَعَتْ مِنَ الصَّدَإِ اخْضِرَارَا[13]
وَتَخْفُقُ فَوْقَهَا بِالنَّصْرِ رَايٌ
فَتَحْسَبُهَا بِهَا رَوْضًا أَنَارَا
وَفِتْيَانٍ يَرَوْنَ الضَّيْمَ صَابًا
وَطَعْمَ الْمَوْتِ خُرْطُومًا عُقَارَا

أَحَبُّوا الْمِلَّةَ الْبَيْضَا فَكَانُوا
عَلَيْهَا مِن مُرَاوِدِهَا غَيَارَى
سُطَاةٍ فَوْقَ مَتْنَيْ كُلِّ سَاطٍ
قَلِيلٌ مَن يَنَالُ لَهُ عِذَرَا
بِمَا يَحْوِيهِ مِن وَصْفٍ حَمِيدٍ
عَلَى أَحْزَانِ فَارِسِهِ أَغَارَا
وَسَلْهَبَةٍ مَفَاصِلُهَا ظِمَاءٌ
قَوَائِمُهَا رِوَاءٌ لَا تُجَارَى
عَلَيْهَا مِن مَحَاسِنِهَا شُهُودٌ
عَلَى أَن لَا تُبَاعَ وَلَا تُعَارَا[14]
بِأَيْدِيهِمْ مُذَرَّبَةٌ طِوَالٌ
تُرِي الْأَقْرَانَ أَعْمَارًا قِصَارَا
وَبِيضٌ مُرْهَفَاتٌ جَرَّدُوهَا
وَرَدَّوْهَا مِنَ الْعَلَقِ احْمِرَارَا
تَفَرَّى الْأُهْبُ قَبْلَ الضَّرْبِ عَنْهَا
وَلَا عَظْمٌ يَفُلُّ لَهَا غِرَارَا
وَكُلُّ أَخِي فَمَيْنِ أَبِي اعْتِدَالًا
وَتَقْوِيمًا عَنِ الْغَرَضِ ازْوِرَارَا

5 – الحديث عن مخاطر التسيب الداخلي:

ممثلا في غياب السلطة المركزية، فقد عدد الشاعر النتائج السلبية المترتبة على هذا الواقع الفوضوي، مصورا وقائع تكشف حجم المذلة والعار الناشئين عن استمراره: (لصوص لا تخاف البأس منكم: ويقصد الشاعر بتسميته القبائل الحاملة للسلاح العاجزة عن توفير أمن مناسب، ولا ينجو مقيم من أذاهم ولا بن تنائف اتخذ السفارا، ولا شيب عكوف في المصلى، ولا عون النساء، ولا العذارى، فلم يك قدر لمح الطرف إلا وقد سلبوا العمامة والخمار، اللذين يعتبران من أهم الرموز السيميائية المميزة لفئة الزوايا المسالمة) وهنا يحدثنا الشاعر عن مشاهد عينية يمارس فيها الإذلال على أفراد عزل من المجتمع، يقول ابن الشيخ سيديا:

فَيَا لِلْمُسْلِمِينَ لَهَا أموراً
لَهَا الْأَكْبَادُ تَنْفَطِرُ انْفِطَارًا[15]
تَهَاوَنْتُم بِمَوْقِعِهَا وَمَا إِن
...تَهَاوَنْتُم بِهَا إِلاّ اغْتِرَارًا
لُصُوصٌ لا تَخَافُ البأسَ مِنْكُمْ
وَلَا العُقْبَى فَتَرْضَى أَنْ تُدَارَا
وَلا يَنْجُو مُقِيمٌ مِنْ أَذَاهُمْ
وَلَا ابْنُ تَنَائِفَ اتَّخَذَ السِّفَارَا
وَلا شِيبٌ عُكُوفٌ فِي المُصَلَّى
وَلا عُوْنُ النِّسَاءِ وَلا العَذَارَا[16]
فَبِينَا الْحَيُّ خَيَّمَ ذَا ظِلَالٍ
تَبَوَّأَ مِن فَسِيحِ الأَرضِ دَارَا
بِسَاحَتِهِ مَحَافِلُ حَافِلَاتٌ
بِأَشْيَاخٍ مُهَذَّبَةٍ طَهَارَى
وَكُلِّ فَتًى يَجُرُّ الذَّيْلَ تِيهًا
وَتَفْتَرُّ الْمِلَاحُ لَهُ افْتِرَارَا
إِلَى نَسَبٍ لَهُمْ بَلَغُوا ادِّعَاءً
بِهِ أَذْوَاءَ حِمْيَرَ أَوْ نِزَارَا
إِلَى أَنْ يُبْصِرُوا شُعْثًا كَسَاهُمْ
لِبَاسُ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ اغْبِرَارَا
رِعَاءُ الشَّاءِ حَقًّا مَنْ رَآهُمْ
يَقُولُ هُمُ الرِّعَاءُ وَمَا تَمَارَى
هُنَالِكَ لَا تَرَى شَيْئًا نَفِيسًا
وَلَا مُسْتَحْسَنًا إِلَّا مُوَارَى
وَلَمْ يَكُ قَدْرَ لَمْحِ الطَّرْفِ إِلَّا
وَقَدْ سَلَبُوا الْعِمَامَةَ وَالْخِمَارَا

5 – الحديث عن مظاهر الخطر الخارجي:

ممثلا في المد الاستعماري الفرنسي والسبل الكفيلة بصده، والتي من ضمنها توحيد الجبهة الداخلية مبينا السبب التاريخي لوجود أطماع جدية خارجية تهدد الوجود: (وروم عاينوا في الدين ضعفا فراموا كل ما راموا اختبارا، فألفوكم كما يبغون فوضى حيارى، لا انتداب ولا ائتمارا)

وَرُومٌ عَايَنُوا فِي الدِّينِ ضُعْفًا
فَرَامُوا كُلَّ مَا رَامُوا اخْتِبَارَا[17]
فَإِنْ أَنْتُمْ سَعَيْتُمْ وَانْتَدَبْتُمْ
بِرَغْمِ مِنْهُمُ ازْدَجَرُوا ازْدِجَارَا
وَإِنْ أَنْتُمْ تَكَاسَلْتُمْ وَخُنْتُمْ
بِرَغْمِ مِنكُمُ ابْتَدَرُوا ابْتِدَارَا
فَأَلْفَوْكُمْ كَمَا يَبْغُونَ فَوْضَى
حَيَارَى لَا انْتِدَابَ وَلَا ائْتِمَارَا[18]
فَمَا ظَنُّوا لِعَظْمٍ، جَابِرُوهُ
كُسَارَى، بَعْدَ هَيْضَتِهِ انْجِبَارَا
وَقَالُوا إِنَّ لِلْفُرْسِ انْتِهَازًا
وَثَارُوا كَيْ يَنَالُوا مِنْهُ ثَارَا

11 أحمد ابن الأمين، الوسيط، مرجع سابق، ص: 247.
12 أحمد ابن الأمين، الوسيط، مرجع سابق، ص: 247.
13 المرجع نفسه، ص: 247- 249.
14 أحمد ابن الأمين، الوسيط، مرجع سابق، ص: 247-249.
15 أحمد ابن الأمين، الوسيط، مرجع سابق، ص: 250.
16 المرجع نفسه، ص: 250.
17 أحمد ابن الأمين، الوسيط، مرجع سابق، ص: 250.
18 أحمد ابن الأمين، الوسيط، مرجع سابق، ص: 250.

6 – استعراض بعض المشاهد الفظيعة التي يتنبأ الشاعر بحدوثها من استباحة أعراض وتضييع حقوق في حال استمرار الواقع الفوضوي الناتج عن الفراغ السياسي: (مهى حور المدامع، تلطمها العلوج، فلا يرحمون لها بكاء وحلوه خلاخل من قيود، فيشددن الحبال بكل خصر، وتكره للذي كانت تراه حلالا)

مَهًى حُورُ الْمَدَامِعِ عَاطِفَاتٍ
تَخُوضُ بِهَا الْقَرَاقِيرُ الْبِحَارَا[19]
إِذَا الْتَفَتَتْ لِجَانِبِهَا تَلَافَتْ
حِذَارَ الْمَوْجِ لَوْحًا أَوْ دِسَارَا
لِأَنْ كَانَتْ مَرَاكِبُهَا الْمَهَارَى
وَأَنْ كَانَتْ مَرَاوِدُهَا الْقِفَارَا
تُلَطِّمُهَا الْعُلُوجُ عَلَى خُدُودٍ
كَسَا أَلْوَانَهَا الْفَزَعُ اصْفِرَارَا
يُدِرْنَ لَهُمْ عُيُونًا حَائِرَاتٍ
يُغَرِّقُ فَيْضُ عَبْرَتِهَا احْوِرَارَا
فَلَا هُمْ يَرْحَمُونَ لَهَا بُكَاءً
وَلَا يَخْشَوْنَ أَن تَجِدَ اقْتِدَارَا

7 – التأكيد على حتميات الصراع الأزلي بين الحق والباطل: من خلال سرد أهم مفردات الصراع الديني والتذكير بالجزاء الغيبي المعد لذلك (بجنته اشترى منكم نفوسا وأموالا وزدنا ملة الإسلام عزا)

فَيَا لَلْمُسْلِمِينَ لِمَا دَهَاكُمْ
إِلَى كَمْ لَا تَرُدُّونَ الْحِوَارَا[20]
أَجِيبُوا دَاعِيَ الْمَوْلَى تَعَالَى
أَوِ اعْتَذِرُوا وَلَن تَجِدُوا اعْتِذَارَا[21]
أَجِيبُوهُ بِدُنْيَاكُمْ تَعِزُّوا
وَتَدَّخِرُوا مِنَ الْأَجْرِ ادِّخَارَا
فَإِحْدَى الْحُسْنَيَيْنِ لَكُمْ أُعِدَّتْ
جَمَالَةَ قَادِرٍ حَازَ الْيَسَارَا
بِجَنَّتِهِ اشْتَرَى مِنكُمْ نُفُوسًا
وَمَالًا يَا رَبَاحَكُمُ تِجَارَا
وَهَذَا مَا أَشَرْتُ بِهِ إِلَيْكُمْ
وَلَو لَمْ تَجْعَلُونِي مُسْتَشَارَا

وللتعمق وكشف مظاهر الحضور الديني في النص يمكننا أن نقسم أهم الحيثيات الدينية فيه لما يلي:

1 – استشعار الخطرين الداخلي: ممثلا في غياب السلطة والخارجي الذي يتجلى في خطر المستعمر الفرنسي الداهم: (أسيرا للصوص: الخطر الداخلي وللنصارى: الخطر الخارجي) حيث يقول:

حُمَاةُ الدِّينِ إِنَّ الدِّينَ صَارَا
أَسِيرًا لِلصوصِ وَ لِلنَّصَارَى

2 – اقتراح البدائل: اعتمادا على الجانبين: الغيبي ممثلا في الدعاء والماثل مجسدا في أخذ القوة والعدة والعتاد: (بأن تستنصروا مولى نصيرا مجيبا دعوة الداعي مجيرا من الأسواء كل من استجارا، وفي الحيز الماثل يشدد على ضرورة أن يستنفروا جمعا لهاما) حيث يقول:

بِأَن تَسْتَنصِرُوا مَوْلًى نَصِيرًا
لِمَن وَالَى وَمَن طَلَبَ انتِصَارَا[22]
مُجِيبًا دَعْوَةَ الدَّاعِي مُجِيرًا
مِنَ الْأَسْوَاءِ كُلَّ مَنِ اسْتَجَارَا[23]
وَأَن تَنسْتَنفِرُوا جَمْعًا لُهَامًا
تَغُصُّ بِهِ السَّبَاسِبُ وَالصَّحَارَى

1 – معاودة الحديث عن الخطرين: الداخلي والخارجي: مقدما الوصفة المثالية لمقاومتهما ودرئهما: (من خلال توحيد الكلمة وتجاوز الفراغ السياسي: فإن أنتم تداركتم وانتدبتم برغم منهم ازدجروا ازدجار) إذ يقول متحدثا عن مخاطر هذه الثنائية النكدة:

لُصُوصٌ لَا تَخَافُ الْبَأْسَ مِنكُمْ
وَلَا الْعُقْبَى فَتَرْضَى أَن تُدَارَى[24]
وَلَا يَنجُو مُقِيمٌ مِنْ أَذَاهُمْ
وَلَا ابْنُ تَنَائِفَ اتَّخَذَ السِّفَارَا
وَرُومٌ عَايَنُوا فِي الدِّينِ ضَعْفًا
فَرَامُوا كُلَّ مَا رَامُوا اخْتِبَارَا
فَإِنْ أَنتُمْ سَعَيْتُمْ وَانتَدَبْتُمْ
بِرَغْمٍ مِنْهُمُ ازْدَجَرُوا ازْدِجَارَا
فَأَلْفَوْكُمْ كَمَا يَبْغُونَ فَوْضَى
حَيَارَى لَا انتِدَابَ وَلَا ائْتِمَارَا

ب ظاهرة استحضار النص القرآني

ولعل من أبرز مظاهر الاعتماد على المرجعية الدينية في القصيدة الموريتانية ما نجده في مدونتنا المدروسة من ارتباط عضوي بالذاكرة القرآنية، سواء تعلق بتضمين ألفاظ ومعاني القرآن الشريف أو استدعاء القصص القرآني أو التعبير بمضامين الوحي واستخدام معجمه، ويتجلى هذا الملمح التأثري في عدة نصوص، نقف الآن عند مظهر من مظاهره في قصيدة لغالي بن مختار فال البوصادي، وهي قصيدة مديحيه يستخدم فيها الشاعر المعجم والمعاني القرآنية بشكل لافت إذ يقول:

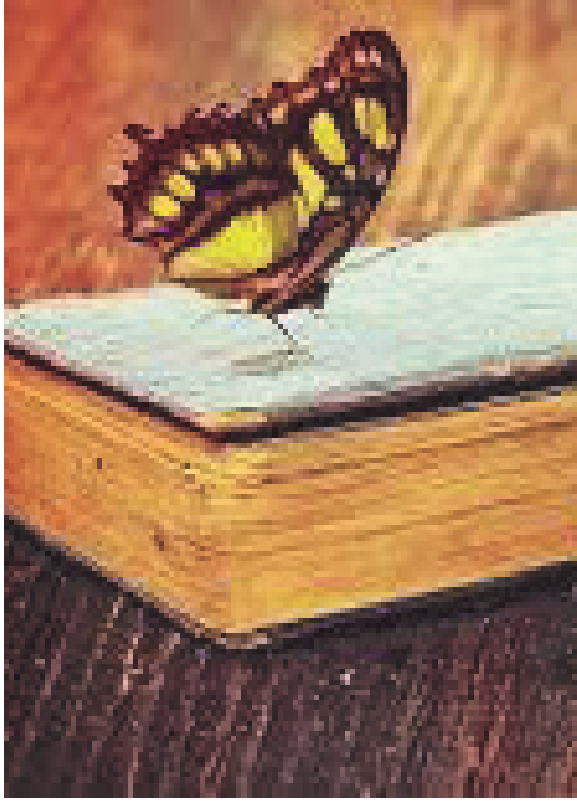
بِطَيْبَةَ أَطْلَالُ عَفَوْنَا دَوَارِسُ
تَعَاقَبَهَا بِيضٌ وَسُودُ خَنَادِسُ[25]
منازلُ أقْوامٍ تَساهَمَ أهْلَهَا
سِهَامُ الْمَنَايَا وَالْخُطُوب الدّحَامِسُ
فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا مَنْ تَنَاسَى أَنِيسُهَا
أَحَادِيثُ أَحْدَاثٍ وَآيُ طَوَامِسُ
فَبِتْنَا بِهَا وَالْقَلْبُ خَامِسُ أَرْبَعٍ
هُنَاكَ وَعِلْمُ اللّهِ لِلْخُمْسِ سَادِسُ

ففي البيت الرابع من النص يستحضر الشاعر الآية الكريمة: ﴿ مَا يَكُونُ مِنْ نَجْوَىٰ ثَلَاثَةٍ إِلَّا هُوَ رَابِعُهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ وَلَا أَدْنَىٰ مِن ذَٰلِكَ وَلَا أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا﴾:

ويواصل الشاعر استدعاء الألفاظ القرآنية، إذ يقول :

تَنَاوَحَ فِي أَرْجَائِهَا الْبُومُ كُلَّمَا
تَوَالَتْ بِهَا لِلشَّيْصَبَانِيِّ هَسَاهِسُ[26]

19 المرجع نفسه، ص: 251.
20 أحمد ابن الأمين، الوسيط، مرجع سابق ، ص: 251.
21 المرجع نفسه ، ص: 251.
22 أحمد ابن الأمين، الوسيط، مرجع سابق، ص: 247
23 المرجع نفسه، ص: 247.
24 المرجع نفسه، ص: 250.
25 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء في موريتانيا ، منشورات دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط2 ، 2003، ص 161
26 المرجع نفسه، ص: 161.



وَغَرَّكَ بِاللّهِ الْغَرُورُ وَهَوَّسَتْ
بِقَلْبِكَ مِنْ دَاءِ الْغُرُورِ الْوَسَاوِسُ

ففي هذا البيت الثاني يضمن الشاعر الآية الكريمة: ﴿ وغركم بالله الغرور﴾ ويستمر تدفق المعاني القرآنية في هذا النص حيث يقول غالي البوصادي:

أَلاَ إِنَّمَا الدُّنْيَا سَرَابٌ بِقِيْعَةٍ
وَهَمٌّ وَأَوْهَامٌ وَهَامٌ مَرَامِسُ[27]
فَأَيْنَ الصَّيَاصِي الشَّاغِيَاتُ وَأَهْلُهَا
وَأَيْنَ الْجِنَانُ وَالْجِنَانُ الْفَرَادِسُ
وَأَيْنَ الْكُمَاةُ الصَّافِنَاتُ جِيَادُهَا
وَأَيْنَ الْحِسَانُ الْمُنْعَمَاتُ الأَوَانِسُ[28]

ففي هذين البيتين اتكئ الشاعر على لفظين قرآنيين هما: لفظ الصياصي الوارد في الآية الكريمة: ﴿وَأَنْزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُمْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِنْ صَيَاصِيهِمْ﴾، ولفظ الصافنات الجياد الوارد في الآية الكريمة أيضا: ﴿ إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ﴾، ولم يقف استدعاء الشاعر للنص القرآني عند هذا الحد، بل واصل استدعاءه حيث يقول:

وَخَيَّمَ فَضْفَاضُ الرِّدَاءِ مُرَزَّءٌ
وَرَضْرَضَ رَضْرَاضُ الْحَصَى مُتَشَاوِسُ[29]
وَرَاحَ بِرُوحِ اللّهِ جِبْرِيلُ رُوحُهُ
حَنِيفٌ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللّهِ بَائِسُ
وَهَاجَرَ فِي ذَاتِ الإِلَهِ مُهَاجِرٌ
وَغَصَّتْ بِمَحْمُودٍ الْمَقَامِ الْمَجَالِسُ

ففي البيت الثاني يستدعي الشاعر الآية الكريمة الواحدة والتسعين بعد المائة من سورة الشعراء وهي قوله سبحانه ﴿وَإِنَّهُ لَتَنزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ﴾ سورة الشعراء، الآية: 192 – 193، ويواصل رحلته القرآنية في هذه القصيدة حيث يقول:

وَقَامَتْ بِنَصْرِ اللّهِ أَنْصَارُ دِينِهِ
وَبِيعَتْ مِنَ اللّهِ النُّفُوسُ النَّفَائِسُ[30]
وَجَرَّتْ بَنُو عَمْيَاءَ مِنْ لَيْلِ كُفْرِهَا
جُنُودًا دَعَاهَا لِلْمُحَالِ الْخُلاَبِسُ
وَدُونَ رَسُولِ اللّهِ أَسْوَارُ عِصْمَةٍ
وَأُسْدُ الشَّرَى وَالدَّمْدَمَاتُ الدَّهَارِسُ
تَوَاصَتْ بِصِدْقِ الصَّبْرِ مِنْهُمْ عَزَائِمٌ
فَيَنْعَمُ بَالٌ أَو تَئِيمُ عَطَامِسُ

ففي البيت الأول يحيلنا الشاعر على الآية الكريمة الحادية عشرة بعد المائة من سورة التوبة، وهي قوله سبحانه ﴿إِنَّ اللّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ﴾، كما قد اقتبس الشاعر أيضا الآية الكريمة الرابعة بعد المأتيين من سورة البقرة، وهي قول ربنا سبحانه ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللّهِ وَاللّهُ رَءُوفٌ بِالْعِبَادِ﴾، وفي البيت الأخير يستدعي الشاعر الآية الكريمة الثانية من سورة العصر، وهي ﴿إِلا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ﴾ وقوله سبحانه في الآية الكريمة الخامسة عشر من سورة البلد، وهي قوله سبحانه: ﴿وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ وَتَوَاصَوْا بِالْمَرْحَمَةِ﴾. ولعل الذاكرة القرآنية مثلت أهم الروافد النصية في شعر صاحبنا، إذ نقف له على نص آخر يستلهم فيه المعاني القرآنية ويوظفها توظيفا، كان فيه وفيا لسياقها القرآني الأصلي فمن ذلك قوله: من قصيدته المدحية:

ففي البيت الأول نجد الشاعر يحيل على الآية الكريمة ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ﴾ سورة البقرة الآية: 144، بينما يحيلنا البيت الثاني على آية أخرى هي قوله سبحانه:﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللّهِ وَقَالَتْ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللّهِ ذَلِكَ قَوْلُهُم بِأَفْوَاهِهِمْ﴾ سورة التوبة، الآية: 30

ولم يقف التدفق القرآني عند هذا المستوى، بل إننا نجد الشاعر يتكئ على المفردات القرآنية، متصرفا فيها وموردا لها بنصها حيث يقول:

أَلْقَى عَلَيْهِ مِنْ الرِّسَالَةِ رَبُّهُ
طَوْدًا أَجَلَّ مِنَ الْجِبَالِ وَأَثْقَلاَ[31]
واللّهُ يعلَم حَيْثُ يَجْعَل وَحْيَه
وبِمَنْ يَكون بوَحْيِه مُتَكَفِّلاَ

إن نظرة تأملية للمقطع السابق كفيلة بأن تمنحنا الحصانة المعرفية للإقرار بحقيقة مفادها: أن الشاعر يستحضر ويحيل في البيت الأول على آيتين كريمتين مثلتا رافده النصي هما: قوله تعالى ﴿إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلاً ثَقِيلاً﴾ وقوله تعالى: ﴿لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللّهِ﴾، كما أن هذه النظرة تسمح لنا أيضا بالقول إن النص استدعى الآية الكريمة ﴿اللّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالَتَهُ﴾، كما أنه اعتمد في البيت الثالث على الآية الكريمة ﴿ أَمْ يَقُولُونَ تَقَوَّلَهُ بَل لاَّ يُؤْمِنُونَ﴾ وقد استحضر صاحبنا في هذا النص موقعة بني النضير وقريظة وقصة الجلاء إذ يقول:

هَمَّ النَّضِيرُ بِهِ فَكَانَ عَلَيْهِمُ
قَذْفُ الْمُبَاشِرِ لاَ عَلَيْهِ الْجَنْدَلاَ[32]
وَقَعَ البَلاَء عَلَيْهِمُ مِنْ حَيْثُ لاَ
يَدْرُونَ أَوْ يَدْرُونَ أَنْ يَقَعَ الْبَلاَ
كُتِبَ الْجَلاَءُ عَلَيْهِمُ فَتَحَمَّلُوا
كَرْهًا وَلاَ كَرْبَ أَمَرُّ مِنَ الْجَلاَ
إِذْ حَلَّ سَاحَتَهَا الأَمِينُ بِجُنْدِهِ
وَحَجَى الأَمِينُ عَلَى الْحُصُونِ مُجَلْجِلاَ

فإذا تأملنا المقطع السابق فسندرك حجم ارتباطه بالنص القرآني، حيث يستحضر البيت الأول قصة نقض بني النضير للعهد النبوي، وهو ما جسدته الآية الكريمة ﴿وَإِمَّا تَخَافَنَّ مِنْ قَوْمٍ خِيَانَةً فَانْبِذْ إِلَيْهِمْ عَلَى سَوَاءٍ إِنَّ اللّهَ لاَ يُحِبُّ الْخَائِنِينَ﴾، وفي البيت الثاني يتحدث الشاعر عن

27 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 161.
28 المرجع نفسه، ص: 161.
29 المرجع نفسه، ص: 161.
30 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 162.
31 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 166.
32 المرجع نفسه، ص: 166.

قصة الجلاء استنادا لمضمونها القرآني وخصوصا فإنه يحيل على الآية الكريمة ﴿وَلَوْلَا أَن كَتَبَ اللّه عَلَيْهِمُ الْجَلَاء لَعَذَّبَهُمْ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابُ النَّارِ﴾. ولم يقف المد القرآني في شعر صاحبنا عند النصين السابقين، بل إنه تحول إلى سمة مهيمنة في شعره، وهذا ما يتجلى في قصيدة شعرية أخرى واصل فيها الاعتماد على ذاكرته القرآنية، واستدعاء المضامين القرآنية في مستوياتها المختلفة: تضمينا وتلميحا وتصريحا، حيث يقول:

عِنْدَ إِرْسَالِهِ إِلَى الْخَلْقِ أَعْبَا
ءً مِنَ الْوَحْيِ كَالْجِبَالِ ثِقَالاً[33]
اخْتَارَهُ اللّه لِلرِّسَالَةِ وَاللّـ
ـهُ يَرَى حَيْثُ يَجْعَلُ الإِرْسَالاَ

إن القراءة الجادة للبيت الأول تعطينا شرعية القول بأن في البيت استدعاء للآية الكريمة:﴿إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا ﴾ والآية الأخرى: ﴿لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللّه﴾ مع أن هذا الاستدعاء كان خفيا صامتا، كما أن الوقوف عند ثنايا البيت الثاني يفرض علينا الإقرار بوجود علاقة حوارية بين هذا البيت وبين الآية الكريمة: (فاللّه أعلم حيث يجعل رسالاته) ومن تجليات الحضور القرآني في هذه القصيدة ما نراه من اعتماد وإحالة على الآي القرآني، فمن ذلك قوله:

كَذَّبُوا حَقَّ وَحْيِهِ وَكَثِيرًا مَا
تُغْرُ الْجَهَالَةَ الْجُهَّالاَ[34]
خَالَهُ بَعْضُهُمْ جُنونًا وَبَعْضٌ
لَمَّا خَالَهُ وَبَعْضٌ خَبَالاَ
رَاجَعُوهُ وَجَادَلُوهُ ضَلَالاً
فَكَفَاهُ رَبُّه رُجَاعَهُم وَالْجِدَالاَ[35]

إن استكناه مضامين الأبيات السابقة يمنحنا الوعي النقدي المطلوب للاعتراف بأن البيت الأول يستحضر الآية الكريمة ﴿وكذب به قومك وهو الحق﴾، كما أننا نعترف بأن الشاعر يحيلنا في البيت الثاني على الآية الكريمة التي جاءت في سياق رد الشبه الموجهة لشخص النبي صلى اللّه عليه وسلم ﴿مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ﴾، أما البيت الثالث فقد تمت الإحالة فيه تلميحا لا تصريحا للآية الكريمة ﴿فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللّه وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾، ويستمر هذا العطاء الشعري المستوحى من فيض الذاكرة القرآنية في هذا النص فيستحضر الشاعر قصة الإسراء والمعراج، عارضا لها كما وردت في السياق القرآني، إذ يقول:

يَا لَهَا رُتْبَةً حَوى حِينَ وَافَا
هُ يَا مُحمّدُ يَالاَ[36]
إِذْ تَرَقَّى بِهِ إِلَى قَابِ قَوْسَيـ
ـنِ أَوْ أَدْنَى مِنَ الْإِلَه تَعَالى
ولقدْ نَالَ رُتْبَةً لَمْ يَنَلْهَا
مُرْسَلٌ لَا وَلَا رَجَا أَنْ يَنَالا

إن الحفر في أعماق الأبيات السابقة يجعلنا لا نتنكر للبعد الديني المهيمن فيها، وهو أمر قد لا يحوجنا للحفر كثيرا في أعماق هذه الأبيات، ففي البيت الأول يستحضر الشاعر الآية الكريمة الخامسة من سورة النجم، وهي قوله سبحانه ﴿ ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَىٰ وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَىٰ﴾ وفي البيت الثاني يحيلنا على الآية الكريمة الثامنة من سورة النجم أيضا، وهي قوله سبحانه ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَىٰ ﴾.

ومن مظاهر اعتداد النص الشعري الموريتاني بذاكرته القرآنية ما نجده من استحضار للأحداث والوقائع الواردة في التنزيل وسردها داخل القصيدة، دون تصرف أحيانا في وفاء تام لسياقها القرآني، ومن تجليات هذا الأمر ما نجده في دالية غالي البوصادي المديحية، التي يستحضر فيها، ويحيل على قصص عاد وثمود، وما دار بينهم وبين أنبيائهم، معددا أهم المضامين المتعلقة بوصف مدينة (إرم)، إذ يقول في وصف عظم المعجزة القرآنية:

بشّرَتْ ءَايُهُ وَأَنْذَرَتْ النّا
سَ بوَعْدِ الثّوَابِ وَالْإِيعَادِ[37]
فِيهِ أَنْبَاءُ صَالِحٍ وَثَمُودَ
وَحِكَايَاتُ أَمْرِ هُودٍ وَعَادِ

ففي البيت الثاني يحيل الشاعر للآيتين الكريمتين ﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ الْمُرْسَلِينَ. إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ صَالِحٌ أَلَا تَتَّقُونَ﴾ وقوله جل سبحانه ﴿كَذَّبَتْ عَادٌ الْمُرْسَلِينَ إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ هُودٌ أَلَا تَتَّقُونَ﴾ سورة الشعراء، الآية: 141، 123.

إن تفكيك حيثيات البيت السابق كفيل بأن يعطينا الحق في ادعاء وجود صلة عضوية بينه والآية الكريمة بعد المائة من سورة الشعراء، وهي قول ربنا سبحانه في بيان قصة نوح ﴿كَذَّبَتْ عَادٌ الْمُرْسَلِينَ إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ هُودٌ أَلَا تَتَّقُونَ﴾ كما أن الشاعر أيضا يقتبس من الآية الكريمة التاسعة والخمسين بعد المائة من نفس السورة، ممثلة في قوله سبحانه في سياق قصة لوط: ﴿كَذَّبَتْ قَوْمُ لُوطٍ الْمُرْسَلِينَ﴾، مضمنا معنى الآية السادسة من سورة الفجر في بيانها لوصف مدينة إرم، وهي قوله سبحانه وتعالى:﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ﴾. سورة الفجر، الآية: 31،30.

وبَرَاهِينُ بَعْثِ مُوسى وَهَـ
ـارُونَ لِفِرْعَون صَاحِبِ الْأَوْتَادِ[38]

ففي هذا البيت كان الشاعر وفيا لذاكرته الدينية في تحققها القرآني، حيث استحضر قصة موسى مع فرعون الواردة مرارا، وكأنه يحيل لقوله سبحانه: ﴿ثم بعثنا من بعدهم موسى بآياتنا إلى فرعون وملئه فظلموا بها فانظر كيف كان عاقبة المفسدين﴾ وقوله سبحانه أيضا ﴿وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ * الَّذِينَ طَغَوْا فِي الْبِلَادِ﴾ فالإحالة الأولى كانت ضمنية بينما كانت الإحالة للآية الثانية صريحة، وصلت حد تضمينها ولم يكن الاعتماد على النص القرآني خيارا فنيا عند الشاعر غالي البوصادي وحده، بل إنه كان قدر الشعر الموريتاني بحكم العلاقة الوطيدة بين الذاكرتين الفنية والدينية لدى شعراء القطر الشنقيطي، ومن مظاهر هذه العلاقة ما نجده في شعر الأحول الحسني الذي هو من أكثر الشعراء ارتباطا بالأنساق الفنية الجاهلية لكنه لم يسلم من استثمار الألفاظ والقصص القرآنية، كما هو الشأن في قوله من

33 المرجع نفسه، ص: 168.
34 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق،ص: 168.
35 المرجع نفسه، ص: 168.
36 محمد المختار بن أباه الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 169.
37 محمد المختار ابن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 172.
38 محمد المختار بن أباه الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 172.

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNEC'S

قصيدته القافية:

أَضْنَوْكِ بِالْبَيْنِ حَتّى قِيلَ مَنْ رَاقِ
وَالْتَفّت السَّاقُ يَوْمَ الْبَيْنِ بِالسّاقِ[39]
يَا أُخْتَ يُوسَفَ إِنّي بَعْد بينكُمْ
أَشْبَهت يَعْقُوبَ فِي حُزْنٍ وَأَشْوَاقِ
لَوْلَا الْقَمِيصُ الّذِي جَاءَ الْبَشِيرُ بِهِ
حَتّى انْجَلَى بث يَعْقُوبَ بْنُ اسْحَاقِ

فبالرغم من أن اختلاف المناخ العام للمقطع العام باعتباره نصا غزليا يصرح بمحبوبته يا أخت يوسف، فإن الشاعر لم يجد حرجا في استدعاء قصة يوسف الواردة في القرآن الكريم، نظرا لحجم التشابه بينها وبين قصته، وإن كان البون شاسعا بين طبيعة المحبوب، فإذا كان المحبوب يظهر في النص النموذج (وهو القصة القرآنية) في صورة ولد سليل بيت نبوءة، فإن المحبوب في النص الماثل: (أبيات الأحول) هي امرأة من آل يوسف، الذين هم بطن من بطون قبيلة معروفة بالرعي، وامتياح الآبار، كما تبدو الفوارق واضحة أيضا في طرف المعادلة الآخر: وهو المحب، ففي حين أن المحب في النص النموذج يمثله أب قد تحرق قلبه، وابيضت عيناه من الحزن على ابنه، يبدو لنا أن المحب في النص الماثل على شكل عاشق، تقاذفه نزوات الشباب، مع أن النصين يشتركان في الحزن والأشواق وطريقة الخلاص، وتفصيلا للعلاقة التي شدت النص الذي بين أيدينا بنصوصه الغائبة، يتضح لنا أنه قد استدعى في البيت الأول الآيتين الكريمتين من قوله سبحانه: ﴿كَلاَّ إِذَا بَلَغَتْ التَّرَاقِيَ وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ. إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ﴾، وفي البيت الثاني يستدعي الشاعر الآية الكريمة الثالثة والثمانين من سورة يوسف ﴿وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾، وفي البيت الأخير يستحضر الشاعر قصة مجيئ البشير بقميص يوسف في الآيتين الكريمتين ﴿اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا﴾ وقوله سبحانه: ﴿فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا﴾، ويستمر صاحبنا في محاورة النص القرآني واستدعائه، إذ نراه في نص آخر يوظف ملمحا من ملامح قصة يوسف، رغم أن السياق المهيمن في القصيدة غزلي محض خصوصا ما تعلق منها بقصة النسوة اللاتي قطعن أيديهن لما رأين يوسف، محاولا تجاوز الصورة المرسومة في النص الغائب: قصة يوسف، من خلال تأكيده بأن حسن محبوبته كفيل بأن يؤدي لتقطيع القلوب مع الأكف، حيث يقول:

كَمْ حَاوَرَتْنِي بِهَا غَرَّاءُ آنِسَةٌ
غَرّاءَ مَنْ حَاوَرَتْهُ مَنْطِقًا أَنَسَا[40]
بَيْضَاءُ مَنْ مدَّ فِيهَا العَيْنُ فَاقْتَبَسَتْ
تَحْتَ الدُّجَى مِنْ سِنَاهَا أَنْكَرَ الْقَبَسَا
بَلْ لَوْ رَآهَا أَهَالِي يُوسُفَ قُطِّعَتْ
مِنْهُمْ قُلُوبُ رِجَالٍ لَا أَكُفُّ نِسَا

ففي البيت الأخير يستدعي الشاعر الآية الكريمة ﴿فلما رأينه أكبرنه وقطعن أيديهن﴾، سورة يوسف، الآية: 31، ويكمن عنصر الاختلاف بين الصورتين في النصين الماثل والغائب في أن التقطيع في النص القرآني صادر من نسوة اتجاه رجل، في حين أن التقطيع في الأبيات صادر من رجال في حق امرأة، وقد مثل القصص القرآني موردا هاما من موارد القصيدة الموريتانية، ولعل في قصة يوسف تجليا من تجليات هذا الادعاء، إذ أكثر الشعراء الموريتانيون من توظيف هذه القصة، واستخدام رموزها المختلفة والإحالة على مضامينها المتعددة، فمن ذلك ما نجده في ميمية الشيخ محمد المامي التي مطلعها:

جَرَى الحُبُّ فِي الأَعْضَاءِ حَيْثُ جَرَى الدَّمُ
فَيَا زُحَلِيَّ اللَّوْنِ وَالدَّمْعُ عَنْدَمُ[41]

حيث يحيلنا في قصيدته على عفاف يوسف وقدرته على التعبير، دون أن ينسى التذكير بحسنه وجماله، إذ يقول:

وَخَلَّدَ قُطْبَي العَفَافِ سُجُونُه
وَلَيْس لِأَهْلِ السِّجْنِ عَنْهُ مُتَرْجِم[42]

ففي هذا البيت يتحدث الشاعر عما ميز يوسف الصديق من عفاف، جسدته الآية الكريمة ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي ﴾ سورة يوسف، الآية: 23.

أما في عجز البيت (وليس لأهل السجن عنه مترجم)، فإن الشاعر يحيلنا لقصة السجن وتعبير الرؤيا التي فصلتها الآية الكريمة الخامسة والثلاثين من سورة يوسف ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً وَقَالَ الآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ﴾، ويواصل الشاعر استدعاء مضامين القصة القرآنية متحدثا عن قصة النسوة اللائي قطعن أيديهن من هول المشهد الجمالي للنبي يوسف، حيث يقول:

بِمَنْ قَطَعَتْ أَيْدِي العَوَاذِلِ نَظْرَةً
لِشَطْرِ الَّذِي فِيهِ لِلْحُسْنِ مُغْرَمُ[43]

إن وقفة استقصائية لمضمون البيت السابق تفرض علينا الانطلاق من مسلمة مفادها: أن الشاعر قد امتاح وأحال على مشهدين من مشاهد القصة القرآنية: يتمثل الأول منهما بتصوير ما تعرضت له امرأة العزيز من لوم وعذل من صواحباتها، جزاء ما راج عنها من مراودة ليوسف، وهذا ما أحال عليه الشاعر في قوله: بمن قطعت أيدي العواذل فتأكيده على لفظ العواذل به إحالة ضمنية للقصة السابقة، وهذا المشهد ما جلته الآية الكريمة ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا﴾ سورة يوسف، الآية: 30.

وإذا كانت قصة يوسف قد مثلت موردا ورافدا جوهريا من روافد النصر الشعري في هذه البلاد، فإن هناك قصة أخرى قد لا تقل عنها في مستوى الاستخدام، وهي قصة الإسراء والمعراج التي يجد القارئ للمدونة الشعرية المدروسة حضورا مركزيا لها، لعل من مظاهره ما نجده في شعر محمدو النانة بن المعلى الحسني وفي بائيته المدحية بشكل خاص، حيث خصص منها حيزا هاما للحديث عن هذه القصة اعتمادا على ذاكرته القرآنية إذ يقول:

نَبِيٌّ تَرَقّى فِي مَعَارِيجِ رُتْبَةٍ
يَنِي دُونَهَا الرَّاقِي وَيَعِي طُلُوبُهَا[44]

39 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 95.
40 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص:94
41 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 199.
42 المرجع نفسه، ص: 200.
43 محمد المختار ابن أباه، الشعر والشعراء، ص: 201.
44 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 226

فَأَسْرَى عَلى مَتْنِ البُرَاقِ إِلَى الَّتِي
لَهَا لَمْ تَكُنْ تَدْعُو العَبِيدِ رُبُوبُهَا
فَجَازَ الطِّبَاقَ السَّبْعَ فِي مَحْضِ لَيْلَةٍ
عَلَى الشَّرَفِ العَادِي أَرْبَى نَصِيبُهَا[45]
فيَا لَيْلَةً رَأَى اللَّهَ رَبَّهُ
برسل و أمَّ الأنبياءَ نَقِيبُهَا

إن القارئ للأبيات السابقة سيقف أمام حقيقة تفرض نفسها وهي أن الشاعر يستدعي نصوصا قرآنية بعينها، ففي البيت الثاني يحيلنا الشاعر على الآية الكريمة ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا﴾ وفي البيت الرابع يحيلنا الشاعر على الآية الكريمة في سورة النجم ﴿وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَىٰ﴾ ومن مظاهر حضور هذه القصة القرآنية داخل النص الشعري الموريتاني ما نجده أيضا في شعر ماء العينين ابن العتيق الذي كان هو الآخر وفيا لذاكرته الدينية في تجلياتها القرآنية، خصوصا ما تعلق منها بقصة الإسراء والمعراج إذ يقول:

وَمَا لِنَبِيّ دَام وُجْدانَ ءَايَةٍ
وَآيَتُهُ الْكُبْرَى اسْتَمَرّ وُجودُهَا[46]
فَلاَ حَدَّ مَعْلُومٌ لِغَايَةِ حُسْنِهَا
وَلاَ تَعْتَدِي فِي العَالَمِينَ حُدودُهَا
وفِي لَيْلَةِ المِعْرَاجِ أَسْرَى بِذَاتِهِ
وَلَمْ يَدْرِ إِلاَّ اللَّهُ كَيْفَ صُعُودُهَا

إن المتأمل للبيت الأخير يدرك حجم الصلة العضوية بينه وبين الآيات القرآنية المفصلة لقصتي الإسراء والمعراج، وبالأخص الآية الكريمة: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ﴾ ولعل القارئ للمدونة المدروسة ينصفنا فيما ذهبنا إليه من كون قصتي يوسف والإسراء مثلتا أهم معالم الحضور القرآني في النص الشعري في موريتانيا، وهذا حدا ببعض الشعراء للالتزام الطوعي بذكرهما في أغلب نصوصه، ومن مظاهر هذا الانجراف النصي نحو استدعاء القصتين، ما نجده في دالية العلامة محمد بن عبد الرحمن الحسني المدحية التي تعرض فيها لذكر القصتين معا، إذ يقول:

بدَا يُوسفُ الصِّديقِ فِي شَطْرِ حُسْنِه
وَبَانَ بِذَاكَ الشَّطْرِ مِنْ مِصْرِهِ وَقَدْ[47]
وَكَيْفَ تَرَى حُسْنَه وَهُوَ كَامِلُ
وَلكِن عَلى أَكْبَادِنَا مِنْ حُسْنِه بَرَدْ

ففي هذه البيتين يتحدث الشاعر عن بعض المراحل الهامة في الرحلة اليوسفية خصوصا ما تعلق منها بحسنه وعفافه، وما تعرض له من إغراء ومراودة خلال وأوان سكنه في قصر عزيز مصر، وهو هنا يتكئ على القصة الواردة في التنزيل، ويعتمد، وهو الأمر الذي التزمه الشاعر أيضا في حديثه عن قصة الإسراء والمعراج إذ يقول:

فَقَدْ بُهِتُوا إِذْ بَادَرُوا البَدْرَ كَامِلاً
وَلَيْس لأَهْلِ السِّجْنِ عَنْهُ مُتَرْجِمُ[48]
وَفِي لَيْلَةِ الإِسْرَاءِ قَدْ بَاتَ يَرْتَقِي
إِلَى أَنْ بَدا للنَّجْمِ مِنْ دُونِه صِدْم

ومع أن الشعراء يختلفون في طبيعة استدعاء القصص القرآني، من حيث الإجمال والتفصيل والتصريح والتلميح، فإنهم يشتركون في الاعتماد عليه باعتباره رافدا نصيا أساسيا داخل البناء الشعري.

ج الخاتمة :

قد يكون فيما سبق من مصاحبة لنصوص المدونة المدروسة ورصد لسماتها النصية ودلالاتها الجزئية، ما يجعلنا نقر بحقيقة نقدية رددناها أثناء البحث وأعدناها إلى حد الإملال، وهي: أن القصيدة الموريتانية خلال عصور الدراسة كانت مرتهنة للسياقين الديني والفكري اللذين استنبت النص الشعري في كنفها، ولعل أصلب البراهين عودا على ما ذهبنا إليه من افتراض هو أننا في رصدنا لمظاهر الحضور الديني في المدونة وجدنا أنه قد تميز بامتداد تاريخي جعل الظاهرة الشعرية وثيقة الصلة بنسقها الديني، سواء كانت هذه الصلة على مستوى توظيف المضمون الشعري للتعبير عن قضايا معرفية ذات طابع سجالي وهذا ما يظهر في السجالات الفقهية واللغوية، أو كان الحضور الديني متمثلا في تسخير النص الشعري لغرض ديني ابتهالي، وهوما استطعنا أن نمثل له بعدة نصوص شعرية، مثلت على اختلاف المراحل التاريخية التي كتبت في كنفها مظهرا من مظاهر استقواء النص الشعري بعاطفته الدينية.

د. المصادر والمراجع :

1 أحمد بن الأمين، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، طبعة مكتبة المدني، القاهرة ، ط4، 1989م

2 الخليل النحوي، بلاد شنقيط المنارة والرباط ،منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس، 1987 م

3 محمد بن الطلبة اليعقوبي ، الديوان ، شرح وتحقيق محمد عبد الله بن أبوه ، منشورات مؤسسة أحمد سالك بن أبوه، أنواكشوط، 1999 م

4 محمد المختار بن أباه، الشعروالشعراء في موريتانيا، منشورات دار الأمان، الرباط المغرب، ط2، 2003 م

5 المختار بن حامد ، حياة موريتانيا ، منشورات الدار العربية للكتاب ، القاهرة ، 2004 6 الشيخ بن البار ، النص الغائب في الشعر الموريتاني ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس ،المغرب، 2016

45 المرجع نفسه، ص: 226.
46 محمد المختار بن أباه، الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 231.
47 محمد المختار بن أباه الشعر والشعراء، مرجع سابق، ص: 152.
48 المرجع نفسه، ص: 152.

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNEC'S

الباحث محمد ولد قاري

شعرية التساؤل في نماذج من شعر الحسانية

عتبة

تعتبر بنية السؤال من أكثر البنى الخطابية تداولا في التواصل؛ إذ هي سمة مميزة للوعي الإنساني، ولئن بدت تلك البنية ـ في التواصل اليومي المشاع ـ ذات طابع نفعي؛ فإن لها وظائف أخرى تعرج بها إلى المدارج البلاغية والجمالية، فالسؤال بوصفه خطابا أو فعلا كلاميا ذو فاعلية في تنظيم المعلومات واتساق الملفوظ وانسجامه.

ورغم كثرة وتنوع المعاني المنقولة، وعدم كفاية فعل الكلام وحده في تحديد المعنى المخصوص، وجزئية ما يضيئه التساؤل منها إلا أن ما يثيره ذلك التساؤل من قوة متضمنة في القول؛ اعتمادا على المشيرات المقامية، وفائض المعنى، والقواعد الاجتماعية، والاستجابات النفسية، المنظمة لسياق التساؤل؛ يفضي إلى ملء فجوات النص، عبر مسار تداولي استدلالي.

تأسيسا على ما تقدم، وانطلاقا من الحضور البارز للتساؤلات في مدونة شعر الحسانية[1]، تسعى هذه الإثارة إلى استنطاق شعرية السؤال أو التساؤل في نماذج من تلك المدونة، عبر البحث في تشكلاته ودلالاته وصوره وظواهره الأسلوبية؛ باعتباره فاعلية أدبية، واستراتيجية نصية، دون التوقف طويلا عند معاني وأغراض الاستفهام المبثوثة في كتب البلاغة (التعجب، والإقرار، والنهي، والترغيب، والتكثير، والأمر...)

مقولة السؤال الطرازية والانزياحات الأسلوبية

تتأسس بنية السؤال الطرازية على أربعة أطراف هي: السائل، والمسؤول، والسؤال، والجواب، مكونة ثنائيتين كل منهما قرينة للأخرى: ثنائية السائل والمسؤول، وثنائية السؤال والجواب، وهي كلية في أدنى صورها تمثل منهجا في التفكير عبر بنية متلازمة، يختلف دور السؤال فيها وفقا لطريقة تداوله، وطبيعة العلاقة الناظمة لوحدات البنية؛ مما يفضي إلى قراءة وظفية نفعية؛ في حال انتظام الثنائيتين، واحتفاظ الوحدات بمقصدها التواصلي.

بيد أن هذه البنية الطرازية قد لا تفي بالتعبير عن الأدوار الدلالية، والأغراض التأثيرية التي يرمي إليها المتسائل؛ مما يستلزم خلخلة في عناصرها، تحيلها فضاء مفتوحا لا على الأجوبة وحسب، ولكن على مواقف كل من السائل والمسؤول، وأبعاد العلاقة بينهما، والسياق المشترك الذي يشكل خلفية تواصلهما، فضلا عن استحضار طرف آخر هو المتلقي؛ الذي»لا تتحدد علاقته بالنص الأدبي في البحث عن جزئية معينة فيه ولا حتى عن كلية مطلقة، بل يحدد جوهر العلاقة بينهما صيغة السؤال الذي تفرضه المرحلة...»[2] وحاجة التلقي في هذه المرحلة أو تلك.

وأي انزياح أو كسر في طرف من أطراف البنية الطرازية لمقولة السؤال؛ يفعل دلالات كانت ثانوية، ويبرز جوانب بلاغية أو أدبية؛ تسهم في خلق الفجوة، عبر ثنائية الخفاء والتجلي؛ مما يعيد صياغة شبكة العلاقات المتشكلة في النص، حيث تنبثق شعريته، التي يعتبرها كمال أبو ديب حركة استقطابية، وظيفتها تفعيل مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كليا[3].

وقد أولى النقد الأدبي الحديث السؤال أهمية كبيرة، حيث يعتبر ياوس منطق السؤال والجواب الأولوية التي تعطي أفق التوقع فاعليته التطبيقية؛ إذ يمثل ظهور العمل الفني جوابا عن سؤال أو أسئلة غير مباشرة يطرحها أفق توقع متلقيه، سواء كانت تلك

1 آثرنا استخدام مصطلح شعر الحسانية، بناء على الضبط المصطلحي الذي أورده الدكتور أحمد ولد حبيب الله، ينظر: شعر الحسانية: الأسئلة والقضايا والخصوصية، المطبعة العصرية، نواكشوط، موريتانيا، 2009م، ص: 20-25.

2 حسين بوحسن، النص بين التفسير والتلقي، مجلة مقاربات، ع15، مج8، 2014م، ص79

3 ينظر: كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 74.

الأسئلة جمالية وفنية، أو أخلاقية وفكرية، وهو ما يسهم في فهم أفق التوقع لمجموعة من القراء في إطار واقع هذا المنطق التاريخي، كما يبين أسباب اختلاف القراء تجاه نص ما، وسر العناية بنص دون آخر، ويكشف عن الكيفية التي يتشكل من خلالها المعنى، وبالتالي فهم النص الأدبي من خلال إعادة اكتشاف السؤال الذي قدم له جوابا في الأصل، مما سيمكن القارئ الراهن من إلغاء البعد الزمني للنص[4].

وتمتاز بنية السؤال والجواب بالتلازم، والتكامل بين طرفيها، إذ تكشف العلاقة بينهما عن طبيعة كل طرف، فإذا كان السؤال ـ كما يقول موريس بلانشو ـ حركة فإن الجواب بمثابة الحاجز الذي يعترض تلك الحركة فيوقفها، أي أن السؤال فتح لأفق التلقي، وانفتاح على تعددية القراءة، وكل قراءة تسعى لتكون سكونا لتلك الحركية؛ عبر ملء الفجوات التي يثيرها التساؤل، ذلك أن التساؤل بنية لا تكتمل إلا حين تفصح عن نقصها؛ حيث إن مقولة السؤال تمثيل عرفاني لخطاطة المسار.

ويمكن النظر إلى مقولة السؤال وهي تراوح بين الاستخدام النفعي التواصلي ـ باعتباره البنية الطرازية ـ والاستخدام الوظيفي البلاغي ـ باعتباره توظيفا استعاريا ذا أبعاد تداولية لا يلغي الثنائيات ـ وبين الانزياح الأسلوبي؛ الذي يعمد إلى فك الارتباط ظاهريا بين تلك الثنائيات، عبر الإفلات من الحدود، وانبثاق رؤيا جمالية أكثر كثافة، وإنتاج دلالة أكثر ثراء وتشابكا...يمكن ـ والحال هذه ـ النظر إلى مقولة السؤال باعتبارها مسترسلا[5]، تغيب الحدود الصارمة بين العناصر المشكلة له.

وتأسيسا على ذلك يحسن التمييز بين ثلاث صطلحات تستخدم للتعبير عن المفاهيم المتقدمة، هي: الاستفهام، والسؤال، والتساؤل، فالاستفهام غير السؤال، إذ يقتصر الأول على البعد التواصلي الطلبي، بينما يمتد الثاني ليشمل الأبعاد البلاغية، والمقاصد التداولية، ولعل ذلك ما عناه أبو هلال العسكري بقوله « الاستفهام طلب الفهم لشيء تجهله أو تشك فيه، والسؤال يسأل عما يعلم، وعما لا يُعلم فهو طلب الخبر وطلب الأمر وطلب النهي»[6] ، أما التساؤل فالفارق بينه وبين السؤال هو فارق في الدرجة بين المباشرة وعدم المباشرة، والصريح، والمراوغ، إضافة إلى القلق والبعد الانفعالي الرازح في التساؤل؛ أي استمرار ارتباط السائل وجدانيا أو فكريا به مما يعني أن الاستفهام يناسب الاستخدام التواصلي، والسؤال ـ إضافة إلى الاستعمال التواصلي ـ يستأثر بالتناول البلاغي، بينما يحضر التساؤل في الاستخدام الإبداعي الأدبي؛ ومن ثم المصطلح النقدي، دون أن يكون التخصيص تخصيصا صارما، لما تمتاز به عناصر مقولة السؤال ـ لكونها مسترسلا ـ من ضبابية الحدود، وإبدالية المصطلحات المشاعة.

السؤال وسؤال الشعرية

الشعرية وفق منطق هذه الإثارة نعني بها التشكلات والسبل التي تخلق أو تفعل جمالية الإبداع الأدبي، أو هي بالأحرى سيرورة النص والطرق التي عبرها اكتسب قيمته الجمالية وخصوصيته الأسلوبية، لذا تمتد آلياتها امتداد أفق القدرة الإنسانية على الإبداع.

وإذا كانت الشعرية منفتحة على اللانهائي/ المتمدد؛ إذ تنتج في حالات معينة عن البعد الدرامي، أو الصراع والتشويق، أو البعد المعرفي، أو الطابع الحركي، أو الشكل السردي، أو جماليات المكان أو الزمان وخصوصيتهما...فإنها قد تنبثق ـ في حالات كثيرة ـ من بنية التساؤل؛ لما تفعله تلك البنية من روح تسري في الخطاب الشعري، وتمده بروافد هويته الجمالية، فضلا عن إسهامها الفاعل في إنتاج المعنى أو الطرح الدلالي للخطاب الشعري.

لذا نميل إلى مفهوم الشعرية العام الذي استقاه جيرار جينيت من التساؤل الذي وضعه رومان ياكبسون في صلب كل شعرية، وهو: ما الذي يجعل من رسالة قولية عملا فنيا؟ أي في أي شيء تنحصر أدبية الأدب؟

4 ينظر: هانز روبرت ياوس، جماليات التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: رشيد بن حدو، منشورات الاختلاف، ط1، 2016م.

5 الاسترسال (Continuum) مصطلح لساني عرفاني يعني اتصال الأعمال، وعدم انفصال المقولات انفصالا صارما، كما كان سائدا في المنطق(التعريف الجامع المانع) لمزيد من التفصيل ينظر: الاسترسال في الظاهرة اللغوية، أعمال ندوة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، ط1، 2004م

6 أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلوم والثقافة للنشر والتوزيع، دت، ص48.

فكان رأي جيرار جينيت «أن العمل الأدبي موضوع قولي ذو وظيفة جمالية، وأن الأدب إذن هو من إنتاج موضوعات قولية ذات وظيفة جمالية»[7] لذا فالبحث عن الشعرية غوص في الظاهرة الأدبية؛ لمعرفة سيرورتها، ورصد قوانينها الداخلية.

والشعرية - في بعض تجلياتها - تعتمد على شبكة العلاقات المتشكلة في النص، ونوعيتها، إذ التجربة الشعرية من دون تلك العلاقات تعد ناقصة؛ سواء من حيث المضمون القضوي أم من حيث التعبير، لأن الشاعر قد ينسج في تراكيبها إيحاءات ودلالات وإيقاعات ورؤى تعمد إلى كسر أفق التوقع لدى المتلقي» وكلما زاد الانزياح بين الدال والمدلول بعدا وغرابة على صعيد الإسناد ازدادت بؤرة التشفير، واتسعت - من ثم - دائرة الشعرية»[8]

فأين تكمن شعرية السؤال؟ أهي في السؤال ذاته بكل تشكلاته ودلالاته؛ بوصفه جزءا فاعلا في تكوين النص الشعري، أم في إظهار الشعرية المكنونة في النص الذي ينطوي على السؤال بكل تقنياته وأدواته المتنوعة، وصوره المتشكلة، وظواهره الأسلوبية؟ قد تتضافر عوامل عدة لإنتاج نص شعري مكثف، ولعل من أهم تلك العوامل إظهار الغائب من المعاني، وتوليد الدلالات وانفتاحها، وهي سمة من أهم سمات التساؤل الأدبي؛ حيث يعمل على توليد المعاني، فيغدو النص أكثر إيحاء وأعذب انزياحا، ومع كل قراءة جديدة تتجدد حمولة بنية التساؤل، وتتعدد إحالاتها، متجهة أكثر من جهة، ومتخذة أكثر من معنى.

ومن ثم يغلب أن تكون إجابة التساؤل عبر شعرية الإيحاء، والخروج وفق أدواته على سلطة التقنين، ذلك أن الشاعر يشكل بالتساؤل محورا جديدا هو ميدان تعريف دالة النص، لا على المستوى الدلالي للسؤال وانحرافه البلاغي، وإنما على مستوى السياق الخطابي المؤطر له، الذي يمثل ركيزة أساسية من ركائز أدبيته، لذا نرى أن شعرية التساؤل لا تكمن في ما يثيره من استفهامات وحسب، وإنما في البنية المؤطرة للتساؤل؛ باعتباره استراتيجية نصية تفعل آليات ذهنية متعددة تتخذ الاستدلال والحجاج والاستشهاد والتضمين، وغيرها من الانحرافات الأسلوبية والتعالقات النصية...تتخذها آلية لتشييد أدبية التساؤل.

وعلاقة التساؤل بالشعر علاقة تتسم بالديمومة والاستمرار، فمع ولادة الشعر ولد التساؤل واحدا من أهم تيماته الفكرية والدلالية والفلسفية، إذ من أهم قضايا الشعر خلق التساؤل أو التحريض عليه؛ لذا فالقصيدة أو التجربة الشعرية الناجحة غالبا ما تترك انطباعا لدى المتلقي بما يشبه التساؤل: تساؤل في الوجود، تساؤل في الحضور والغياب، تساؤل في اللذة...فالشعر إذن تساؤل كبير يحرض المتلقي على تقاسم الدهشة أو إثارة تساؤلات أخرى تفتح أفق الخلق والإبداع.

تجليات التساؤل الشعري نصيا

تعتبر العملية الإبداعية ثمرة لحزمة متفاعلة من العوامل التي تتصل بالجوانب الذاتية للمبدع، كما تتصل - في الوقت ذاته - بالحياة الجمعية، مما يعني أن تساؤلات النص الشعري تقع تحت تأثير جدلية الثابت والمتحول، إذ يستغرق الأول كل نثريات الواقع، في حين يطال المتحول انزياحات إبداع الشاعر؛ وهي علاقة تفرز قلقا نفسيا قد يتجسد في أشكال تعبيرية متنوعة؛ لعل من أبرزها التساؤلات، التي تكشف هذا الصراع بين واقع خارجي مهيمن، وإحساس لا شعوري ساع لإعادة تشكيل ذلك الواقع.

وإذا كانت هناك عوامل متعددة تقف وراء تساؤلات النص الشعري، فإنها تسعى - كذلك - إلى تحقيق غايات عدة في مقدمتها الاكتشاف؛ إذ المنطق الأساسي في العملية الإبداعية لا يقف عند حدود محاكاة الواقع الخارجي، بل يمتد إلى خلق جديد يكشف علاقات جوهرية بين الأشياء، والمبدع - في ذلك - يترسم ما يجب في مقابل عدم رضاه عما هو كائن، حيث إن الصورة الذهنية المتشكلة في مخيلة المبدع مستمدة من ذاتية الشاعر الراغبة في الخروج على النسقية السائدة، بيد أنها محكومة - في الوقت ذاته - بسياقها الثقافي والاجتماعي...

وقد تجلت التساؤلات الشعرية نصيا بوصفها تيمة فنية لا يمكن للنص الاستغناء عنها دون أن يفقد بعضا من براعته وشاعريته، لأن هذه التيمة شكلت مرتكزا شعريا أساسا في كثير من النصوص، باعتبارها خزانا زاخرا بالدلالات والإيحاءات والإحالات، فغدت تستغرق نصوصا بأكملها، وانفلتت من علامات الاستفهام، مما وفر لها حركة مطلقة تسم النص كله.

وقد تتجلى شعرية التساؤلات في حضور الجواب أو غيابه، فتتجه - في حالة الغياب أو التأخير - إلى ما يمكن أن يسمى التأجيلية الدلالية، التي هي نوع من خلق الإثارة، وفتح النص على أكثر من بعد تأويلي، وهو ما يمكن أن نمثل له بقول الولي ولد الشيخ سعد بوه أو الولي ولد الشيخ يب[9]:

منـــدرت يكـــان إللّ كـــــانْ
فديـــار الصيـــف امن الفركـــانْ
حـــاكم مـــن رَكبـــتْ تنزيـــدان
إيـــلَ فـــمَ إبيْـــر الصـــــلاح
إكلـب في الصيـف المـرحـــان
كل إبلـــد يعـــط فيـــه إمـــــراح

7 رولان بارت وجرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، ط1، 2001م، دار نينوى، ص77.
8 عصام شرتح، تجليات الحداثة الشعرية بين مغامرة الكشف ودفة الاستدلال، دار الينابيع، ط1، 2010م، ص:270.
9 تعتبر نسبة النصوص الأدبية في مدونة شعر الحسانية إلى أكثر من قائل إشكالا يقف أمام التوثيق، ولعل مرد ذلك إلى تعدد الروايات الشفوية، واتساع الفضاء الجغرافي؛ الذي كانت تغطيه ثقافة الحسانية، في ظل غياب شبه تام للتوثيق.

كبـــل العـــارظ ذاك بـــلُّ
وإمنيـــن إعليـــه العـــارظ طـــاح
يكـــان طـــاحٍ إعلَ تَـــلُّ
عـــن بـــلٍّ لـــول والل راح؟

يستهل الشاعر نصه بالتساؤل «منـدرت يـكان» الـذي يشد المتلقي إلى استجلاء المستفهم عنه، باعتبار الخطاب موجها إليه، لكن الشاعر يعمد إلى جعل التساؤل يسري في جسد النص كله، فيصبح التلقي مفتوحا؛ إذ يظل القارئ يسعى خلف اكتمال دوال التساؤل، لبناء متصور ذهني متماسك، وهو ما لا يتسنى إلا باكتمال النص.

مما يجعل التساؤل يتسامى على الدلالات الاستفهامية؛ باعتباره المحقق لانسجام النص المنطقي واتساقه الدلالي، كما أنه استراتيجية نصية ذات فعالية مؤثرة في هز اليقين بالنسبة لمراكز إنتاج الدلالة؛ وهوما يشكل قناة ناقلة للحساسية الانفعالية من المبدع إلى المتلقي، حتى وإن كان التساؤل ذاتيا (داخليا) ـ كما هو الحال في الطلعة أعلاه ـ وليس تخاطبيا (خارجيا).

فالشاعر إنما يجرد من ذاته مخاطبا ذهنيا يوجه إليه التساؤل الذي تظل إجابته معلقة، وإن كانت خبرة الشاعر، ورصده مصطاف من كان هناك من الأحياء (كبل العارظ ذاك بل)، ودرايته بنسقية انتقالاتهم الفصلية، يوجه إلى حصر الإجابة في أحد احتمالين: بقاء «الفركان» حيث كانوا، أو انتقالهم شمالا؛ غير بعيد من ذلك (يكان طاح إعل تل ـ عن بل لول والل راح؟)

ولعل ظلال الإجابة الغائبة تصريحا، والحاضرة تلميحا، يجعل المتلقي يعيد ملء فجوات النص وفق قراءة تأويلية تظل مفتوحة، فهل يرمي الشاعر من تحديده مكانين محتملين لوجود «الفركان» وإظهاره الدراية بمسار انتقالات الأحياء المعتادة، هل يرمي إلى إظهار مشاعره تجاه تلك الأماكن وساكنتها، وتعبيره عن الحنين إليها؟ أم يقصد استعداده لزيارة تلك الأحياء، وتهيؤ الآلة لذلك ؟ أم هو نوع من توطين النفس، وتذكيرها بسالف اللحظات بين تلك الأحياء وساكنتها؟ أم هو هذا وذاك؟

بالعودة إلى النص، ومحاولة استنطاق جمله، ورصد معجمه، وإعادة تلمس دلالات التساؤل فيه نجد أن لكل قراءة ما يعضدها، سواء من حيث زمان الأحداث، الذي هيمن عليه ماض عبرت عنه الأفعال (كان، حاكم، طاح) ومضارع (إكلب، يعط) أحالته جهة العادة إلى ماض مستمر، وهو ما تعضده هيمنة الجمل الفعلية الدالة على التجدد؛ مما يوجه للقراءة الأولى، بيد أن حسم الشاعر في تحديد المكان (كبل العارظ ذاك بل، وامنين العارظ طاح...طاح إعل تل...) يستشف منه نوع من توطين النفس، والإغراء بزيارة هؤلاء «الفركان» إذ أنهم إما في مكانهم أو شماله غير بعيد منه؛ فما المانع ـ والحال هذه ـ من زورتهم؟ حيث أن «لكراير كاع ألا في إبليد» والشاعر خريت بالمكان، وما به من شوق مبرح يكفي دليلا، والظرف الزماني (العارظ) أوان خصب واستقرار وأنس ودعة...

وليس ما أشرنا إليه من تعدد في القراءات غير فيض من غيض ما يمتاز به النص المفتوح من ثراء تأويلي، وعمق استدلالي؛ كان التساؤل فاعلية نصية، ونسقية تداولية، ودفقا وجدانيا جوانيا، وفضاء تواصليا برانيا مؤسسا له؛ حيث ظل يسري في جسد النص، يشد حلقاته (التيفلواتن) في تساوق دلالي، وإنسجام منطقي، بيد أن النهاية جاءت خلخلة للوثوقية اليقينية؛ فكانت ميدانا تأويليا يغزوه القراء ـ كل بحسب ذخيرته ـ للاشتباك بدوال النص.

وغير بعيد من النص المتقدم نجد نصا آخر للأديب الشيخ ولد مكي، يقول:

منـدرتِ يكـانْ ابلكـــات
البـــلْ وكـــدر وزْكيـــرْرات

والجنكـــامْ عُحكـــمْ الليَّـــات
مـــزالْ امن النـــاسْ البظـــان
إلِّ كـــانْ؟ عُ بمكيْـــرنـــات
إلِّ كـــان عُ كـــان افوديـــان
إنـــدربكـــهَ وبْعيـــربـــاتْ
مـــزالْ؟ عُ منـــدرتِ يكـــان
امْـــن النـــاسْ البظـــانَ إلِّ
بلفـــركَ وظْهـــر بالنعمـــانْ
مـــزال؟ عُ يكـــانِ إمِـــلّ
بلكســـيَ مـــزالْ إلِّ كـــان؟[10]

تكتنز هذه الدفقة الشعرية بكم متلاحق من التساؤلات الجوانية التي تكشف شكلا من أشكال صراع الذات أمام الواقع، فيما يمكن تسميته تساؤلات الحنين إلى واقع آخر، واقع مثله ماض مشرق عاشه الشيخ بين ربوع «لكات البل، وكدر، وإزكيررات، والجنكام...» فظل مشدودا إلى ذلك الماضي؛ إذ عبرت هيمنة اللازمة « مزال إل كان» عن دفق شعوري يسري غيمة أحاسيس تجتاح وجدان الشاعر، وهو يتشظى بين حاضر غير مرحب به قد أظله، وماض غير مسلو قد تولى.

والقضية ليست في طرح السؤال، فما أكثر الأسئلة التي يمكن لكل منا أن يطرحها، وإنما القضية في شعرية التساؤل، وفيما ينبت وراءه من أشجار للدلالات الأكثر سطوا وإلحاحا في نفس الشاعر؛ فالمتلقي، وفيما يفرضه النص في كليته من وعي تأويلي يليق بفك ترابطات نص يشتبك مع الحياة، وينبعث من رماد الماضي.

ولئن كان السؤال يبدأ من منطقة الجهل فإن تساؤل الشاعر يزْورُّ عن ذلك السنن منطلقا من منطقة الوعي والمعرفة، وإن ألبس الأمر لبوس

10 الشيخ ولد مكي، ديوانه، تحقيق: الحسن بن أحمد بن إعبيدي، تصحيح ومراجعة: ناصر بن إنجيه، المطبعة الوطنية، موريتانيا.

الشك؛ فما ذلك إلا حيلة نصية أملتها حالة نفسية تأبى التسليم بزوال ذلك الماضي، فنرى الشيخ يلح في التساؤل (منـدرت يـكان إل كان...مـزال؟) وكأنـه يريد من هذا «المونولوج» الإحساس ـ ولو افتراضا ـ أنّ ذلك الماضي بزهوه وأنسه وإمتاعه ما زال كما كان، دون أن يضيء لنا نصيا الإجابة الأخرى ـ رغم كونها مثار كل هذه الأحاسيس والانفعالات ـ التي يفترضها منطق السؤال¬؛ أي زوال ما كان.

ولعل مرد ذلك إلى كون الشاعر لا يمكنه ـ وإن عاش الأمر واقعا ـ أن يتصور شعوريا وإبداعيا انقضاء تلك الأيام، وخلوته المغاني ممن كانت عهوده واسطة عقد ذاك الزمان، وديار ربع عزة كل مكان، فيفتش الشاعر ـ وهو يعيش هذا الانشطار ـ في معجمه؛ بحثا عن صفة جامعة مانعة، لينتقي مفردة «البطان» باعتبارها إحدى جوامع الكلم؛ لما تعنيه من غنى دلالي، يلخص نثريات الماضي بكل تفاصيله الماتعة، وعمق إحالي يمتص إيقاعات السياق الثقافي الإبداعي بشتى تفاعلاته...

وبين سطور النص (تفلوتن الطلعة) يتراءى تكرار السؤال، والإلحاح في الاستعلام بالصيغة نفسها من الشاعر إلى ذاته المتخيلة، وكأنه يشف ـ دون أن تنطق دواله للأسباب النفسية المتقدمة ـ عن اختلاج هذه الذات في حزنها على ما حل بالربوع من تبدل الأحوال، وخلوها مما كان يحلي جيد الزمان من سكانها البطان؛ لتتشكل بذلك الصورة الشعرية المنبثقة عن التساؤل، فتتراوح بين الحركة النفسية الهائجة المؤطرة للنص، والمثيرة للأحاسيس الكامنة وراء إنشائه، وبين السكون الانفعالي الذي تحاول بنيات النص المشهدية ترميمه.

ونجد عمق هذا الإحساس بماضي الربوع الملهم المغري، وثقل واقع حاضرها المحزن المبكي، وما تخلقه تلك الثنائية من وضع إشكالي، نجده أوضح في نص تساؤلي للأديب امحمَّد ولد أحمد يوره، يقول:

إشمشـــــانَ؟ وشْكعـــــدنَ؟
آن وإنتَ هـــونْ أحـــــدنَ
يلعكل إفـــدارْ إعـــلَ مـــدنَ
كبَـلتْ ساحـلْ واد إحنيـــنَ؟
ظحكَ كـــانْ إكعـــدن عـــدنَ
أعنـــهَ كـــان إمشيـــنَ شيـــنَ
مـــا فت آن وإنـــت لثنيـــنْ
فـــدَّارْ إبـكيْـــن وإشكيـــنَ
وإتمثنيـــنَ في الـــدار إليـنْ
مـــن حـــق الـــدر إتنجيـــنَ[11]

يقدم امحمد لنا نصا مشحونا بالتساؤلات التي تصدر عن مغامرة الدخول إلى متاهات النفس، وكشف ما تنطوي عليه، عبر حوار ذاتي جدلي، موجه من الشاعر إلى مخاطب جرده من ذاته (العكل) وجعله ندا له في المشاعر، والذهول أمام أطلال أودعاها ذكريات راسخة في الأذهان، حاضرة في الوجدان، لاسيما وقد قدحتها زورة المكان.

بعد لحظة الذهول التي تجعل امحمد ينكب على ذاته يسائلها في حيرة تنمو كلما توالت دوال النص كاشفة حدود المكان، راسمة خريطة الحنين الممتد امتداد الزمان (يالعكل إفدار إعل مدن ـ كبلت ساحل واد إحنين) بعدها، وتأسيسا على مساوقة الذات؛ فالمتلقي الشاعرَ فيما اعتراه، ومقاسمتهم إياه ما يراه؛ يخلص إلى ثنائية إشكالية (ظحك كان إكعدن عدن ـ أعنه كان إمشين شين) وهي ثنائية تجعل أفق التلقي مفتوحا على أكثر من قراءة، بيد أن الشاعر ـ عبر تجميع إشاراته التوجيهية المبثوثة في النص ـ يتجه ـ في حركة زئبقية ـ إلى طرف الثنائية المفضي إلى إيفاء الدار حقها، وهو ما يرشد إليه قوله «آن وإنت لثنين» إذ لم يكتف بالضمائر، وإنما أكدهما بالعدد، مما يشي بحرصه على تأديتهما ذلك الواجب المقدس، دون أن يكون أداء أحدهما مغن عن الآخر؛ حتى وإن كانا شكلين لجوهر واحد، كما أن إلحاح الشاعر على أعادة لفظ «الدار» أربع مرات في نصه، ثلاث منهن في نهاية النص (كاف الطلعة) يكشف عمق العلاقة بهذا الربع، وكأن الشاعر يتشبث به، ويكثف من ذكره في سباق مع اكتمال النص، واستمتاع بتجديد مشاعر الوفاء والحنين التي يثيرها هذا الدال المكتنز، وذلك ما يعضده التوصيف الدقيق لما يفرضه الموقف، وتقتضيه الحالة النفسية، ويرضاه العرف الاجتماعي، و يمليه السياق الثقافي، ويستلزمه النسق الإبداعي (في الدار إبكين وإشكين ـ وإتمثنين في الدار إلين ـ من حق الدار إتنجين) ولعل الشرط الذي شكل نهاية النص (إلين من حق الدار إتنجين) كان نبعا دلاليا يفيض رؤى تأولية، أرادها الشاعر منجاة لهما (امحمد، والعكل) من أي تقصير، يراه ذنبا في حق الدار، وما تزخر به من ذكريات... كما أنه شرط يجعل النص مفتوحا، ويقدمه مضمارا مهيأ للقراء، كل بحسب خبرته وجواده.

وعلى مهيع التساؤلات المنبثقة من منطقة الدهشة الانفعالية، والمتلفعة بلبوس الحيرة الجمالية، والمرتسمة على خريطة الذهول المترجمة عبر تلاحق تلك التساؤلات، ومحاصرتها الشاعر، في إطار رغبة لا تنتهي، وتيارات من الأحاسيس يشد بعضها بعضا، مولدة معها الإثارة والدهشة... يتراءى نص تساؤلي آخر يتقاسم مع سابقه الحنين إلى الماضي، والهيام في سوح الربوع، والكلف بساكنيها، بيد أنه يزاور عن الحجاجية في التساؤلات، ويتجه مباشرة إلى استجلاء الأسباب التي تضافرت مشكلة إطارا أدخله حالة نفسية جعلته يبيم وجهه شطر ذاته؛ عارضا

11 امحمد ولد أحمد يوره، ديوانه، مرقون، تقديم عبد الله بن محمدن بن محمد باب، وإشراف محمدن باب بن كراي

خلجاتها على مسرح اللغة الشعرية:

إعـــلاشْ إنعودْ إفموضع كـــادْ
فيـــه إجِيـــنِ زرك التفكـــادْ؟
وعـــلاشْ إنـــرَ دارْ العَـــرادْ
يـــامسْ فوكْ السبـــخَ؟ وإعـــلاش
إركبـــلِ بيـــر الجـــوادْ
اليـــومْ أبيـــر أراش أراشْ؟
وإعـــلاش إمـــلْ ذ ليـــامْ
أيـــام الكتـــمَ وأرشـــراشْ
نشـــوش ساحـــل تندكعـــامْ؟
وان مـــانِ حجـــتْ تشـــواشْ

فالشاعر في نصه طفق يسعى خلف تساؤلات فنية مفتوحة، لا تنتظر جوابا، بل تحمل معناها في إهابها، وجماليتها في ذاتها محدثة بذلك خرقا لبنية السؤال الطرازية، حيث ـ كما يقول عز الدين إسماعيل ـ تنشطر ثنائية السؤال/ الجواب على مستوى الإبداع الأدبي، ويترتب عن هذا أمران: الأول أن يتجاوز السؤال مرحلة المعرفة، فلا يعود سؤالا معرفيا، بل يتحول إلى معنى تقريري؛ وهذا أول كسر يحدثه الإبداع في هذه البنية الثنائية الذهنية القارة، والأمر الثاني أن يغيب المسؤول، ومع ذلك لا يمنع هذا الغياب السائل من إلقاء سؤاله؛ وهو الكسر الثاني الذي يحدث على مستوى الإبداع لثنائية السائل والمسؤول[12].

وقد وقع هذا الانشطار في النص، إذا تتابعت تساؤلاته المحملة باضطرابات نفسية الشاعر، وهي تساؤلات تقريرية حائرة، تظل إجابتها معلقة، تاركة خلفها ظلال معنى المعنى، التي بجمع شتاتها، والبحث عن القوة المتضمنة في القول، قد يتسنى النفوذ إلى البنية العميقة للنص، وهي بنية ـ فيما يخيل إلينا ـ أساسها الذوبان الصوفي في الظرفين المكاني (دار العراد، بير الجواد، بير أراش) والزماني (أيام الكتمة وأرشراش) و لإحكام حبكة القصة يحمل الشاعر الطبيعة مسؤولية التآمر ضده، حيث أوقعته في حبائلها، فالتضاريس أغرت به الوله، ومكنت منه الذكرى (زرك التفكاد) وأحوال الطقس كانت القطرة التي أفاضت كأس صبره وتجلده (إركبل بير الجواد ـ اليوم أبير أراش أراش... أيام الكتمة وأرشراش) وقد أسهم الظرفان الزمانيان (يامس، اليوم) في رسم مسار القصة، وتساوق الأحداث في اتجاه العقدة.

فلئن كان الوقوف بربع المحبوبة أمس وحده كافيا لإدخال الشاعر عوالم من الوجد الصوفي،الذي عبر عنه التساؤل (وإعلاش إنر دار العراد؟) فإن الأحداث واصلت تتابعها نحو التأزيم والإغراء، فلم تمهله الربوع اليوم؛ بل تراءى له «بير الجواد» و»بير أراش» فكأنهما عيون مها ابن الجهم، في جلب الهوى، وإعادة قديم الشوق، لا سيما والفضاء الزماني مواتيا لقدح أوار ذلك المكنون (أيام الكتمة وأرشراش)

ولعل الشاعر، وهو يعيش طقوس الهيام بالمغاني، ويواصل البوح بمكنون المشاعر، يلتمس ـ في مراوغة دلالية ـ العذر، حين يرفع في وجه المتلقي ذلك التساؤل، الذي ظل نبعا يسري في جسد النص (وإعلاش إنر دار العراد؟) إذ مجرد المرور بها يكفي سببا لإخراج المرء عن وقاره، واعتمال نار الشوق في وجدانه، وغير بعيد من هذا المعنى، بل وفي تفاعل نصي[13] معه نجد قول إبراهيم ولد إبراهيم:

الصبـــرَه عن مـــنَّ باش إتـــريـــد
فخـــلاكِ يالـحيْ الـمجيـــدْ
ألا في إنتمْ إفـــوكـــر إبعيـــــدْ
إمن أقـــوديـــت أفيـــه إهديـــتْ
واللَّ بعـــد إنـــواشيـــدْ إريـــــدْ
بيـــه إعلي مـــول التليـــتْ
وإعودْ أقـــوديـــتْ إمـــركْ ليـــدْ
غيـــرْ إمنيـــنْ إعود أقوديـــتْ
إنشـــوفُ وإنشـــوفْ إنـــواشيـــدْ
ولّ فيـــدِ شـــوف إقلمبيـــتْ
أفـــاتْ الصَـــبره عـــن مـــن...

فمع قرب ربوع الأحبة، ومواطن الذكرى لا يجدي افتعال التجلد، ولا محاولة الصبر، وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله (إعلاش إنعود إفموضع كاد ـ فيه إجين زرك التفكاد؟) وهو تساؤل مفتوح يغيب فيه المخاطب، ليشكل ملتقى للتأويلات، وخلفية مؤطرة للقراءات... ولعل نهاية النص ـ في إحدى دلالاتها ـ تشف عن إحساس الشاعر بوطأة الزمن، وتبدل الأحوال (نشوش ساحل تندكعام ـ وان مان حجت تشواش) كما أنها تكشف ـ في الوقت ذاته ـ جانبا من الدهشة والتعجب الذي يثيره التساؤل التقريري؛ باعتبارها إجابة غير صريحة.

هذه العلاقة بالمكان، والتماهي معه، وقدرة التساؤل على إبراز جوانبها عبر شعرية الإيحاء، تتجلى بوضوح في «أكلال» للشيخ ولد مكي يقول:

إحـــلالك يعلـــب إثيـــــار
ءُ غـــور ءُ خملـــش وِ الكـــــان
ونـــدربكـــه ومْ آســـــار
والغجـــره مِـــن هـــــوَّان؟

12 عز الدين إسماعيل، جماليات السؤال والجواب، دار الفكر العربي، القاهرة 2005م، ص14.

13 نقصد بالتفاعل النصي كلما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، وله مرادفات من أكثرها شيوعا: التناص، العبور النصي، المتعاليات النصية... ينظر: صادق السلمي، مصطلح التفاعل النصي النشأة والامتداد، مجلة جذور، عدد40، 2015م، ص165

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNEC'S

فالشيخ ـ على سنن الشعراء ـ يقف بالمكان مسائلا إياه، ومستحضرا تاريخه وذكراه، لكن الانزياح هنا واقع في المسؤول عنه؛ فلئن دأب الشعراء على مساءلة الرسوم عن ظاعني الأحبة، فإننا لم نجد ـ في حدود اطلاعنا الضعيف ـ من عرض نفسه على مرآة الأطلال، واستخبرها ـ كما فعل الشيخ ـ عن نفسه، إذ كيف يسأل المرء صم الجماد عن ذاته؟ وما يجهل من حاله وصفاته؟

فمن هذا الانزياح المنبثق عن التساؤل تتشكل الصورة الشعرية، إذ يؤنسن الشاعر تلك الربوع، فيخاطبها ـ بصيغة المفرد ـ خطاب الصديق(إحلالك) التي تكشف ـ في حمولتها التعبيرية ـ مدى الالتصاق بالمسؤول، وتحطيم الحواجز بين المتخاطبين، كما أن شحن «أكلال» بهذا الكم من الربوع (ست مواضع) ضمن بنية عطفية واوية تساوي بين المتعاطفات، يكشف عن اعتبار الشاعر كل ربع منها قادرا على الإجابة عن هذا التساؤل، كما يشف عن ثقته التجريبية في معرفة الربوع إياه. وليست معرفة الربوع الشاعرَ إلا وجها آخر لمعرفة الشاعر إياها، وافتنانه وافتتانه بها، واحتفائه بعبق ذكرياتها، وأنس عهودها، ولعل فائض المعنى الذي يمكن تأسيسه انطلاقا من المشيرات المقامية، والإحالات السياقية يكشف إحساس الشيخ بطول غيابه عن هذي الربوع، وتبدل أحولها وأحواله جراء ذلك الغياب، حتى بات الشك يخامره في معرفة الربوع إياه للوهلة الأولى، وهو شك يؤسس لعبور نصي يتراءى عبره قول سيدي محمد ولد الكصر:

كالحمد اللي يواد
لمريفك واكتن راد
الله إعليك ابعاد
الدهر إلل غلاك
ء خسرت حالت لبلاد
ء عدت إنت لِلّ جاك
ماه إنت ذاكْ أعاد
ذ ماه دهر إغلاكْ
عدت آن مان زاد
سيدِ محمد ذاك

فآية التغير ماثلة، ودليل التحول قائم، وعمق الحيرة باد، إذ كيف يشك الشيخ في معرفة الربوع له، وهي التي ألفته وألفها، وخبرته وخبرها، وأودعته من حبها والتعلق بها ما أودعته، وأودعها من أسراره وذكرياته ما يكفيها دليلا لمعرفته، ويغنيه عن الشك في ذلك:

فدل عليها القلب ريا عرفتها
لها وهوى النفس الذي كاد يظهر

إنها الحركة النفسية الداخلية المنطوية على الحيرة والدهشة والقلق، ذلك أن نص الشيخ أحد النصوص الذاتية (النسيب و الغزل) وهي ـ في الغالب ـ لما تمتاز به من حساسية وانفعال وطرافة في التعبير، لا تدور ضمن سياقات محسومة سلفا، كما هو الحال في النصوص الموضوعية، بل تظل خاضعة لتحولات وانعطافات الدفق الشعوري للشاعر، وما يرتسم من ذلك على صفحة دوال النص، أو يتوارى خلف أقنعة التلميح، وينزوي تحت ظلال معنى المعنى.

وهو ما أثاره التساؤل في النص أعلاه؛ محققا خرق التوقع والخروج عن المألوف، مستندا على تكثيف المتخيل،و توليد الدلالة، وإعادة ترتيب العلاقة بين السائل والمسؤل من جهة، والإنسان والمكان من جهة أخرى، مما فعل الإحساس باللذة الفنية التي يحدثها النص لحظة تلقيه، وحدد ملامح القارئ الذي كتب له[14].

مصادر المقال ومراجعه:

ـ الشيخ ولد مكي، ديوانه، تحقيق: الحسن بن أحمد بن إعبيدي، تصحيح ومراجعة: ناصر بن إنجيه، المطبعة الوطنية، موريتانيا.

ـ امحمد ولد أحمد يوره، ديوانه، مرقون، تقديم عبد الله بن محمدن بن محمد باب، وإشراف محمذن باب بن كراي

ـ أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلوم والثقافة للنشر والتوزيع، دت.

ـ أحمد ولد حبيب الله، شعر الحسانية: الأسئلة والقضايا والخصوصية، المطبعة العصرية، نواكشوط، موريتانيا، 2009م.

ـ حسين بوحسن، النص بين التفسير والتلقي، مجلة مقاربات، ع15، مج8، 2014م.

ـ رولان بارت وجرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، ط1، 2001م، دار نينوى.

ـ صادق السلمي، مصطلح التفاعل النصي النشأة والامتداد، مجلة جذور، عدد40، 2015م.

ـ صفية علية، الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع2، 2010م.

ـ عز الدين إسماعيل، جماليات السؤال والجواب، دار الفكر العربي، القاهرة 2005م.

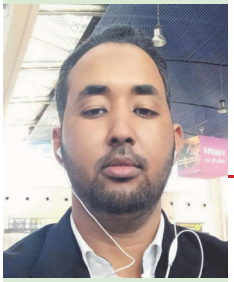
ـ عز الدين مجدوب، الاسترسال في الظاهرة اللغوية، أعمال ندوة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، ط1، 2004م.

ـ عصام شرتح، تجليات الحداثة الشعرية بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال، دار الينابيع، ط1، 2010م.

ـ كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

ـ هانز روبرت ياوس، جماليات التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: رشيد بن حدو، منشورات الاختلاف، ط1، 2016م

14 نشير هنا إلى مواصفات القارئ كما حددها الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر تحت عنوان «لمن نكتب» ضمن كتابه «ما الأدب»، حيث اعتبر أن القارئ تتحدد ملامحه في ثنايا العمل الأدبي. ينظر: صفية علية، الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع2، 2010م، ص25.26.



محمد الحافظ أحمد بديدي
باحث في درجة الدكتوراه_
بجامعة محمد الخامس،
وأستاذ سلك ثان بالتعليم الثانوي.

بحث في الدراسات النحوية بعنوان:

نظرية العامل وتجلياتها عند سيبويه

مقدمة

تعد نظرية العامل في النحو العربي موضوعا ذا أهمية بمكان، لما بها من تجذر وشمولية تجعل المتتبع له لا يعرف _ بالضبط _ من أين ينطلق ولا إلى أين يرسو، فلا تخلو من العامل قاعدة نحوية حتى ولا باب، سواء أكان ذلك يعود إلى كنه القاعدة أو ما يرتبط بها، أم إلى الباب أو ما يقتضي ترتيب المادة داخله، وليس ذلك فحسب بل هو قوام القاعدة لدى النحاة والأساس الذي إليه يحتكمون، اتفقوا في أصله أو اختلفوا في حقيقته؛ مما يستلزم التوجيه _ أحيانا _ لما يخالف مقتضى العامل في نظرهم.

وقد أثير الكثير من النقاش حول هذه النظرية خصوصا في العصر الحديث بعد الاطلاع على كتاب ابن مضاء القرطبي الموسوم بـ»الرد على النحاة» دفع بعديد من الباحثين إلى الدعوى بنسف النظرية أحيانا، أو الدفاع عن أهميتها معرفيا أحيانا أخرى. مما سيظل دافعا للفضول إلى معرفتها والوقوف على تصور بناة هذا النحو لها، الذين _ دون شك _ يعد سيبويه أحد مبرزيهم؛ خصوصا أن كتابه «الكتاب» أول وثيقة _إلى الآن_ شاملة للنحو العربي وصلت إلينا.

فأهمية النظرية في النحو، ومحورية سيبويه فيه كانا الدافع الأساسي في محاولة كتابة هذا البحث، فضلا عن اهتمامي بالموضوع أصلا.

ومن الجدير بالإشارة هنا أن سيبويه بالرغم من ظهور نظرية العامل مكتملة في كتابه لن تجد عنده تعريفا لهذا العامل، سوى إبراز وظيفته والتعليق عليه في الصياغة، ثم إني لم أعثر على بحث منفرد مصمم عن هذا الموضوع، وإن كان يوجد الكثير من شتاته متفرقا بين البحوث التي اهتمت بالنظرية بشكل عام.

والموضوع – كما يشي به العنوان هو: نظرية العامل وتجلياتها عند سيبويه،– يقوم على هذه الأثافي الثلاث (النظرية، العامل، سيبويه)؛ لذلك أرى أنه من الضروري أن نقدم تقريبا موجزا لاثنتين منها لما يشوبهما من «دم» التجريد، تاركا الأخرى لشهرتها.

– النظرية: لقد عرف المعجم الوسيط النظرية أنها: قضية تثبت ببرهان، وفي الفلسفة: طائفة من الآراء تفسر بها بعض الوقائع العلمية أو الفنية[1]. فكل إيراد نظري قابل للاستدلال هو نظرية، هذا باعتبار التعريف الأول، وليس التعريف الثاني ببعيد من هذا؛ فقد عد الإجراء العملي هو أساس النظرية، أي أن النظرية هي الآراء المجردة القادرة على أن تفسر وقائع ملموسة.

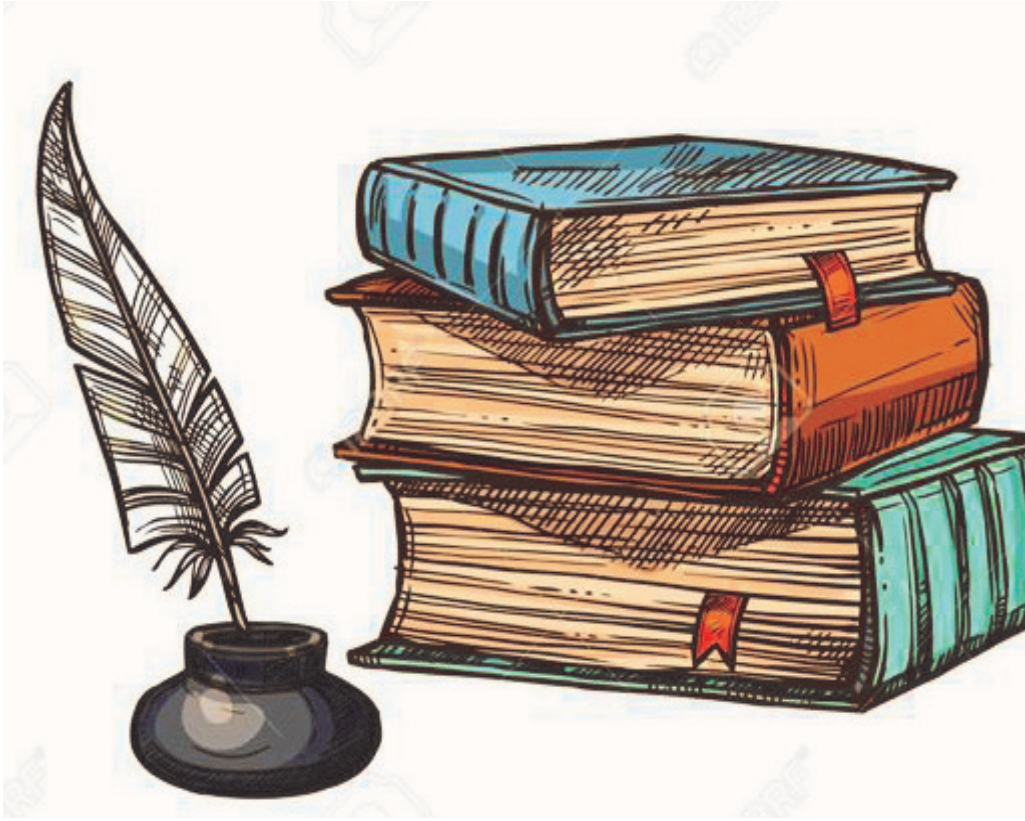
كما عُرفت النظرية بأنها: بناء فكري ذو درجة معينة من جودة السبك والتدليل[2]، وهنا تضيق دائرة النظرية لأن البناء الفكري يقصي كل البنى التي لا تصل إلى مستوى الانسجام بفعل ثغرات معينة. هذا على مستوى النظرية عموما، أما حين توصف بالعلمية فهي: «النسق المنسجم من القوانين»[3].

فالقدرة على مقاومة البقاء تفسيرا وبرهنة، ثم امتلاك القانون المنطلق من رؤية منسجمة، هو من خصائص النظرية عموما، والنظرية العلمية خصوصا.

وحين نعود إلى سيبويه وغيره من النحاة نجدهم قدموا مجموعة من الآراء تتخذ البرهنة والحجج أساسا لها لإثبات ما تقبله ولدحض ما ترفضه، ضمن رؤية واحدة هي نظرية العامل.

– العامل: إذا عدنا إلى «لسان العرب» في تعريف العامل لغة نجد أنه بهذه الصيغة لا يحيد عن معنى جلب الشيء والتأثير فيه. من ذلك العامل في

1 المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، ج2، مادة: نظر.
2 ينظر: النعزاني، خصوصية المفاهيم في بناء المعرفة، دار الأمان، الطبعة الأولى 2007، ص242.
3 المرجع السابق: ص249.



الصدقات الساعي في جلبها والقائم عليها، وقولهم عمل به العمليين: أي بالغ في أداه وعمله به[4]. وسنرى أن هذا المعنى لا يبعد من دلالته عند النحاة إن لم تكن هي نفسها ولكنها استعيرت لشيء آخر.

أما في الاصطلاح: فالعامل له الكثير من التعاريف متشعبة باختلاف الزاوية التي ينظر منها كل معرف لطبيعة العامل، وحسبنا هنا أن نورد اثنين فقط قد يفيان بمفهوم العامل إيجازا.

- العامل: موجب لتغير في الكلمة على طريق المعاقبة لاختلاف ا لمعاني[5].

- العامل: ما به يتقوم المعنى ا لمقتضى[6].

ففي التعريف الأول هو الموجب للتغير أي أنه سبب في تغير آخر الكلمة حسب التركيب، وفي الثاني أنه أساس داخل البناء فبدونه يتضعضع المعنى المقصود، والمراد بالمعنى المقتضى طبعا هي المعاني الإعرابية من فاعلية ومفعولية... وإذا أردنا أن نبتعد عن التجريد أكثر ونوضح العامل بأسلوب سهل يمكن أن نقول في المثال: عرَّف الباحثَ العاملَ؛ فعرف عامل يقتضي التركيب أن تكون الباحث بعده مرفوعة لتركبها مع عرف، أي هو العامل فيها الرفعَ على اصطلاح النحاة، وكلمة العاملَ نصبها لأنها مفعول به. فاستقامة الرفع والنصب هنا مع الفاعلية والمفعولية بناء على طبيعة العامل، هذا بالنسبة للتعريف الأخير، بينما نقول في ضوء التعريف الأول إن «عرف» هو الموجب للرفع والنصب حسب ما اقتضاه التركيب والمعنى. وعلى هذا يقاس.

ورجوعا إلى صلب الموضوع؛ فسأتعرض لمكانة نظرية العامل في النحو العربي بإيجاز، ثم نتطرق للتساؤل فيما بعد عن أولية القول بالنظرية، لنتوقف مع نظرية العامل عند سيبويه مبرزين بعضا من تجلياتها في «الكتاب».

1_ مكانة نظرية العامل في النحو العربي:

مما هو واضح _ حين نتطرق لأثر العامل _ وتحكم نظريته، وتوجيهها للدراسات النحوية، على نطاق واسع يكاد يشمل النحو في مجمله؛ فنظرية العامل «إنما هي الروح السارية في جميع المباحث النحوية ابتداء من تعريف الكلمة إلى تناول التركيب»[7] لتشمل الباب والكتاب، فهي الأصل _ كما تقدم _ الذي إليه يحتكم النحاة جميعا وإن اختلفوا في تحديده، فمكانتها وتمكنها ندركها جليا في توجيه الخلافات النحوية، وكذلك في طريقة التبويب والتأليف، وليس ذلك كل ما في الأمر، ولكن انسجاما مع طبيعة البحث سأقتصر على مثال واحد من أمثلة الخلافات النحوية، ألا وهو الخلاف حول ناصب الخبر بعد ما الحجازية.

الخلاف حول ناصب الخبر بعد «ما» الحجازية:

اختلف الكوفيون والبصريون حول ناصب الخبر بعد ما النافية التي يسميها النحاة ما الحجازية وهي التي يكون بعدها الخبر منصوبا: فذهب الكوفيون إلى أنها لا تعمل في الخبر وإنما هو منصوب بنزع الخافض، وذهب البصريون إلى أنها تعمل في الخبر وهو منصوب بها.

فحجة الكوفيين أن القياس في «ما» أن لا تكون عاملة البتة؛ لأن الحرف إنما يكون عاملا إذا كان مختصا، كحرف الخفض لما اختص بالأسماء عمل فيها، وحرف الجزم لما اختص بالأفعال عمل فيها، وإذا كان غير مختص فوجب أن لا يعمل كحرف الاستفهام والعطف، لأنها تارة تدخل على الاسم وتارة تدخل على الفعل فلما كانت مشتركة غير مختصة وجب إهمالها كما في لغة بني تميم وهو القياس، وإنما أعملها أهل الحجاز لأنهم شبهوها بليس من جهة المعنى وهو شبه ضعيف عند الكوفيين لأن ليس فعل وما حرف والحرف أضعف من الفعل في العمل فبطل بذلك أن يكون منصوبا بها.

وأما البصريون فحجتهم شبهها بليس: وذلك على وجهين: أحدهما: أنها تدخل على المبتدأ والخبر، كما أن ليس

4 انظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر –الطبعة: الثالثة - 1414 هـ، مادة عمل.
5 الدكتور مصطفى بن حمزة، نظرية العامل، الطبعة الأولى-1425 2004، ص98 . نقلا عن «الحدود» للرماني.
6 السيوطي، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، تحقيق: محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب -القاهرة الطبعة: الأولى، 1424هـ - 2004 م، ص81. وكذلك شرح الرضي على كافية ابن الحاجب تحقيق: يوسف حسن معمر، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ج1 ص72.
7 مصطفى بن حمزة نظرية العامل، ص14.

تدخل على المبتدأ والخبر، والثاني: أنها تنفي ما في الحال، كما أن ليس تنفي ما في الحال، إضافة إلى دخول الباء على خبر كل منهما. فما دام عند البصريين أن «ما» أشبهت ليس من وجهين فوجب إجراؤها مجرى «ليس» منطلقين من إحدى قواعدهم وهي: أن الشيء إذا أشبه الآخر من وجهين وجب إجراؤه المجرى نفسه كما في «ما لا ينصرف» لما أشبه الفعل من وجهين أجري مجراه في منع الجر والتنوين. ولهم كذلك أدلتهم التي تعقبوا بها اعتراض الكوفيين[8].

ومن السهل أن يلاحظ من هذا طغيان فلسفة العامل التي تعكسها بعض المفردات من قبيل: المختص وغير المختص، وأن العامل فيه ما هو ضعيف وما هو أقوى، وإجراء الشيء مجرى الآخر للشبه بينهما في العمل أو العلة، إضافة إلى أن هذا الاختلاف كله وما استدعى من حجج لم يكن إلا عن تحديد ما جلب النصب. فالنصب ليس من تلقاء السماع، وإنما هو أثر عن شيء.

هذا فضلا عن التأليف عن العوامل، وتقسيم الأبواب إلى باب المرفوعات والمنصوبات، والمخفوضات، وباب كان وأخواتها وغيرها من أمثلة توضح مكانة نظرية العامل في النحو العربي.

2_ أولية القول بالعمل:

ورجوعا إلى موضوع نشأة نظرية العامل في النحو العربي فإن هناك أربع محطات تقريبا تستقصي نشأة نظرية العامل والقول بها.

أ_ إن أول تحديد _ على ما يمكن _ للقول بالعمل هو ما ينسب إلى أبي الأسود الدؤلي الذي يقول عنه الزبيدي: هو أول من أسس العربية، ونهج سبلها، ووضع قياسها... فوضع باب الفاعل، والمفعول به، والمضاف، وحروف النصب والرفع والجر والجزم[9]. وقد قال بهذا الرأي فاضل صالح السامرائي في كتابه؛ إذ رأى أن أبا الأسود كان على علم بقضية العامل في أصلها، اتضح ذلك من تصنيفه للأبواب النحوية فلم يكن مستنده في جمع بعضها إلى بعض إلا ما لاحظه من تشابه بين تلك الأجزاء في العمل، وليس هناك غير العمل مما يمكن أن يستدعي ضم «لكنّ» إلى «إن» وأخواتها إلا ما لاحظه بينهما من تجانس في العمل[10]. وإذا كان الأستاذ السامرائي قال بذلك انطلاقا من مسألة التجانس بين الأبواب، فإني ألاحظ كذلك مما قاله الزبيدي عنه أن التنظير النحوي بلغ مستوى من النضج عنده وذلك أن القياس مناط العمل عند النحاة.

ويتضح من هذا الرأي قدم النظرية وإيغالها في التاريخ النحوي علما أن أبا الأسود كان في زمن علي كرم الله وجهه وقد توفي سنة 67هـ[11].

ب_ وفيما يلي أبا الأسود من النحاة الذين يعدون محطات في النحو العربي، ابن أبي إسحاق الحضرمي، وقد رد بعض الدارسين بداية القول بالنظرية إليه اعتمادا على ما دار بينه وبين الفرزدق، يقول أحمد سليمان ياقوت معلقا على ذلك: وإذن

8 للوقوف على الموضوع مفصلا ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين للأنباري، المسألة التاسعة عشرة ج1، ص134. وكذلك شرح ابن يعيش على المفصل : الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة: الأولى، 1422 هـ - 2001 م، ج1، ص268.

9 الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ط2، دار المعارف. ص 21.

10 الدكتور مصطفى بن حمزة، نظرية العامل ص160.

11 انظر المرجع السابق ص161.

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNEC'S

فإن تخطئة ابن أبي إسحق للفرزدق كانت مبنية على تعليل أو على سبب بحيث إننا نستطيع أن نعد مثل هذه الملاحظات إرهاصات لنظرية العامل فيما بعد» موضحا أن ذلك يتأكد عند قول الفرزدق: «علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا» لأن الحجج عند النحاة ليست إلا بيان الأسباب التي أدت إلى حركات الإعراب[12]. ومثل أحمد سليمان في هذا الرأي تمام حسان اعتمادا على ما ورد من حديث ابن أبي اسحق مع يونس بن حبيب؛ إذ سأله يونس عن كلمة السويق هل ينطقها أحد من العرب بالصاد فأجابه بنعم: عمرو بن تميم، ثم قال له وما تريد إلى هذا؟ عليك بباب من النحو يطرد وينقاس. فقد لاحظ تمام حسان أن قوله «باب» «يطرد» و «ينقاس» يدرك منه أن الحضرمي «يدعو إلى العناية بالنظر النحوي»[13]. فهذا يعد إشارة إلى القول بالعمل؛ «اعتبارا أن القول بالباب الموحد وبالاطراد، أمور مفضية إلى القول بالعامل؛ لأنها من لوازم جمع عناصر الباب النحوي»[14] . فعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الحضرمي أحد المحطات الأساسية في تكون نظرية العامل، وأخذ هذا الرأي هو الآخر يدل على قدم النظرية لأن الحضرمي توفي 117هـ[15].

ج_ وقد أقر دارسون آخرون نشوء القول بالعمل مع الخليل بن أحمد منطلقين مما ينسبه إليه سيبويه من الأدلة المصرح فيها بالعمل، يقول شوقي ضيف: كل من يقرأ كتاب سيبويه يرى رأي العين أن الخليل هو الذي ثبت أصول نظرية العوامل ومد فروعها وأحكمها إحكاما...» وقد ضرب شوقي على ذلك مثلا بقول سيبويه في كلامه عن «إن»: زعم الخليل أن هذه الحروف عملت عملين: الرفع والنصب»[16]، وكذلك الدكتور علي أبو المكارم فقد أرجع القول بالعوامل إلى الخليل[17]، ومن شأن ذلك أن يجعل القول بالعمل يعود إلى ما قبل 160هـ التي هي وفاة الخليل[18].

د_ أما من يرى أن القول بالعامل بدرجة ملموسة تؤكدها الأدلة الواضحة إنما عرف عند سيبويه في كتابه الذي أكثر فيه استخدام العامل ورتب على ضوئه أبوابه وبحوثه؛ فهذا رأى بعض الدارسين كالدكتور فتحي الدجني في كتابه النزعة المنطقية في النحو العربي؛ إذ يقول: وكان أول نص قد أشار إلى العامل النحوي ما جاء في كتاب سيبويه»[19]. فالقول بالنظرية الإعمالية في كتاب سيبويه لا يحتاج إلى دليل لوضوحه، ولكن الآراء والنظريات لا تنشأ بطبيعة الحال ناضجة مكتملة وإنما لا بد من إرهاصات تسبق ذلك النضج والاكتمال، هذا إضافة إلى أن كتاب سيبويه ليس إلى حد الآن أول وثيقة ثابتة كتبت عن القول بالعمل، وإنما هو أول وثيقة كتبت عن النحو عموما، هذا فضلا عن اعتراف سيبويه بتقدم الخليل عليه فيما ينسبه إليه من العمل[20]. وقد رأى الدكتور ابن حمزة _ انطلاقا من ترجيحه أن القول بالعامل نتاج خالص من واقع النحو العربي_ أنه يلزم أن تكون نظرية العامل قديمة قدم النحو العربي لوضوحها ونصاعتها التي لا تحتاج إلى أن تقتبس عن ثقافات أخرى[21].

تلك محطات هامة توضح قدم إرهاصات نظرية العامل، وإن لم تتضح مستوية قائمة إلا في المحطة الأخيرة حسب ما تمليه المراجع.

3_ نظرية العامل عند سيبويه

من المعروف _ كما تقدم _ أن نظرية العامل في كتاب سيبويه أخذ بها على الوجه الذي استقر عليه النحو، في شتى أبعاده التبويبية والتقعيدية، ولكن مبتغانا هنا هو كيف تجلى ذلك؟ أي ما هي أهم الأمثلة التي يمكن أن ندرك من خلالها نظرية العامل عند سيبويه؟ الأمر الذي رأيت أنه تمكن الإجابة عليه انطلاقا من ثلاث نقاط هي حسبنا في التمثيل: (تجليات النظرية في العناوين، في ترتيب الأبواب وجمع المادة داخلها، في التحليل).

أولا_ في العناوين:

_ هذا باب ما يعمل فيه الفعل فينتصب وهو حال وقع فيه الفعل وليس بمفعول[22]: باب الحال.

_ هذا باب ما يعمل عمل الفعل ولم يجر مجرى الفعل ولم يتمكن تمكنه[23]: باب التعجب.

_ باب ما يختار فيه إعمال الفعل مما يكون في المبتدأ مبنيا عليه الفعل[24]: يريد بعض حالات «الاشتغال» التي يكون فيها النصب مختارا؛ لعطف الجملة الاسمية على جملة فعلية مثل: رأيت زيدا وعمرا كلمته.

_ هذا باب الأفعال التي تستعمل وتلغى[25]: يقصد ظن وأخواتها.

إذا نظرنا إلى كل هذه العناوين بداءة نجد تمكن الأخذ بالعامل ذكرا وبناء؛

12 انظر الدكتور أحمد سليمان ياقوت، ظاهرة الإعراب في النحو العربي 1994، دار المعرفة، ص64.
13 الدكتور تمام حسان، الأصول 1460هـ2000-م عالم الكتب، ص33.
14 ابن حمزة نظرية العامل ص160.
15 انظر المرجع السابق ص160.
16 شوقي ضيف المدارس النحوية ط7، دار المعارف، القاهرة.ص 38.
17 الدكتور علي أبو المكارم، تقويم الفكر النحوي ، دار غريب 2005، ص228.
18 انظر ابن حمزة نظرية العامل ص159.
19 المرجع السابق ص 157.
20 انظر المرجع السابق ص158.
21 المرجع السابق ص161.
22 سيبويه، الكتاب تحقيق: عبد السلام محمد هارون الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة الطبعة: الثالثة، 1408 هـ - 1988م، ج1 ص44.
23 المصدر السابق: ص72.
24 المصدر السابق ص88.
25 المصدر السابق ص 118.

ففي الباب الأول وردت كلمة: «ما يعمل فيه الفعل...»، وفي الثاني: « ما يعمل عمل الفعل...»، وفي الثالث: «ما يختار فيه إعمال الفعل...»، وفي الأخير: «الأفعال التي تستعمل وتلغى...» هذا فضلا عن بروز مصطلحات العامل التي تلازمه من مثل: الوقوع، التمكن، البناء، الاستعمال، الإلغاء. كل ذلك يوضح بجلاء حضور نظرية العامل.

ثانيا_ ترتيب الأبواب وجمعها للمادة النحوية:

_ هذا باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول[26]: باب المفعول به

_ هذا باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعولين فإن شئت اقتصرت على المفعول الأول وإن شئت تعدى إلى الثاني كما تعدى إلى الأول[27]: أراد باب كسى وأخواتها.

_باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعولين وليس لك أن تقتصر على أحد المفعولين دون الآخر[28]: باب ظن وأخواتها

_ باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى ثلاثة مفعولين ولا يجوز أن تقتصر على مفعول منها واحد دون الثلاثة[29]: يقصد باب أرى والأفعال المشابهة لها.

إذا عدنا إلى كل هذه الأبواب باحثين عن دواعي ترتيبها بهذه الطريقة فلا يعوزنا دون أي ريب التدليل بأن الداعي الأوحد هو الأخذ بالوظيفة الإعمالية لكل من هذه الأفعال، ولا أدل على ذلك من تقديمها ابتداء من مفعول واحد إلى اثنين مع الجواز بالاقتصار على الواحد، ثم المفعولين، وأخيرا ما يتعدى إلى ثلاثة مفاعيل؛ فهو وعي قبلي واضح بأثرها الإعمالي مع إدراك الرتبة الإعمالية لكل منها، والتي على أساسها رتبت أبوابا.

_ أما جمع المادة النحوية داخل الأبواب فتبرز هي الأخرى حضور نظرية العامل والسير على منوالها، فلو ضربنا مثلا بباب «كسى» المتقدم لأدركنا هذه السمة، وذاك أن باب كسى يجمع بين الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين أو مفعول واحد والآخر منصوب بنزع الخافض كما هو مقرر في النحو، رأينا أن لا تشابه بينها في المعنى؛ فلا كسى مثلا بمعنى اختار، ولا سمى بمعنى أعطى... وإنما الوجه الأوحد الذي حصرها في باب واحد هو التشابه في العمل.

وفي السياق ذاته يمكن أن نضم إلى باب كسى مثلا باب إن وأخواتها[30]، التي لا يجمع بين أغلب مكونات بابها سوى الاتفاق في العمل؛ فـ «إن» وكأن، وليت ليس متساوية في الدلالة لأن إن تدل على التوكيد، بينما تدل كأن على التشبيه، فضلا عن دلالة ليت على التمني فما الجامع بينها هنا سوى التشارك في نصب المبتدأ ورفع الخبر؟

ثالثا- في التحليل

_ ...»وإنما ذكرت لك ثمانية مجار لأفرق بين ما يدخله ضرب من هذه الأربعة لما يحدث فيه العامل وليس شيء منها إلا وهو يزول عنه – وبين ما يبنى عليه الحرف بناء لا يزول عنه لغير شيء أحدث ذلك فيه من العوامل...[31]

_ «ولو قلت: مررت بعمرو وزيدا لكان عربيا، فكيف هذا؟ لأنه فعل والمجرور في موضع مفعول منصوب، ومعناه أتيت ونحوها، تحمل الاسم إذا كان العامل الأول فعلا وكان المجرور في موضع المنصوب على فعل لا ينقض المعنى[32].

_»فحرف الاستفهام لا يفصل به بين العامل والمعمول، ثم يكون على حاله إذا جاءت الألف أولا، وإنما يدخل على الخبر»[33].

_ «وذلك قولك: زيد كم مرة رأيته، وعبد الله هل لقيته، وعمرو هلا لقيته، وكذلك سائر حروف الاستفهام؛ فالعامل فيه الابتداء»[34].

_ «وذلك قولك: فيها عبد الله قائما، وعبد الله فيها قائما. فعبد الله ارتفع بالابتداء»[35]

_ «اعلم أنها إذا كانت في موضع اسم مبتدإ أو موضع اسم بني على مبتدإ أو في موضع اسم مرفوع غير مبتدإ ولا مبني على مبتدإ، أو في موضع اسم مجرور أو منصوب، فإنها مرتفعة، وكينونتها في هذه المواضع ألزمتها الرفع، وهي سبب دخول الرفع فيها»[36].

هذه النصوص بسائرها تكشف دون عناء أن نظرية العامل متمكنة من منهج سيبويه في تحليل القواعد الكلية للنحو _ كما تبين من خلال مجاري أواخر الكلم_ أو في تطرقه إلى بعض الجزئيات التفصيلية داخل النحو. ويمكن أن نعود إلى هذه النصوص انطلاقا من طبيعتها بشيء من التفصيل الإجمالي لا يقوم فقط على سرد ما جاء به سيبويه فيها وإنما بتحويل ذلك إلى قضايا يمكن أن يكون التساؤل عنها والجواب عليها أكثر حاجة وأبلغ إفادة لدى الباحث عموما؛ لذلك سنقرأ هذه النصوص مبرزين أهم قضايا العامل التي يمكن أن نستنتجها من فحواها.

فهذه النصوص يمكن التطرق إليها _

26 المصدر السابق ص34
27 المصدر السابق ص37.
28 المصدر السابق ص39
29 المصدر السابق ص 41.
30 المصدر السابق ج2 ص131.
31 المصدر السابق ج1 ص13.
32 المصدر السابق ص 94.
33 المصدر السابق ص128.
34 المصدر السابق ص127
35 المصدر السابق ج2 ص 88.
36 المصدر السابق ج3 ص-9 10.

كما تلخص لدي _ في الجواب عن الأسئلة الآتية: كيف تصور سيبويه العامل؟ هل كان لتقسيم العامل إلى لفظي ومعنوي حضور لدى سيبويه؟ ما مستوى تأثير التحليل المنطقي في تفسير سيبويه للعامل؟ وهي مواضيع _ إضافة إلى ما تقدم _توضح مدى وجاهة النظرية عنده، لنتوقف معها على نحو ما حددت الأسئلة.

أ_ حقيقة العامل: يجسد سيبويه هنا محورية رد التأثير الإعرابي في العامل، أي أن العامل هو الجالب للحركة الإعرابية أيا كان نوعها حسب التركيب، وحسب طبيعة العامل، تقدم ذلك في كلامه عن مجاري أواخر الكلم والتي رد التغير في أواخرها إلى العامل.

لكن هل كان سيبويه حقيقة يرى ذلك دون الخضوع للاصطلاح النحوي، وقانون اللغة الجمعي؟

فقد انتقد ابن مضاء _ كما هو معروف _ على سيبويه نسبة تغير الإعراب إلى العامل قائلا بأن ذلك: «بين الفساد»[37]، منطلقا من أن سيبويه يرى ذلك حقيقة، لكن الأستاذ إبراهيم البناء رفض تماما أن يكون هذا فهم سيبويه لما توفره نصوص «الكتاب» من أدلة واضحة يرجع فيها العمل إلى المتكلم[38]: من ذلك قول سيبويه في باب الإضمار حول المثال: (ليس خلق الله مثله) «فلولا أن فيه إضمارا لم يجز أن تذكر الفعل ولم تعمله في اسم»[39] فنسب العمل هنا للمتكلم.

وكذلك في تطرقه لقول امرئ القيس:

فلو أنما أسعى لأدنى معيشة كفاني ولم أطلب قليل من المال. فيقول سيبويه: «فإنما رفع لأنه لم يجعل القليل مطلوبا، وإنما كان المطلوب عنده الملك وجعل القليل كافيا، ولو لم يرد ذلك ونصب فسد المعنى»[40] فنسب العمل إلى امرئ القيس، وغيرها من أبواب الكتاب التي نسب فيها سيبويه العمل إلى المتكلم[41]. وفي هذا الصدد توصل الأستاذ إبراهيم البناء إلى مسوغات في نسبة العمل إلى العامل النحوي أو المتكلم عند سيبويه أهمها: جماعية اللغة والخضوع لعرفها الاصطلاحي؛ فالمتكلم حين يتكلم إنما يخضع في الصواب أو الخطأ لقانون اللغة الجماعي، ونسبة العمل إلى العامل النحوي إنما هي من لوازم الاصطلاح في القانون المعرفي[42]، ومن المفيد هنا في تصور العامل لدى سيبويه، والتوفيق بين نسبته التغيير إلى العامل النحوي، ونسبته أحيانا إلى المتكلم أن نتوقف مع مقاربة تقدم بها الأستاذ محمد عرفة حول تصور نظرية العامل عموما؛ فقد رد نظرية العامل إلى طبيعة اللغة وما يقتضيه التواضع النحوي، في نقاشه مسألة العامل ونسبته إلى المتكلم، فرأى أولا أن العامل حقيقة هو المتكلم، ولكن بخضوعه لقانون اللغة، وأن ذلك لا ينافي نسبة العمل إليه ما دام يوافق نظاما مخصوصا «فكما أن المصلي يفعل صلاته على قوانين مخصوصة شرعها الشارع ولا يضر ذلك في نسبة العمل إليه. كذلك ما هنا»[43]؛ ليتساءل فيما بعد ذلك: فلم جعل النحاة هذه عوامل، وأتوا من العلل بما يفهم منه أنها مؤثرات حقيقية؟

وكان من جملة جوابه: أن النحاة تواضعوا على التمييز بين المعاني التي تتعاور على الاسم بالحركات: فالرفع علم للفاعلية، والنصب علم للمفعولية، والجر علم الإضافة، فإتيان المتكلم بإحدى هذه العلامات في الاسم دليل على فاعليته، أو مفعوليته، أو إضافته. ولكن هذه المعاني لا تحدث في الكلمة اعتباطا، وإنما من مركزها داخل التركيب، فمحمد ومحمود مثلا ليس فيهما معنى من هذه المعاني قبل أن يدخلا في التركيب فيقال مثلا: قتل محمد محمودا؛ فتحدث فيهما هذه المعاني، وإذا نظرنا إلى ما الذي أحدثها وجدناها حدثت من الفعل قتل «فارتباطه بمحمود على جهة الوقوع على مسماه أحدث فيه المفعولية، فالفعل الذي هو قتل أحدث الفاعلية في محمد، والمفعولية في محمود» فهذه المعاني هي التي اقتضت أن يأتي المتكلم بكل من هذه العلامات، وعلى ذلك قياس النحاة، يقول: والفاعلية تقتضي المتكلم أن يحدث رفعا في محمد، وأن يحدث نصبا في محمود وعلى هذا القياس»[44]. إذن هو يشد على ما يسمى بالعامل ولكن يوضح مع ذلك السبب الذي اصطلح عليه بهذه الطريقة مرجعا كل ذلك في النهاية إلى قانون اللغة الطبيعي.

فنسبة العمل إلى العامل لدى سيبويه إنما هي إطلاق عرفي منطلق من طبيعة القاعدة النحوية القائمة على التركيب، فضلا أن المتكلم هو العامل بداهة ولكن ليس له في أن يؤثر في القانون العام للغة.

ب_ تقسيم العوامل إلى لفظي ومعنوي:

تنقسم العوامل لدى سيبويه _ ضمنيا _ إلى عامل لفظي وعامل معنوي:

– العامل اللفظي: وهو عند النحاة تقريبا السبب الموجود الذي تظهر آثاره، سواء كان بارزا أو منويا، وقد رأيناه كذلك في نسبة سيبويه تغيير أواخر الكلم «لما يحدثه فيها العامل»، وكما هو واضح في مثاله الذي أوردناه هو الآخر عن المنصوب الذي عطف على المحل؛ لأن الاسم المنصوب إنما

37 انظر ابن مضاء القرطبي ،الرد على النحاة ، تحقيق إبراهيم البناء، ط1، 1399هـ - 1979م، دار الاعتصام ص 69.
38 انظر المصدر السابق، مقدمة البناء ص 14.
39 سيبويه، الكتاب ج1 ص70.
40 المصدر السابق ص79.
41 ابن مضاء، الرد على النحاة، مقدمة البناء ص 14
42 انظر المصدر السابق ص 14 وما يليها من الصفحات عن الموضوع.
43 محمد عرفة، النحو والنحاة ص78.
44 المرجع السابق ص80-81.

عطف على محل اسم نصبه الفعل... وغير ذلك، فما يسميه النحاة العامل اللفظي أغلب أبواب «الكتاب» قائمة عليه وأكثر من أن يحصى إنما مرد اهتمامنا إبراز ما احتوت عليه النصوص التي أوردنا مما له تعلق بالعامل. هذا بالنسبة للعامل اللفظي.

- أما العامل المعنوي: هو عكس العامل اللفظي ومرده عند سيبويه إلى أمرين: الابتداء، والوقوع موقع الاسم.

- 1 فالابتداء هو العامل الرفع في المبتدأ(كما في النص)،

- 2 والوقوع موقع الاسم هو الرافع للفعل المضارع(النص كذلك). كل ذلك في الأمثلة المتقدمة التي نحلل في ضوئها سائر هذه القضايا.

ج_ مستوى حضور الفلسفة والمنطق في تفسير العامل لدى سيبويه:

إن الناظر في أول وهلة إلى هذه النصوص لا يمكن إلا أن يسترعي انتباهه اكتساء النحو والنظرية الإعمالية منه على وجه الخصوص بعبارات ومعان متشربة من علم المنطق والفلسفة، أو علم الكلام على الأقل؛ فنسبة الإحداث إلى العامل مثلا، ومراعاة المحل، والقول بإعراب الشيء لوقوعه موقع أمر آخر، وجعل كل إعراب وراءه سبب مسبب لذلك الأثر كلها بعض من أمثلة كثيرة ذات دلالة واضحة لوجود صدى العلوم المرتبطة بالمنطق، مع أن الاصطلاحات المنطقية العامة لا تفرض كون علم ما مأخوذا عن علم المنطق أكثر من أن تثبت له رسوخه المعرفي؛ فالبرهنة في التعليل، واستدعاء التجاوب بين المؤثر والمتأثر «من مسلمات المنطق الطبيعي»[45]، هذا فضلا عن ملاحظة أخرى عامة تسوغ الكثير من ارتكاز النحاة على نظرية العامل، وهي أن الانطلاق من أي أساس يحتكم إليه في إنشاء أي نظرية هو أمر ضروري خصوصا في مستوى ممارستها، ولا يمكن إلغاء هذه الأصول إلا إذا استبدلت «بأصول نظرية أفضل حسب مقتضيات الصياغة النظرية»[46]؛ فنظرية العامل تمثل أساسا معرفيا يقوم عليه النحو في مجمله العام، فمن الطبيعي أن يسير سيبويه في ضوئها دون أن تمثل له محطة استفهام في الصياغة النحوية.

خاتمة:

كان هذا البحث عن نظرية العامل عند سيبويه، وقد حاولنا فيه تقريب نظرية العامل بشكل عام، وإبراز مكانتها في النحو العربي عموما، ولدى سيبويه خصوصا؛ متوقفين مع أهم تجليات نظرية العامل في كتابه: قولا وتصورا، داعمين ذلك ببعض الاستشهادات الواردة في حقيقة العامل ووجاهته في الدرس العلمي. وعلى سبيل الإنهاء أختم بثلاث نتائج:

_ أن نظرية العامل، كانت هي المنوال الذي صاغ عليه سيبويه الكتاب وعلى ذلك البراهين، ولكن دون تعريف لهذا العامل.

_ أنه انطلاقا من أن المنطق الطبيعي والقاعدة يفرضانها بداهة لم يخجل سيبويه وغيره من نسبة الفعل إلى العامل.

_ أن كل ما يمتلك أسسا نظرية وتطبيقية في الصياغة العلمية أولى في المعرفة من غيره.

مصادر البحث ومراجعه:

1. ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة دراسة وتحقيق د/ إبراهيم البناء، الطبعة الأولى، دار الاعتصام 1399هـ - 1979م.
2. ابن منظور، لسان العرب دار صادر –الطبعة: الثالثة - 1414 ه، عدد الأجزاء: 15.
3. ابن يعيش، شرح المفصل : الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة: الأولى، 1422 هـ - 2001 م،
4. أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي، طبقات النحويين واللغويين: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم الطبعة الثانية، دار المعارف.
5. بنَاصر البُعزاتي، خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة: دار الأمان، الطبعة الأولى 2007،.
6. د/ تمام حسان، الأصول عالم الكتب – القاهرة، 1420ه- 2000م.
7. د/ شوقي ضيف، المدارس النحوية ط7، دار المعارف، القاهرة.
8. الدكتور أحمد سليمان ياقوت ظاهرة الإعراب في النحو العربي 1994، دار المعرفة الجامعية.
9. الدكتور عز الدين مجدوب، المنوال النحوي العربي الطبعة الأولى، 1998، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- سوسة
10. الدكتور علي أبو المكارم، تقويم الفكر النحوي دار غريب – القاهرة، 2005.
11. الدكتور مصطفى بن حمزة، نظرية العامل الطبعة الأولى -1425 2004.
12. الرضي، شرح كافية ابن الحاجب تحقيق: يوسف حسن معمر، منشورات جامعة قاريونس ببنغازي الطبعة الثانية، 1996، عدد الأجزاء: 4.
13. السيوطي، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، تحقيق: محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب –القاهرة الطبعة: الأولى، 1424هـ - 2004 م
14. عبد الرحمن بن محمد أبو البركات الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، 1424هـ- 2003م، عدد الأجزاء: 2.
15. عمرو بن عثمان بن قنبر أبو بشر الملقب سيبويه: الكتاب، المحقق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1408 هـ - 1988 م عدد الأجزاء: 4.
16. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط بالقاهرة، دار الدعوة، عدد الأجزاء: 2.
17. محمد أحمد عرفة، النحو والنحاة بين الجامعة والأزهر، مطبعة السعادة- القاهرة، الطبعة الأولى.

45 مصطفى بن حمزة، نظرية العامل، ص 133.

46 الدكتور عز الدين مجدوب، المنوال النحوي العربي ، الطبعة الأولى 1998، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- سوسة، ص17.

أ.د. محمد الأمين مولاي إبراهيم
أستاذ النقد وتحليل الخطاب،
مدير مدرسة الدكتوراه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية.
جامعة نواكشوط العصرية.

نقض نظرية الرواية عند لوسيان كولدمان ومساءلة لأطروحته من منظور السرديات التاريخية: نحو نظرية شعرية بديلة

0.0.يسعى هذا البحث في أهدافه العلمية والمنهجية إلى تقديم نظرية واختبار أطروحة، تقديم نظرية تنقض نظرية الرواية عند لوسيان غولدمان، وتسائل أطروحتها المنهجية، من منظور يستند في مرتكزاته النظرية لبناء النظرية إلى الشعرية التاريخية في تفسيرها لظهور الأنواع الأدبية وأشكال تحققها، وفي محدداتها المنهجية لاختبار أطروحة نقدية تتكئ في منهجها وأدواتها إلى السرديات التاريخية في نقضها لنظرية سوسيولوجيا الأدب والبنيوية التكوينية، التي استند إليها غولدمان في بناء نظريته واختبار أطروحته، وفي مشروعها العلمي إلى التأسيس لأطروحة بديلة، تسهم في توسيع مدارك السرديات التاريخية من موقع علمي حاضنته البيئة العلمية العربية، وهي الأطروحة التي بسطناها للنقاش والتحليل في مؤتمر النقد الادبي الثالث والعشرون المنظم من طرف جامعة جرش بالأردن.[1]

1.0. تأتي هذه النظرية التي نعرض لأطروحتها بشيء من الايجاز في سياق علمي ومنهجي:

ـ اما السياق العلمي فهو التطورات النظرية التي عرفها الفكر الأدبي العربي في العقود الثلاثة الأخيرة، وما صاحبها من دورة إنتاج للمعرفة الأدبية كرستها جهود تداخل جيلين من المدرسين الباحثين في أغلب البيئات العلمية العربية، كان لها الدور البارز في خلق حياة علمية وبحثية داخل وحدات البحث ومراكزه بالجامعة، أسست لحوارات ونقاشات علمية خلقت مع الوقت، مستويات من الوعي النقدي في الجامعة ومحيطها الثقافي.

ـ أما السياق المنهجي فهو التطورات المنهجية التي رافق تطور النظرية، فقد كان لتجذر المناهج النقدية وتطبيقاتها في التجربة العربية أثره البارز في خلق وعي بالمناهج وأدواتها، جدد من عدة المشتغلين بالخطاب وتحليله، وحسن من كفاءة أدواتهم المنهجية الواصفة، مما نشأت عنه تطبيقات منهجية نوعت الأطروحة وعددت من خيارات المنهجية.

2.0. وعلى الرغم من وجود دورة إنتاج في البيئات العلمية العربية إلا أن حركة النظرية بها ظلت بطيئة في نقضها للنظرية ومساءلتها الأطروحة وأدواتها، فأفكار النظرية النقدية في بعض هذه البيئات، تأخذ فترة طويلة قبل أن تُنْقَض أو تَقْبَل التعايش مع أفكار أو نظريات أخرى، والرأي المُخْتَبَر(الأطروحة) يحتفظ به مدة غير قصيرة، قبل أن يُبْنى عليه أو يُتَجَاوز، والمنهج النقدي بعدَته المنهجية يُتَمَسَك به فترة طويلة، فيصبح عند البعض أقرب إلى المذهب منه إلى المنهج، فلا تكون أطروحته وأدواته المنهجية محل اختبار وتطبيق ليتفطن إلى أنه حلقة من حلقات تطور المناهج النقدية، وأداة من الأدوات المنهجية الواصفة للأدب والمحللة له، ولا يبدل فيؤخذ بمنهج نقدي وعُدة منهجية أخرى، تغني الدرس الأدبي، وتنوع من تطبيقات المناهج في البحوث والأطاريح.

3.0 . ومن هنا اتسمت حركة أفكار النظرية في هذه البيئات بالبطء وضعف الحركة، وغلب على تجذر المناهج بها، الجمود وعدم التبدل. ولذلك وصفت الأجيال في العديد من البيئات العلمية العربية، بأنها أجيال ممتدة امتداد حيوية النظرية والتمسك بها في الجامعة المُدَرسة بها، وطولَ مدة تطبيق المنهج و فترة الاحتفاظ به والتعاطي معه، لأن فعل التغير المعرفي والتطور العلمي في هذه البيئات، لا يأتي في الغالب من نقض للأفكار واختبار للمناهج وأدواتها من طرف باحثين ومدرسين جدد، كل عشر سنوات أو خمسة عشر عاما الفترة المحددة، عند أصحاب سوسيولوجا المعرفة لظهور جيل جديد، والمخصصة عند الإبستمولوجيين للدورة المعرفية والعلمية بالجامعات ومراكز البحث، لإعادة إنتاج المعرفة على يد مدرسين باحثين جدد، على نحو ما يحصل في البيئات العلمية النشطة، والحواضن المعرفية الحية.

4.0 . ومن العينات الدالة على بطء حركة أفكار النظرية النقدية في بعض البيئات العلمية العربية وضعف نشاطها، وتصلب المناهج النقدية فيها وعدم حيوية تطبيقاتها المنهجية، على نحو ما أشرنا له أعلاه، ما تثيره النظرية النقدية المعاصرة في

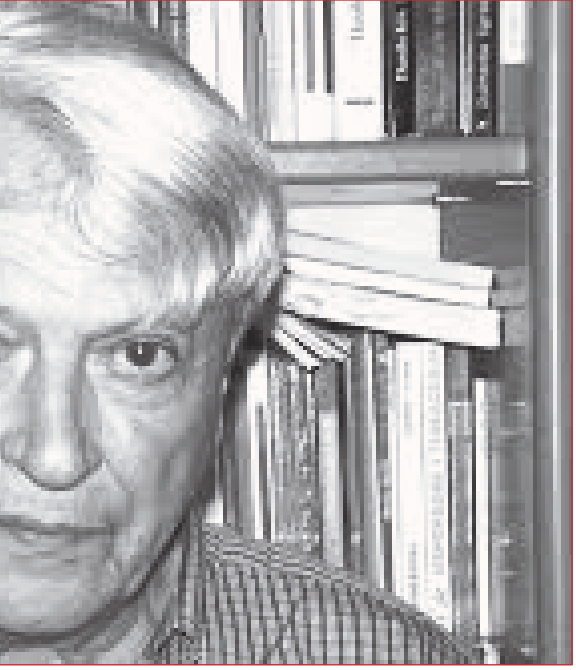
1 نظمته كلية الآداب بجامعة جرش بالأردن، ما بين 23 ـــ25 آذار /مارس 2020 ونشر في كتاب المؤتمر. وقد أجل المؤتمر لأسباب تتعلق بوباء كوفيد 19.

هذه البيئات العلمية العربية من قضايا، ويطرحه المنهج من أسئلة، وهو ما سنسعى إلى إجلاء بعض ملامحه بالتوقف هنا عند مظهر من مظاهر الفكر الأدبي العربي، يتعلق بقضية من قضايا الفكر الأدبي العربي المتصلة بالتأريخ للأنواع الأدبية (الشعر، السرد، المسرح) وأشكال تحققها عامة، وبنوع السرد وأشكال تحققه بصفة خاصة، منطلقين في هذا الطرح من الشعرية التاريخية مدخلا للتأريخ للأنواع والأشكال، ومن السرديات التاريخية مرتكزا نظريا لتقديم الأطروحة البديلة التي نقترح، ومحددا منهجيا لاختبارها، متخذين من ظهور رواية الصحراء نموذجا لبسط هذا الطرح، على نحو ما سيكشف عنه الوصف والتحليل في البحث.

النظرية النقدية والتنظير للسرد : سوسيولوجيا الأدب والتنظير للرواية.

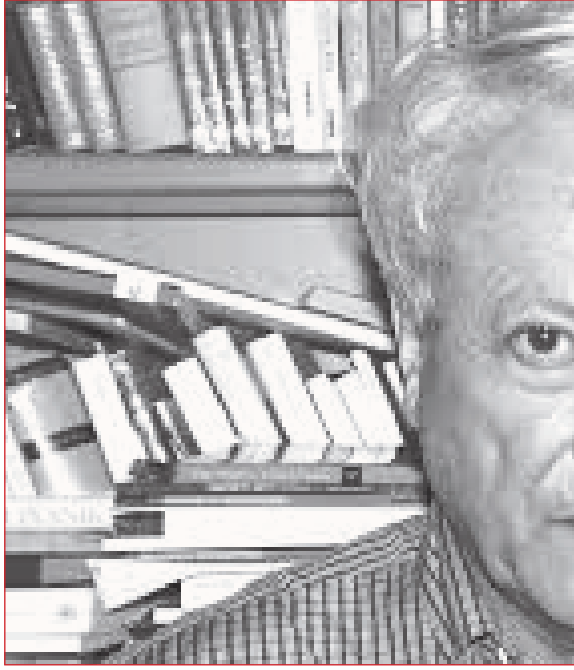
1.1 - من « أبرز التصورات النظرية النقدية – التي ظلت قائمة في أذهان النقاد العرب المدرسيين والأساتذة الباحثين، وتمسك بها الفكر النقد العربي فترة غير قصيرة من الزمن، ولم تتعرض بعد في بيئات علمية عديدة للاهتزاز والنقض، المؤديين عادة إلى اختفاء التصورات والمسلمات النقدية، وإدخالهما في دائرة تاريخ الأفكار– الربط بين الشعر والصحراء (الفضاءات المفتوحة)، وبين الرواية والمدينة (الفضاءات المغلقة)،[2]» وهو الربط الذي ولد مع الزمن نوعا من التواطؤ النقدي الضمني لدى الكثير من النقاد العرب المدرسين، مؤداه «أن درجة الكثافة الفنية لسرد الصحراء بمتخيلها ورُؤاها وصيغها السردية، ليست مُهَيِئة لإنتاج النص الروائي، لانتماء هذا السرد ومتخيله السردي إلى تكوينات اجتماعية صحراوية مباينة للتكوين الاجتماعي بالمدينة، الذي أدى لظهور الرواية في المجتمعات الغربية، نتيجة لتحول اجتماعي وثقافي مغاير لمجتمعات الجنوب وثقافته»[3] . ومن هنا ظل التصور الرابط بين ظهور الرواية وصعود البرجوازية الصغرى في المجتمع الغربي، الذي انتهى إليه التنظير الماركسي في رصده لظهور هذا الشكل السردي – في نظرنا – « المسلمة النقدية المضللة لذهنية النقد العربي والمكرسة لطرح لا يستجيب لشروط الإبداع في مجتمعات الجنوب ولخصوصيات القول الأدبي فيها»[4] ، بفعل تبنيها المطلق لهذا الطرح، وعدم قدرة هذه الذهنية على التحرر من سلطان التنظير الغربي لتاريخ ظهور الأشكال السردية من جهة، وعدم استطاعة التفكير المنهجي لأصحاب هذه الذهنية التحصن من سلطة الإسقاط المعرفي والمنهجي، الذي اتسم به النقد الأكاديمي التقليدي، ولم تسلم منه العديد من هذه البيئات من جهة أخرى.

1.2 - ونتيجة لذلك لم يقع التفكير في مراجعة هذه المسلمة، ومساءلة تفكيرها النقدي في ظل تطور النظرية النقدية في فكر الأدبي العربي، وما أتاحته من أفق للتنظير للأنواع والأشكال الأدبية، وما وفرته من مناهج وأدوات لمراجعة النظريات السائدة والأطروحات القائمة، إلا في دوائر محدودة من الوعي النقدي، بل اتجه الدرس النقدي الأكاديمي في أغلب مقررات الجامعات العربية إلى تدعيم هذه المسلمة، وتقوية حضورها في أذهان الطلاب الباحثين، رغم ما أشاعه النقد الجديد من وعي نقدي مضاد لهذا الطرح ولتفكيره المنهجي. فكان من أبرز القضايا التي اعترضت الفكر النقدي العربي في



العشرين سنة الماضية، التي يمكن أن نعرض لها هنا، صعوبة تصنيف بعض النصوص الروائية العربية، المكتوبة في فضاء الصحراء العربية، الممتد من موريتانيا وجنوب المغرب والجزائر وليبيا وتونس وعبر صعيد مصر وسهول بلاد الخصيب وصحراء اليمن وبلاد الخليج، وخاصة بعد تضاعف أعداد قوائم هذه النصوص. فلم يستطع منظرو هذا الفكر النقدي أن يدخلوا هذه القوائم في خانات الكتابة الروائية العربية القائمة، لما اتسمت به نصوص هذا الشكل الروائي الجديد من ملامح فنية مغايرة لتشكل الخطاب الروائي السائد؛ الأمر الذي جعل تصنيف هذه القوائم من النصوص الروائية في خانة الرواية المتعالقة نصوصها مع البنيات الاجتماعية لمجتمع المدينة، بقوائمها المتعددة (الرواية الاجتماعية، رواية تيار الوعي، رواية الحداثة..) أمرا غير ممكن، نظرا لما يتسم به الخطاب الروائي في هذه النصوص من ملامح سردية، تتجلى في طرائق من تكثيف للمتخيل، ودرجات من التشكل للخطاب، وأساليب من التعبير عن منطوقات أهل الجنوب، ومستويات من الرؤية السردية لموصوفات عالم الصحراء، تعطي هذا النص الروائي سردية ممتعة ومؤنسة مختلفة عن سردية رواية المدينة، ومفارقة لها

2 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: شعرية رواية الصحراء: شعرية الشكل وخصوصية النص، تقديم أ.د. سعيد يقطين، الكتاب الفائز بجائزة شنقيط للآداب والفنون 2004، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة نواكشوط 2012، ص/15
3 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: المرجع السابق ص/ 15
4 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: المرجع السابق ص/16



في مصادر مآتي حسنها وجماليات إبداعها لسردية رواية المدينة. وهو ما نوع من مصادر الإبداع الروائي العربي، ومد الروائيين العرب بأدوات من الكتابة جديدة مكنت الرواية العربية من اكتشاف عالم الصحراء.

1.3 ـ وبذلك لم تُنْقَض نظرية الرواية عند السوسيولوجيين وخاصة أطروحة لوسيان كولدمان منهم القائلة بان الرواية شكل سردي جديد، يظهر في مجتمعات المدينة، يرتبط ظهوره بصعود البرجوازية الصغرى (الطبقة الوسطى) وتنامي الوعي الطبقي فيها. فالرواية تقدم رؤية للعالم من طرف كتاب ومثقفين، يناهضون البرجوازية الكبرى ويسعون لتعزيز مكانة أصحاب الكسب بالأذهان في المجتمع والدولة (الأساتذة، القضاة، الإداريون، المهندسون، الإعلاميون..)، في وجه قوة نفوذ أصحاب الكسب بالمال (أصحاب رأس المال، وكبار المستثمرين، كبار التجار) وتراجع دور أصحاب الكسب بالسواعد (العمال اليدويين، والحرفيين، أصحاب الكسب اليدوي..). وتستند نظرية الرواية عند كولدمان في مرجعياتها الفكرية ومرتكزاتها النظرية وأدواتها المنهجية، إلى التنظير الروائي عند المنظرين السوسيولوجيين الأول (هيغل، لوكاتش، باختين...)، الذين انشغلوا عبر مراحل متطاولة بالتنظير للرواية، معتبرين أنها الشكل السردي الحديث، الذي أنتجته تحولات اجتماعية وثقافية وفكرية عرفتها المجتمعات الغربية. وقد نظروا لهذا الشكل وقدموا تصورات نظرية ونقدية تتخذ من الفلسفة الماركسية مرجعا، ومن التفسيرات الماركسية للسوسيولوجي والثقافي مرتكزا لتقديم نظرية نقدية لظهور الرواية في المجتمعات الغربية، متسقة ومتجانسة، لكنها وإن عملت على تنويع مداخل النظرية الأدبية الحديثة لظهور الأنواع والأشكال الأدبية فإنها تظل ـــ في نظرنا ـــ نظرية أدبية تستند في تفسيرها لظهور الرواية إلى أوضاع اجتماعية وثقافية عرفتها مجتمع الشمال بتكويناته الاجتماعية والثقافية المختلفة، وإلى أوضاع من التخاطب اللغوي والأدبي خاص بها، لا تنطبق على الأوضاع الاجتماعية والثقافية لمجتمعات الجنوب ذات التكوينات الاجتماعية الخاصة، ولا على أوضاع تخاطبها اللغوي والأدبي الخاصة، التي أدت إلى ظهور الأنواع والأشكال الأدبية بها، ولما يقوم بين العالمين من فروق واختلافات في الإنسان والمكان والزمان.

ـ رواية الجنوب وخلخلة الوعي بنظرية الرواية:

1.2. لقد ظلت سلطة هذا الطرح في التنظير للرواية ممتدة في العديد من البيئات العلمية العربية، حية في الفكر الأدبي العربي الحاضن لها، ومع ذلك استطاعت النظريات النقدية الناقضة لنظرية سوسيولوجيا الأدب واللاحقة عليها (النظرية النقدية البنيوية، الشعرية، السيميولوجيا)، أن تؤسس لوعي نقدي يستند إلى هذه النظريات، ويقدم تنظيرا للأشكال السردية ينقض هذا الطرح، ويخفف من وطأة الانصياع التلقائي لسلطة التنظير السوسيولوجي للأدب. فاستمر التفسير السوسيولوجي لظهور الرواية عند لوسيان كُولدمان طرحا نظريا سائدا، ووعيا نقديا قائما في أغلب البيئات العلمية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، وتعززت مرتكزاته النظرية باستفادته من أدوات البنيوية، فأصبح أطروحة متداولة، ووعيا مهيمنا على التفكير المنهجي وذهنيته النقدية في هذه البيئات. ولم يتخلخل الوعي بمسلماته النظرية والمنهجية إلا بظهور النص الإبداعي ذاته (رواية الصحراء)، مع روائيين عرب ينتمون إلى فضاء الصحراء، بوتيرة أسرع وعدد أكبر، فكان ظهور رواية الصحراء في بعض البلدان العربية ذات التكوينات الاجتماعية الصحراوية، الفعل الإبداعي المُظْهر لعدم تماسك هذا الطرح والمقوض لمسلماته. فكان بذلك الإبداع في هذه البلدان فعل الكتابة المقوض لهذا الطرح، والخطاب الإبداعي المخلخل لتفكيره النقدي، في اتجاه يدفع إلى إعادة النظر في مسلمات هذا الطرح، ويدعو النقاد والمدرسين الباحثين إلى ضرورة مراجعة بعض مسلمات النقد العربي الحديث المعيقة لتطوره وتجديد فكره وتحرر ذهنيته النقدية من سلطة النقد الأكاديمي المدرسي وسلطان عقله. وبذلك تثبت الكتابة الإبداعية في تاريخ الأدب العربي الحديث أنها صنو النقد في الإسهام في تطوره وتجديد فكره الأدبي.

ـ السرديات التاريخية ونقض أطروحة كولدمان

1.3. وعلى الرغم من أن أطروحة لوسيان كولدمان في التنظير للرواية ما زالت حية تدرس، وتلقى استحسانا نظريا ومنهجيا في العديد من البيئات العلمية العربية، فإنه من الملاحظ أن الفكر النقدي في بعض هذه البيئات، قد عرف بروز وعي نقدي ناقض لنظرية سوسيولوجيا الأدب، مسائل لمرتكزاتها النظرية ولأدواتها المنهجية المحققة لشوط قبولها. وقد بدأ أصحابه يأخذون مواقع تأثيرهم في المحافل العلمية لهذه البيئات، ويحظى الطلاب الباحثون الحاملون لفكره،

بالاهتمام العلمي داخل المجالس العلمية لوحدات التكوين العليا، وفي اللجان العلمية للأطروحات والنشر العلمي بالجامعة، نتيجة لما عرفه النقد في البيئات العلمية العربية في السنوات الأخيرة من القرن العشرين من تطور ملحوظ على مستوى النظرية والمنهج والتفكير يُبينُ عن مستوى من الوعي بالنظرية النقدية يبرز لا في التمكن من مناهجها النقدية بأطروحاتها المتعددة فحسب، وإنما أيضا على مستوى تعامل النقاد الباحثين مع الموضوع؛ وإكسابهم ذهنية نقدية أكثر تحررا من سلطة التنظير النقدي الغربي المدرسي[5]؛ وأقدر على تطبيقات المناهج التي يختارونها؛ وفقا لرؤيتهم النقدية الخاصة.

1.1.3. وقد كان حظ الشعرية وتطبيقاتها من هذا الوعي والممارسة بارزا حيث برزت أسماء مؤسسة لهذه النظرية النقدية وتطبيقاتها المنهجية في التجربة العربية في مختلف البيئات العلمية العربية؛ كان لها الدور الرائد في تكوين جيل من الأساتذة الباحثين الشباب حينها في أغلب الجامعات العربية نهاية التسعينيات المشتغلين بالشعرية منهجا والمتبنين لأطروحتها خيارا للمقاربة والتنظير؛ وخاصة منهم أصحاب اختصاص السرديات؛ حيث حظي السرد وأشكاله بالدراسة والتنظير وأنجزت في هذا المجال أطروحات جامعية مؤسسة، وأعدت دراسات مهمة رائدة، وألفت كتب نقدية عمدة، ونظمت ندوات متخصصة جامعة، ونشرت بحوثا علمية رصينة. هذه الجهود كلها كانت الحاضنة المعرفية والمنهجية؛ التي أدت إلى ظهور السرديات العربية وتطبيقاتها المنهجية. وقد صاحب هذا الظهور فكر أدبي ووعي نقدي عربي بدأت ملامحه تتشكل في البيئات العلمية العربية وحواضنها الثقافية من ذو العقد الأخير من القرن العشرين؛ – يتبنى السرديات منهجا لمقاربة النص السردي والتأريخ للأنواع السردية وأشكالها، إسهاما منه في تعميق الوعي المعرفي والعلمي بالسرديات في البيئات العلمية العربية من جهة، وتقديم سرديات عربية متفاعلة مع ما تشهده السرديات في المحافل العلمية الدولية من تطور حيوي وسريع، تتطلب مواكبته والمساهمة فيه، متابعة علمية دقيقة لحواراته العلمية وتطبيقاته المنهجية.

السرديات التاريخية وظهور الأشكال السردية : الأطروحة البديلة.

1.4. وفي إطار ترسيخ التصورات السردية المؤسسة التي اضطلع بها في السرديات العربية الجيل المؤسس،[6] ظهرت في بعض البيئات العلمية العربية تصورات نقدية مؤكدة على المنحى التأسيسي العام الذي سنه السرديون الأول، تحمل هذه التصورات رؤية وطرح الجيل الثاني[7] من السرديين العرب من مدرسي السرديات في الجامعات العربية، ممن تتلمذوا على الجيل المؤسس وانخرطوا في مشروعه العلمي وأسسوا لذواتهم خيارات منهجية، ومسارات علمية اختلفت من تخصص لآخر، وتنوعت من مشغل لآخر، وهي تصورات تمايزت في آرائها النقدية وأطروحاتها العلمية من حاضنة علمية لأخرى. وقد أسهم هذا الجيل في العقدين الأولين من هذا القرن في توسيع قاعدة المشتغلين بالسرديات في البيئات العلمية العربية، بتخريجه لجيل ثالث من الباحثين السرديين الشباب المتخذين من السرديات التطبيقية مشغلا لبحوثهم وأطروحاتهم في مدارس الدكتوراه ومراكز البحث بالجامعات ال عربية.

1.1.4. - وقد اطلع الجيل الثاني من السرديين العرب – إلى جانب أساتذته – بمهام علمية وتكوينية أساسية في البيئات العلمية التي ينتمون إليها، ساهمت في تجذير السرديات العربية، بتعميقهم للقضايا التي أثارها المؤسسون، ومواجهة الأسئلة التي طرحوا، فتعددت معهم الاختصاصات والمشاغل السردية، وتمايزت المرتكزات النظرية، وتنوعت المداخل النظرية التي يصدرون عنها، والخيارات المنهجية التي يختبرون، فظهرت في السرديات العربية: سرديات شعرية وسرديات سميولوجية تفرع عن الشعرية فرع حصري وآخر توسيعي، وعن السميولوجية نموذج عاملي وآخر نصي. وقد كان للجدل المعرفي الذي عرفته صفحات الكتاب النقدي والجامعي، والنقاشات العلمية التي دارت في ساحات الدرس وداخل قاعات النقاش بالجامعة، أثرها الكبير في بروز تصورات نقدية متعددة ومتنوعة، هي اليوم في البيئات العلمية العربية، مدار لحوار معرفي وعلمي بين المنشغلين بالسرديات وأصحاب هذه التصورات، ومحل للنقاش وللمساءلة في بحوث وأطروحات الجيل الثالث من الباحثين السرديين الشباب. ولئن أفرزت هذا الحوارات والنقاشات العديد من الآراء والتصورات النقدية والأطروحات، هي في عمومها اليوم المحتوى العلمي لأهم القضايا والأسئلة التي تطرحها السرديات العربية، فإننا سنكتفي هنا بعرض تصور من هذه التصورات المراجعة لنظرية الرواية عند لوسيان كولدمان. وهو طرح يناهض المرتكز السوسيولوجي الذي اعتمد عليه في تفسير ظهور الرواية والأشكال السردية، ويسائل الخلفيات النظرية المؤسسة لأطروحته في بنائها للمعرفة، ويختبر الأدوات المنهجية المنتجة لها.

5 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: السرديات البوتيقية ومشغل الدلالة: تجربة النقد البوتيقي السردي العربي، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 9، الجزء 33، سبتمبر1999، ص/33

6 من جيل السرديين العرب المؤسسين يمكن أن نذكر د. سعيد يقطين ود. عبد الله إبراهيم ودة، سيزا قاسم، و. د. محمد نجيب العمامي ود. سعيد بنكراد و د. محمد القاضي ود، سعيد الغانمي وغيرهم ممن عرفوا بإسهاماتهم العلمية البارزة في تأسيس سرديات عربية، أصبحت اليوم في البيئات العلمية العربية سلطا ومراجع علمية معروفة.

7 من الجيل الثاني من السرديين العرب، الذين تتلمذوا على الجيل المؤسس، مدرسي السرديات اليوم في أغلب الجامعات

ظهور الروية تحول في طبقات القول وتمايز لنثرياتها:

2.4. يتأسس الطرح الذي نسعى لبسطه هنا، على مرتكز نقدي نصي، يستند في مداخله النظرية وأدواته المنهجية إلى الشعرية Poétique في انطلاقها من «الأدبي» مجالا للبحث وانشغالها بالأدبية موضوعا للبحث، بكشفها لما به يكون النص الأدبي نصا أدبيا من جهة، واشتغالها بالخطاب في وصفها لسردية الخطاب السردي، واكتشافها لمآتي الحسن ومستويات الإمتاع والمؤانسة فيه من جهة ثانية. وهو تصور يفسر نشأة السرد وظهور أشكاله انطلاقا من أطروحة « السرديات التاريخية»، التخصص النقدي الدقيق من اختصاص السرديات، الذي يتخذ من تاريخ الخطاب السردي في ثقافة من الثقافات، ومجتمع من المجتمعات موضوعا للبحث والدراسة، ومن ظهور الأشكال السردية فيه، مشغلا علميا يتم فيه البحث عن نشأة خطاب السرد في الحواضن اللغوية والمحافل الثقافية للمجتمعات في تعبيرها عن « الاجتماعي» والثقافي» و»الحضاري».

1.2.4. - وهو مشغل يؤسس للقول إن ظهور الأشكال السردية عامة (رواية أو قصة أو أشكال سردية تراثية) وليدة تراكمات نثرية مولدة لخطاب السرد، حاضنة له ومحققة لسردية خطابه. فالبحث عن ظهور هذه الأشكال في ثقافة من الثقافات ومجتمع من المجتمعات ـ من هذا المنظور ـ هو بحث في طبقات لغة حية قادرة في تطويعها للنثر المرسل على إنتاج نثرية أدبية، محققة لجماليات سردية ممتعة ومؤنسة، ومن ثمة فالبحث عن العوامل المؤدية لظهور شكل من الأشكال السردية، ينبغي أن يبحث عنه في طبقات القول المولدة لنثريات الكلام المرسل، في محافلها التواصلية وحواضنها اللغوية المطوعة للغة والمعبرة عن «الاجتماعي» و»الثقافي» في مجتمع من المجتمعات، ووصف التراكمات النثرية لهذه الطبقات في مستوياتها التواصلية والبلاغية والأدبية المولدة لأدبية الخطاب السردي.

2.2.4. والطرح الذي سعينا منذ نهاية التسعينيات[8] إلى بلورة نظريته واختبار أطروحته، ضمن خيار الشعرية وتطبيقاتها في التجربة العربية، ينطلق في تنظيره للأشكال السردية من أطروحة مؤداها، أن ظهور الأشكال السردية عامة، والرواية منها خاصة، يأتي وليد تراكم طبقات القول المعبرة عن «الاجتماعي» والمجلية «للثقافي»، في المحافل اللغوية الحاضنة لها في مجتمع من المجتمعات، وليس نتاج التحول في طبقات المجتمع، المؤدي إلى بروز الطبقة الوسطى منها، باعتبارها الحاملة للوعي، والمعبرة عن الرؤية للعالم على نحو ما تؤسس عليه نظرية سوسيولوجيا الأدب أطروحتها النقدية في تفسيرها لظهور الرواية في المجتمعات الحديثة، بل هي نتيجة لتحولات لغوية تعرفها المحافل اللغوية والحواضن التواصلية. ولذا اعتبرت النظرية المحافل اللغوية الحواضن اللغوية لمنابت الخطابات الأدبية، التي ينبغي الرجوع إليها للبحث عن العوامل المؤدية لظهور الشكل السردي.

فالبحث عن ظهور الشكل السردي (الرواية هنا)، في أدب من الآداب هو بحث في لحظة ما قبل ظهوره، بحث في التحولات النثرية المولدة لطبقات النثر، التي من منابت قولها ينشأ خطاب السرد وعنها تتولد أشكاله السردية. ومن هنا جاء ارتباط ظهور الشكل السردي باللغوي وليس الاجتماعي، وبالتراكمات النثرية لطبقات القول الثلاث (التواصلية، البلاغية، الأدبية) وليس نتيجة للتراكمات الاجتماعية لطبقات المجتمع الثلاث (الدنيا، الوسطى، العليا) على نحو انتهي إلى ذلك الطرح السوسيولوجي.

1.2.2.4 - وسند القول هنا أن تحولات المجتمع وتغير الوعي فيه، هي تحولات في اللغة والخطاب والخبرة اللسانية، وتغيرات في طبقات القول ونثرياتها قبل أن تكون تحولات في طبقات المجتمع، فأوضاع التخاطب في المجتمعات هي التي تنشأ عنها أدبية قولها و»نظرية كلامها» بتجلياتها وأشكالها المختلفة. فظهور الرواية في مجتمع من المجتمعات ليس حدثا أدبيا اجتماعيا مرتبطا بظهور الطبقة الوسطى وقدرتها على الفعل، على نحو ما قال بذلك أصحاب سوسيولوجيا الأدب - وإنما هو حدث لغوي أدبي مرتبط بظهور الطبقة العليا من الكلام فيه، وقدرتها على إنتاج نثرية أدبية مولدة لجماليات من القول الجميل، مناهضة لبلاغة القول البليغ في طبقة الكلام الوسطى، ومتعالية على مهارة القول الفاره في طبقة الكلام الدنيا.

2.2.4.4.- ولئن ظل طرح الشعريين وغيرهم، غائبا عن بعض دوائر التداول العلمي القائم اليوم في بعض البيئات العلمية العربية، نتيجة تمسكها بالطرح السوسيولوجي وولائها لتفكيره المنهجي وانصياعها لسلطة ذهنيته النقدية. فإن حضوره المتزايد في بعض البيئات العلمية العربية، كخطاب مناهض ومراجع لبعض الأطروحات المدرسية التي عاش عليها فكرنا الأدبي ردحا من الزمن، وما زالت تعيق تطور النظرية النقدية وتطبيقاتها المنهجية في جامعاتنا ومراكز بحثنا العلمي، أمر يدعو للتفاؤل بأن هذه البيئات العلمية العربية، ومنها جامعتنا الموقرة، ستواكب التطورات النظرية والمنهجية التي يشهدها علم الأدب.

8 صدر من الكتب حينها: كتاب» بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول أو الأصول لأحمدو ولد عبد القادر: مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني، تقديم أ.د. سعيد يقطين، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1999. وكتاب «الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني: قراءة لظهور الأنواع والأشكال، تقديم أ.د. محسن جاسم الموسوي، دار الأمين، القاهرة، 2001، وكتاب « شعرية رواية الصحراء: شعرية الشكل وخصوصية النص منشورات حلقة النقد الادبي بنواكشوط 2003»، الكتاب الفائز بجائزة شنقيط للآداب2004، وقد صدر لاحقا في طبعة ثانية عن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة نواكشوط، 2012 وقدم له أ.د. سعيد يقطين.

د. سيداتي سيد الخير
باحث في السرديات

سردية العجائبي عند موسى ولد أبنو:

قراءة في متخيل القصة

تقديم

تتميز الكتابة الروائية عند موسى ولد أبنو بنزوعها الكبير نحو العجائبية والخيال العلمي، لكون مجمل أعماله الروائية (الحب المستحيل، مدينة الرياح، حج الفجار، حج 2053 رحلة «منير أويو» التي صدرت أخيرا) تشكل بطريقة أو بأخرى ملتقى أجناس متعددة من الخطابات المهاجرة من مختلف نصوص الثقافة في سياقاتها التخييلية والتاريخية والجغرافية والإيديولوجية، والإثنية والعلمية، والعجائبية، ذات الصلة بأزمنة العنف البشري، وكأنه يقول إن هذا الرعب القادم من التاريخ والذي يبرعم باستمرار ودون توقف في حياتنا المعاصرة لا يمكن أن يترك مجالا لسلطة المتعة والتخييل أن تمارس فعلها خارج فضاءاته وأزمنته وطقوسه، وهو ما يفسر تعلق كتاباته الروائية بتوهج الذاكرة التاريخية والفلسفية، وتعبيرها عن تمزق الوجود بلغة بالغة العنف، تتكامل في شكل ممارسات فنية متحولة تمر من شكل متمرد إلى آخر لتفسح المجال لأوسع استثمار دلالي وقيمي. ولذلك فإن أهمية وفعالية أعمال موسى ولد أبنو الروائية لا تكمن في طريقتها في تقطيع الواقعي وإعادة استثماره على مستوى التخييل، وإنما في إعادة استدعائه من فضاءات ومن أزمنة تاريخية أو أساطيرية، أو أفكار فلسفية متمردة، أو من أجناس خطابية ذات مرجعيات تاريخية ودينية متنوعة تجمع وتؤلف بين بلاغة الهامش والاختلاف من أجل إعادة ترهينه بوصفه حدثا أو موضوعا أو خطابا مخلقا ومستنسخا، أكثر منه حقيقة سابقة الوجود.

1- تجاوز نظرية الأجناس عند موسى ولد أبنو:

والملاحظ أن موسى ولد أبنو إذ يوسع مجال استثماره لمختلف أجناس الخطابات المستدعاة أو المتساقطة والمهاجرة من مختلف الثقافات في إطار ما يعرف بالتداخل والتحاور والتقاطع الخطابي والأجناسي بوصفه منجزا بنيويا تسهم اللغة الروائية في تحقيقه نصيا مخلصة إياه من علائقه السياقية الماقبلية؛ يدرك جيدا أن أي تعبير يظل غير واضح تماما ما لم يرتبط بمرجعية شفرة معطاة أو مضمون متواضع عليه، وهو ما كان يحفزه من نص روائي لآخر لكي يتوغل في أدغال نصوص الثقافة والتاريخ والمجتمع، وأن يتوغل أكثر في فضاءات النصوص السردية العربية الهامشية القديمة التي تستمد سجلاتها من التاريخ ومن التخييل الشعبي، من أجل استيعاب بنياتها الدالة وصياغتها بشكل يقدم امتدادات التراث في الواقع المتخيل والمرهن، وهو ما يجسده استدعاؤه الدائم لقصة الحج، وذلك من خلال فسح المجال لتداخل الخطابات ذات الحمولات المعرفية والدينية والثقافية المختلفة لكي تمارس حضورا حواريا عبر ممارسة أنواع من «البلاغات»، تسمح للصياغة السردية الجديدة للأحداث التاريخية أو الأساطيرية أو العقدية أن تمارس نوعا من الحضور المجازي في الزمن الراهن أو المستقبل، أو أن تتلبس به كأحداث ووقائع، أو ممارسات إيديولوجية وسياسية، يقصد من إعادة إنتاجها روائيا وتمثيلها رمزيا أن العنف والفتنة الفكرية والدينية والأيديولوجية والعشائرية...، في واقعنا العربي الإسلامي يشكلان قدرا يخترق حدود الزمان والمكان ويتعذر تطويقه.

وعليه فإننا يمكن أن ندرج الكتابة الروائية لموسى ولد أبنو ضمن محسنات سردية ابتدعها الكاتب، مستندا إلى المزاوجة بين البلاغة القديمة وتلك الجديدة والمتجددة، المتحررة من آلية الالتزام بأية محددات، مسهلا بذلك عمليات التداخل الخطابي والأجناسي، بحيث يبدو من خلال عمليات التهجين والصهر ودمج العناصر المختلفة والمتعارضة كأنه يمارس نوعا من التحدي لنظرية الأدب ولسلطة الجنس المهيمن والمتفرد المتحكم في كثير من مصائر شعوبنا، ومن خلال المتخيل السردي يحاول أن يتمرد على مجموع السلط التاريخية

والفكر التي ما زالت تتحكم في حاضرنا، ولذلك فإنه يعمل من خلال أعماله الروائية على تشييد فضاءات متخيلة ومتعددة تتكرس داخلها هجنة تعبيرية وتعددية أجناسية وتخييلية وصوتية.

وعبر هذه العوالم القائم على التعددية والاختلاف يمارس موسى ولد أبنو نوعا من المعارضة والتحدي الرمزي والتخييلي للنظرية السياسية العربية للفكر المتسلط والمهين المقيِّد، والتي ترفض المعارضة والاختلاف، وتفرض الانسجام بالقوة.

وفي هذا السياق ومن هذا المنظور تعمل الكتابة الروائية عند موسى ولد أبنو على إنتاج سرديتها الخاصة ذات النزعة التحررية التي يتضافر ويمتزج داخلها فنيا الشعري والأساطيري والتاريخي والسياسي والقيمي، والمعرفي داخل كل حكائي، يعمل الكاتب على تشييده، إذ أنه يدرك أن التداخل السيميائي يتيح للعمل الروائي من خلال لقائه بالقارئ وعبر التوظيف الرمزي والاستعاري لدوال وخطابات تنتمي إلى أنظمة وجود مختلفة الكشف عن المضمون المأساوي للواقع من خلال ما هو متخيل، ويتجلى ذلك من خلال اتجاه موسى ولد أبنو منذ صدور أعماله: أعماله الروائية الأولى «مدينة الرياح»[1]، و«والحب المستحيل»[2]، و «حج الفِجار»[3] والتي عمل فيه على استثمار رصيد التراث السردي العربي والغربي، وكأنه يسعى إلى تأصيل الرواية العربية وربطها بنصوص سردية تخييلية، ذات صبغة عجائبية أو مرجعية تاريخية حقيقية، تضاهي الرواية الغربية وتعاندها من حيث طول النفس السردي وتعدد فضاءاتها، وتعقد عوالمها ومشاكلتها لعوالم القصة العربية القديمة كسيرة بني هلال وألف ليلة وليلة...، ولكنه لم يكتف بهذا المنوال السردي التراثي حتى لا يتهم بالماضوية وعبادة الوثن والرغبة في الحلول والتبخر داخل هوية ثقافية وجمالية، وهي التي مهما بدت ثرية ومتنوعة فإنها تبقى محدودة وذات تلوين تراثي محلي، قياسا بثراء وتنوع واتساع فضاءات السرد الإنساني، الذي لا يقف عند حدود تعدد أشكال الرواية الغربية الحديثة، وإنما يتجاوزها إلى أصولها الأولى ممثلة في رواية دون كيشوت[4] ، التي تشكل حضورا خاصا ومنوالا سرديا ربما استمد منه الكاتب بعض أفكاره في أكثر من عمل من أعماله الروائية، وبخاصة في رواية «مدينة الرياح» والتي تشكل توليدا وإعادة ترهين لأزمنة وأحداث تاريخية، وقصص متخيلة وأخرى عجائبية توفر تغذية ارتجاعية لأزمنة الحاضر الرهيب والمستقبل المقلق.

وقد حول موسى ولد أبنو مشروعه في الكتابة إلى لعبة فنية مبرمجة بإتقان وحذر تنتظم وفق استراتيجية توجه الكتابة الروائية عنده نحو الانفتاح على قيم جمالية وثقافية وتاريخية وإيديولوجية متنوعة، وهو ما يجعل نصوصه نصوصا إشكالية ومثقفة، لا تدين بمقولة نقاء الجنس، بل تتمرد على مقولة الأجناس الأدبية، وتعمل على توسيع حدودها، وهذا شأن كل النصوص الحديثة والناجحة التي تنزع لتعويض القيم المعيارية بلعبة فنية واسعة ومعقدة، تقوم على التبادل والاستعارة والمناقلة والتحويل والتعلق النصي والانفتاح على مختلف حقول المعرفة، والمجتمع والإنسان؛ لكون الالتزام بأية معيارية صارمة وذات مرجعية أجناسية يعد ضربا من تقييد حرية الكتابة، وهو ما يجعل من هذه النصوص فضاءات منفتحة تستوعب كل الاستثمارات الصيغية والقيمية المتعالية والهامشية.

2- سردية التعالق النصي

يعلن موسى ولد أبنو انطلاقا من خلال عناوين رواياته المختلفة، عن علاقة مفارقة وتضاد، تقوم بين العناوين الأصلية التراثية، في المدينة، والحب، والحج، والتي تحيل إلى تمثل الإنسان العربي للتاريخ ومفارقات حركته عبر الزمن، وبين العناوين الفرعية الموجودة بين جنبات كل رواية، والتي توحي دائما بالترحال وعدم الاستقرار، وبحياة الفقر والضنك، وتجاوز الإنسان إلى الآلة والحركة السريعة نحو محو خصوصياته وفنائه، وهي مفارقة تشكل عتبة نصية نلج عبرها إلى البنيات الموضوعاتية الافتراضية العميقة المشكلة لمستوى المحايثة النصية، كون هذه النصوص تعد امتدادا وتوسيعا لعناوينها، أو آلة لقراءة العنوان[5] بحسب جان ريكاردو J. Ricardou، ولكنها أيضا متواليات بطيئة أو اقتصادية، تحيا على فائض المعنى الذي ينجزه القارئ[6] كما يرى إيكو U. Eco؛ وهذا يعني أن النص مرتهن بفعل قراءته وتحقيقه الجمالي، وان الذي يحدد طرائق اشتغاله ومجموع علاقاته النصية وغير النصية هو القارئ الذي يفترضه النص ثم يبرمجه كأهم مكون في الاستراتيجية النصية، إذ بواسطته يتحقق الاشتراك التأويلي بين النص والقارئ؛ ولذلك فإننا إذا ما تأملنا المفارقة أو علاقة التقابل والتضاد التي تقوم بين عناوين الكاتب الأصلية وتلك الفرعية،

1 موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، دار الآداب، بيروت، 1996

2 موسى ولد أبنو، الحب المستحيل، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1999

3 موسى ولد أبنو، حجُ الفِجار، دار الآداب- بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005

4 دون كيخوتي دي لا مانشا بالإسبانية (Don Quijote de la Mancha) رواية للأديب الإسباني ميغيل دي ثيربانتس سابيدرا، نشرها على جزئين بين أعوام 1605 و1615،اشتهرت الرواية بين العرب بالعديد من الأسماء مثل دون كيشوت ودون كِيخوته ،وضون كِيخوتي، ودون كيخوط ، ودون كِيخوطي .كما تلفظ بالإسبانية، وتعد واحدة من بين أفضل الأعمال الروائية المكتوبة قبل أي وقت مضى ،واعتبرها الكثير من النقاد بمثابة أول رواية أوروبية حديثة، وواحدة من أعظم الأعمال في الأدب العالمي والتي تم ترجمتها إلى العديد من اللغات الأجنبية، و يحمل الجزء الأول اسم: العبقري النبيل دون كِيخوتي دي لا مانشا، وظهر عام 1605، بينما ظهر الجزء الثاني عام 1615 تحت عنوان :العبقري الفارس دون كِيخوتي دي لا مانشا، وحُبس ثيربانتس في السجن الملكي في إشبيلية بين شهري سبتمبر وديسمبر من عام 1597 بعد إفلاس البنك الذي كان يضع فيه الودائع المالية.

5 - Umberto Eco (1985), Lector in fabula, le rôle du lecteur, traduit par Myriem Bouzaher, Grassier et Fasquelle, Paris, p.63.

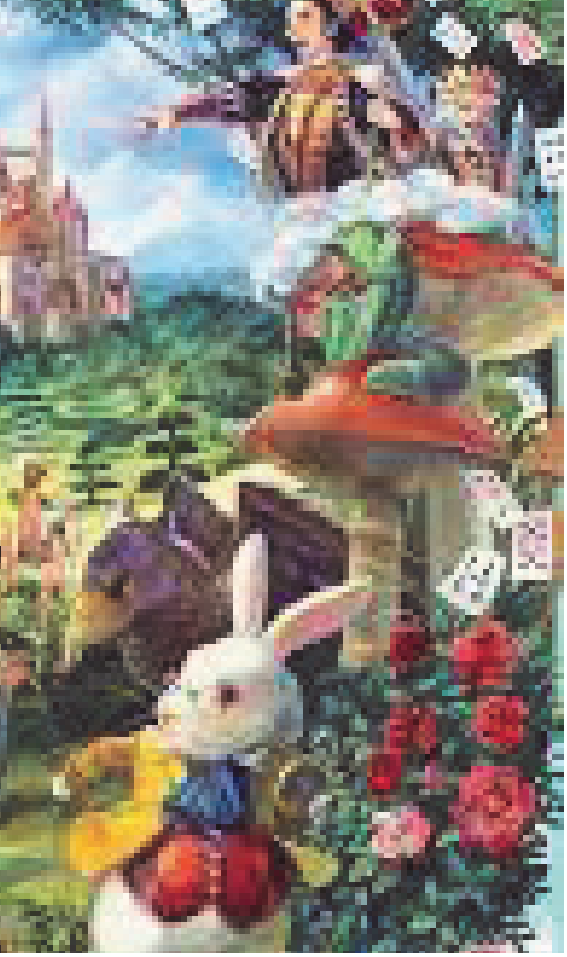
6 - Voir Samoyault, Tiphaine (2001), L›intertextualité, Nathan Université, p.16.

فإننا نجد أن هذه العلاقة تبرعم على مستوى فضاء العنونة مشكلة علاقة تناصية متمركزة في الوحدة المعنوية أو السيمية «تغريبة...»، والتي تستمد قيمتها الدلالية من السياق الخطابي الذي ترد فيه، ومن مجموع الإيحاءات والاستدعاءات التي تسهم في تحقيقها على مستوى فعل القراءة والتلقي الجمالي، وهو ما يجعل التناصّ نتاج القراءة وأثرا من آثارها، ولكنه في الوقت نفسه يشكل ظاهرة توجه قراءة النص، ويحتمل أن تتحكم في عملية التأويل، وهي عكس القراءة الخطية، لكونها تنطلق دائما من آثار بلاغية يمكن رصدها من خلال سمك وحجم ومراجع حاضرة داخل المدونة الأدبية، حيث يمكن لفعل القراءة أن يتحول إلى نشاط منتج للتدال وللدلالة، ومتجاوز لأي معنى يمكن أن يكون بين الكلمات ومراجعها اللفظية؛ أي أنه في إطار علاقات التناص يصبح النص كلا من افتراضات نصوص أخرى، ويشكل عتبات يمكن للنص من خلالها أن ينفتح على عوالم خيالية أو حقيقية أسهمت في تشييدها نصوص سابقة، ويمكن لفضاء العتبة التناصي في رواية «حج الفجار» بما يتضمنه من إشارات أو علامات مهاجرة، أو حتى مجرد كلمات مكررة، لكنها تشكل – من خلال حضورها داخل السياق الخطابي للنص – نوعا من «المقاومة الدلالية أو النحوية»[7]، وأن تعد عتبة تلج القراءة عبرها إلى عوالم خيالية وأخرى واقعية يستدعيها النص لخلق نوع من التشاكل الدلالي والسيميائي بينها وبين العالم المتخيل الذي يشيده النص؛ وتختلف هذه النصوص بحسب مستوى حضورها وتفاعلها مع النص المحوري في مشروع الكاتب «حج الفجار»، وذلك على الرغم من الوظيفة الإشهارية المهيمنة على فضاء العنوان، والتي تشير إلى علاقة اللحوق والتعلق النصي بين الحج عنده والحج في مختلف الثقافات الشرقية، وكأنه يمارس الاختلاف والتأصيل عبر «تعلقه بالحج كنوع سردي له ملامحه الشعبي[8].

3- القصة وطرائق التكثيف

قد لا يلتفت كثير من الدارسين إلى طبيعة المصطلح الذي يتعاملون معه حين المعالجة النظرية أو التطبيقية للأدب تحليلا وتفسيرا وتأويلا.. وكأنهم ألفوا المصطلحات التي يستعملونها وخبروا دلالتها، وعلموا أنهم يريدون منها ما تحمله أصالة في كلماتها، سواء عدنا بها إلى المعجم تأثيلا:»وهرقت الجفان والقدور»[9]، أو بحثنا في أمرها استعمالا واصطلاحا. غير أن الإشكال الأكبر في مثل هذا الاستخدام هو ألفتنا لمعان درجت بيننا وكأنها تامة الدلالة بينة الحد، واضحة المقاصد، ومن ثم يغدو استعمالها مثار التوجس والتخوف وعدم الفهم والخلط أحيانا، بل إن كثيرا منها حين يُقلب في وجوه استعماله يكشف عن حقائق تنبئ عن اختلالات يجب التنبيه عليها، لكونها تتصل بمستقبل هذا الفن أو ذاك، أو هي ترسم في تلونها جملة التحولات التي اعترته في تاريخه الخاص والعام.

ارتبطت الشخصيات في روايات موسى ولد أبنو بسمات الشخصية العجائبية من أحداث وأفعال وملفوظ له تعدديته ووظيفته الفاعلة، حيث يعتبر «آدم» أن الحب عبارة عن ((سجية بشرية لا يمكن إخضاعها للقانون))[10]، بحيث تبدو الشخوص في الغالب وكأنها استثنائية ذات



خواص عجيبة تقوم على الإدهاش، ومن أهم سمات الشخصية العجائبية في هذه الروايات نوع التعارض بين شخوص الواقع الخارجي وشخوص العالم الداخلي الذي تتحرك فيه ((في مقدمة الركب كان هودج «فاله» يعوم في لجج السراب المشتعل كأنه شراع سفينة فضائية))[11] وهو ما يظهر أنه ((تتقاطع في «مدينة الرياح» ألوان مختلفة من الكتابة وتتعايش جمالية متنوعة، وهذا طبيعي..))[12].

فـ»اخناثة» مثلا تجمع بين شكل الرجل وشكل المرأة (قصره وسمنه يعطيانه شكلا يكاد يكون كرويا، يداه الناعمتان الدقيقتان لهما نعومة يدي المرأة لكن فيهما خشونة الرجولة وقوتها، تدحرجه يعكس قوة جسمه)[13].

يقول ابن منظور في اللسان: ((رجل بَطَل بَيِّن البَطالة والبُطولة شجَاع تَبْطُل جِرَاحته فلا يكتَرِثُ لها، ولا تَبْطُل نَجَادته. وقيل إنما سُمّي بَطَلاً لأنه يُبْطِل العظائم بسَيْفه فيُبَهْرِجُها،

7 يقطين، سعيد (1992)، الرواية والتراث السردي، من اجل وعي جديد بالتراث، ، الدار البيضاء / بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، ص.49.
8 الزمرلي، فوزي(2003)، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، تونس، مركز النشر الجامعي، ص.165.
9 حجُّ الفجار، موسى ولد ابنو، دار الآداب- بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005، ص30
10 الحب المستحيل، موسى ولد إنبو، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1999، ص38
11 مدينة الرياح، موسى ولد أبنو، دار الآداب، بيروت، 1996 ص96
12 محمد بن تتاأوديب وليا-قراءات في الأدب والثقافة (قراءة في «مدينة الرياح» لموسى ولد أبنو، الآداب بيروت، العدد 3 / 4 آذار / مارس1997 ص 8).
13 الحب المستحيل ص22

وقيل سمي بَطَلاً لأَن الأَشدّاء يَبْطُلُون عنده. وقيل هو الذي تبطل عنده دماء الأَقران فلا يُدْرَك عنده ثَأْر من قوم أَبْطال[14]. ((وهي صورة تنتهي عند حدود الصحراء في العصر الجاهلي ولا تتعداها، لأنها تستجيب لأعراف الذات العربية ومقاييسها. ولن نجد أوسع تمثيل لها إلا في قول ابن الوردي:

ليس من يقطع طرقا بطلا
إنما من يتقي الله البطل

على ألّا نجعل اللغة تقف عند الدلالة الساذجة الكامنة مباشرة وراء الكلمات.. إذ ليس هناك نمو لمثل هذه الشخصيات بمعنى الاكتمال أو السعي وراءه، وإنما هناك محاولات للتستر من أجل إخفاء واقع الحال. فقد ورد عن «جبور عبد النور» في معجمه أن الشخصية ((عنصر ثابت في التصرف الإنساني، وطريقة المرء العادية في مخالفة الناس والتعامل معهم، ويتميز بها عن الآخرين))[15]، أي أنها ما استقر عليه الإنسان في قرارة نفسه في وضعية اختارها أو فرضت عليه، فلا يسعى إلى الخروج منها، أو الفكاك من أسرها، وإنما يتحرك داخل قوقعتها مختلفا متميزا، وكأنه دوران في حلبة مغلقة. ثم يمضي صاحب المعجم ليقرر بعد ذلك أن الشخصية في واقعها: «ليست نشاطا حيويا فحسب، أو اندماجا اجتماعيا، بل هي مجموع منتظم من المؤهلات الفطرية كالوراثة، والتركيب العضوي، والمهارات المكتسبة من البيئة والتربية. فإن كل هذه العوامل هي التي تؤهله للتكيف بكل ما يحيط به من كائنات حية وجامد»[16]، والحديث في هذا التعريف يلتفت إلى القوى الكامنة في الذات الإنسانية قصد التكيف ومسايرة الواقع للاستفادة منه. وهو عين ما يصنعه القناع في التدليس حين يُمكّن صاحبه من تجاوز العقبات التي تعترض طريقه. فيلجأ إلى خاصية التكيف التي تُمكّنه من التأقلم مع الواقع القائم. ولن نفهم أبدا من التأقلم ذلك السلوك الذي يبقي على الذات ويحافظ عليها أمام العوادي الطارئة، على النحو الذي يحدث مع الحيوان، وإنما التكيف هنا ضرب من مخاتلة الواقع، والتسلل بين الحواجز، والالتفاف حول القيم والأخلاق. لأننا في هذا الإطار نتحدث عن أدوار يقوم بها الشخص من أجل تحصيل مصلحة. وليس العيب في تحصيل المصالح فذلك شأن حياتي مباح ومرغوب فيه، وإنما الشأن في الكيفيات التي يسلكها الشخص من أجل ذلك.

قال لطيف زيتوني في معجمه ((الشخصية دور، والأدوار في الرواية متعددة ومختلفة... بقيت الشخصية الروائية من الأصناف الغامضة في الشعرية بعد انصراف النقاد المعاصرين عنها بسبب الاهتمام المبالغ فيه الذي نالته في الماضي، وبسبب تداخل مفاهيم عدة ومختلفة في تشكيلها))[17]. ولا يكون منشأ الغموض فيها إلا من خلال اتساعها لتشمل الأدوار كلها من غير أن تحدد وجهتها كالشخصية المركبة : إنسان/ حيوان التي يمثلها «السامري» في «الحب المستحيل» حين ((يتميز بصفات حيوانية توحي ببعض مظاهر شخصيته، تثور من أعلى مقدمة رأسه شعرات كالقرنين المدببين فوق جبينه شكله ومشيته يذكران بحيوان زاحف))[18]، مع أن عالم الشخصية النفسي ليس فيها ولا فيما ينسب إليها من صفات وأفعال، بل هو في نتاج شكل من أشكال العلاقة بين الجمل اللغوية[19]. كانت «الشخصانية» من قبل قد أكدت على التمايز الخطير بين الشخص والشخصية، واعتبرت الشخص هو كل ذات خام إذا طرأت

14 ابن منظور. لسان العرب دار صادر بيروت ط1، (د.ت)، ج11ص:56
15 معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان- ناشرون. ط1،2002. ص:113
16 -المرجع نفسه والصفحة نفسها
17 المرجع نفسه. ص:114.115
18 الحب المستحيل ص29
19 ر،م، ألبيرس - تاريخ الرواية الحديثة. ص: 7.6 ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات. بيروت1982

عليها إكراهات الواقع، تشكلت في شخصيات تتكيف بها للخروج من المواقف المختلفة. وهو فهم يخلو من هم الارتقاء والنمو بغية استكمال الناقص فيها على هدي القيم والأعراف والأخلاق.

قد كنا نعجب كيف يكتب شعراء اليوم باللغة نفسها، بالمعجم نفسه، لأننا لم ندرك أن الدوامة التي تدور فيها اللغة هي دوامة الداخل/الباطن، فقد أصبحت اللغة السردية والشعرية على حد سواء ((تلبي حاجات أكثر سرية، وأشد باطنية، وأبعد عمقا إلى ما لانهاية))[20] وأن الكون الشعري أو القصصي لم يعد يحفل ((بقدر يُبرزُه الروائي سلفا، بل فوضى الحياة المقلقة حيث يبدأ كل شيء، ولا ينتهي شيء))[21].

4- القصة ونظام التسمية

عندما تقرأ عن كتاب باتريك بينو عن أبطال الرواية الحقيقيين، الذي حاول فيه البحث عن الشخصيات الواقعية لأبطال روايات منها، «مدام بوفاري»» لفلوبير» «وفئران» «لبلزاك» «وتيريزا ديكروا» لفرانسوا مورياك، أو نجيب محفوظ في العديد من رواياته بدءا، من «اللص والكلاب» التي كان بطلها سعيد مهران وهو التأويل الروائي لشخصية واقعية شغلت مصر في ستينيات القرن الماضي، باسم السفاح، وكان ذلك ضمن سياق البحث عن دلالات الأسماء في الرواية، فهي لا تأتي جزافا لدى أغلب الروائيين، ومنهم نجيب محفوظ، الذي كان لأسماء الشخوص في رواياته دلالات عكسية، منها على سبيل المثال المومس نور في «اللص والكلاب» والعالمة جليلة في الثلاثية وسيد الرحيمي في «الطريق» وزهرة في «ميرامار» وإحسان في «القاهرة ثلاثين»، لكن محفوظ ظل وفيا لأدبيات وأعراف الطبقة الوسطى التي نشأ في أحضانها، وعبر عنها فلم يتلاعب باسم أمينة الأم الطيبة في الثلاثية، التي لم تغادر منزل زوجها السيد أحمد عبد الجواد سوى مرة واحدة أدت إلى كسر ساقها.

أما أسماء الشخوص في روايات موسى ولد أبنو فإنها ليست اعتباطية، إذ أن الاسم كما يقول (بارت) يمكن أن يستكشف وأن يكتشف وتحل رموزه، فهو وسط بالمعنى البيولوجي، يمكن أن نغوص فيه، فنظام تسمية «آدم» يرمز للإنسان الكل، و»مانكي» اسم يحيل إلى مقابلة نظام تسمية آدم في التراث الكوني، أما «السامري» فيرمز للشر المستطير والشيطان، وتحيل تسمية «اخناثة» إلى عوالم الأجناس المختلطة، فللجن دلالاته المتحدة رغم اختلاف المعجم ((تنادت هامة بالسقي))[22]، ((لم تعد شيطاني! لم تعد رقاك ترضيني))[23]، ((وكان الجن والشياطين قد شكوا إلى إبليس))[24] .

5- القصة وعجائبية الفضاء الروائي

5-1-بنية الفضاء:

يعرف القزويني العجائبي ب((الحيرة التي تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة كيفية تأثيره فيه))[25]، وقد عرفه (تودوروف) بقوله: ((إن الفانتاستيك هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية))[26] ،انطلاقا من موضع الفضاء الروائي ودوره في الرواية، فإنه يظهر باعتباره بنية داخلية في تشكيل بنية أكبر وهي الرواية، و يعتبر علامة تساهم في تقديم قراءة خاصة للرواية بمختلف مكوناتها، وعبر هذه الدراسة سنحاول تتبع بنى الفضاء الروائي في روايات موسى ولد أبنو بمختلف أشكاله، باعتباره بنية وعلامة في الوقت ذاته، حين يتحدث مثلا عن البارات ((بيوتات صمموها كبارات للمواعيد يتلاقى فيها الرجال في جو يثير الشهوة))[27].

يأخذ الفضاء عموما حدوده من خلال الأجناس الأدبية المقدمة له، لهذا فهو مفهوم مرن يستمد شكله من عارضه، وفي الرواية يتخذ أبعاده ومظاهره عبر تجليات عديدة؛ بعضها متعلق بالمضمون الروائي وما نقرؤه في المبنى الذي يقدّم لنا إشارات واضحة عن حضوره، وهي المتمثلة في الحدود الجغرافية التي يرسمها، وبعضها متعلق بالشكل الذي نلاحظه عبر قراءة وتتبع النص المكتوب ((إن مولودك لا يريد القدوم لأنك اشتهيت

20 تاريخ الرواية الحديثة .ص: 8
21 المرجع نفسه .ص:175
22 حج الفجار ص 31
23 حج الفجار ص 32
24 حج الفجار ص42
25 شعيب حليفي، مجلة بنيات العجائبي في الرواية العربية ، الفصول 1،1 1998/1 م العدد الثالث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني ، الدار البيضاء، ص144
26 شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر ط2009/1، ص30
27 الحب المستحيل ص65

شيئا ولم تحصلي عليه، صارحينا برغبتك))[28] ، ومن خلال تركيزنا على الشكل الأول من حضور الفضاء الروائي المتعلّق بالمبنى ومظهر الفضاء المعادل للمكان الجغرافي نجده يظهر كمكوّن محوري وجامع ومنسّق بين باقي مكونات الرواية، كما نجد في حج الفجار أن ((مكان الرواية يمكن اختصاره في وصف فوتوغرافي لسهل واسع يعج بمتعلّقات سوق عكاظ النابض دائما بالحياة))[29] حيث يواكب السارد هذه الفضاءات العجائبية الأخرى في مراكز إعادة التأهيل، حيث لا يتواجد بهذه النقاط غير الرجال، كما أنها فضاء يحمل في الغالب دلالات سلبية عند المجتمع مثل السكر واللواط فلا يجوز لأي من مرتاديها((أن يغادر البار إلا مع رفيق الليلة))[30]، فيعبر عن مجموعة العلاقات الموجودة بين الأماكن المختلفة والوسط – بما فيه من ديكور– الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك عبره الشخصيات[31]، فيمثل بذلك المساحة التي يؤطرها الروائي ليبني بها وفيها ومعها الرواية، «فالروائي شأنه شأن الرسام والمصور، يجتزئ، في البداية، قطعة من الفضاء، ويؤطرها ويقف على مسافة معيّنة منها[32] ، بهذا تبرز الأهمية البالغة للفضاء داخل الرواية باعتباره المؤلّف بين مكوناتها، حيث «يلف – الفضاء – مجموع الرواية، بما فيها الأحداث المسرودة التي لا يمكننا تحديدها إلا في إطار استمرار المكان، الذي يلفها، ويظل موجودا أثناء جريانها[33] ، من خلال هذا المفهوم يتضح اتساع الرقعة التي يتجلى فيها وعليها ومن خلالها الفضاء، فهو يغطي الرواية بأحداثها، كما يتجاوز مجرّد كونه إطارا للأحداث، عبر تدخله في بنائها وطبيعتها، وعليه» يعد التفضيء برمجة مسبقة للأحداث وتحديدا لطبيعتها (الفضاء يحدد نوعية الفعل)، وليس مجرّد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية[34]، وانطلاقا من هذا يؤدي الفضاء دورين؛ فهو الوسط الحامل لبقية مكونات الرواية، والمشارك في برمجة الأحداث وتحديد طبيعتها. وانطلاقا من ذلك فهو يأخذ صفة البنية الداخلية التي تستقل بذاتها من جهة، وتساهم من جهة أخرى في تشكيل بنية أوسع وهي الرواية، كما يمكننا اعتباره علامة تحيل إلى الجديد مع كل قراءة، بهذا سنركز خلال هذه الدراسة على الفضاء باعتباره بنية وعلامة في الوقت ذاته، كما هو الحال في فضاء الصحراء ((أودية من أنواع الحرير الناعم))[35].

5-2-بنية الفضاء وعجائبية البناء اللغوي:

تظهر مختلف الموجودات والظواهر في شكل منتظم، يُخفي نظاما ثابتا يُرتّب عناصرها حسب علاقات خاصة، والأدب كغيره من الظواهر مُكوّن من عناصر تحْكُمها علاقات خاصة حسب جنسه، وبحكم طبيعة عناصره اللغوية، «فهو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة [...] تحكمه قوانين وشيفرات وأعراف محدّدة تماما كما هي اللغة كنظام[36]، لهذا تتم قراءة الأدب على أنه بنية لغوية خاصة مهما اختلف جنسه، بذلك فالرواية – وما تحمل من مكوّنات– باعتبارها جنسا أدبيا، تعد بنيةً لغويةً مشكلة من عدة بنيات صغرى[37]، نجد الفضاء من بينها، حيث تتم قراءته باعتباره بنية داخلة في تكوين بنية أكبر، وهي الرواية، عبر شبكة علاقات يبنيها مع البنيات الأخرى المكونة لها.

أما البنية – عموما – في اللغة فهي مشتقة من الفعل الثلاثي « بنى « الذي يدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء، و((البَنْي نقيض الهدم، بنى البِنّاء البناء بنيا [...] البناء: المبنيّ والجمع أبنية، وبنيات جمع الجمع [...] والبِنْية والبُنْية: ما بنيْته وهو البِنى والبُنى))[38]، يتضح من التعريف اللغوي للبنية أنها تقوم بوظيفة الجمع والتأليف بين عناصر معيّنة، تنتمي لوسط خاص، وفق علاقات محدّدة.

من خلال إسقاط خصائص البنية على الفضاء نصل للمميزات المحددة

28 الحب المستحيل ص6
29 سيداتي سيد الخير، شعرية المتخيل في رواية حج الفجار، بحث تخرج لشهادة الماستر من جامعة نواكشوط 2014، ص 18
30 الحب المستحيل 65
31 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء –المغرب، دط، 1990م، ص 31
32 جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنزفايك، ميتران، الفضاء الروائي، ترجمة، عبد الرحيم جزّل، أفريقيا -الشرق، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2002م، من مقال، رولان بورنوف و ريال أويلي، معضلات الفضاء، ص99
33 حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1991 ص64.
34 سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، مرجع سابق، ص 87
35 مدينة الرياح ص65
36 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002، ص72
37 ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة - مصر، ص94
38 ابن منظور ، لسان العرب، مرجع سابق ص 115

للفضاء الروائي باعتباره بنية، فالكلية تجعلنا نقرأ حضور الفضاء ككل من خلال مختلف تجلياته ((الحب العاطفي تجليا للرغبة في المخيلة))[39]؛ اللغوية منها وغير اللغوية؛ فمن الناحية اللغوية نجد تلاحم وارتباط المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية عبر علاقات داخلية مستقلة عما هو خارجها حيث وضعية الشاعر الذي ((يستسلم لتيار الكلمات، إنه يعبر عن حقيقة تبدو غير معقولة في نظر القانون الموضوعي))[40].

كما يمكن ملاحظة خاصة الكلية – الشمولية– في بنية الفضاء من خلال أشكاله المختلفة، فهو مترابط الأطراف ومتلاحم على اختلاف تجلياته في الرواية ((تجسم إبليس أمام عيني في هيئة حيوان أقرن))[41]، حيث لا يمكن قراءته إلا في إطاره الكلي وعبر العلاقات التي تجمع عناصره، فمثلا تقديم الفضاء المعادل للمكان الجغرافي في بداية الرواية لا يمكن تفسيره إلا عبر ربطه بتجليات وحضور ذات الفضاء في أقسام الرواية الأخرى كما نجد مع رواية «حج الفجار» ((هلم معي لسكب الدم على رأس الآلهة))[42]، تلك الآلهة التي لا نميز فيها بين قيمة من نقدس ومن نزدري، فيتم بذلك رصد العلاقات الجامعة بين تلك الفضاءات للخروج بطبيعة وماهية القانون الذي يحكمها في جملتها.

لكن رغم التحولات المستمرة لبنية الفضاء – عبر مسار الرواية – المتولدة أساسا من حركيّة الرواية، نجدها تعيد ضبط نفسها بعد كل تحوّل عبر ميزة الضبط الذاتي التي تحاول إعادة الحالة المستقرة للبنية في انتظار تحول جديد عبر سيرورة أحداث الرواية، ومثال ذلك نجده عندما تتحول بنية الفضاء – كفضاء السجن مثلا– من فضاء ضيق في البداية (الوضع الأول للبنية) إلى واسع فسيح عبر أحلام السجين وتجاوزه لواقعه الأليم، فيوسع من أفقه بعد أن كان ضيقا وكذلك ((عند سماعه لاسم جهار تذكر لبيد حكم الآلهة))[43]، وعبر هذا التحول تضبط البنية ذاتها مع الوضع الجديد، وفق علاقات جديدة تجمع عناصرها، لتقدّم لنا بنية مغايرة للأولى، وتتماشى مع الوضع الجديد الذي استقرت عليه العناصر المشكلة لها، ولن نجد صعوبة في كل مرة، لنلاحظ أن هذه البنية الجديدة تحاول ضبط ذاتها بعد كل تحوّل، فتتشكل بنية جديدة انطلاقا من الأولى، وتستمر العملية كلما حدث تحوّل، حيث تضبط بنية الفضاء نفسها من جديد من خلال الربط بين عناصرها في علاقات جديدة مقدّمة بنية جديدة، لتشارك باقي بنيات الرواية في تشكيل المبنى الروائي.

مما تقدم نخلص إلى أن بنية الفضاء في روايات موسى ولد أبنو تحددت من خلال جملة من العلاقات بين العناصر الفضائية – على اختلافها– متداخلة ومتعالقة بحيث لا يمكن لأحدها أن يحمل دلالة إلا في إطار علاقته بالكل. كما يمنحنا التحديد البنيوي للفضاء من تجريده وقياسه بدقة، للوصول إلى نتائج قريبة للعلمية، حول تجلياته في كل رواية على حدة، إذ يسهّل علينا ذلك تتبّع علاقة الفضاء مع البنيات الأخرى المشاكلة له[44].

5-3- عجائبية تتشكل اللغة:

تتشكل اللغة باعتبارها نظاما من الرموز الصوتية الدالة، من جانبين أحدهما مادي وهو الصوت المقطّع وندعوه «الدال» والآخر مفهومي، وهو الصور الذهنية، وندعوه «المدلول»، ويرتبطان وفق علاقة محددة نعبّر عنها بالعلامة اللغوية أو الدليل اللساني، الذي يعد الجامع بينهما وفق علاقة وربط خاص[45]، وعليه فتشكل الدليل يتم عبر العلاقة التي يربطها الدال بالمدلول[46]، ليقدماه على

39 الحب المستحيل ص10
40 جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986 ص204
41 الحب المستحيل ص119
42 حج الفجار ص63
43 المرجع نفسه ص31
44 د. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية تجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 12
45 ينظر جان بيرو، اللسانيات، ترجمة: الحواس مسعودي، منتاح بن عروس، دار الآفاق، الجزائر، 2001، ص 114
46 ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانيه، جوزيف كورتيس، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة، رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم، عز الدين مناصرة، - سلسلة مناهج -2 منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2002م، ص 106

أنه كيان ذو وجهين. ويعد «فرديناند دي سوسير» من الأوائل الذين حددوا طبيعة العلامة اللغوية باعتبارها وحدة ثنائية المبنى تتكون من وجهين كوجهي الورقة لا ينفصلان وهما: الدال وهو الصورة السمعية للعلامة، والمدلول وهو التصور الذهني الذي تستدعيه الصورة السمعية التي تم التقاطها من طرف المتلقي، بهذا تنشأ العلامة من عملية الربط بينهما[47]. ونقدّم لذلك مثالا، فحين نسمع كلمة «كتاب» فالصورة السمعية للكلمة تمثل الدال، أما ما نتصوّره حولها – كل حسب مرجعياته– فيمثل المدلول، وعبر اتحادهما تتشكل العلامة اللغوية.

وذلك ما يؤكد أن النص الروائي هو أحد التجليات اللغوية، وتعبير عن مستوى من مستويات الأداء والتشكيل للغة ضمن مقاربة أشكال التعبير السردي المعروفة. ولكن تظلّ حركة اللغة وأدواتها مقيدة بطبيعة النص الروائي وما يتضمنه من خاصية تعبيرية تتمثل في حركة الشخوص ومحتويات السرد؛ ومن ثم تكتسب اللغة سمة تحددها ملفوظات النص الروائي. كما أن هذه النصوص ليست حصرا على الشخصيات الروائية الناطقة باللغة في بنيتها التكوينية، فالتعبير عن محتويات النص الروائي وعلاماته المتضمنة في السرد تخضع إلى معايير اللغة وقواعدها وتعمق وتوسع من المفردات اللغوية وذلك بالدلالات التي عادة ما تتشكل على المتن الروائي، فإذا كانت اللغة في العملية السردية هي الثابت من حيث وجودها القبلي، فإن الخيال مصدر النص الروائي متغير ومتجدّد. وتكون اللغة في ذات المستوى المعياري من قبل أن تستخدم قدراتها التعبيرية في جنس أو يتبناها شكل تعبيري ما، فوجودها في أكثر من حيز وشكل تعبيري يؤكد هيمنتها على لعب دورها الثابت في رسم الخطاب السردي المتطور تاريخيا والمتعدد المستويات من الشعر والحكي والممارسات الطقوسية اللغوية وما إليها. ونجد أن اللغة قد ظلت كذلك في طائفة من أشكال التعبير الفني والجمالي والأدائي، الذي يؤكد مقولة تعدد مزاهرها في الأعمال الروائية، حيث توجد لغة واحدة بل لغات تقرن فيما بينها وحدة أسلوبية خالصة))[48]. وقد كان لتشكل اللغة في روايات موسى ولد أبنو دور أساسي في إظهار مدى شعرية الفضاءات العجائبية التي تميز السرد عنده ((القيظ المخيم كأنما ضرب رواقا من نسيج العنكبوت على الأشياء وحبسها في ظلالها الصغيرة جدا..))[49].

خاتمة:

لقد استطاع الكاتب موسى ولد أبنو أن يوظف أفكاره في الفلسفة والميتافيزيقا، والخيال العلمي، في خلق سردية مبتكرة، تعتمد العجائبية والخيال المؤكد لفكرة تحول القيم الإنسانية، ذات العناوين المختلفة إلى هوية وطبيعة أخرى يحركها العلم والمادة، وهو بذلك يخلق سردية من التمرد على أحداث الواقع والحاضر التي عرفت تحولات لا تبعث على الاطمئنان والاستقرار في نفس الإنسان المعاصر، ففكرة «تغول الآلة» ما هي إلا نقد لحالة الاغتراب والإحساس المفرط بالعزلة في عالم صار غريبا ومخيفا.

ولم تخرج نصوصه عن موضوع رحلة ابتكار عوالم متخيلة تنزاح عن دائرة المعقول لتخفف من عبء سلطة المجتمع وضغوطه وأثر تحولاته وتغيراته، لنتأكد في النهاية أننا أمام نصوص تنطلق من الواقع لتأخذ بتلابيب القارئ إلى عوالم التخييل والغرابة والدهشة والفانتازيا.. جذور بتربة الواقع وفروع في عالم العجائبي، وحج لا تحكمه الضوابط الدينية.

ومن الواضح أن روايات موسى ولد أبنو لا تتبنى الواقع لتنقله كما يبدو للرائي، بل إن هذا الواقع يصاغ وفق وعي شخصياته، وفق منظورها للعالم والحياة، وهذا لا يتم إلا بتسلق أبراج الخيال وخوض مغامرة الدخول في المستقبل بعوالم ماضوية.

47 سيزا قاسم، أنظمة العلامات، في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، د.ط، من مقال السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، لسيزا قاسم، ص 19

48 ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط1، وزارة الثقافة بدمشق 1988، ص 242

49 مدينة الرياح ص67

د. زينب عابدين

بحث بعنوان: إشكال «التجنيس» في السردية العربية

يعد إشكال التجنيس أحد أبرز الإشكالات النقدية التي عنيت بها نظرية الأدب، وشهدت الآراء النقدية حولها تطورات مختلفة على مستوى التصور النظري والممارسة التطبيقية، تبعا لتطور نظرية الأدب في مراجعاتها المختلفة وموقفها من الأدب وانزياحات نصوصه وعلاقته بالذائقة وتطوراتها المتلاحقة وجماليات التقبل والتفاعل مع النص الأدبي.

وإذا كان بعض الدارسين المحدثين في منتصف القرن الماضي (ق:20) قد حاولوا الثورة على «الأجناسية» بشتى أشكالها ودعوا إلى التخلص منها ونفيها والاستيعاض عنها بمفاهيم كالكتابة الأدبية أو النص الأدبي بوصفه جماع خطابات متداخلة ومتنوعة[1] ، فإن ذلك لا يلغي أهمية الوقوف على هذا المفهوم وتدقيقه في دوائرنا النقدية العربية، إذ لا نزال بحاجة إلى استيعاب معيار التجنيس وترتيب الأنواع والأنماط سعيا إلى تصنيف أجناسي دقيق يضمن تجنب الخلط واللبس في تحديد وتفسير صيغ الخطاب الأدبي بتجلياتها المختلفة، ويجنبنا خطأ التفريط في أي نوع من تلك الأنواع والصيغ التعبيرية الأدبية جراء خلل تصنيفي ما .

وقبل أن ندلف إلى الحديث عن إشكال «التجنيس» نتوقف –برهة– لشرح مفهوم «التجنيس» الذي نحاول بسط إشكالاته النقدية في هذا العرض الموجز، حتى يكون القارئ والمتلقي على بينة من إشكالية البحث التي يسعى لنقاشها وتشخيصها.

إن مفهوم «التجنيس» الذي نقصده هنا هو مفهوم يتعلق بعملية تصنيف أشكال الكتابة السردية و»تنميطها»، وفق قواعد علمية دقيقة وموحدة على نحو يفضي إلى إيجاد تصور جامع للكتابة السردية، بكل تجل من تجلياتها في التراث العربي، ويسمح بوضع نصوص معينة في خانة نوع ما من أنواع الكتابة السردية، وفق معياري التقاطع والتمايز، ويرصد صور التنوع داخل صيغ النوع الواحد.

وليس إشكال التجنيس بهذا المعنى إشكالا عربيا محضا، ولا إشكالا حديثا فحسب، بل هو إشكال قديم قدم الممارسة الإبداعية نفسها. وهو ما أشار إليه تودوروف حينما قال: <<مسألة الأجناس إحدى أقدم المسائل في الشعريات، ومن العصر القديم إلى أيامنا هذه لم ينقطع الجدال حول تعريف الأجناس وعددها وعلاقاتها فيما بينها>>[2] .

غير أن اهتمام الدارس العربي بهذا الإشكال جاء متأخرا تبعا لتأخر توجهه للإنتاج السردي في قوالبه وصيغه المختلفة. لقد ظل إشكال غياب التجنيس الموضوعي في تراثنا العربي عائقا حال –طويلا– دون الوقوف على تصنيف فني مكتمل الملامح بين الحدود والمعالم لنصوص المدونة السردية التراثية في أدبنا العربي دون التفريط في أجزاء من هذا التراث، فكما أن هناك غياب وعي بالأجناسية على مستوى لحظة إنتاج النص السردي وتداوله وتلقيه في الحقب الأولى من تاريخ تراثنا العربي فإن هذا اللاوعي الأجناسي الموجود عند المبدع العربي صحبه لاوعي أجناسي آخر عند الدارس العربي إلى عهد قريب. وهو ما أخر وصول هذا الأخير إلى تصنيف نقدي دقيق للمدونة السردية العربية وفق قواعد وآليات علمية واضحة رغم كثافة هذه المدونة وثرائها وتنوعها، ولذلك فإنك لا تكاد تجد في ما اضطلع به الدارسون من المهتمين بالتراث الأدبي العربي في شقه السردي إلى يومنا هذا إجماعا على تصنيف بعينه لتلك النصوص السردية المتراكمة. ويكفي أن تنظر إلى طريقة تناول شكل بعينه من تلك الأشكال لتجد الاضطراب «المفهومي» الواضح؛ وخذ على سبيل المثال الدراسات المتعلقة بالسيرة الشعبية (مثلا) وما شابها من لبس واضطراب في ثبت تسميتها كشكل سردي (السيرة الشعبية – الحكاية – الملحمة الشعبية – القصص الشعبي...)[3]، بل إن من الدارسين والمؤرخين العرب من ذهب إلى اعتبار السيرة الشعبية رواية سردية على نحو ما نجد في تعريف الفاخوري لسيرة عنترة، حين عرفها قائلا: <<هي رواية طويلة، نثرية شعرية >>[4]. والشيء نفسه حصل على مستوى معظم أشكال المدونة السردية التراثية، حتى لا نقول جميعها.

ويكفي للتدليل على حالة الاضطراب التصوري في تصنيف أشكال الكتابة السردية التراثية ما يطالعك وأنت تتصفح كتب المعاصرين من المهتمين بدراسة هذا التراث من حديث مطول عن التنميط والتصنيف، فهم يدركون

1 شاعت هذه الفكرة عند بعض الدارسين الغرب من أمثال: موريس بلانشو، كروشيه، رولان بارت..إلخ
2 إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة/ بيروت ط:1 (2014م)، ص: 27
3 تناول الدكتور سعيد يقطين هذا الإشكال بشكل مفصل في دراسته للسيرة الشعبية، انظر الكلام والخبر، ص: 99
4 حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، ط: 1 (1986م)، ص: 596

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية ـ نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNECS

أن عليهم ضبط أشكال تلك الكتابة التراثية وتصنيفها تصنيفا واضحا تتبين به الحدود بينها ويستبينها به القارئ[5]، إنه عبء ألقاه الأولون من الدارسين على عاتق المتأخرين حينما تجنبوا الإبانة فيه وشغلتهم شواغل وصوارف أخرى، وكان من رواسب ذلك أن درجوا على تصنيف الأدب باعتباره شعرا ونثرا. فخاضوا في دراسة فن الشعر وعنوا به بشكل كبير وعلى نطاق واسع، وصنفوه تصنيفات كثيرة مبثوثة في تاريخ الدراسات الأدبية العربية (قديما وحديثا)، أما «المنثور» فبقي – إلى عهد قريب – على تلك الحال التصنيفية الأولى باعتباره فنا أدبيا، دون الاهتمام بتصنيف أشكال كتابته على تعددها وتنوع أنماطها إذا ما استثنينا تلك التسميات والتصنيفات التي كان يطلقها منتجو النص السردي التراثي أنفسهم على إنتاجهم بمحض اجتهاد منهم. وإن وجدت محاولة تصنيف لأشكال الكتابة السردية خارج هذا الإطار فإنها لا تعدو أن تكون رأيا شخصيا غير مبني على مرتكز علمي محدد، على نحو ما نجد عند ابن خلدون في معرض حديثه عن أقسام الكلام، حيث يصنف الفن النثري تصنيفات مجتزأة، ويورد أوصافا وخصائص أسلوبية لتلك الأنواع النثرية المجتزأة، إذ يقول <<وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعا، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة، ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقا ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالا من غير تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم...، واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ولا تصح للفن الآخر، ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر، والحمد والدعاء المختص بالخطب، وأمثال ذلك >>[6]

وقد تعمدنا إيراد هذه الفقرة كاملة لنبين كيف تعامل القوم مع تصنيف نصوص مدونتهم السردية على أساس مضموني وعُرفٍ غرضي لا يخضع لقواعد مضبوطة، وابن خلدون إنما يحذو في ذلك حذو أسلافه من رواد النقد والبلاغة في تاريخ أدبنا العربي الذين عنوا كثيرا بالتقعيد لأشكال المنظوم، وتصنيف نصوصه واتجاهاته، واستنباط السمات الأدبية

في المدونة الشعرية العربية، ولم يكن منهم ذلك الاهتمام والاعتناء بالمنثور وأشكاله عدا ما يشيرون إليه –لماما– من تقسيمات تتكئ في منحاها العام على آراء ذاتية، لم يسع أصحابها للإحاطة بأشكال الجنس النثري وأنماط كتابته، من قبيل تقسيم أنواع الكتابة النثرية إلى خطب ورسائل، وتقسيمها من حيث ألفاظها إلى مرسل وسجع كما مر بنا، وحتى في أعمال المتأخرين من الإحيائيين، فإنك تجد أن ابتعاث التراث الأدبي العربي الذي نصبوه هدفا وغاية، إنما كان ابتعاثا «شعريا» ولم يعدُ الاهتمام بالسرد عندهم التحقيب والتأريخ.

- إشكال الاجتزاء في الدراسات السردية العربية

لقد كانت ظاهرة التضارب في تفسير وتصنيف الدارسين لنصوص المدونة السردية العربية مصحوبة بتضارب في تقييمها يشي بتفاوت في نظرتهم لنصوص هذه المدونة من حيث القيمة الأدبية والصبغة الفنية، وانطلاقا من ذلك تجد كل باحث يُكب على متن بعينه بالدراسة والتحليل دون بقية نصوص المدونة السردية الأخرى التي يزخر بها تراثنا العربي، بناء على تصوره ورؤيته الخاصة، من قبيل صنيع الباحثة عزة الغنام التي اعتبرت «المقامة» مركزا توجيهيا للحظة الإبداع السردي لا يعدو ما

5 يبرز هذا التوجه في الأعمال التي اضطلع بها معظم الدارسين المعاصرين، ونخص بالذكر إسهامات الدكتور عبد الفتاح كيليطو، والدكتور سعيد يقطين اللذين عنيا بالتأريخ للنص السردي التراثي ودراسته في أعمالهم الأدبية النقدية التي مثلت مرجعا خصبا في التراث السردي العربي وأسهمت في تنوير بصيرة الباحثين والقراء على سواء في مجال التراث السردي العربي

6 ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر - بيروت، ط: (2001م)، ص: 781

قبلها أن يكون إرهاصات لها، وما بعدها أن يكون امتدادا لها. فقسمت - وفق هذا التصور- مراحل الإبداع السردي إلى ما قبل «المقامات»، وما بعد «المقامات»، وربما ذهب البعض منهم إلى تحقيب أدبي لتلك النصوص يلغي معه مساحات واسعة من القول السردي في تراثنا العربي[7].

وهذا التأول والاجتزاء في دراسة التراث السردي العربي يلغي كثيرا من دوائر القول السردي بأشكاله وأنماطه المتعددة، وهي ظاهرة تنبه لها المعاصرون وبينوا اختلالاتها، على نحو ما نجد عند الدكتور سعيد يقطين الذي يصف تلك الأعمال المجتزأة بما يسميه عدم التوازن في المعالجة (في كتابه السرد العربي مفاهيم وتجليات)، مرجعا غياب المفهوم الجامع للسرد إلى اجتزاء الدارسين له، حيث يقول: <<إن عدم التوازن في معالجة الأنواع السردية المختلفة يعود أساسا إلى القاعدة المرتهن إليها في الاعتراف ببعض الأنواع، وتجاهل بعضها الآخر. وإذا كان مرد ذلك إلى تصور ثقافي محدد، فإن غياب المفهوم الجامع له دخل في هيمنة هذا التصور>>[8]، وهو نفسه التصور الذي عبر عنه في كتابه الكلام والخبر، قائلا: <<على نظرية الكلام العربي أن تبحث في التجليات الكلامية التي ينتجها العربي ما دامت لهذه التجليات خصوصية ما، يمكن أن تتحدد من حيث جنسيتها أو نصيتها الخاصة.>>[9]

لقد كان سعيد موفقا في هذا التنبيه، ذلك أن إلغاء الاهتمام بأجزاء معينة من التراث السردي التراثي يفوت علينا فرصة التعرف على صور كثيرة وصيغ سردية عديدة لها دورها وتأثيرها في تحديد خصوصية المدونة السردية العربية التي هي كل متكامل بأنواعها المتعددة وأنماط كتابتها المختلفة. وعلى الباحث العربي أن يدرك أنه ليس معنيا بإطلاق المواقف والتصورات النقدية -جزافا- على نوع ما من أنواع التعبير السردي، ولا يقبل ذلك منه ولا يصح حتى تسبقه خطوة الدراسة والبحث.

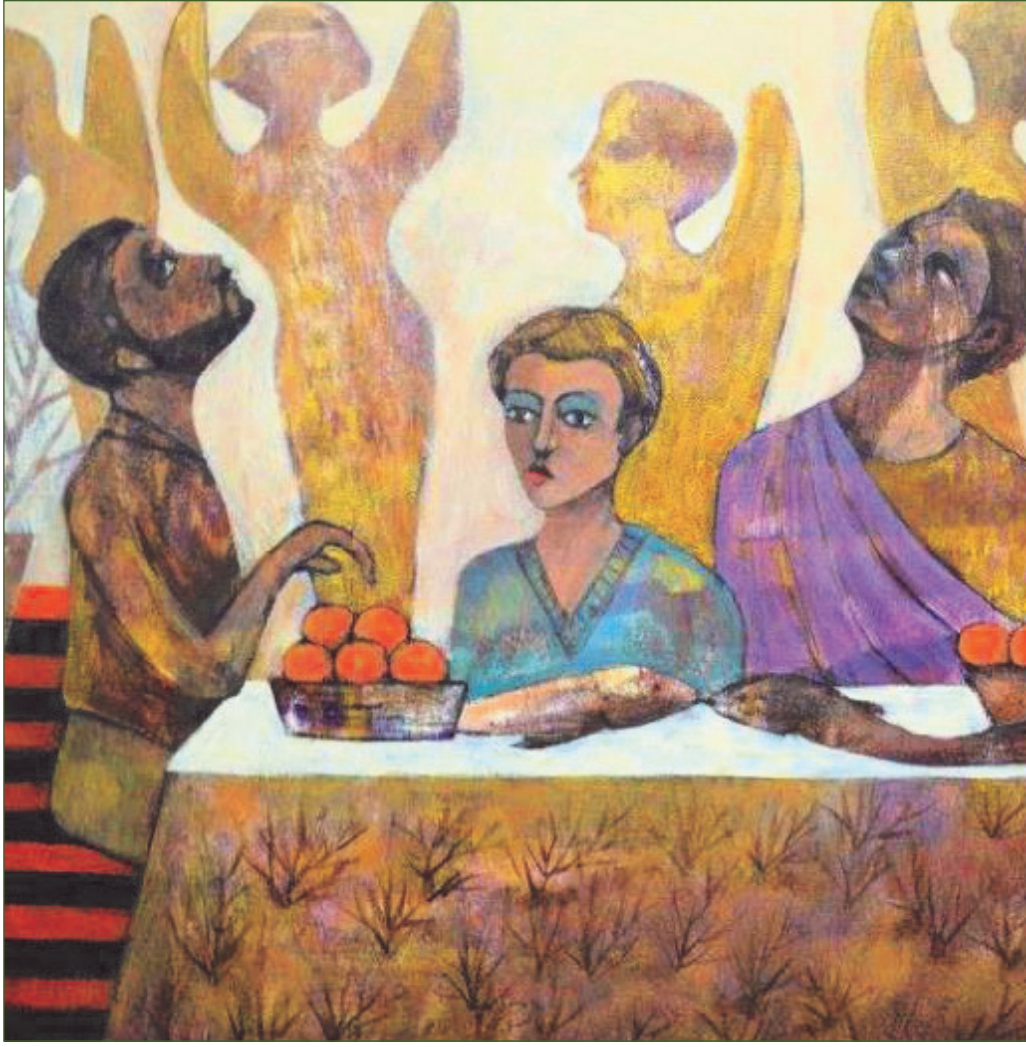
- إشكال التباين المفاهيمي

لقد كان لتلك الأعمال التي ظهرت مع الربع الأخير من القرن الماضي دور مهم في فتح باب دراسة التراث السردي العربي من منظور نقدي جديد يتحاشى الاجترار النقدي الذي ظل سائدا في الممارسات النقدية العربية طيلة الحقب الماضية من تاريخ الدراسات النقدية العربية، غير أنه لا يمكن الاطمئنان إلى تلك الأعمال في ضوء ظاهرتي الاجتزاء والتباين المفاهيمي اللتين طبعتا أعمال ذلك الجيل من الباحثين، فالتباين المفاهيمي شكل عائقا كبيرا ظل يحول دون تأسيس نظرية نقدية عربية ذات رؤية موحدة ناضجة. ولعل اعتماد بعض الدارسين العرب لترجمة واستيراد المفاهيم المبثوثة في الدراسات الغربية مما أسهم في تجذير هذا الإشكال المفاهيمي على مستوى الأعمال النقدية العربية الحديثة في بداية نشوئها، حيث يتم استيراد تلك المفاهيم على نحو متباين تباين الترجمة نفسها، ودون مراعاة خصوصية التراث السردي العربي، وذلك إبان موجة استنساخ التجربة النقدية الغربية، قبل الوعي بضرورة مراجعة تلك التصورات والنظريات التي كان أصحابها أنفسهم لا يجدون غضاضة في مراجعتها وتشذيبها متى بدا لهم صحة غيرها. وقد فطن لهذا الملمح المهم بعض الدارسين اللاحقين[10]، وأشاروا إليه في دراستهم للسرود العربية عامة، وللتراث السردي خاصة، ولا تزال أعمالهم النقدية تشهد مراجعات دورية تطال النظرية والمنهج على سواء سعيا للمواءمة بين المناهج النقدية والمشغل البحثي الذي هو موضوع الدراسة. وقد أثمرت هذه المراجعات، وقدم أصحابها أعمالا نقدية جيدة على مستوى نظرية الأدب ودراسة الخطاب الأدبي.

لقد طرح النص السردي خلال الحقب الماضية إشكالا نقديا مزدوجا ولده ضعف الاهتمام بالتراث السردي تأريخا وتصنيفا ووصفا، وهو الإشكال الذي قوبل مع بداية ظهور الدراسات العربية الحديثة في ثمانينيات القرن الماضي بجهود وأعمال نقدية شتى تمايزت منطلقات أصحابها واختلفت أدواتهم. وكان ضبط المفاهيم النقدية الكبرى أحد أبرز الإشكالات النقدية التي عني بها هذا الجيل من الدارسين، ذلك أننا بحاجة لتدقيق المنظومة المفاهيمية السردية المرتبطة بالتصور النقدي العام لتصنيف نصوص المدونة

7 عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، (القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1991)
8 سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص : 89
9 سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص : 188
10 نشير بذلك إلى الآراء التي صرح بها كل من الدكتور سعيد يقطين والدكتور عبد الله إبراهيم في دراستيهما على التوالي «الكلام والخبر»، و«السردية العربية».

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNEC'S



السردية العربية، وهو أمر لا يمكن تحقيقه ما لم نسع لضبط مفاهيمنا النقدية الكبرى، وتدقيق تصوراتنا العلمية حول صيغ التعبير السردي المختلفة، تدقيقا ينطلق من مراجعاتنا النقدية الحديثة في موقفها من السرد وصيغه وخطاباته المختلفة. ولسنا نعني بقولنا هذا تتبع المصطلحات النقدية المرتبطة بالسرد، وإنما نخص منها تلك المرتبطة بالإشكال التجنيسي الكبير من منظور نقدي حداثي، فنحن –في هذه الأسطر– لا نسعى لحصر مُصطلحيّ، بقدر ما نريد «ضبطا مفاهيميا» محددا نتحرر به من فوضى التضارب والتباين في تصنيف الخطابات السردية، ونخرج به القارئ من دوامة الخلاف النقدي وجدل التصنيف الأجناسي، إلى تحديد المفهوم وتدقيق المصطلح.

وفي هذا المستوى نميز بين ثلاثة مفاهيم أساسية تنتظم فعل التصنيف بأبعاده الكلية العامة من جهة، والجزئية الخاصة من جهة ثانية، هي:

أ- مفهوم الجنس الأدبي: يعتبر مفهوم «الجنس الأدبي» رديفا للخطابين الشعري

والسردي بتفريعاتهما المختلفة، فالسرد جنس أدبي كما الشعر جنس أدبي، وتحت هذين الجنسين الأدبيين تتفرع أنواع وأنماط أدبية شتى يختص كل منها بخصائص فنية وجمالية معينة. إن مفهوم «الجنس الأدبي» هو الأصل الأول في سلم التصنيف، والناظم الجامع للأنواع والأنماط التعبيرية الأخرى بصيغها المختلفة، هذا التحديد المفاهيمي لمصطلح «الجنس الأدبي» هو المسلك الذي غدا شائعا في الدوائر النقدية الحديثة، وفي هذا الإطار يجعل الدكتور سعيد يقطين من مفهوم «الجنس» مقابلا لمفهوم «السرد» في رصده لتجليات الكلام العربي، حيث يقول: <<السرد العربي هو الجنس الذي توظف فيه صيغة السرد، وتهيمن على باقي الصيغ في الخطاب...>>[11]. وهذا التعريف يتضمن في طياته تحديدا واضح المعالم للجنس الأدبي سواء كان سردا أو شعرا، فنمط الصيغ الأدبية المهيمنة في الخطاب هو ما يحدد جنسه الأدبي، بغض النظر عن تفريعات هذا الجنس الأدبي التي تحكمها قواعد ومعايير تفصيلية أخرى.

ب- مفهوم النوع الأدبي: يمثل مفهوم «النوع» الدرجة الثانية في السلم المفاهيمي

التصنيفي لأشكال الكتابة الأدبية، فالنوع الأدبي هو فرع من فروع الجنس الأدبي، أكثر تخصيصا، ومجموع الأنواع الأدبية المتقاربة في صيغها المتمايزة في خصائصها وجمالياتها هو ما يشكل الجنس الأدبي الناظم لتلك الصيغ المتقاربة، فالجنس الأدبي هو مجموعة أنواع تتمايز فيما بينها مشكلة الأصل الكلي (السرد/الشعر).

على هذا النحو التصنيفي درج الباحثون المعاصرون في الساحة العربية، في تحديدهم لمفهوم «النوع الأدبي» من قبيل ما نجد عند عبد الفتاح كليطو في تعريفه للنوع، معتبرا أنه <<يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها>>[12] . وهذا الاشتراك إنما يشترط في العناصر الأساسية، ولا يخل به الاختلاف على مستوى العناصر الثانوية لأن العناصر الثانوية هي – في الحقيقة– مجال الخصوصية، ومساحة التميز أو الإخفاق في هذا النص أو ذاك داخل النوع الواحد.

وقد ذهب بعض الدارسين إلى الخلط بين مفهومي «الجنس الأدبي» و «النوع الأدبي» باعتبارهما رديفين، غير أن التفريق بين المفهومين – في

11 سعيد يقطين، السرد العربي، مرجع مذكور، ص: 87
12 كيليطو، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، منشورات دار توبقال – الدار البيضاء الطبعة الثالثة 2006م ص: 26

نظرنا- أكثر جدوائية وأدق دلالة وأجدر أن يجنبنا لبس التصور الاستيعابي وفوضى التضارب المصطلحي المفضيين إلى الخلط، والمنافيين للدقة العلمية؛ فالمسافة بين المفهومين تبدو واضحة وتسلسلية على نحو ما رأينا.

ج. مفهوم النمط الأدبي: يعتبر مفهوم «النمط» التجلي الثالث من تجليات التمايز الصيغي

داخل النص الأدبي في سلم التسلسل المفاهيمي الذي نسعى لإيضاحه ضمن سعينا لتحديد مراتب التصنيف الأدبي للنص الإبداعي، فإذا كان النوع الأدبي فرعا من فروع الجنس الأدبي، فإن النمط الأدبي هو تلك العلاقات والسمات التفصيلية الخاصة والمتواترة التي تتحدد على مستوى صيغ النوع الواحد، أو أنواع بعينها تعالقا أو تمايزا، تلاقيا أو تنافرا. وهذا التجلي هو ما بينه سعيد يقطين حينما قال: <<إن النمط هو المقولة الثالثة التي تمكننا من البحث في الكلام من جهة التغير الذي يطرأ عليه>>[13] . ولذلك يشبه سعيد «النمط» بـ «صفات الكلام» عند القدماء في إطار سعيه لتقريب مفهوم النمط الأدبي. فالنمط هو المفهوم الدال على صور التمايز والتداخل داخل أشكال النوع الواحد، أو بعبارة أخرى ما به يتميز مقامي عن مقامي آخر، وروائي عن روائي، وقاص عن قاص...إلخ.

انطلاقا مما تقدم نجد أن هذه المقولات أو المفاهيم الثلاثة مفاهيم جوهرية في فهمنا للكلام الأدبي بتجلياته الكبرى، ونجاحنا في تصنيف تسلسلي لتلك التجليات بصيغها المختلفة، فهناك معايير ثابتة يتحدد وفقها الجنس الأدبي لصيغ وخطابات أدبية ما، ومعايير انزياحية تتشكل عبرها الأنواع والأنماط المنضوية تحت الجنس الأدبي لتلك الأنواع والأنماط. وهذا الضبط المفاهيمي - وإن غدا حاصلا في بعض الدوائر النقدية العربية - إلا أن الحاجة إلى تعميمه وتقنينه تبقى ملحة وضرورية، حتى يتسنى لنا بناء تصور نقدي عام حول السرد بوصفه جنسا أدبيا كليا له تفريعاته المختلفة. فالتدرج التصنيفي هو ما به نتمكن من خلق وعي أجناسي بالأدب يساهم في وعينا بتراثنا الأدبي وتحديد الجنس الأدبي ورصد تغيرات النوع الأدبي ومسارات تحولاته وتطوراته النمطية النصية والفنية والجمالية. وتلك هي مهمة الباحث العربي الذي يراد منه تنزيل تلك الأشكال التعبيرية في خاناتها النوعية والنمطية الملائمة وفق آليات وأدوات علمية تتحد في منظومتها المفاهيمية العامة، وتتنوع وتتخصص في تفاصيلها تبعا لمنطلقاتها ونظرياتها وأدواتها المختلفة، دون تفريط أو إلغاء لأي مجال من مجالات التراث الأدبي بلا سابقة بحث أو دراسة.

13 سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: 198

الموكب الثقافي
مجلة - علمية
نصف سنوية - تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNEC'S

بقلم /عبد العزيز سار
ـ باحث بمدينة»تواوون»، السنغال
الهاتف:00221 776317090
Email : abdousophies@yahoo.fr

الطرق الصوفية في السنغال:

مـــثال الأخـــوة والصـــداقـــة

تميزت الطرق الصوفية في السنغال بالعلاقات الأخوية والودّية القائمة بينها منذ تواجدها في البلاد، وارتقت هذه العلاقات الدينية والتنسيقية إلى أعلى مستويات الزعامات والقيادات الدينية. ومن أبرز صور هذه الروابط الممتدّة الجذور نموذج الأخوّة والصداقة بين الطريقة التجانية والطريقة المريدية، والتي تلفت أنظار الجميع، ولم تبدأ اليوم ولكنّها ترجع إلى عهد الشيخين الجليلين: الشيخ الحاج مالك سه والشيخ الخديم أحمد بمب امبكي رضي الله تعالى عنهما. وقد أرسيا قواعدها متينة ووطيدة، فدامت مستمرّة وحميمية على مرّ التاريخ والعصور، تشهد إشراقات حقبة بعد حقبة، وفي ظلّ جميع الشيوخ الذين تولّوا مهام الخلافة بعد الشيخين؛ ناهيك عما حصل من تعزيز الأخوّة والتعاون المثاليّ الذي جرى على يد الشيخ الخليفة أبي بكر سه والشيخ الحاج فاضل امبكي رضي الله تعالى عنهما.

وقد تصاعدت علاقات الطريقتين التجانية والمريدية متطوّرة تعيش أوج مجدها الزاهر في حياة الشيخ الحاج عبد العزيز سه الدّبّاغ الخليفة العامّ للطريقة التّجانيّة والشيخ عبد الأحد امبكي الخليفة العامّ للطريقة المريدية، هذا فضلا عما كان بينهما من وشائج الأخوة وأواصر الصداقة مجسدة في الزيارات الأخويّة والودّيّة المتبادلة بين هؤلاء وأولئك، ومن أشهرهاوأبقاها أثرا في نفوس السكّان والمواطنين السنغالين زيارات الشيخ الحاج عبد العزيز سه، والزيارة التاريخيّة للشيخ أحمد التجاني سه رضي الله عنه كلاهما منفردا برفقة وفد رفيع المستوى مؤلف من أعلام مدينة طوبى عاصمة الطريقة المريدية. وكان العلامة الشيخ محمّد المنصور سه الخليفة العام للطريقة التجانية رضي الله عنه يذكر كثيرا في بعض أحاديثه أمام الوفود الزائرة لداره بتواوون، وحتى مع أهل بيته كان يتحدّث عن قصّة مجموعة من النسخ العريقة والنفيسة من المصحف القرآني الذي كتبه الشيخ فاضل امبكي بخطّ يده وأهداه لوالده الشيخ أبي بكر سه الخليفة رضي الله عنهما أوان زيارة الأول لمدينة: تواوون. لكن هذه الأخوّة، أخذت شكلا واقعيّا وأبعادا مثالية بصورة أخرى؛ وهذا المنحى والتوجه الجديد في تقوية وتعزيز الأخوة والصداقة تجلى بشكل أكثر وضوحا منذ أن أصبح الشيخ سيدي مختار امبكي خليفة عامّا للطريقة المريدية في عام 2010م . حيث أعلن إعلانه الشجاع، وقد بثته وسائل الإعلام المكتوبة والناطقة على السواء: بأنه من الآن فصاعدا يدعو كافة السنغاليين وخاصة المسلمين إلى توحيد الصفوف ونبذ الخلاف الناشئ من عوام الناس بفعل شائعات متداولة، وعلى وجه أخصّ بين الطريقة المريدية والطريقة التجانية، وحثّ الخليفة المريدي الجميع عن

التخلي فورا وكليّا عن الخلافات الوهمية، مانعا التحدّث عن كل ما قد يثير فتنا مثل تعصب أو مقارنة أو تفاضل بين الطرق الصوفية. وبالتالي فالشيخ المختار تابع أسلوب الاتصال الدائم بزعماء الطريقة التجانية في مدينة «تواوون» للتباحث والتشاور والتنسيق في المواقف حول قضايا الأمّة والوطن. ولا يزال مدمنا على إيفاد وفود مرموقة إلى جناب قيادة المشيخية التّجانيّة بمدينة /تواوون.

والهدف من ذلك كله تقوية وتعزيز معاني الأخوّة والصّداقة في مختلف المجالات: الدينية، والدموية، والصوفية، وصلة للأرحام علما بأن هناك قرابة دم تربط بين آل سي بمدينة تواوون المعمورة، وآل امبكي بمدينة طوبى المحروسة.

وفي إطار تغذية روح هذه الصلات والروابط العريقة استضافت سلالة امباكي الشيخ الحاج مالك سه رضي الله عنه في احتفالها في عامّ 2015م كشخصية الشرف بمناسبة يومية ذكراها (بمغل) (في دار القدوس) بمدينة طوبا وعليه أوفد مشيخة «تواوون» وفدا رفيع المستوى مؤلفا من كبار الشخصيات من أعلام الحضرة التجانية المالكية للحضور والمشاركة مع إخوانهم المريدين بهذه المناسبة السعيدة. وقد ألقى السيد العلامة باب مختار كيبي المتحدث باسم الوفد الممثّل للحضرة التجانية المالكية، نيابة عن الناطق الممثّل باسم الحضرة، معرباً عن سعادة وتقدير سلالة الشيخ الحاج مالك سه رضي الله عنه وإعجابهم بالحكمة، والأخلاقيات الفاضلة لزعامة المريدية وقدرتها على تنشيط العلاقات في هذه المرحلة الدقيقة. وأشاد أيضا بأواصر الأخوة والصداقة بين مدينة «تواوون» ومدينة «طوبى» مؤكدا على أهمية الوحدة الإسلامية والوطنية، فهي مطلب شرعي واستجابة لنداء المولى العزيز، وضرورة يحتّمها ويمليها الواقع ويفرضها الوقت، لاسيما لمواجهة التحديات المحدقة والداهمة لدول الصحراء الكبرى في منطقة الغرب الإفريقي.

ومن جانب آخر، وجه الشكر منوهاً إلى المكانة السامية التي يتمتع بها مشايخ الصوفية في البلاد، الذين شحذوا الهمم وقوموا السلوك، ونشروا في نفوس أبناء الشعب السنغاليّ السمع والطاعة لله ولرسوله ولأولي الأمر منهم. كما أعرب عن أمله في أن تساهم هذه العناية الخاصة بالأسرة المالكية في إحداث نقلة نوعية في العلاقات بين الطريقتين ترتقي بها إلى آفاق أرحب ومستوى أكثر تميزاً.

د. محمد محمود ولد عبد الدائم

سردية الخطاب في الأسماء المتغيرة:
طرائق اشتغال مكونات الخطاب

مقدمة

عرف النقد العربي المعاصر في العقد الأخير من القرن العشرين تطورا ملحوظا شمل النظرية والمنهج والتنظير النقدي وأدواته المنهجية، واتخذ هذا التطور مظاهر مختلفة ومتباينة، تعددت معه المداخل النصية الواصفة للخطاب الأدبي، معمقة بذلك الوعي بالنص الأدبي وطرائق التعامل معه. وقد أخذت السرديات باعتبارها منهجا سرديا حظها من هذا التطور واستطاعت بكفاءتها المنهجية وأدواتها التطبيقية، أن تختبر الأطروحات وأن تحايث النصوص المدروسة، وأن تحصل معرفة علمية عن الظواهر الأدبية المدروسة، ونتيجة لمقارباتها العلمية وأدواتها المنهجية أخذنا بها، هنا خيارا منهجيا لوصف سردية الخطاب في رواية «الأسماء المتغيرة لأحمدو ولد عبد القادر»[1] موضوع هذا المقال.

1. في المنهج وأدواته:

قبل أن نقارب موضوعنا نود أن نقدم بين يدي القارئ إضاءة منهجية لقضية من قضايا المنهج النقدي الذي تبنيناه أداة لوصف وتحليل هذا الموضوع، تتعلق بتحديد السردية وخيارات السرديين المنهجية في حصرها أو توسعها، حتى نضئ هذا الجانب من السرديات النظرية وأدواته المنهجية، قبل أن ننتقل إلى الجانب التطبيقي لنصف سردية الخطاب في «الأسماء المتغيرة» متلمسين مكامن السردية في هذه الرواية، من خلال وصف طرائق اشتغال مكونات الخطاب وطرق تكثيف المتخيل الروائي ومستويات اللغة فيها، منتهين عند أهم ما يميز السردية في هذا النص.

1/1. السرديات والسردية:

لقد أدى التطور المتلاحق والمراجعات المنهجية المتتالية للسرديات إلى ظهور تصورات ونظريات عدة ساهمت في إغناء النظرية والمنهج وتنوع المشغل ضمن التخصص العام، وباتت «السرديات» بذلك ترسم لنفسها منحى «كليا» لا «فرعيا»، فقد أصبحت «السرديات» منذ شقت لنفسها طريقها الخاص بها تخطو نحو الاستقلالية شيئا فشيئا، وبات جيل السرديين المؤسس يرسي للاختصاص الجديد (السرديات) دعائمه، ويبني نظرياته العلمية وأدواته المنهجية في سعي علمي حثيث توج بنجاح علمي، واتسم بالنضج في فكره وطرحه، مما جعله يأخذ مكانه في النظريات العلمية، بحيث أصبحت «السرديات» الاختصاص المعروف والذي نال حظوة وقبولا كبيرين لدى المنشغلين به من جهة، والمتلقين له من جهة أخرى ، وتم الاعتراف به ضمن المنظومة العلمية الأدبية بعد جهود المنظرين له من السرديين الأول.

هذا التطور والتعدد في وجهات النظر النقدية أدى إلى اختلاف السرديين في تحديد السردية، وفي مآتيها، « فلئن اتفق السرديون سواء أكانوا تعبيريين أو سميولوجيين، على أن السردية هي مأتى الحسن في النص السردي وموضع أدبيته ومصدر جماليته ـــ فإن الاختلاف بينهم ظل قائما في مآتيها. فهي عند السرديين التعبيريين آتية من اللفظ والتعبير وعند السرديين السيميولوجين من المعنى والدلالة»[2] .

2/1. .السرديات الحصرية وحصر مكونات الخطاب: سرديات الخطاب

وقد انطلقت «سرديات الخطاب « مع السرديين الفرنسيين الأول وتجلى

1 أحمدو ولد عبد القادر: الأسماء المتغيرة، منشورات دار الباحث، بيروت 1981، وهو أول نص روائي موريتاني.
2 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم : السرديات والخطاب السرد : منشورات دار الفكر بيروت2010 ص/ 110

ذلك في تحديدهم لمكونات الحكي حينما قصروا هذه المكونات على الخطاب معتبرين أن سردية النص السردي ترتبط بمكونات الخطاب وطرائق اشتغالها، ولعل أهم ما يميز هؤلاء –كما وضح ذلك سعيد يقطين – التقاؤهم شبه التام في عدم التمييز بين الخطاب والنص عند دراستهم للعمل السردي وتصورهم الشعري لدراسة الحكي والتنظير له.[3] فقد حصر هؤلاء السرديون السردية في مكونات الخطاب الثلاثة (الزمن ،الصيغة ، التبئير)، وإن اختلفوا في مكمن السردية داخل هذه المكونات من شعري لآخر بحسب المشغل السردي الذي اهتم به مما منح هذا الاتجاه الشعري ثراء في النظرية والمنهج. وهو التصور الذي <<كرسته جهود أصحاب السرديات البنيوية «تودوروف» و «جنيت» >>[4] والذي يسميه سعيد يقطين «سرديات الخطاب»[5] التي سعى أصحابها إلى << وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السردية>>[6].

هذا التوجه السردي يمثل جهدا مؤسسا لأطروحة السرديات تصورا وصياغة، إلا أن انغلاقه عن بقية مكونات النص السردي من خلال أطروحته السردية البنيوية القائمة على «مركزية الخطاب» قد أهملت مستويات وأوجها من السردية في النص السردي بإهمالها لمتنه ومتخيله ومستويات لغته.

3,1. السرديات التوسيعية وتوسيع السردية: سرديات النص

وهي التي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب بانفتاحها على مستويات أخرى لم تهتم بها في الحقبة البنيوية، حيث ركز سرديو الخطاب على جانب محدد من السردية متعلق بمكونات الخطاب (الزمن، الصيغة، الصوت) وطرائق اشتغالها في النص السردي، واستبعدوا من اهتمامهم مكونات القصة (المتخيل، الفضاء، اللغة).[7] معتبرين أن ذلك من مشاغل سيمولوجيا السرد، غير أن التطورات المنهجية والنظرية المقاربة للنص السردي والمشتغلة بسرديته قد أدت إلى ظهور جيل من السرديين الجدد، الذين عملوا على تقريب الهوة ما بين السرديات وسميولوجيا السرد، بإقامة نوع من التكامل بينهما من جهة وعلى إعادة التفكير في السرديات من منطلق منهجي ونظري يحاور الطرح السابق ويسائل تفكيره المنهجي عند بسطه لتصوره الجديد من جهة ثانية. ويتميز هذا الاتجاه أو الأطروحة المنهجية _عن سابقتها (الحصرية)_ بكونها <<سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب، بانفتاحها على مستويات أخرى لم تهتم بها في الحقبة البنيوية>>[8]، ومن أشهر المنظرين لهذا الطرح (ميشل ماتيو كولاس) الذي عرف باهتمامه بقضية إعادة التفكير في مسألة تحديد السردية وطرح تصور منهجي لرسم «حدود للسرديات « تتجاوز الحد الذي توقف عنده أصحاب السرديات البنيوية.[9]

وهكذا اتخذ كولاس من القصة منطلقا لتحديد السردية، فهي المكون السردي الذي تم استبعاده من طرف أصحاب السرديات البنيوية في تحديدهم للسردية ولم يقع التركيز عليه، فقد اعتبر كولاس أن ما يعطى للسرد سرديته ليس الخطاب وعناصره فقط ولا النص ومستوياته ،وإنما القصة ومكوناتها أيضا، فالسردية في نظره «لا تظهر فقط من خلال الأشكال التعبيرية، إنها تتأكد في المقام الأول بحضور القصة التي نعطيها أسماء: الحبكة، الحكاية[10].

3 محمد الأمين ولد مولاي ابراهيم ، السرديات وخطاب السرد / دار الفكر /انواكشوط ،1431ه 2010 ص: 28
4 محمد الأمين ولد مولاي ابراهيم ، نفس المرجع ص : 91
5 سعيد يقطين الكلام والخبر، المركز الثقافي المغربي /ط الأولى 1997، ص: 24
6 عبد الله إبراهيم، الدراسات السردية العربية، منتديات فرشوط ، المصدر : www.kuwaitculture.org/qurain13/word/abdollah.doc ، ص : 2
7 محمد الامين ولد مولاي ابراهيم السرديات البويتيقية ومشغل الدلالة: مجلة علامات في النقد، نادي الأدبي بجدة، المجلد 9الجزء 33ستنبر 1999 ص323.
8 سعيد يقطين: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، بيروت 1996، ص: 24
9 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: شعرية رواية الصحراء، تقديم سعيد يقطين، منشورات جامعة نواكشوط، 2012 ص:35.
10 M.Mathieu colas: Frontière de la narratologiein ((poetique n 65 نقلا عن شعرية الصحراء ص: :35.
ـ دخل هذا الطرح حيز التداول العلمي من خلال مجموعة من الكتب: منها ـ السرديات والرواية الموريتانية منشورات اتحاد الادباء والكتاب الموريتانيين، 2010، وكتاب «شعرية رواية الصحراء، الكتاب الفائز بجائزة شنقيط 2004 تقديم أ.د. سعيد يقطين، منشورات كلية الآداب

4/1. سـردیات التوسـیع وخیـار التمـدد:

وبفعل المراجعات النظرية والمنهجية التي عرفتها السرديات البنيوية، نشأت توجهات نظرية ومنهجية تسعى لتوسيع السرديات لا على أساس الموضوع (دراسة القصة أو الخطاب) إنما على أساس التقيد بالأطروحة والمشغل والتزام المنهج والأدوات. ومن رحم هذه المراجعات جاء توجه في الطرح النظري والتفكير المنهجي يسعى لتوسيع السرديات على قاعدة التمسك بالتعبير مصدرا للسردية، فاعتبر أصحاب هذا التوجه أن توسيع حدود السرديات ـــ بانفتاحها على التعبيري والدلالي معا، عن طريق الاشتغال بمكوني القصة والخطاب على نحو ما نادى به ميشل كولاس في مقالته المشهورة ـــ ليس موفقا علميا لجمعه في التوسيع بين منهجين (السرديات وسميولوجيا السرد) ينبغي الالتزام بأطروحة أحدهما منهجيا لتوسيع السرديات وأداة للكشف عن السردية من جهة، ولانشغاله باختصاصين مختلفين في المشغل (التعبير والدلالة) والأدوات الكاشفة عن السردية من جهة ثانية، فكان ذلك من وجهة نظر هؤلاء معطلا لفعل التوسيع.

ومن التصورات النظرية والمنهجية التي كانت موضوعا للتداول العلمي[11] والاختبار المنهجي أخيرا[12] التصور الذي اقترحه محمد الأمين ولد إبراهيم في التوسيع القائم على قاعدة التمدد وليس التوسع، يمدد معه المجال التعبيري للسردية، وتتسع مكونات الخطاب لتشمل مكونات تعبيرية جديدة. وهو تصور منهجي يوسع مجال السردية ومصادرها لتشمل مآت من الحسن ومنابع من الجمال ومصادر من الإمتاع في الخطاب السردي لم تكن لتوصل إليها طرائق اشتغال مكونات الخطاب الثلاثة (الزمن، الصيغة، التبئير) عند الحصريين، وتمدد مكونات الخطاب السردي لتتنقل من ثلاث مكونات(الزمن، الصيغة، التبئير) إلى خمس مكونات بعد إضافة مكونين تعبيريين إليها هما: المتخيل ومستويات اللغة.

فجمالية الخطاب السردي وسردية النص ومأتى الحسن والإمتاع فيه لا تتوقف عند مكونات: الزمن والصيغة والتبئير، وحسب بل يطال مستويات أخرى من المشغل التعبيري، لم تنل حظها من الدرس والنقاش هي المتخيل وطرائق تكثيفه ومستويات اللغة ودرجات إمتاع نثريتها.

2. الأسـماء المتغيـرة وسـردیات التمـدد:

طرائق اشتغال مكونات الخطاب

يمثل نص «الأسماء المتغيرة» لأحمد ولد عبد القادر، فاتحة السرد الروائي الموريتاني، وقد نشرت هذه الرواية ببيروت 1981م وهي نص روائي تاريخي، ينطلق من التاريخ لصياغة موضوعه وتشكل خطابه، ويختار لكتابته كيفية محددة من القول والتركيب وإنتاج التخييل للتعبير عن مقاصده، ومدار سعينا على الكشف عن تلك البنية الفنية وأدواتها التخييلية ومستوياتها اللغوية والجمالية.

1/2.الأسـماء المتغيـرة: مكونـات الخطـاب:

نسعى هنا إلى وصف مكونات الخطاب وطرائق اشتغالها داخل النص الروائي لدينا، ونقصد بالخطاب الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في النص، وهي طريقة تختلف من رواية إلى أخرى «فنحن إذا أعطينا لمجموعة من الكتاب مادة حكائية معينة (قصة واحدة) فإن كل واحد منهم سيقدمها بالطريقة التي يراها، ومن هنا فإن الطريقة التي يقدم بها الروائي القصة (المادة الحكائية) هي التي تميز نصه عن غيره ممن اشتغلوا بنفس المادة الحكائية (القصة)[13] خاصة إذا ما كانت هذه المادة معطى ثقافيا مشتركا كالتاريخ.

وهكذا اهتم السرديون بالخطاب واعتبروه المحدد لسردية النص فكانت عنايتهم بوصف مكوناته وبطرائق اشتغالها في النص الروائي ونحن هنا ننطلق في تحليلنا لهذه المكونات من البعد التوسيعي التمددي أي لا نقف عند مكونات الخطاب الحصرية (الزمن، الصيغة، التبئير) فحسب بل سنقف أيضا عند المتخيل واللغة، باعتبارهما عنصرين من مكونات الخطاب، فللمتخيل السردي جماليته في النص المتأتية من طرائق تكثيفه وللغة جماليتها المتأتية من تنوع وتعدد مصادرها ونثريتها.

1/1/2.مكـون الزمـن في الأسـماء المتغيـرة:

لا يمكن تصور رواية أو قصة خالية من عنصر الزمن، فكل خطاب روائي مرتبط بالزمن لأنه يشمل الحياة

11 جامعة نواكشوط، 2012، وكتاب القراءة وتأسيس القراءة، منشورات كلية الآداب جامعة نواكشوط، 2015

12 ودخل هذا الطرح حيزه التطبيقي، باختبار أطروحته وادواته المنهجية، في أطروحة الباحثة زينب عابدين المعنونة ب»الاشكال السردية التراثية: شعرية الشكل وخصوصية النص» التي اشرف عليها أ.د. محمد الأمين مولاي إبراهيم، وناقشت في يوم 2019/6/27 من طرف لجنة علمية مشكلة من أ.د. عبد الله السيد رئيسا وأ.د. سعيد يقطين مناقشا ود. محمدن محبوبي مناقشا، د. محمد تتا مناقشا، وقد حازت الاطروحة على مشرف جدا مع تهنئة اللجنة.

13 محمد الأمين ولد مولاي إبرهيم، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول أو الأصول / المكتبة الأكاديمية مصر /2000ص 106

التي تعيشها الشخوص داخل العمل الروائي، كما أن تنوعه وتشكله من الزمن الطبيعي والزمن التاريخي والزمن الحكائي وزمن الكتابة وزمن القراءة، هو الذي يدفعنا إلى صياغة الإشكال التالي: فيم تكمن جمالية الزمن في رواية الأسماء المتغيرة؟ كيف تجلى الزمن داخل النص؟ وما هي صيغ ترتيب هذا الزمن؟ كيف خاطب السارد الزمن؟ وقبل ذلك نتوقف قليلا عند دلالة الزمن ومفهومه وتقسيماته عند علم السرديات.

وهكذا ميزت السرديات عند وصفها للنص السردي بين زمنين: زمن القصة وزمن الخطاب.

أ- زمن القصة في الأسماء المتغيرة:

تحكي رواية «الأسماء المتغيرة «قصة شخص اختطف طفلا في القرن ال19 من شمال مالي واستعبده وظل يتنقل من العبودية إلى السجون الاستعمارية، إلى قهر الفقر وانعدام الانتماء والشيخوخة وأخيرا مات بكوخ على بوابة المدينة الناشئة، وخلال هذا الصراع تحكي الرواية ملحمة المقاومة الوطنية من بدايتها إلى نهايتها منذ 1891 إلى 1971.[14] فزمن القصة في الأسماء المتغيرة زمن مزدوج: فهو تخييلي يحكي قصة تغير أسماء الطفل المختطف ومراحل حياته عبر سفره وترحاله داخل البلاد الموريتانية، وهو تاريخي يحكي تبدل أحوال أهل هذه البلاد وتاريخ مقاومتهم للمستعمر وقيام دولتهم واختلافاتهم السياسية حول كيفية حكمها وإدارة شؤون أهلها.

هذه الازدواجية في القص وزمنه جعلت الخطاب الروائي في «الأسماء المتغيرة « ينهض على حكاية مركزية (قصة اختطاف الطفل وتغير أسمائه) تنمو وتتطور في علاقتها مع حكايات ثانوية أخرى تتداخل معها سياقيا، مشكلة نمطا من التماهي الحكائي المحقق لسردية النص، محكوما بخاصية التناوب الزمني في سرد الحكاية المركزية ورديفاتها في النص.[15]

إذن زمن القصة في الأسماء المتغيرة يتكون من ثلاث مراحل: زمن غياب الدولة المركزية في البلاد الموريتانية، وأيضا زمن دخول المستعمر للبلاد وقيام المقاومة الوطنية، وأخيرا زمن الحصول على الاستقلال وقيام الدولة الوطنية (موريتانيا) فخلال هذه المراحل الثلاث تمتد أحداث القصة من 1981 إلى 1971.

ب- زمن الخطاب في «الأسماء المتغيرة»:

يتكون المتخيل الروائي للأسماء المتغيرة من حكاية مركزية وحكايات رديفة لها تروي كلها من موقع سردي وحيد يسرد منه السارد القصة ويبئر من خلاله المسرود الروائي بكافة تفاصيله السردية.

ولوصف سردية زمن الخطاب المبرزة لمواطن خصوصية تشكله نتوقف عند التمفصلات الكبرى لزمن الخطاب.

التمفصلات الكبرى :

وعند تحديدنا لحاضر الحكي الأول نلاحظ أن الرواية بدأت بتحديد 1891 إطارا عاما للأحداث فالنص يبدأ على النحو «كان ذلك في سنة 1981 وانطلق قطار الجمال الطويل البالغ مائة وخمسين جملا، يجوب طريقا ضيقا في الغابات الملتفة، وهذا يومه الثالث بعد وداعه لنهر النيجر واتجه القطار هذه المرة من الشرق إلى الغرب[16] «في هذا المفتتح الروائي تحدد جملة «وهذا يومه الثالث بعد وداعه نهر النيجر «حاضر الحكي فنعرف أن القافلة منذ ثلاثة أيام في سوق نهر النيجر وهي مدة زمنية تجاوزها السارد ليسرد لنا ما وقع في اليوم الثالث وهكذا يعتمد السارد تقنية الاسترجاع والاستباق في تلاحق سردي مرتب داخل الحكي المؤجل أو الحكي الثاني الذي تمثله الثلاثون الباقية من فصول الرواية «الحكي الثاني «، وفيه يسرد الراوي حكاية اختطاف الطفل وتغير أسمائه باعتبارها حكاية مركزية تضيئها حكايات رديفة لها، وهي حكايات الشخصيات التي توالت على اختطافه

14 محمد بن عبد الحي : المنظور الروائي في ثلاث روايات موريتانية «حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة انواكشوط ، العدد 1990/2

15 - د.محمد الأمين ولد مولاي ابراهم /السرديات والرواية الموريتانية قراءة لتاريخ تشكل الخطاب في النصوص الراوئية -1981 1996 انواكشوط دار الفكر 2010/1430 .

16 أحمد ولد عبد القادر / الأسماء المتغيرة/دار الباحث بيروت ،الطبعة الأولى 1401ه 1981م ص:5

واستعباده وتسخيره وسجنه أو التي احتضنته وآوته، لذلك كان زمن الحكي الثاني هو زمن قصة افتقاد الطفل موسى لحريته، وهو زمن خطبه السارد وبنى أحداثه على هيئة معينة تكسر تسلسله الزمني بطريقة تضيء من جهة المسكوت عنه في زمن الحكي الأول.

2/2.الصيغة السردية في «الأسماء المتغيرة»

نلاحظ أن السارد في النص اتبع خطة سردية محكومة بطرائق تبادل الكلام في المجلس، تجذر الرواية في تقاليد سرد الصحراء وتسمها بخصوصية ثقافية خاصة، وهي خطة تبرز هيمنة الخطاب المسرود على الخطاب المعروض والمنقول في الحكاية المركزية (القسم الأول من النص) وتظهر تراجع هذه الهيمنة في الحكاية الرديفة (القسم الثاني من النص) لصالح الخطاب المعروض على المسرود وذلك بفعل انتظام الخبر السردي في الحكي المركزي وفقا لآليات تبادل الكلام في المجلس وتراجع حضور هذه الآليات في القسم الأخير من النص لتقوم مقامها بدائل أخرى للمجلس.[17] وهكذا نلاحظ أنه في الحكي المركزي هيمن الخطاب المسرود في حكاية البطل والحكايات الرديفة لها حيث هو حكي يسرد لمسرود له محدد هو الجليس في المجلس والمتأمل للصيغة التي سرد بها هذا الحكي ونظم من خلالها هذا الخبر السردي يلاحظ أن النص تهيمن عليه متتالية سردية من الخطابات تنتظم على هذا النحو: (خطاب مسرود فمعروض فمسرود) فالرواية تبدأ في الغالب بخطاب مسرود، يرد على لسان السارد، يليه آخر معروض يمثل مفتتح الحوار بين شخصيات المجلس التي تسرد إحداها للأخرى حكاية البطل أو الحكايات الرديفة لها من خلال سلسلة الخطابات المسرودة والمنقولة أحيانا فهي تتعاقب على سرد الأجزاء المؤجلة من الحكي عبر تبادلها لمواقع الحكي في المجلس سواء كان عدد المتحاورين في فضاء لمجلس محدود (كحكي بلخير لريحانة حكايته في المرعى) أو غير محدود (كالجلاس في مجلس الأمير ومجلس سمر الصيادين).

3.الأسماء المتغيرة وسرديات التمدد:
طرائق تكثيف المتخيل ومستويات اللغة

1/3.المتخيل السردي في الأسماء المتغيرة :
طرائق التكثيف

يمتاز هذا النص الروائي بخاصية بارزة تتمثل في فضاء المجلس باعتباره مقاما سرديا منتجا للسرد عن طريق تبادل الأدوار الحكائية، يتعالق فيه السرد مع نص خلفي شفوي مرتبط بثقافة الصحراء وتقاليد سردها، فأصبح النص منفتحا على الموروث الصحراوي والمتلفظ الشفاهي من جهة(مرجع اجتماعي) وعلى التراث العربي من جهة أخرى (مرجع ثقافي) فازدواجية المرجع في النص ساهمت في تكثيف صور المتخيل الصحراوي وطرق تحققه داخل النص مما أبان عن شعرية المتخيل في الفضاء البدوي الصحراوي المفتوح حيث كثف السارد متخيله من عالم الصحراء الواسع ومجالس الحكي والسمر والتخاطب بالسرد مما جذر تيمة فقدان الحرية والحكاية المركزية والحكايات الرديفة لها التي استثمرت المجلس «باعتباره مقاما سرديا ينتج خطابات ولغات اجتماعية لها خصوصيتها الثقافية والمحلية المرتبطة بالصحراء»[18] فسردية المتخيل تتأتى من المتخيل الصحراوي المتعدد (قطار الجمال، الأضاة، الأسد، منازل الأحبة في المراعي، الناي والحبيب، ولحم الأرانب، نهر النيجر، الأشجار، وغابات العلك، مجالس السمر، مجالس الحكي المتعددة، صحراء آوكار ونجاده) الذي أضفى على النص جماليته الخاصة وتظهر هذه الجمالية والشعرية في المستوى الآخر من تكثيف المتخيل عن طريق اللغة وتعدد نثرياتها وجماليتها .

17 د. محمد الأمين ولد مولاي ابراهيم / شعرية رواية الصحراء ص:60
18 محمد الامين ولد مولاي ابراهيم / بنية الخطاب ودلالتها في القبر المجهول ص:130

حركت رياح الهكّر
وتخاليف البراقه[20]

2.3. مستويات اللغة (النثرية) في الأسماء المتغيرة:

ينفتح النص الروائي «الأسماء المتغيرة «على فضاءات مختلفة ساهمت في تنويع نثريته وشكلت خطاباتها نصوصا خلفية لهذا النص (الثقافة الشعبية والمروي الشفاهي، المخيلة العربية).

وقد ساهمت هذه اللغة في استيعاب وتوظيف متخيل محلي تراثي مما وسم مستويات اللغة في هذا النص بالتعدد والتنوع.

وتجلت سردية المتخيل في اللغات المتعددة داخل النص حيث لاحظنا تعدد هذه اللغات تبعا للفئات الاجتماعية، حيث كان لطبقة الزوايا لغتها داخل النص كما كان لبني حسان لغتهم ولآزناكة لغتهم الخاصة، كما كان للصيادين (ايمراكن) لغتهم .

وتظهر لغة الزوايا في بدايات النص من إحدى الشخصيات « حسبنا الله ونعم الوكيل حسبنا الله ونعم الوكيل لا تهلكونا بالطعن في هذا الشريف الصالح ... إن الإنكار على أبناء الصالحين يصدر من اسوداد القلوب وللصالحين خوارق ...»[19]

كما تظهر لغة بني حسان في كلام الشيخ سلوم عند الأضاة وعند مقابلة الأسد رادا على بعض الشخصيات «ذلك (الويل والويالة والسبع أبو سيالة) فلتموتوا جميعا قصر الله أعماركم» فتبدو لغة حسانية وحسانية معربة «قصر الله أعماركم، وينوع السارد في لغته ليضفي عليها جمالا فريدا وتنويعا مقصودا حيث يظهر الشعر الحساني داخل النص العربي وذلك في حنين عبد الصمد إلى أهله واستعداده للزواج من بنت حمود» فضاعف درجة صوته متغنيا :

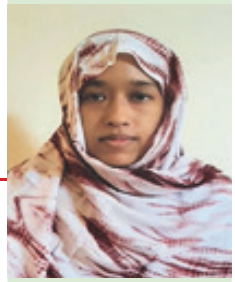
يخلاك لحقك تنكر
شور اتراب أمساقه

وتظهر لغة الصيادين المواسية ذات اللمسات الحانية للبطل «أسكت وأترك هذه الأقوال التطيرية. أنت الآن آمن بين إخوانك وأصدقائك في هذه الزاوية من الأرض، ولا يعرف مكانها إلا الله، ليست لدينا مواشي فيأتي لصوص لسوقها، أو جنود فرنسيون ليأخذوا العشرات والضرائب عليها، ولا جمال ليصادرها النصارى ... « وهكذا تعدد اللغة ونثرياتها المتعددة متكئة على أنساقها العربية الأصيلة وصورها البلاغية المجلية للسرد والصور الجميلة «تحت الأشجار المصطفة بالعدوة الشمالية للغدير، فوق بطحاء صافية البياض تلألأ حصاها كاللجين المسكوب. وفي أعالي الغصون تجمعت أسراب من القمارى منشدة أعذب الألحان، في جو لطفته الأنداء ومناظر الخضرة والماء النمير «

خاتمة:

هكذا إذا أبانت مستويات اللغة عن جماليات من القول ومأتى من الحسن كشف المتخيل وأبان عن سردية الأسماء المتغيرة والتي هي في مجملها سردية بسيطة تكشف متخيلها من عالمها الصحراوي ومن صيغة من القول تأتى عن طريق التخاطب بالسرد في المجلس، كما كان لعنصر الزمن في الرواية حضوره المميز حيث أبان السارد عن جماليات في تشكل خطاب هذا الزمن وتقنيات بنائه وطرق تنظيم الخبر السردي لا تخلو من جماليات تجسدت في المفارقات الزمنية واستخدام تقنية الاسترجاع والاستباق والتواتر، كما كان للتناوب في الحكي والتضمين والتوازي جماليات أخرى كل ذلك نوع في سردية الخطاب في هذا النص الإبداعي الممتع .

19 أحمد ولد عبد القادر /الأسماء المتغيرة /دار الباحث بيروت لبنان 1981/1401 ص:11
20 نفس المصدر ص:38



سلمى محمد نور الدين أحمد يعقوب
طالبة بدكتوراه الآداب
جامعة نواكشوط العصرية

ملامح من خطاب المقدمة في شعر الشيخ محمد المامي

تسعى هذه الورقة إلى تلمس أهم الملامح البارزة في مقدمات القصيدة لدى واحد من أبرز أعلام القرن الثالث عشر الهجري ببلاد شنقيط هو الشيخ محمد المامي ولد البخاري المتوفى سنة1282، مستأنسة ببعض التصورات والمفاهيم التي راجت في الأوساط الأدبية خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي، وعرفت بالعتبات حينا وبخطاب المقدّمة حينا آخر.
ومن هذا المنطلق سوف يتمحور تناول الموضوع حول عنوانين رئيسيين: هما المقدمة وخطابها في النقد العربي وفي النقد الغربي، وملامح خطاب المقدمة في شعر الشيخ محمد المامي.

1- قضايا المقدمة:

يعد خطاب المقدمة من المجالات البحثية الحديثة، التي ظهرت نهاية القرن المنصرم، ولازالت مجالا خصبا للبحث العلمي، فخطاب المقدمات جزء من نظام معرفي عام، ويسمى أحيانا بالعتبات، ويعنى مجموع النصوص التي تحيط بالمتن، وتكمن أهميته «في مجال تحليل النص الأدبي؛ لأنها تسعف الباحث، أو الناقد، أو المحلل، في فهم النص الأدبي وتفسيره وتأويله، أو تفكيكه وتركيبه. وقد ظلت العتبات ميدانا خصبا للدراسات الشعرية، لاسيما مع تطور الشعرية الفرنسية والبنيوية اللسانية. ويعد جيرار جنيت (Gerard genette) من أهم الدارسين الذين عمقوا شعرية العتبات في كثير من مؤلفاتهم، وخاصة كتابه (العتبات/Seuils)»[1] وتستحوذ المقدمة فيه على أهمية كبيرة نتيجة لدورها في توجيه القارئ وإرشاده، فللمقدمة وظائف متعددة تتعدد بتعددها واختلاف طبيعتها وسياقات تأليفها، ومع ذلك يمكن حصر وظائفها في ما يلي:[2]

- السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه؛
- إن المقدمة تسعى - من خلال هذه الاستراتيجية - إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما تسعى إلى تهيئ القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقق سيكون مجاله متن الكتاب وهذا ما يؤكد مشروعية اعتماد المقدمة الملفوظات الدالة على الاستقبال؛
- قد تتحول المقدمة إلى نوع من الميتالغة للنص المقدم له، تختزله وتكثفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها قد تغني عن قراءة المتن، بل إن قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة المقدمة؛
- في بعض الأحيان تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات التي قد تمس الكتاب وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي حجاجي؛
- في بعض الأحيان تتحول إلى شرح وتحليل مطولين للعنوان.

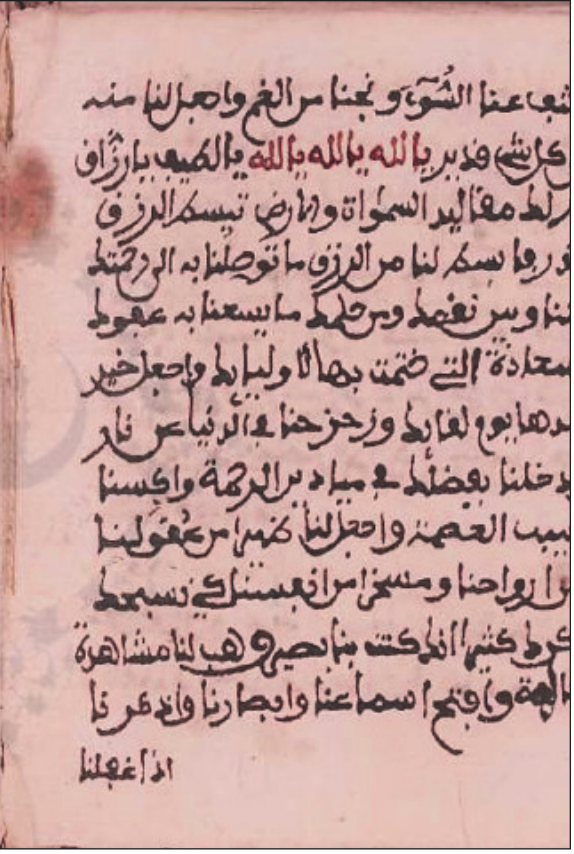
إذن «المقدمة بهذا المعنى، ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنها العتبة seuil التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها... إنها نص جد محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره... إنها مرآة المؤلف ذاته»[3].

ومن هذا المنطلق كان التشابه قائما بين المقدمة الشعرية ومقدمات الكتب، فالأخيرة كانت لها عناصر تسمى في الثقافة العربية بالرؤوس الثمانية، هي:

- البسملة والحمدلة والصلاة والتسليم على النبي صلى الله عليه وسلم؛
- دواعي التأليف (ذاتية وموضوعية)؛
- جنس التأليف؛
- خطة التأليف؛
- المصادر أو مكتبة التأليف؛
- تقريظ التأليف؛
- نقد المصادر السابقة؛
- زمان ومكان التأليف؛
- الحمد والشكر[4].

لا تنحصر هذه العناصر في النصوص النثرية فقط، بل نجد من النصوص

1 حمداوي، جميل، سيميوطيقا العنوان، الطبعة الأولى، 2015م، ص5
2 موساوي،هشام، الخطاب المقدماتي المغاربي (رواية الطاهر وطار أنموذجا)، العلامات، العدد الخامس،ديسمبر 2017، ص 51-52
3 بلال. عبد الرازق، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم إدريس شوري، أفريقيا، المغرب، 2000م، ص52-53
4 موساوي. هشام، الخطاب المقدماتي المغاربي (رواية الطاهر وطار أنموذجا)، مرجع سابق، ص3



الشعرية ما يلتزم بها، كما يلتزمها النثر، خاصة تلك النصوص الشنقيطية التعليمية.

فوظائف المقدمة منها:

(التعريفية– التحليلية – التوجيهية – التجنيسية والجمالية – الميتالغوية– والإيديولوجية)[5].

مع ذلك ظلت مقدمات القصائد الأدبية محافظة على عناصرها الأساسية، من عاطفة وخيال واستحضار للمرأة في الغالب بذكر طللها أو محاسنها أو الوله عليها.. غير أنه وكما وضع أبو نواس بصمته الخمرية في هذ الموضع من القصيدة وضع آخرون بصماتهم، كما فعل الشيخ محمد المامي في العصر الحديث، وهو ما سيقف عليه هذا العمل.

فابن قتيبة يقنن المقدمة الفنية للقصيدة، في إطار الحديث عن بنية القصيدة بقوله: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والدمن والآثار. فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد، وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإن علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق...

فهذه النظرية التي قدمها ابن قتيبة وإن نسبها لغيره لأسباب، إنما كان الباعث الرئيس لها هو موقفه السياسي الذي وجهه لإقصاء ما ينافي الثقافة 'الرسمية' آنذاك، خاصة ما كان شائعا عند الشيعة وغيرهم[6] .

غير أنه مع ذلك ظلت هذه النظرية قائمة مؤسسة للقصيدة رغم المآخذ عليها، والتزمها الشعراء من ذلك العهد إلى يومنا في القصيدة العمودية.

فمقدمة القصيدة الفضلى لازالت تحافظ على سمات المرأة في مقدمتها وتحفظ لها تلك المكانة إما غزلا أو بكاء على طلل... وإن لم تكن مقصودة بذاتها وإنما لهدف تسويقي إن جاز القول، فهي السبيل لتقبل القصيدة ولتداولها بين المتلقين.

ولما كانت الحياة الشنقيطية تشبه الحياة الجاهلية في كثير من المناحي والأوجه، كانت مكانة الشعر سامية عالية في المجتمعين، وكانت البداوة بحلها وترحالها مساعدة في الرفع من شأن تلك المكانة، فظل بذلك الديوان الموثق للشناقطة كما هو للجاهليين.

لذا كانت أيضا أوجه التشابه بارزة بين الشعرين، نتيجة لعدة عوامل لعل أبرزها عناية الشناقطة بالشعر الجاهلي فبان جليا في انتاجهم، فمحمد بن الطلبة جاهلي أخره الله كما هو معروف، وغيره ممن كان يغترف مفردات شعره من معين اللغة الزلال الذي كان يغترف منه الجاهلي، حتى لا يكاد المتلقي يميز بين الشعرين دون معرفة سابقة بالقصيدة خاصة في الحقبة الأولى والثانية للشعر الشنقيطي.

2- ملامح المقدمة عند الشيخ محمد الماملي:

يعد موروث الشيخ محمد المامي الشعري في الغالب ملتزما لفنيات وأساليب القصيدة القديمة التي استحسنها الذوق الأدبي العام، سواء ما كان منه تعليمي أو سياسي أو مديحي..

وقد اخترت لهذا العمل ثلاثة نماذج من شعر الشيخ، يلتزم فيهما الفنيات المعروفة بطريقة تجديدية تبرز شخصيته العلمية المجددة، وتوثق بصمته الشعرية الخاصة في مجال الأدب، وذلك من خلال مقدمات:

قصيدته المديحية:

حي دارا قد عفا منها الطلل
بلوى الأرام أرواح الأصل

وقصيدته السياسية:

على من ساد أمرد أو جنينا
وأجمل من كسى التاج الجبينا

وقصيدته التعليمية «نظم خليل».

أ- القصيدة المديحية

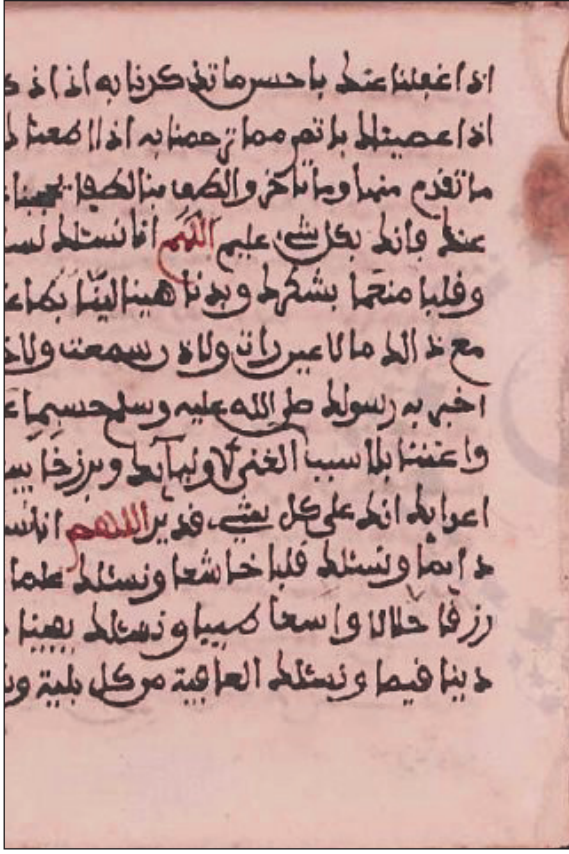
لقد ظهر المديح في الثقافة العربية منذ فجر الإسلام حتى عُد غرضا مستقلا، ولا تخفى العلاقة بينه وبين المدح الذي هو ذكر محاسن الممدوح، وإنما اختص المديح بشخص النبي صلى الله عليه وسلم.

ظل في تطور إذ كان الهدف منه بداية نشر الدعوة والرد على أذية الكفار للنبي صلى الله عليه وسلم، إلى أن تبينت أبواب الدين الجديد (الإسلام – الإيمان – الإحسان) فكان الأخير أخصها و»هو أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك»[7]

5 السمراني. سهام حسن جوادو الظفيري. محمد حسين أحمد، رؤية نقدية في الخطاب المقدماتي (مجموعة سرطان نثر أسود للشاعر عليو وجيه أنموذجا)، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 20، العدد 11، تشرين الثاني 2013، ص298

6 بن تنا، محمد، أستاذ الأدب، محاضرات في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة انواكشوط العصرية، 2018

7 حديث جبريل



ونتيجة لتغييرات سياسية ودينية داخل المجتمع العربي الإسلامي ظهرت الصوفية التي كانت الحاضنة الرسمية لغرض المديح.

ونتيجة لأوجه التشابه بين البيئة العربية الأولى والبيئة الشنقيطية كان هناك استنساخ للثقافة بمختلف أنواعها وأساليبها، فشاع هذا الغرض عند الشعراء الشناقطة حتى وجدنا منه دواوين كجائلات الأنسع لولد محمدي، وحمر العركوب للشيخ محمد المامي...

فمن المعروف أن الشيخ كان يهدي للنبي صلى الله عليه وسلم قصيدة مديحية في كل عيد مولد، وكان يسمي تلك القصائد ب»حمر العركوب» (بكاف معقودة) ودلالة الاسم تعكس الحياة البدوية التي كان يعيشها، فهو يدل اصطلاحا على الناقة التي ولدت حديثا ولازالت ملطخة بالدم، فهي أجود ما يعطى إذ تمكن الاستفادة من لبنها أطول فترة ممكنة، إضافة إلى الاستخدامات الأخرى.

فكأنه يهدي قصيدة جديدة جدة لبن هذه الناقة لتظل سارية المفعول متجددة المعاني وجه العام حتى تأتي أخرى أجد منها.

وفي ما يلي سرد لمقدمة القصيدة المديحية[8]:

حي دارا قد عفى منها الطلل
بلوى الأرام أرواح الأصل
والسواري والغوادي خلفة
وأفانين رواياها الهطل
لعب العين والأرام بها
فتهادين بها بعد جمل
جال فيها بعد جمل شبهها
غير سوق غير ما سوق خدل
فلها الجيد وكشح ضامر
وعيون فتر اللحظ نجل
وكأن لم تغن من قبل المها
بقصيرات حجال لم تجل
ملأتهن من الحزن كما
ملأت منه حشى كل رجل
أيها الباكي رسوما بليت
ألجد ظلت تبكي أم هزل
لزمان طال فيها خلته
لصفاء العيش فيها لم يطل
قد تجلت شمسه بازغة
ثم زالت أي شمس لم تزل
شمس فضل في سماء المجد قد
خلقت من نورها شمس الحمل
آن تخليصي إليها إنما
يحسن التخليص من بعد الغزل
وإلى طيبة دار المصطفى
فاشدد العزم بأرحال الأمل

والآن نقف وقفة تأملية مع عتبة المقدمة في هذه القصيدة، لنحللها ونستجلي الفنيات الأدبية المعروفة من خلالها.

فمن الفنيات -كما قد أسلفنا - الالتزام بالبنية الثلاثية: المقدمة والرحلة ثم الغرض.

ويلاحظ مبدئيا أن غرض المقدمة هنا هو البكاء على الطلل الذي عفته وطمسته الأمطار والسافيات المتعاقبة في الغدو والآصال، ذلك الطلل الواقع في لوى الأرام المعروف محليا «غرد الامهار» في آقشار، والذي بات ملعبا للظباء واسعة العينيين تتمايل فيه كما كانت تتمايل فيه المرأة، فاستطرد في ذكر محاسن هذه الظباء لأنها تشبه هذه الغائبة، فجعلها المشبه به لقوة الصفات الجميلة فيها، إلا أنه استثنى السوق فسوق المها دقيقة وساقها هي خَدِل ممتلئ.

ثم غير موجة الأسلوب باستخدام الأسلوب الانشائي، فشق من نفسه محاورا، فاستفهمه استفهاما استنكاريا تمهيدا للتخلص من المقدمة وشأن النساء، إيذانا بدخول غرض القصيدة الحقيقي، فسأل: أيها الباكي على الرسوم البوالي هل تبكي لجد أم هزل على الزمن الجميل الذي عشته في هذه الأرض، وزال، وأي شمس لا تزول، فكأنه استدرك بذكر شمس الفضل، فرجع للأسلوب الإخباري ليخبر عن هذه الشمس التي تجلت بازغة في سماء المجد فخلقت من نورها شمس الحمل، وفي هذا إشارة إلى أن العالم خلق من نور المصطفى صلى الله عليه وسلم، فكأنه اختار الشمس للدلالة الرمزية للمصطفى صلى الله عليه وسلم فلا يخفى هنا ما للغة من انزياح وإيحاء.

فيصل بعد ذلك إلى الغرض الرئيس الذي كان يمهد له: (آن تخليصي إليها) فصرح بوعيه للفنيات التقليدية القصيدة العربية الرسمية (إنما يحسن التخليص من بعد الغزل) فهو مدرك تماما أن هذه مطية لابد من ركوبها لتبلغ القصيدة المراد، خاصة وأنها مديحية وأن النبي صلى الله عليه وسلم قد نهى كعبا عن مدحه بخصي الشعر.

ختاما نلاحظ أن الشيخ محمد المامي في هذه المقدمة قد اعتمد المقدمة وأبقى فيها ضمير المؤنث الغائب دون أن يجعله مركز الغزل، فكأنما بقي طيفه فكساه الأمهار ليحملها الشحنة الدلالية الغزلية التي لابد من ورودها في هذا الموضع من القصيدة، فجانب

8 ديوان الشيخ محمد المامي، زاوية الشيخ محمد المامي، انواكشوط موريتانيا، 2012، ص357-358

بذلك ملامسة المرأة البشرية التي جرت عادة الشعراء أن يتغزلوا بها أو يبكوا على أطلالها.

ب- القصيدة السياسية:

عُرفت للشيخ مواقف سياسية تعكس وعيه التام بواقع مجتمعه وعصره، فألف في ذلك تآليف كثيرة، ولعل القصيدة التالية تحمل أبرز تلك المواقف، غير أننا نسلط الضوء على مقدمتها من الناحية الأدبية الفنية فقط. فيقول[9]:

على من ساد أمرد أو جنينا
وأجمل من كسى التاج الجبينا
صلاة متيم حوراء تضحي
صلاة العابدين لها قطينا
تلقى بالقبول أوان تهدى
يشيعها السلام لها قرينا
على مقدار من تهدى إليه
لكي تكسى به الدر الثمينا

إذا تأملنا هذه المقدمة نلاحظ حفاظ الشيخ على مكانة المرأة في القصيدة، غير أنه استخدم التأنيث هنا دون استخدام المرأة، فجسد من الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم امرأة حوراء تجعل من صلاة العابدين خدما تبعا لها، ثم إنه يرفع من شأنها إلى أن يجعلها تلقى بالقبول أوان تهدى، دون توان ولا تأخر، ويكون السلام رفيقا يشيعها وقرينا يرافقها، فكانت على مقدار من تهدى إليه، وهذا بعيد كل البعد عن منطق الهدية المعروف، إذ تكون الهدايا على مقدار مهديها، وما ذاك الخروج عن المألوف إلا للرفع من شأن هذه الهدية، فتكسى بذاك الدر الثمين..

إذن، هذه الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم لعبت دور المرأة في المقدمة وحفظتط لها مكانتها وما ذلك إلا للتشابه القائم بينهما في الضمير.

ت- القصيدة التعليمية:

لقد كانت البيئة العربية صعبة تفرض الترحال الدائم مما يستدعي خفة المتاع وترك ما لا ضرورة له، فاستعاضوا عن الكتب بموهبتهم الفطرية وملكتهم الشعرية، فكما أودعوا القصيد يومياتهم ومعاركم والكثير من تفاصيل حياتهم الشعر، أودعوه كذلك العلوم والتجارب والحكم، فكان وعاء ناقلا للعلوم والمعارف عبر الأجيال.. ولعل الشناقطة كانوا واعين بهذه الذاكرة الصلبة التي تسهل عليهم تدوين ونقل العلوم، فكانت المتون تنظم لما في النظم من سهولة الحفظ والاستحضار، وكانت المحظرة هي الحاضنة الرئيسة لذلك.

ونأخذ نموذجا شعريا للشيخ محمد المامي حول الموضوع، وهو مقدمة لنظم مختصر خليل[10]، وهو كتاب نثري في مجال الفقه، ونستجلي من خلال هذا النظم عناصر الخطاب المقدماتي المعروف.

بيمن بسم الله والتتميم
بلفظة الرحمن والرحيم
يقول ذو الفقر والاضطرار
لرحمة المقتدر الغفار
محمد الذي له المام علم
ابن البخاري بين ضال وسلم
الأشعري المالكي المذهب
المغربي الباركي النسب
الحمد لله الذي قد نظما
شمل الشريعة بقطب العلما
صلى عليه الله ما طاب السمر
وما سرى السارون في ضوء القمر
وبعد فالمقصود أن يستوفى
عشرة أو عشرون ألفا زحفا
تحيط بالجموع في المختصر
وما انبنى عليه للمهتصر

نلاحظ أن الشيخ قد استحضر جل الرؤوس الثمانية المشكلة للخطاب المقدماتي النثري في قالب شعري بطريقة سهلة سلسة. فابتدأ بالبسملة متيامنا ثم قدم نفسه ووسمه مع الإشارة لموقعه – ولا غرابة إذ كان كثير الارتباط بالجغرافيا وغيرها كعلم الفلك وغيره- ثم الحمد فالصلاة والسلام على النبي صلى الله عليه وسلم وعلى الآل والصحب.. ثم الهدف من التأليف ليواصل مع النص استحضار بقية العناصر.

3- ملاحظات برسم الختام

نستخلص مما سبق

- أن البيئة الشنقيطية (الموريتانية) تشبه إلى حد كبير البيئة العربية جغرافيا واجتماعيا وحتى سياسيا..
- وأن الثقافة الموريتانية تعكس الثقافة العربية بمختلف مراحلها، إذ تتلمس الأغراض والأساليب والأنماط العربية القديمة في العطاء الموريتاني.
- كما نستخلص أن علم العتبات جديد، نضج في النصف الأخير من القرن المنصرم، وأنه ما كان ليتطور ويتبلور لولا الشعرية الفرنسية والبنيوية اللسانية؛
- أن الخطاب المقدماتي له عناصر يقوم عليها تحضر في الشعر كما في النثر، تعرف قدما بالرؤوس الثمانية؛
- أن المقدمة تحمل دلالات متعددة تجعل وظائفها متنوعة فمنها الإيديولوجية والإرشادية والميتالغوية والجمالية؛
- أن نظرية ابن قتيبة حول بنية القصيدة القديمة ظلت الأساس المعتمد عند الشعراء رغم المآخذ عليها؛
- أن الشيخ محمد المامي كانت له بصمة خاصة في مقدماته الشعرية، وهو ما يعكس شخصيته الملتزمة؛
- أنه التزم الفنيات المعهودة في جميع الأغراض التي كان يتناولها؛
- أنه كان مسيطرا على فنيات الخطاب المقدماتي؛
- أنه كان يستحضر التأنيث في مقدمات القصائد دون استخدام المرأة، وذلك من خلال حرفيته في تحريك نظام الضمائر. فقد كان يجسدها من الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ومن الأمهار وغيرها.

9 المرجع نفسه، ص437-438
10 نظم مختصر خليل في الفقه المالكي، زاوية الشيخ محمد المامي، انواكشوط موريتانيا، ط1، ص21

د. محمد ولد أديكة

القصة القصيرة الموريتانية والتحولات النصية.. قراءة في السردية

لقد مر النقد الأدبي بتطورات هامة منذ بدايات القرن العشرين، مما نتج عنه تزايد الاهتمام بالنظرية النقدية ومجالات تطبيقاتها بصفة عامة، وفي التجربة العربية بشكل خاص، حيث واكب النقاد العرب المشاغل النقدية الحديثة سواء ما تعلق منها بالنظرية أو ارتبط بتطبيقاتها، فكانت البيئات الجامعية العربية منطلقا لإثراء الدراسات الأدبية من خلال البحوث والنقاشات العلمية التي عرفتها في العصر الحديث[1].

وقد انشغل الأساتذة والباحثون بتأصيل الدرس النقدي والأدبي، وخاصة في مجال الشعرية باعتبارها اختصاصا جديدا على البيئات النقدية العربية، فكان لهم دور هام في استنبات وتطور هذا التخصص الحديث بتفريعاته المتعددة، التي تعتبر السرديات أهم تخصص فيها، وبذلك استطاعوا تطوير المقاربة السردية من خلال تطبيقاتها النظرية والمنهجية مما مكنهم من التوصل إلى نتائج هامة أغنت الدرس السردي في الجامعات والمعاهد العربية.

وهو ما أدى إلى ظهور أجيال من الأساتذة الباحثين والطلاب الباحثين والمفكرين في مجال السرديات وتطبيقاتها المتنوعة والمنتجة للمعرفة في مختبرات البحث ومدارس الدكتوراه، مما أسهم في منهجة نظرية السرديات وتطبيقاتها تجلت في العديد من البحوث والدراسات والكتب التي ظهرت في السنوات الأخيرة تقدم السرديات ومجالات انشغالها[2] وتشتغل بتطبيقاتها السردية على النص السردي العربي، مسائلة نصوص مدونتها في كشفها عن سرديتها ومختبرة تطبيقات السرديات النظرية لاختبار الأطروحة ولاكتشاف ما تكتنزه من إمتاع ومؤانسة.

وقد ظهرت في هذا المجال كثير من المؤلفات التي تناولت الشعرية في المجالين النظري والتطبيقي، بوصفها من أبرز المناهج النقدية الحديثة، وآلية علمية هامة لدراسة النص الأدبي بالاعتماد على أنظمته وشفراته وأنساقه اللغوية المتنوعة التي تخصه.

ومن أهم الاختصاصات المنبثقة عن الشعرية، والواصفة للأدبية، والمحققة لمستويات هامة من الوصفية في تناولها للنص الأدبي، السرديات التي تركز على دراسة الأبعاد التعبيرية في النص السردي، ونتيجة للتراكمات العلمية التي أنتجتها البحوث العلمية في مجال السرديات، والتي استفادت كثيرا من البحوث اللغوية واللسانية الحديثة، ظهرت نظريات وأطاريح أغنت الدرس السردي، تمثلت في ظهور اختصاصين متفرعين عن السرديات[3] ، هما السرديات الحصرية التي نشأت على يد البنيويين الأول، الذين طوروا السرديات البنيوية، والسرديات التوسيعية مع السرديين الجدد.

السرديات التوسيعية والمدخل الحداثي:

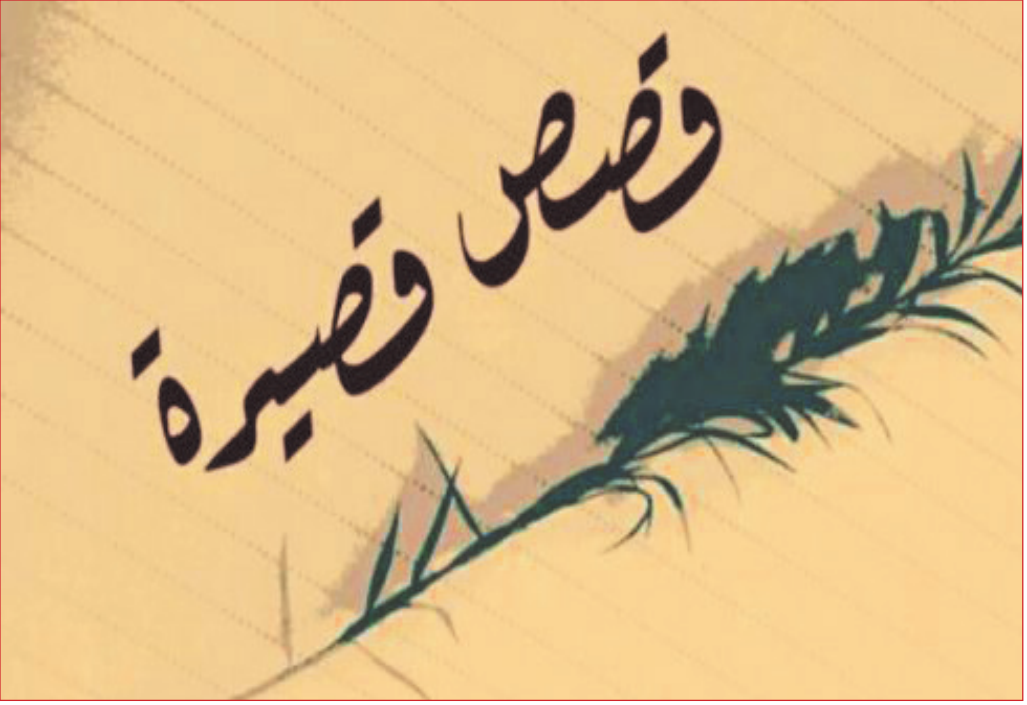
وقد عرفت السرديات الحصرية من خلال البحوث والدراسات التي قام بها التوسيعيون مراجعات نظرية وتطبيقية هامة أدت إلى تطوير النظرية السردية وتطبيقاتها، تمثلت في مراجعة الأطروحة وتطوير المنهج، وبذلك اتسعت خيارات التوسيعيين لتشمل السرديات وحدودها، وهو ما أدى إلى خيارات توسيعية انصبت جهود أصحابها في اتجاهين:

أ-اتجاه توسيعي، يعتبر موضوع السرديات ينبغي أن ينفتح على المستوى الدلالي، فينشغل بالقصة مع الخطاب، وهو خيار يوسع من دائرة السردية لتشمل التعبيري والدلالي، وقد دشنه فيليب ماتي كولاس[4]، بتوسيعه لحدود السرديات.

ب-اتجاه حصري، متمسك بالتعبير موضوعا للسرديات، ويعتبر أن على السرديات التوسع ولكن ضمن خيار التمدد، أي التمسك بالتعبير منطلقا للتوسيع، فيظل الخطاب السردي هو موضوع السرديات لا القصة[5].

ويتم التوسيع في مكونات الخطاب الكاشفة[6] عن مساحات جديدة للسردية، بها وعليها تتم مراجعة طرح السرديين الأول الحاصر لمكونات الخطاب في ثلاث مكونات (الزمن- الصيغة- التبئير) والمضيق لحدود السردية فيما ينشأ عن طرائق اشتغال مكونات الخطاب، حاصرين حينئذ سردية الخطاب في مآتي الحسن في هذه المكونات الثلاثة، بينما ذهب أصحاب التوسع ضمن خيار التمدد إلى توسيع مكونات الخطاب ليشمل مكونين تعبيريين آخرين هما المتخيل السردي ومستويات اللغة.

1 عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، ط2، أبريل 1983، ص21-22
2 سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص32
3 حسن النعمي، قراءة في هيمنة الخطاب السردي، علامات في النقد، م12، ج45، شتنبر 2002، ص136
4 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي، ط1/1989، ص29
5 عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، م س، ص150. وينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تبقل، ط1، 1994، ص9
6 عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، حزيران 1990، المركز الثقافي العربي، ص148



فتتسع بذلك دائرة إضاءة السرديات للنص السردي في كشفها عن سردية الخطاب وتحديدها لمكوناته، وتظل السرديات ملتزمة بخيارها التعبيري، باعتباره مصدرا للسردية ومأتى من مآتي جماليات القول السردي.

في أفق هذا الطرح والتزاما بخياره النظري والمنهجي تأتي هذه الأطروحة لتختبر أطروحة سرديات التمدد.

انطلاقا من حرصنا على تحسين كفاءة المنهج وأدواته لتعميق النظرية السردية، وذلك لما لها من قدرة على استكشاف سردية الخطاب ووصف مآتي الحسن فيه، وإبراز المسكوت عنه والمهمش من خصوصية الخطاب.

إننا حين ننطلق في تطبيقاتنا للسرديات من مدونة القص القصير في موريتانيا[7]، سيظهر لنا أنه منذ سبعينيات القرن الماضي بدأ الجيل الأول من كتاب القصة القصيرة يتبلور مع كتاب بارزين أمثال: الخليل النحوي ومحمد فال ولد عبد اللطيف، و محمد فال عبد الرحمان، وكابر هاشم، ومحمدو ولد احظانا ومحمد بن تتا، ثم في صورة لاحقة مع كتاب جيل الشباب، وبصورة أكثر جلاء في المجموعات القصصية التي اشتغلنا عليها في أطروحة الدكتوراه، وهي: (ولد امسيكه) لمحمد الحسن ولد محمد المصطفى[8] ، و(سبعة قلوب و الثامن في الطريق) للميمه بنت محمد عبد الله[9]، و(مارية) لأم كلثوم بنت أحمد[10]، و(العبور إلى...الجسر الآخر) لجليلة بنت معلام[11].

وفي هذا الإطار سعينا إلى الاشتغال بالسرديات التطبيقية الواصفة للنصوص[12]، وتجذير تطبيقاتها في التجربة العربية، بشكل عام والموريتانية بصفة خاصة بتبنينا لأطروحة سرديات التمدد في مقاربة سردية القصة القصيرة في موريتانيا وشعرية شكلها وسردية نصها.

تعدد المشغل في التعالق مع السردية العربية:

فجاءت هذه الأطروحة امتدادا لاهتماماتنا النقدية، التي عبرنا عنها من خلال بحث سابق أعددناه لنيل شهادة الماستر، بعنوان: (الزمن ودلالته في رواية «الغبراء» لمحمد الأمين ولد احظانا: دراسة في سردية النص)، حيث توصل البحث حينها إلى تنوع سردية الخطاب في هذه الرواية، وتكثيفها للمتخيل ومستويات اللغة، واستخدام الأساطير والعجائب في إثراء وتكثيف الخطاب السردي بالاعتماد على الموروث الثقافي المحلي، وما يزخر به من كنوز سردية تحتاج إلى الاستكشاف والدراسة، لإبراز مآتي الحسن من خلال دراسة أدبيتها.

وتطويرا لهذا الاهتمام وإغناء للمشغل أردت لفت انتباه الباحثين إلى دراسة سردية القصة القصيرة الموريتانية، من خلال تبني أطروحة السرديات التوسيعية وأدواتها المنهجية، على المستوى النظري والتطبيقي المتعلقين بسردية الخطاب في إطار اهتمامات وأطاريح السرديين الجدد، وما توفره المراجعات النظرية والمنهجية لأطروحة السرديات الحصرية فيما يتعلق بخيارات التوسع والتمدد، ساعين من خلال هذه المدونة إلى استكشاف سردية الخطاب ومآتي الحسن ومستويات الإمتاع والمؤانسة فيها[13]، وذلك بالوقوف على جذور هذه السردية ومنابعها، باعتبارها طرائق وأساليب لتكثيف المتخيل، ومستويات اللغة، بالإضافة إلى التعالق النصي مع فضاء المجلس عند أهل الصحراء.

لقد أكدت المنطلقات البحثية التي اخترنا في جوانبها التطبيقية أن الكشف عن مكامن السردية ومآتي الحسن والأنس في القصة القصيرة الموريتانية[14] يتأتى من شعرية الشكل وسردية النص، الذي برهنت عليه المقاربة التي تبناها منهج السرديات التوسيعية، في استخدامه للأدوات المنهجية والتطبيقية لوصف نصوص القصة الموريتانية القصيرة، لإثبات الفرضيات التي أشرنا إليها سابقا[15]، بالإضافة إلى النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا: «القصة القصيرة في موريتانيا: شعرية الشكل

7 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، الخطاب ودلالته في القبر المجهول أو الأصول- مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني المكتبة الأكاديمية-القاهرة، الطبعة الأولى 2000، ص23

8 ولد امسيكه، د. محمد الحسن ولد محمد المصطفى، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين/2011

9 سبعة قلوب والثامن في الطريق، لميمة بنت محمد عبد الله بن السيد، قصص قصيرة، نواكشوط/ 2007

10 مارية، أم كلثوم بنت أحمد، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط1/2008

11 العبور إلى الجسر الآخر، جليلة بنت معلام، مطبعة المنار، نواكشوط، ط1/2004

12 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، السرديات والرواية الموريتانية، قراءة لتشكل الخطاب في النصوص الروائية من 1981 إلى 1996، دار الفكر، نواكشوط، ط،2010، ص14-15

13 خديجة بنت عبد الحي تطور فن القصص في موريتانيا من المقامة إلى الرواية ص25

14 محمد عبد الحي، بوادر التجديد في الأدب الحديث بموريتانيا، دار جسور عبد العزيز، نواكشوط ط1 2018، ص22

15 عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة ط1 - 2003– المركز الثقافي العربي – المغرب ص5

وسردية النص».

لقد تركز اهتمام السرديين في موريتانيا بالتوجه العام للجيل الأحدث من المشتغلين بالسرديات التطبيقية في المنطقة العربية، من خلال سعيهم إلى تأصيل ممارسة التطبيقات السردية على النصوص العربية بشكل عام ومدونة القصة القصيرة الموريتانية بشكل خاص، والتي تتعالق مع النصوص السردية العربية الحديثة، حيث أظهرت هذه الأطروحة في جانبها الوصفي انسجام هذا التصور المنهجي في أبعاده التوسيعية، وخاصة خيار التمدد في مساءلته للنصوص السردية للكشف عن خصوصية النص السردي الموريتاني، وملامح سردية خطابه في المجموعات القصصية المدروسة.

ومن خلال اختبارنا لهذا المنهج على القصة القصيرة الموريتانية، ومن خلال المدونة المحددة أعلاه، توصلنا إلى مجموعة من الاستنتاجات وصفا وتحليلا، من أهمها:

أ- على المستوى النظري:

توصلت الأطروحة إلى أن خيار سرديات التمدد يوائم المدونة السردية الموريتانية أكثر من غيره من الخيارات السردية، سواء الحصرية منها أو التوسيعية[16]، ذلك لأن هذا الخيار يمدد سردية مكونات الخطاب انطلاقا من الأشكال التعبيرية، وبذلك يزيد الخطاب السردي بمكونين نصيين يضفيان سردية جديدة على الخطاب السردي[17]، من خلال تعميق هذا التوجه بالإضافة إلى إضاءة مساحات جديدة ومتنوعة من الإبداع الأدبي.

أنه لا يمكن اختصار سردية الخطاب في القصة القصيرة على المكونات الحصرية (الزمن-الصيغة-التبئير)، لأهمية المتخيل ومستويات اللغة في الخطاب السردي، وهو ما أكد عليه الأستاذ الدكتور محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم في أطروحته حول سرديات التمدد، باعتبارها الأنجع في مقاربة القصة القصيرة.

وأكد البحث على أن سردية القصة القصيرة لا تتحقق إلا من خلال تكثيف المتخيل، وتنوع النثرية السردية[18]، وذلك ما توصلنا إليه من خلال الوصف والتحليل، باستخدام أدوات خيار التمدد لمقاربة نصوص مدونتنا القصصية لاستكشاف مظاهر سرديتها.

ب-على المستوى التطبيقي:

من خلال استنطاق المدونة القصصية الموريتانية، يتأكد الحضور الكبير لمتخيل الصحراء وفضاء المجلس، وقيم البداوة المعتمدة على الأنساق الاجتماعية والثقافية لمجتمع الصحراء، باعتبارها منطلقا لتكثيف هذا العالم بما يزخر به من متخيل عجائبي وديني وصوري وتاريخي وحداثي، حيث إن القصة تكتب في إطار أنساق البداوة وتقاليدها، رغم صياغتها في عالم المدينة الحديث.

كما تبرهن المقاربات السردية أن المدونة القصصية في موريتانيا تتعالق في أغلب تجلياتها مع المرويات الشفوية المحلية، سواء الفصيح منها أو الشعبي، ويظهر ذلك من خلال مظهر التعدد اللغوي في الخطاب، حيث تتعدد وتتنوع اللهجات واللغات وتتصارع خطاباتها داخل النص السردي[19].

لقد توصلنا هنا إلى التأكيد على أن القصة القصيرة الموريتانية وتقاليد السرد داخلها مستمدة من عالم الصحراء وفضاء المجلس، وقد ساهمت في إغناء السردية العربية الحديثة، ذلك أن الخطاب السردي كلما كان معبرا عن الخصوصية المحلية وقضايا الإنسان وحياته كان أكثر رسوخا في عالم السردية والإبداع القصصي.

لقد زاوجت القصة القصيرة الموريتانية بين البساطة والتركيب، معتمدة على طرائق تكثيف المتخيل السردي ومستويات اللغة وسجلاتها المتنوعة النابعة من النسق اللغوي التراثي والفقهي والملفوظات الشعبية الشفاهية المعروفة في فضاء الصحراء.

وفي الغالب تتميز سردية القصة الموريتانية بالبساطة، المتخللة ببعض السرود المركبة، حيث انطبعت هذه السردية عموما بالسمات التالية:

-1التنوع: من حيث الأساليب والمواضيع والأشكال النصية

-2التعالق النصي: مع النص الديني والأدبي العربي والعالمي

-3التكثيف: في الخطاب والرؤى السردية

-4سرد النساء: الذي طبع غالبية القص القصير

-5ثراء المتخيل السردي: بسيادة متخيل الصحراء، وثقافة المجلس.

مما يدل على تنوع سردية النص القصصي الموريتاني، وكثافة متخيله، الذي يمتاح من الثقافة والتاريخ والأسطورة والأدب العربي عامة والموريتاني بشكل خاص.

خاتمة:

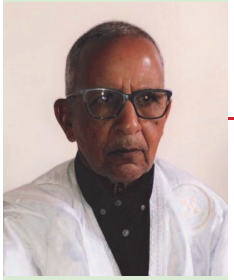
من خلال هذه الإطلالة يظهر لنا أن تطورا ناتجا عن تراكمات تضافرت من أجل ظهور وتطور القصة القصيرة الموريتانية، بعدما تجاوزت مراحل الاكتفاء بالسرود التقليدية، كالقف والرسالة والمقامة... إلخ، وبعد الاطلاع على السرود العربية الحديثة كالرواية والقصة والأقصوصة والمقالة...، مما أغنى المتخيل والأشكال السردية الموريتانية عامة والقصة القصيرة منها على وجه الخصوص، والتي أصبحت متقدمة على غيرها من الأشكال الأدبية الموريتانية كما وكيفا.

16 محمد الأمين مولاي إبراهيم الأدب الموريتاني خطاب النقد وشعرية النص مرجع سابق ص86

17 محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: ظهور الرواية الموريتانية، التحول من أدبية الشعر إلى أدبية القص، مجلة الآداب العدد 3-4 آذار مارس نيسان إبريل 1997 س45 ص51

18 عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية: سلسلة عالم المعرفة،240 الكويت، ديسمبر 1998/، ص12

19 حميد لحمداني، بنية النص السردي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع 2000م، ص 23



الدكتور عبد الرحمن سيديا

دلالة البنية الخطابية في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ

عتبة منهجية

لقد دأب دارسو الرواية العربية منذ ما يزيد على ثلاثة عقود على اعتماد المناهج الوصفية ضمن حقل بحثي عام هو السرديات.

ومع ذلك مازالت أسئلة المعنى، والمعنى السردي الروائي تحديدا، شبه مغيبة في مجال القراءة العام[1].

ورغم ذلك، فإن قارئ الرواية العربية، منذ ثمانينيات القرن الماضي، يلاحظ فيضا من الدراسات المهتمة بتحليل الظاهرة التجريبية، رغم أن هذا الفيض لا يلبي الحاجة لفهم قوى الاندفاع فيها وإدراك أبعاد المغامرة الجمالية والوجودية[2].

ولا يعدو انفتاح النص الروائي المدهش على الأجناس الأدبية والفنون الأخرى أن يكون توسيعا مقصودا لتناص البنية الروائية العربية التي بدأت تستجيب لذائقة أدبية فرضتها متطلبات العصر الذي تنتمي إليه[3].

وأمام هذا التحول المدهش كان لابد للسرديات أن تحدد موقفها من دراسة النص السردي، فماذا كان موقفها؟

تتناول السرديات الحصرية الخطاب على أساس أنه الطريقة التي يقدم بها الراوي الحكاية، ذلك أن كل حكاية يمكن أن تقدم انطلاقا من وجهة نظر معينة، ولذلك حصر البعض دراسة النص السردي في الخطاب بصفته الميدان الذي تظهر فيه عبقرية الكاتب وإبداعه مادام يتصرف في الحكاية طبقا لما تمليه رؤيته الجمالية وموقفه الإيديولوجي.

ومن هنا كانت سرديات الخطاب تحصر نفسها في نطاق البنية الخطابية، (السرديات الحصرية)، التي تتكون من الزمن والصيغة والتبئير[4].

ورغم ما لسرديات الخطاب من قيمة وفعالية في وصف النص وطرائق اشتغاله فإن نقصا ما ظل ينخر جسمها، نظرا لأنها عزلت النص عن سياقه التاريخي والثقافي والاجتماعي، والنص دنيوي، يجد صداه في العالم وفي التاريخ والثقافة والمجتمع، فكان لا مفر من البحث عن مخرج من هذا المأزق، لذلك وجد الباحثون بغيتهم في ما سمي بسرديات النص أو السرديات التوسيعية[5] التي جسدت اتصال الخطاب بنصفه الآخر (سياقه العام)، بعد ما دلت القرائن والأدلة على مدى ارتباطهما، ولذلك فإن العديد من الدارسين تسامعوا بهذه المقاربة لما رأوا فيها من غنى وثراء يضع الخطاب في تفاعل مع عالمه الذي نشأ فيه.

ومن هنا وجدت سرديات النص (السرديات التوسيعية) شرعيتها المنهجية وهذا ما تبنيناه في دراسة دلالة البنية الخطابية لليالي ألف ليلة لما رأينا في اختبارها على مقاربة النصوص من فعالية في الكشف عن أسرارها.

ليالي ألف ليلة:

تعتبر رواية «ليالي ألف ليلة» نصا صعب المراس، ولم يحظ بما يكفي من الدراسة إذ استثنينا ما كتبه بعض الضليعين بالدراسات السردية (سعيد يقطين، صبري حافظ، نبيلة إبراهيم، فوزي الزمرلي). أما ما عدا ذلك فلم نعثر على دراسة جادة حول بنية هذا العمل، الذي يندرج في مرحلة نجيب محفوظ المتأخرة، والذي يتكئ على التراث السردي الشعبي العربي القديم.

وتغطي الرواية ما يقارب ثلاثمائة صفحة وتبدأ من حيث انتهت حكايات ألف ليلة وليلة، وجاءت فصولها السبعة عشر على النحو التالي:

- أربع حكايات تمهيدية
- اثنتا عشرة حكاية تمثل أحداث الرواية الحقيقية
- حكاية تمثل الخاتمة.

وقبل البدء في دراسة دلالة البنية الخطابية علينا أن نطرح مجموعة من التساؤلات والاستشكالات:

- ما مدى الانزياح الذي تمثله البنية النصية مقارنة مع ما دأب عليه الكاتب من اتباع أساليب ظلت تحكم معظم كتاباته السابقة، ومدى اتفاقها أو اختلافها مع قواعد النوع الأدبي بشكل عام حسب ما تقدمه الثقافتان العربية والغربية.
- دلالة البنية الخطابية في علاقتها بالمنظومة الإيديولوجية، نظرا لأن السير وفق خط خاص في الكتابة الروائية هو موقف إيديولوجي وانحياز لاتجاه دون آخر؛ علما أن الكتابة الروائية عند نجيب محفوظ تجسد موقفا إيديولوجيا شاملا يندرج ضمن مشروع تحديث المجتمع العربي.

1 مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية، دار أزمنة، ص: 7.
2 نفس المرجع
3 نفس المرجع
4 الدكتور محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، بنية الخطاب ودلالتها في رواية: القبر المجهول أو الأصول لأحمد ولد عبد القادر، مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني، المكتبة الأكاديمية، ص 122
5 الدكتور سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ص ص 24 ، 25

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNECS

– كون نجيب محفوظ اتكأ في كتاباته الروائية على النماذج الأوروبية، فما الذي قاده إلى هذا التحول؟ وإلى خرق ما ألف في معظم أعماله السابقة، باتخاذ التراث مادة لكتابته؟ وهل يدل ذلك على أن المشروع الليبرالي القومي المصري الضيق قد أصيب بالشلل؟ وما القرائن التي توحي بأن تحولا ما قد بدأ يفعل فعله في جسم المجتمع المصري في الوقت الذي كتب فيه محفوظ روايته؟

دلالة البنية الخطابية:

«ليس الشكل في النص الأدبي شيئا محايدا، فيتعاطاه الكاتب بأمان، بل إن له في حد ذاته دلالة هي خلاصة تاريخية، وتلزم الكاتب إذا اتخذه وعى ذلك أم لم يعه، وقد فات عهد الغرة، ومن ثم لا بد للتحليل أن يبدأ باستخراجها من مكامنها»[6].

إن ما قاله بكار يطرح أهمية الشكل الأدبي كمفتاح من بين المفاتيح التي تساعد على الاقتراب من القبض على دلالة النص، فقد جاءت هذه العبارات وهو يتأهب لتحليل، «حديث البعث الأول» من رائعة محمود المسعدي «حدث أبو هريرة قال»، التي اتخذت من أسلوب الحديث الشريف شكلا توسلت به للتعبير عن أفكار جديدة وإن بدت في ثوب ينم عن العراقة والتجذر في التاريخ. إنه نص قديم جديد، يتحاور فيه القديم والجديد، الشكل القديم والرؤيا الجديدة، ومن ناحية أخرى نجد الأستاذ أحمد اليابوري يصرح في افتتاحه لندوة أسئلة الرواية العربية التي نظمت في الرباط1987، بتنوع الأسئلة التي تطرحها الرواية العربية تنوعا يشي بتجذرها في عمق التاريخ الأدبي، إذ إنها طوال مائة سنة وهي في تأرجح بين الاقتباس والإبداع، ذلك أننا نجد أسئلة تطرحها الكتابة الروائية نفسها، تتعلق بتكونها، وبما مرت به من مراحل، ابتداء من الأشكال السردية البدائية إلى الأشكال السردية الحديثة، رجوعا في الفترة الراهنة إلى طرائق السرد التراثي، ولكن هذه المرة في أفق وظيفة جديدة، ويتضح ذلك من خلال الشكل المقامي في المقامة اللامية لجمعة اللامي، وفي التقنية التي وظفها جمال الغيطاني في التجليات، يضاف إلى ذلك السرد الشعبي الحلزوني الذي وظفه نجيب محفوظ في ملحمة الحرافيش، وقبل هذه النصوص في البنية الحديثية (نسبة إلى الحديث الشريف)، التي وظفها مبكرا محمود المسعدي في عمله الرائد (حدث أبو هريرة قال)..[7]. وربما أوحى تتبع طرائق الكتابة الروائية للوهلة الأولى، أنها اتخذت شكلا دائريا: ابتداء من المقامة إلى المقامة، ومن السرد الشعبي إلى السرد الشعبي، إلا أن إلقاء نظرة أدق على هذه النصوص تثبت أنه شكل دائري مموه، إذ ليس هناك عود على بدء، وإنما هناك وعي بالبداية وتوظيف لأهم عناصرها وفق رؤية جديدة[8].

أما ليالي ألف ليلة ذات الشكل التراثي الشعبي المعتق فتتكون من سبع عشرة حكاية، الأربع الأولى منها تمهيدية ترهص بالأحداث اللاحقة، أما الرابعة منها: «مقهى الأمراء» فقد قدمت صورة للاستقطاب الاجتماعي في مدينة شهريار، وبذلك تحول المقهى إلى شاشة تعرض ما تضج به المدينة من أحداث، وما يدور فيها من حوار يمثل صدى لتلك الأحداث، وما يعتمل في نفوس العامة والخاصة من هموم اجتماعية وسياسية: «تشهد لياليه الكثير من السادة أمثال صنعان الجمالي وابنه فاضل، وحمدان طنيشة وكرم الأصيل، وسحلول وإبراهيم العطار وابنه حسن، وجليل البزار، ونور الدين وشملول الأحدب، كما تشهد كثيرين من العامة أمثال رجب الحمال وزميله السندباد، وعجر الحلاق وابنه علاء الدين وإبراهيم السقا ومعروف الإسكافي، غلب المرح على الجميع في تلك الليلة السعيدة، وسرعان ما انضم الطبيب عبد القادر المهيني إلى مجلس إبراهيم العطار وكرم الأصيل

6 توفيق بكار، تحليل نص، مجلة الكرمل، العدد 1983/10، ص: 311.
7 الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي.
8 نفس المرجع السابق.

صاحب الملايين وسحلول تاجر المزادات والتحف».

ويلاحظ ان الترتيب الزمني في تعاقب الأحداث يوازي التراتب الاجتماعي في تقديم شخصيات المقهى، إذ انطلقت أحداث الرواية وانقدحت شرارة السرد واتصلت السماء بالأرض مع حكاية صنعان الذي تصدر اسمه مرتادي مقهى الأمراء، فقد كان التقاؤه بالعفريت هو العامل الذي أخل بتوازن العالم وأفسح المجال للعجائبي، وأوعد بشر سيحل بأهل الأرض، وجاءت حكاية معروف الإسكافي التي كانت آخر حكايات ألف ليلة وليلة قرب نهاية الرواية، التي ستنتهي بعدها بحكاية السندباد، ليتم إغلاق القصة الإطار في نهاية السرد بحكاية: «البكاؤون» التي اطلعنا فيها على ما جرى لشهريار في النهاية، بعد تجربته مع الدورة الثانية التي عاشها في مدينته ولم تروها عليه شهرزاد، فهي خاتمة ونتيجة قدمت تجسيدا للحكايات الشهرزادية في أحداث عاشها السلطان في مدينته، بعد أن أغرقته حكايات شهرزاد في بحر من التأملات، فاستبد به القلق لغموض الوجود، وهذا ما بدا في أولى حكايات الرواية.

ورغم تعدد الحكايات وانقسامها في الغالب إلى حكايات صغرى، فإن الرواية استطاعت عن طريق عنصر الاسترجاع الإبقاء على نوع من الوشائج بين النص الغائب والنص الجديد واضعة حكاياتهما في جدل مستمر، ذلك أن علاقة شخصيتي صنعان وجمصة جلية مثلما أن ارتباطهما بشخصية شهريار باد للعيان، يشهد على ذلك تأثره بما حدث لهما.

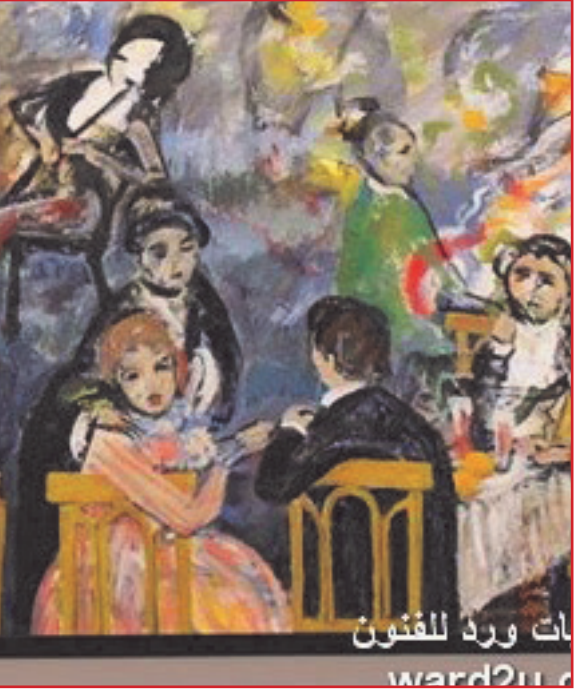
لقد ظلت حكايات جمصة تعمل في تكامل من خلال تحولاته وتغير أسمائه، وتنوع أدواره، ابتداء من لقائه بالعفريت سنجام (الحكاية الثالثة) إلى أن قتل خليل الهمذاني (الحكاية الرابعة عشرة)، وتبقى أحداث الرواية متصلة، فمن جهة تنفتح المقاطع السردية المندرجة ضمن الحكايات بعضها على بعض، إذ تتكون الحكايات من مقاطع سردية صغرى مرقمة يتصل بعضها ببعض وتتصل بباقي حكايات النص، ماضيه وحاضره عبر عملية تأثر وتأثير تسود النص.

ومن هنا نجد أن حكاية نور الدين ودنيا زاد تمد جذورها إلى الوراء لتتصل ببعض شخصيات الرواية.

ومن شخصيات الرواية التي اضطلعت بأدوار خاصة شخصية المتصوف وشخصية الطبيب، فرغم ما بينهما من اختلاف، فإن جوانب الاتفاق قد طغت على غيرها، ولذلك فإن تكاملهما قد مثل الإنسان الكامل في نظر نجيب محفوظ، نظرا لأنه يجمع بين الدين والعلم مجسدا بذلك فكرة التوازن الذي يعتبر عنصرا هاما في منظومته الفكرية.

لقد ظلت العلاقة قوية بين الشخصيتين، كما أن هذا المتصوف استطاع أن يوحد الأصوات داخل الرواية، إذ كانت كل الشخصيات تعود إليه دائما متى ما حز بها أمر، باعتباره المظنة التي ينبغي الرجوع إليها، وبذلك لا يمكن اعتبار الرواية متعددة الأصوات ما دامت تصدر عن صوت واحد، رغم اختلاف العامة والخاصة والمقهى والقصر وتباين المواقف واللهجات...

وكما تلح فكرة التوازن على الكاتب، فإن تيمة الزمن تبدو جلية في كتاباته الروائية، وقد عمل الزمن في الرواية بتكامل مع السرد، مما يؤدي إلى التبدل والتحول والتغير، ولذلك جاءت عناصره من ترتيب وسرعة... لتجعل حركة السرد في تأرجح دائم بين السرعة والبطء، فكان الراوي يعود إلى الوراء عن طريق الاسترجاع بصورة متكررة، وقلما كان يقفز إلى المستقبل نظرا لرسوخ قدم الكاتب في الكتابة الروائية الواقعية، أما الاسترجاع فيمثل ذاكرة النص وماضيه،



كما تناوبت عناصر السرعة من حذف وتلخيص وحوار، ووقفة، وكان النص مسكونا بزمنين: زمن ألف ليلة وليلة وزمن ليالي ألف ليلة، وقد ظلا في جدل حاد، مجسدين بذلك اتصال الماضي بالحاضر، ولم تكن الحركة لتهدأ إلا إذا أفسح الراوي المجال للشخصيات لتتحاور واضعا بذلك ما تنقله الحكايات على محك المساءلة.

ومع أن حركة الزمن والسرد ظلت دائرية، فإن المدينة قد عرفت خلالها أحداثا مأساوية وتحولات جذرية، تبوأ فيها البعض مكانا عليا وتردى آخرون في الهاوية.

وتولى تقديم الشخصيات ونقل الأحداث وتوزيع الأدوار راو عالم بكل شيء، وبذلك سادت الرؤية من الخلف، وكانت المواقف والرؤى تتبدى من خلال الحوار، أو السرد أو تأملات بعض الشخصيات، مما يؤسس رؤية متكاملة للنص.

ولذلك نرى حركة الزمن الدائرية تستعيد التاريخ البشري موحدة الأكوان (البر، البحر، السماء) واصلة الماضي بالحاضر، فكان التاريخ البشري يعيد نفسه دائما رغم ما يتخلله من تطور في الظاهر، لكن الحقيقة المرة التي تتكشف هي أن الإنسان محكوم عليه بان يسلك نفس الطريق، ويعيد نفس الأخطاء، من آدم أبي البشر (حادثة أكل الشجرة) إلى شهريار نجيب محفوظ (فتح الباب الممنوع)، وصولا إلى الحكام العرب

في ثمانينيات القرن العشرين، ولذلك نراها تبعث نماذج أصلية ثاوية في اللاشعور الجمعي (آدم، سليمان، المسيح) عليهم السلام، (خبيب) رضي الله عنه، هارون الرشيد... لتجعل التاريخ متصلا وفي حوار لا ينقطع. ومع قتامة هذه الرؤية فإن ومضات نور تلوح داخل أمواج الظلام، ذلك أن العامة – رغم كل الخطوب التي مرت بها – قد تبوأت مكانة مرموقة، وكأن النص يبوح بمضمون الآية الكريمة: {ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض...}، ولم يكن ذلك ليتم لولا قوة العامة وإرادة الشعب، وما تختزنه من طاقات تحقق المستحيل حين تجد ما يفجرها.

لقد اتكأ الكاتب على نص تراثي، لكنه لم يتركه غفلا وإنما أخضعه لبنية روائية انتظمت داخلها حكاياته، فكان في الإعراض عن الشكل الروائي الغربي إدانة له ولنموذجه الحداثي بشقيه الأدبي والسياسي، وفي نفس الوقت مثل إخضاع الشكل التراثي العربي للبنية الروائية الغربية إعراضا عن أشكال فقدت حيويتها ولم تعد قادرة على استيعاب الرؤى الجديدة، وبهذا التوظيف الواعي للشكل التراثي استطاع الكاتب أن يعبر عن إدانته للغرب وأن يعري الأنظمة السياسية العربية ويكشف عن سوءاتها.

إن هذه الرواية هدمت نصا تراثيا وأقامت على أنقاضه نصا جديدا، جامعة بذلك بين الضدين الهدم والبناء:

والشيء إن بلغ التمام سما إلى
فلك به يتشابه الضدان

ولذلك جاءت لتمثل عناقا حارا بين الأدب والفلسفة، بين التراث والمعاصرة، بين الدين والعلم، بين السماء والأرض، بين الخير والشر، بين الحلم والواقع، مجسدة بذلك الهم الفكري للكاتب المتمثل في البحث الدؤوب عن تحقيق نوع من التوازن في العالم.

ولهذا فإن البنية الخطابية للرواية باحت بدلالة ذات وجهين: دلالة تتصل بالإنسان عبر مسيرته الطويلة، ابتداء من ظهور الإنسان (آدم) وحتى ثمانينيات القرن العشرين في العالم العربي، والذي دلت عليه القرائن والإشارات التي يرسلها النص، محيلا بذلك إلى واقع سياسي اجتماعي معين كثيرا ما باحت الرواية بصدورها عنه، إذ نرى النص يقيم نوعا من التناظر بين موقف الكاتب وصوت الطبيب، فما صوت الطبيب إلا تجل من تجليات موقف الكاتب، فهو طبيب تلح عليه دائما أمور الدنيا وهموم المجتمع أكثر من الأمراض والعقاقير: «إنني طبيب وما يصلح الدنيا هو ما يهمني»، وهو أيضا صدى للموقف الإيديولوجي الذي يشع من داخل الرواية حين ينوب عن الضمير الجمعي: «علي السلولي حاكم حينا، كيف ننقذ الحي من فساده؟».

أما الوجه الثاني لدلالة البنية الخطابية، فيتصل بالكتابة الروائية،، ذلك أن الشكل التراثي الشعبي الذي اختاره، هو انزياح عن أسلوب قد دأب عليه وألفه في كتاباته السابقة واختيار جديد ينم عن تشبث بأصالته وثقافته، عن طريق إعادة الاعتبار إلى تراث كان قد اتكأ على غيره، في كتاباته السابقة، وليس هذا الموقف بدعا بين مواقف نجيب محفوظ مادام يدخل في إطار بحثه عن خلق نوع من التوازن في العالم، فهو لم يهجر الكتابة الروائية الغربية، لأنه أبقى على البنية الروائية مثلما أنه لم يترك النص التراثي على علاته، بل وظفه توظيفا واعيا جعله يدخل في حوار خصب مع الكتابة الروائية الغربية. وما تزال بعض عناصر ماضيه الروائي مستمرة، إذ نراها تتعايش مع غيرها في الرواية، فالنص يبدأ بنوع من السرد يتصل ببدايات رواياته الواقعية، التي يتسم فيها الوصف بلمسة رومانسية، تجعل من تحولات الطبيعة صدى لما يجول في نفس الشخصية: «عقب صلاة الفجر، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتوثبة، دعي الوزير دندان إلى مقابلة السلطان شهريار» ، كما يدل على استمرار التقاليد الواقعية رغم الاعتماد على نص خيالي، أن تطور الشخصيات جاء محكما ومنسجما مع الأحداث حتى إن ظهور العجائبي لم يكن فيه نشاز نظرا لإحكام الخطة، يشهد على ذلك إرهاص الحكاية بالأخرى، وما مقهى الأمراء وما يدور فيه من سمر، إلا نوع من العودة إلى الحارة الشعبية، وهو أسلوب صال فيه الكاتب وجال، بالإضافة إلى أن المقهى يمثل أيضا وسيلة اتصال بالقصر الشهرياري، ومن تقاليد الكتابة الواقعية انفتاح العوالم بعضها على بعض.

فالرواية رغم صدورها عن نص خيالي، تظل ترسل الإشارات إلى السياق التاريخي، الاجتماعي، السياسي، الثقافي الذي صدرت عنه. إنها قراءة وتفكيك، هدم وبناء لحكايات ألف ليلة وليلة، وبذلك استطاعت أن تحقق إضافة إلى الرواية العربية من خلال تفاعلها مع نص سابق، مما جعلها متميزة داخل تجربة محفوظ الروائية، وإن انطبعت بطابعها العام، ويضاف إلى ذلك استبطانها لعالم ألف ليلة وليلة المعقد سرديا وبنائيا، بطريقة جعلتها علامة فارقة في تاريخ الرواية العربية.

د.أم كلثوم المعلى

الأغـراض في الشعـــر العـــربي المعـــاصر

(بين الهيمنة والانحسار)

تمهيد :

الأغراض أو المضامين أو المعاني مصطلحات تستعمل للتعبير عن مستوى من التصنيف حين نقارب الشعر، و قد اطرد استخدام الأغراض في الخطاب النقدي قديما و حديثا، مثلما اشتهر كل من المدح و الهجاء و الفخر و النسيب بوصفها أغراضا كاد النقاد والشعراء أن يجمعوا على تمايزها و مكانة كل منها في ميزان تلقي الشعر و تذوقه، كما نجد أنه تم تصنيف الشعراء في بعض الأحيان وفقا لمستوى التزامهم بخريطة الأغراض الشعرية، وبراعة زيد منهم في غرض دون آخر .

بناء على ما سبق فإننا نحاول في هذه المعالجة استبيان وضعية الأغراض الشعرية، من حيث الانتشار والانحسار، ومن حيث تعامل الشعراء المعاصرين معها التزاما وخرقا، وذلك من خلال عقد مقارنة بين منزلتها في الماضي والحاضر .

من الناحية المنهجية سوف نستأنس، لمقاربة هذا الموضوع، بنظرية الأجناس الأدبية و نظريات التلقي الحديثة، ومسوغ ذلك اشتراكهم في البعد التصنيفي، على أن يكون ذلك من خلال الخطاطة التالية:

المحور الأول : الغرض في التراث الأدبي

1- المفهوم والمنزلة

2- الأغراض والشعراء

المحور الثاني: الغرض في الشعر المعاصر:

1- الواقع والسياق

2- النص الحداثي و التصنيف

خاتمة

المصادر والمراجع

المحور الأول:
الغرض في التراث الأدبي

1- المفهوم والمنزلة

لقد اهتم العرب بصناعة الشعر و عمدوا في تقسيم مقاصده إلى اعتبار «مفهوم «الغرض» بالإضافة إلى مفهوم «البيت» الشعري، مقوما نقديا في دراسات النقاد القدامى، إذ يصبح الغرض، كالبيت، معيارا لقراءة القصائد ومعرفة جودتها، ورداءتها، والحكم عليها، وتصنيفها» ، من هنا لم يبتعد معنى الغرض الاصطلاحي عن مدلول اللغوي الذي هو القصد و الهدف ، فكان للشاعر و الناقد من العناية بالأغراض ما يجيز القول بوجود مستوى من المماثلة بين الأغراض والأجناس الأدبية بوصفها خانات لكل منها مقومات و عناصر بناء، «ولذلك كان غرض الشاعر يتضمن دائما قصدا ما، غير أن هذا القصد يحتمل وجهين فقد يكون هدفه هو المتلقي نفسه، فيكون غرض المدح هو مدح سيف الدولة وغرض الهجاء هجاء الفرزدق لكليب عشيرةجرير وغرض الفخر رفع جرير مكانة قيس بعد تحالف كليب معها، فهنا يكون الغرض هو الهدف الذي يتجاوز به الشاعر القصيدة وصولا إلى غاية معينة هي إرضاء الآخر أوكسبة أو نيل عطائه أو التشفي فيه، فالغرض في هذا المعنى هو قصد شيء أو شخص خارجي وهو ما عبر عنه حازم بجهات الشعر وهي ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل الحبيب والمنزل والطيف في طريق النسيب فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق به من الأحوال التي لها علاقة بالأغراض الانسانية» .

و لئن تعددت الألفاظ الدالة على الأغراض فقد بقيت الأخيرة في أغلبها أبنية قارة صامدة، لا يطالها التحوير (المدح، الهجاء، الغزل،الفخر، الرثاء)، و لا يرقى إليها التغيير، بل إننا نجد النقد يجنح إلى قياس الاقتدار الشعري انطلاقا من البراعة و التميز في غرض بعينه، وإن جاء ذلك استنادا إلى مؤثرات وعوامل تتولى توجيه السياق العام للشاعر، فأشعر الناس «كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب» .

و لئن كان الخليل قد ميز في الشعر

بحورا صافية، فإن له كذلك أغراضا سامية، ظلت تفصلاتها شبه ملزمة للشعراء كما نظر لها مقصد القصيد.
بقي أن نشير إلى رأي قدامة بن جعفر الذي وظف مفهوم الغرض في رأيه لنظرية الأغراض، معتبرا أنه يمكن اختزالها في غرضين اثنين هما المدح ونقيضه، مسوغا ذلك بكون الفخر مدحا للنفس والغزل مدحا للمرأة وكون الرثاء مدحا للميت « و هو رأي لا يخلو من وجاهة منطقية، غير أنه يحمل من التعميم ما يناقض ضرورة الفصل الإجرائي بين الكثير من المشاغل الأدبية، والذي يقتضيه عدم التمايز الدقيق بين أنماط التعبير الأدبي.

2- الأغراض والشعراء :

ثنائية الأغراض والشعراء لا تعدم في نظرنا من التناسب من يقيم أود المقابلة بينهما وإن كانت العلاقة في الأصل مبنية على مقتضى الحال أو مناسبة قول الشعر ، والدافع إليه، وهي محكومة بمحددات السياق الذي أنتج النص من ناحية، و بانتماء النص إلى منظومة الأغراض التي ستدرجه في غرض بعينه انطلاقا من مقصده .

من خلال نظرة عامة إلى صلة الشعراء بالأغراض يمكن تمييز مستويات من هذه الصلة منها :

ـــ مستوى الاتباع وهو أن يطرق الشاعر عدة أغراض شعرية دون أن يغير أو يطور، وينتج عن ذلك أن تكون نصوصه منسجمة مع النسق النمطي العام، وبذلك تكون غير لافتة في مجملها لكونها جزءا من منظومة سابقة ، و فيها هذا المستوى يمكن إدراج معظم الشعراء قديما وحديثا.

ـــ مستوى الإبداع و هو أن يلتزم الشاعر بغرض يكثر منه، بل لا يكاد يخرج عنه، ثم بعد ذلك يطوره ويضيف إليه ملامح تكسبه من الطرافة ما يلفت إليه نظر النقد، ويمكن التمثل لهذا المستوى قديما بتجربة الخنساء في الرثاء، وعمر بن أبي ربيعة في الغزل الصريح أو الإباحي كما يسمية بعض النقاد، وكذلك بصمة جميل بن معمر عروة بن حزام و غيرهم في الغزل العذري، وفي العصر الحديث يمكن القول إن تجربة نزار قباني مزجت بين المنحيين السابقين في الغزل، و أضافت بعدا آخر تمثل في كون المرأة النزارية إن جاز هذا التعبير ليست سوى قضية تلبس لبوس الغزل و تستبطن بعدا فكريا نضاليا.

المحور الثاني :
الغرض في الشعر المعاصر

1- الواقع و السياق

يحيل الاطلاع على الشعر في العصر الحديث إلى العديد من الاستخلاصات المتعلقة به معنى و مبنى، فمن المعلوم أنه عصر تحرر فيه الشاعر من ربقة أهم ملامح الشعر المتعارف عليها في القديم (الوزن)، حيث خرق أوزان الخليل محدثا بذلك ثورة، استهدفت حسب المناؤئين لها

أهم مقوم يفصل بين جنسي الشعر والنثر، فكان من نتاج تجربة الحداثة وجود الشعر المنثور أو النثر المشعور الذي أربك نظام الصنافة التلقيدي، وخلط أوراق المنظرين لكل جنس أو نوع أدبي، ضاربا بالقيم الخلافية بينها عرض الإبداع، و مؤذنا بميلاد «النص» المتعدد الملامح، حيث «مثل النص الشعري الحداثي وثيقة تتدخل فيها الأجناس الأدبية، وتتفاعل فيها العناصر المكونة لكل جنس بعد أن فرض على الذائقة العامة أن تتقبل مكرهة المزج بين الشعر والنثر» ، وهذا النص يستمد في نظر أنصاره وجاهته من وحدته وثرائه، و قابليته للقراءة و تأديته لأكثر دلالة من حيث الاكتناز وتعدد الإحالات، ومستويات «التناص « الذي تحول هو الآخر من مفهوم قدحي «السرقة الأدبية» ، إلى عنصر إيجابي يدل على ثراء تجربة الشاعر و طول باعه في تمثله تجارب سابقة.

2- النص الحديث و التصنيف :

مما سبق يمكن القول إن واقع الشعر المعاصر مثل هزة قوية لمنظومة الأغراض، نتج عنها شرخ كبير في صمودها متمايزة، وقد ساعد على ذلك المد السردي، كما ساهم المتلقي أو القارئ في تفكيك الأغراض، ونزع قداستها انطلاقا من محددات جديدة وضعها ميزان التلقي المعاصر الذي لم يعد ينتظر قصيدة المدح ولا يحفل بمقام الفخر، ولعل من أكثر مسوغات ذلك هو وضعية الانسان المعاصر المثقلة بالهموم والقضايا المتسارعة، زد على متطلبات العصر المختلفة من جميع النواحي عن القديم.

نتج عن هذه السياقات المختلفة والمتلاحقة والتي عززها تغير الخريطة السياسية للوطن العربي بعد حصول الدول على الاستقلال، وما صاحب ذلك من تغير في الخريطة الثقافية على مستوى الإنتاج والتلقي، كل ذلك ساهم في خلخلة النظام الغرضي التقليدي للشعر أو على الأصح خفف من الاهتمام به، مما جعل الحديث عن صنافة هاذ النص في غرض واحد ووحيد يتراجع لتحل محله إشكالية النص وبنيته ومستويات اللغة والخطاب فيه، إلى غير ذلك من المشاغل المتعلقة بصميم النص لاسيما بعد إعلان موت المؤلف، والنظر إلى النص منبتا من أي سياق خارجي في مرحلة من المراحل و حتى بعد ذلك فيما يعرف بمرحلة ما بعد الحداثة.

لكن اللافت في خضم هذا التغير هو صمود غرض الغزل، واتساع مجال تعاطيه من خلال استخدامه في معالجة بعض التيمات والمواضيع التي كانت في الأصل مغايرة بل منافية له أحيانا.

دون أن ننسى وجود نصوص شعرية حداثية تستعصي على التصنيف المدرسي لكنها تقترب من الغزل بوصفه بوحا مرتبطا بالوجدان لائطا بالقلوب كما وصفه ابن قتيبة.

خاتمة :

لقد حاولنا من خلال هذه الإثارة لفت الانتباه إلى إشكالية التصنيف في الشعر العربي قديما وحديثا، ومحورية هذا الإشكال في التعاطي مع النصوص نقدا وتنظيرا، كما حاولنا رصد بعض من ملامح مسيرة الأغراض الشعرية و تبينا كيف رافقت الشعر العربي منذ نشأته، ولقيت من الاهتمام و الدراسة حظا كبيرا، قبل أن يحدث شبه انحسار للأغراض التقليدية، ورأينا كيف أثرت صدمة الحداثة على تعامل المتلقي مع النصوص الشعرية، بعد أن تشكل ما يمكن أن يعتبر مواضعات ضمنية كيفت أعراف التلقي المدرسية على نحو لا يلغي وجود الأغراض ولكنه يضعها جانبا، ليعول على التيمة أو الموضوع، كما قادنا الاستقراء إلى كون الغزل من الأغراض التي استطاعت الصمود، بل تميزت بالتطور والانتشار ضمن سياقات وتيمات أنتجها تداخل الأجناس الأدبية وتفاعلها في العصر الحديث.

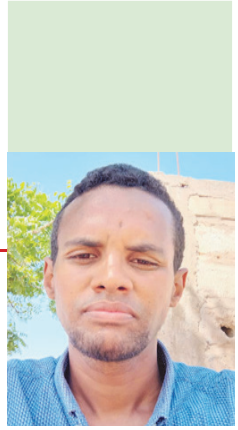
المصادر والمراجع:

العسكري) أبو هلال الحسن بن عبد الله ـــ(الصناعتين، المحقق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، طبعة 1419هـ بدون ترقيم

- أم كلثوم المعلى: الشعر والخبر بحث في التداخل والتفاعل، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة نواكشوط 2021/2020

- رشيد يحياوي، الشعرية العربية،الأنواع و الأغراض، الطبعة الأولى 1991م، أفريقيا الشرق

- فاطمة الميموني، مفهوم الغرض عند العرب، مقوم جمالي لدراسة القصيدة التقليدية، دراسة منشورة بمجلة فكر ونقد، العدد 45، الصدر 14 يناير 2002م.



الباحث الشيخ احمد الشنان

سيميائية الغضب في الشعر الأموي

اتخذت السيميائيات بعد انفعاليا بعد توجه البحث على مفهوم الأهواء، ومحاولة استخراج أهمية الانفعال في النص الأدبي، أخذ هذا التحول يأخذ أهمية كبيرة بعد محاولة غريماس وفونتاني في كتابهما الموسوم بـ: (سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، وقد وجد هذان الباحثان أصولا يمكن الاعتماد عليها في التراب الأدبي من أرسطو وحتى العصر الذي عاشا فيه، فالجذور التي اعتمدا عليها تعد من الناحية العقلية منطقية، فالمنحى الانفعالي لا يمكن إهماله في النص الأدبي، لأن النص لا يخلو من بصمات انفعالية تميز النص عن صاحبه، كما تميز الأديب فتعد هذه الخطوة جريئة من ناحية، ولا مناص منها ناحية أخرى.

كما يعد الخوض في هذه القضية أمرا يصعب تمييزه بين علم النفس والسياق، فعلم النفس الذي يعد البحث في استخراجه خروجا عن المفهوم النصي الذي يندرج ضمنه المنهج السيميائي، والسياق الذي أخذ مفهوما تداوليا أكثر من القضايا السيميائية.

وقد درس رائد سيميائية الأهواء (غريماس) هوى الغضب في كتابه: (في المعنى)، حيث تتبع المفردة من الدلالة المعجمية ومن حيث المفهوم الدلالي بطريقة مركبة بعيدة عن التحليل الفلسفي، فتوصل إلى أن هوى الغضب «برنامج سردي بوصفه تكثيفا للبنى الخطابية، وضربا من نماذج تقعيد» «فانطلق من شرح معجمية الغضب فاستخلص برنامجا حكائيا مكونا من المراحل الآتية: (الحرمان – السخط – العدوانية)، ليصل إلى وضع الغضب في إطار دلالي أوسع»

وبما أن سيميائيات الأهواء تنقسم إلى عدة فروع حاولت أن أرصد هوى الغضب بوصفه يتمتع بأسبقية في سيميائية الأهواء، ولا يخفى عليّ عمق هذه المحاولة، وصعوبة الانخراط فيها، وعسر النتائج التي سأحاول التوصل إليها، ذلك أن تطبيق المنهج السيميائي على النصوص الأدبية وخاصة الأدب العربي القديم ممثلا في الشعر الأموي، مسلك يمر صاحبه بمعوقات تعيق عمله الأدبي، لأن تنظيم الأدب القديم في دائرة المناهج الحديثة يصعب على غير الماهر في الطرق، ولكن مما يهون الأمر ويشد إلى التأليف فيه هو ظهور النزاع والصراع السياسي والاجتماعي في العصر الأموي، وذلك ما سوغ إمكانية تطبيق المنهج السيميائي على الشعر الأموي.

ويعد هوى الغضب من الفروع الهووية التي وجدت التربة صالحة لغرز الأغراض النفسية، فلا ضير أن ينتج الصراع القبلي بين الأمويين والعباسيين هوى غضبيا يتصاعدا أحيانا فتنتج عنه الحرب ويخف أحيانا، فيتولد عن خفته الصلح والمهادنة.

ويعد الغضب من المفاهيم التي بنيت عليها سيميائيات الأهواء، فهو من أشد العواطف التي انبنى عليها علم النفس، ولذا فهو «استجابة انفعالية تتميز بالحدة والتوتر، وهذه الاستجابة تصاحب العديد من مواقف الحياة اليومية، فهو غبن أو تعرض للهوان» ولكن الهوى عند علم النفس مغاير لنظيره في الدراسات الأدبية، إذ يحاول الأديب أن يكون «أكثر موضوعية وديمقراطية، فالأديب بطبيعته الواعية المرنة لا يمكن أن يكون الغضب من الخصائص الفنية للأديب، فيجعل منه الأديب تقنية تحاول تغيير واقع مؤلم وفق رؤية الأديب وروح العصر»

ووفق ما كتب حتى اليوم عن الأهواء فإن فروع هذا المنهج الذي أصبح له أهمية كبيرة في المنهج السيميائي ما زالت غائبة عن التطبيق على الشعر

العربي القديم عموما، باستثناء بعض المحاولات القليلة التي قام بها بعض الكتاب على شعر أبي فراس الحمداني، وشعراء الصعاليك.

وليس هذا الفرع جديدا على المفاهيم السيميائية، إنما الجديد هو تتبعه في فترة زمنية طويلة يقوى فيها تارة ويختفي أحيانا أخرى، فأما من الناحية الاصطلاحية فقد وجد اللفظ كثيرا في الشعر الأموي، ويوحي ذلك إلى أن المعنى الذي تطمح السيميائية إلى استخراجه موجود بالقوة وبالفعل في هذا الشعر، ذلك أن وجود الكلمة لوحدها يحصل به اليقين أن المعنى موجود بالفعل.

فخلال التصفح في الشعر العربي تجد أن هنالك أغراضا تؤدي إلى هوى الغضب، فمن هذه الأغراض الهجاء فلا يتصور هذا الغرض إلا في حالة انفعالية تعارض بعد الصفات التي اتصفت بها الذات المعارضة، ذلك أن خريطة الصفات المحمودة إذا خرقتها ذات معينة تعرضت للهجاء من طرف الذات المتكلمة، وفي هذه الحالة يحصل ما يسمى عندنا بالغضب، ومن هذه الأغراض الفخر على اختلاف النقاد في تصنيفه كغرض مستقل، ذلك أن الفخر يقتضي إظهار الصفات التي تستبطنها الذات والتي بالنسبة لها محل فخر واعتزاز، وفي هذه الحالة تعتبر الذات أن المتلقي ربما يحصل له تشكيك في نسبة الصفات إلى قائلها، وعند اعتباره هذا المنحى يعطي الانفعال للذات قوة يستبطنها الغضب الذي تبحث عنه سيميائيات الأهواء.

وهذا الغضب السيميائي بالتعبير الجسدي يندرج في قمة ما يسمى بسيمياء الجسد، فهناك الشزر الذي هو النظر بمؤخر العين، فهذه الصفة لا تتصور من دون حالة غضب، وهناك إشارات اليد، والتي تعطي للمتلقي الحالة التي يكتنفها نفسية المتكلم.

كما أن هنالك أسبابا تؤدي إلى الغضب ومنها الحزن والحرب والخوف وغيرها من الأسباب التي ينبثق عنها الغضب السيميائي، وهذا الغضب في المفهوم السيميائي يعطي دلالة تغني عن الكثير من التركيب الجملي، فهو خطاب مكون من إشارات نصية تغني عن الإسهاب في التركيب، ولكن هذا المنحى لا يمكن أن يربط بالسياق فحينها ندخل إلى الجانب التداولي في النص، وقد ارتبط المنهج السيميائي بالنص دون سواه من السياقات الخارجة عن التركيب النصي.

فمن هذه الأسباب قوله:

إذا مالك ألقى العمامة فاحذروا
بوادر كفي مالك حين يغضب
فإنهما إن يظلماك ففيهما
نكال لعريان العذاب عصبصب

معجمية الغضب في الشعر الأموي:

برزت لفظة الغضب في الشعر الأموي لتظهر الصورة التي اكتنفت العصر الأموي، ومنها قوله:

ألا ترى الناس ما سكنتهم سكنوا
وإن غضبت أزال الإمة الغضب.

ومنها:

لئن أصبحت قيس تلوي رؤوسها
عليَّ ليزدادن رغما غضابها

ومنها:

ولما رأوا بالأبرقين كتيبة *
ملمة تحمي الذمار وتغضب

ومنها:

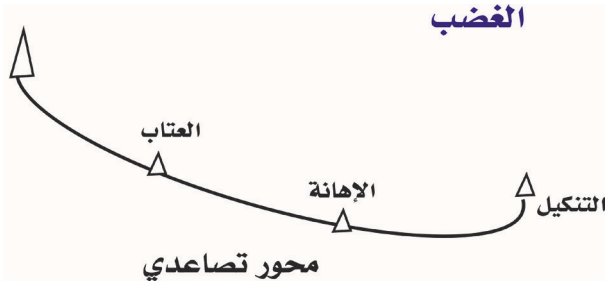
فإن تغضب الدهنا عليك فما بها
طريق لربات تقاد ركائبه

فالمفهوم السيميائي الهووي يعطي المصطلح دلالة أكثر من غيره، ذلك أن الذي تسعى السيميائيات عموما إلى الوصول إليه هو كيفية السيرورة المعنوية التي يتولد من خلالها المعنى، فلا يمكن استخدام لفظ الغضب دون عمق معناه عند المتكلم،

كما أن هنالك مفردات وتراكيب تحمل شحنة هووية الغضب في المفهوم العربي، ومنها: مصطلح العتاب، فعند سماع هذا المصطلح نعلم الحالة السيميائية التي يتصف بها المتكلم وقت الخطاب، يقول الفرزدق:

عتبن على فقد الشباب الذي مضى * فقلت لهن لات حين عتاب

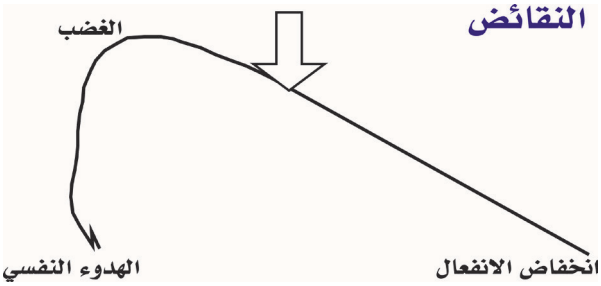
ومنها: مصطلح النكال، إذ لا يتصور التنكيل أصلا إلا مع تلك الشحنة التي تمتلئ غضبا، فالتنكيل والإهانة والانتقام كلها مصطلحات توحي بشحنة الغضباء، هذا التجاور المعنوي والتسلسل المنطقي هو ما تريد سيميائيات الأهواء التوصل إليها من خلال اعتمادها على النص الأدبي، والمخطط التالي يوضح ذلك:



هذا المخطط يوضح وبشكل واضح الكيفية التصاعدية التي يتشكل من خلالها الغضب كهوى سيميائي.

تمثل هوى الغضب في النقائض:

تحيل النقائض في المفهوم النقدي القديم إلى غرض الهجاء، وذلك أن النقيضة إنما تقال ردا على هجاء وجه إلى الشاعر، وعزمه على الرد يدخل في باب النقائض، ولكن هذا المفهوم بقي سائدا إلى أن ظهرت نقائض جرير والفرزدق فتغير المفهوم حسب رأي شوقي ضيف في كتابه: «تاريخ الأدب»، فالنقائض تحولت من غاية الهجاء الخالص إلى غاية جديدة هي سد حاجة الجماعة الحديثة في البصرة فصار ضربا من الملاهي» ، ولكنّ ما يعتبره شوقي ضيف مفهوما للنقائض، لا يمكن اعتباره إلى من خلال قراءة النقائض بين جرير والفرزدق، فالنقائض لم تخرج عن مفهومها الأول، ولكن هذا الهجاء قد يكون راقيا بين الشعراء بحيث لا يورث قطيعة بين الشعراء، وقد يصل إليها بين البعض الآخر، ولكن ما يهمُّنا من النقائض في المفهوم السيميائي هو اعتبارها عاطفة تنبني عند الشعراء تتمثل في الرد على الأهواء الهجائية التي يصدرها الشاعر الهاجي، أو المبتدأ بالهجاء، وفي سيمياء الغضب نجد أن هذا الهوى قد يصل إلى ذروته أحيانا، وتارة يبدو خافتا كالنقائض بين جرير والفرزدق، وهذا المخطط يوضح ذلك:



يوضح المخطط أن هوى الغضب في النقائض ليس ثابتا على وتيرة واحدة، وإنما يرتفع تارة وينخفض أخرى، ولكن هذا التذبذب تابع لما يمده من روافد تقويه تارة ويضعف لفقدها أحيانا أخرى، ومن هذه الروافد العصبية القبلية، فقد أمدت هوى الغضب في الشعر الأموي، فنجد أن انفعال الشاعر يأخذ في التصاعد في الرد عن أعراض القبيلة، والدفاع عن حماها، وهذا الانفعال هو الوجه السيميائي في المفهوم الهووي، ومنها: قذع النساء، فهذا الرافد يعتبر عاملا لهوى الغضب عند الشاعر، حيث يرفع نسبة الغضب عند الشاعر، وذلك لأن المرأة تحل محل تقديس عند القبائل العربية عموما، فجلوسها على كرسي التقديس جعل المساس بعرضها يرفع هوى الغضب عند الشاعر الأموي خصوصا، أما رافد الهجاء الشخصي فنجد أنه يلبس هدوءا نفسيا في الشعر الأموي، وهو ما يمثل انخفاض نسبة التوتر عند الشاعر، ويرجع ذلك إلى أن الشاعر في هذه المرحلة تبرز لديه فكرة الصداقة والخلة فتخف نسبة الغضب ويختفي الانفعال المنتظر في النقائض عموما.

هوى الغضب في الشعر السياسي:

يعتبر مفهوم الرفض رافدا قام عليه هوى الغضب في الشعر الأموي، ذلك ما نبهني عليه الدكتور الأردني «هاني يوسف أبو غليون أبو رشاد»، وقد أحسن التنبيه فهوى الرفض يعد رافدا مهما لقيام هوى الغضب في الشعر السياسي خاصة، ذلك أن الشعراء الأمويين انقسموا إلى أحزاب شتى، وتنازعتهم عصبيات عديدة، تمثلت في المعارضة الحادة التي كان يقوم بها الحسين بن علي، وابن الزبير لبني أمية، حتى تسبب ذلك في قتل الحسين، وانبثق عنه انتصار ابن الزبير على الأمويين، كانت هذه الأحداث من الأسباب الطبيعية لأن يظهر الشعر السياسي، وينقسم الشعراء إلى عدة اتجاهات لاختلافهم في الأغراض والأطماع والمصائب، فهذا فضالة بن شريك الأسدي يظهر في بعض أشعاره معارضا لابن الزبير ومؤيدا لبني أمية، منطلقا في ذلك من اتهامه لابن الزبير بالبخل وقصر اليد، فيقول بعد شكواه لابن الزبير في ناقة ضعفت وهزلت فرده ولم يعطه نوالا:

شكوت إليه وقد نقبت قلوصي
فرد جواب مشدود الصفاد
يضن بناقة ويروم ملكا
محال، ذلكم غير السداد

وفي الاتجاه الثاني نجد ابن قيس الرقيات كمعارض لبني أمية ومناصرا لابن الزبير، فقد «حمله الحقد والرغبة الشديدة في أن ينقض حكم الأمويين لقتلهم ابني أخويه في موقعة الحرة فهزته تلك الأنباء هزا عنيفا» ،عبر عن ذلك في قصيدته التي مطلعها:

إن الحوادث بالمدينة قد
أوجعنني وقرعن مروتيه

ولكن أحسن ما يصور ذلك قصيدته الهمزية والتي مطلعها:

أقفرت بعد عبد شمس كداء
فكدى، فالركن، فالبطحاء

إلى أن يقول:

حبذا العيش حين قومي جميع
لم تفرق أمورها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل في ملـ
ـك قريش وتشمت الأعداء

هذه العصبيات السياسية، وتلك الرغبة في الانتقام، وهذا الرمي بالبخل كلها عوامل تطور عنها تصاعد الهوى السيميائي في الشعر الأموي عموما، فنرى أن الغضب في

الشعر السياسي يتولد عن روافد عديدة منها ما ذكرنا، ولكنها تتفاضل فيما بينها عند الشعراء وظروفهم التي يعيشونها، ذلك ما سنتبينه في المخطط الهووي في الشعر الأموي:

أ- اليقظة العاطفية: الحديث عن الشعر الأموي يعني تمييز فترة معينة ازدهر فيها التعصب القبلي والافتخار بالانتماء السياسي، مما كون شخصية اجتماعية تجسدت في المعارضات والنقائض الشعرية بين الشعراء، هذه الشخصية الاجتماعية تشعر تارة بالنصر لقوتها واعتمادها على واقعها المادي، وتارة تشعر بالاهتزاز نظرا لعوامل الضعف التي قد تصيب الدول والعصور، فالأمويين تتمثل اليقظة العاطفية عندهم في الحالة الانفعالية لإحساسهم بالكبرياء، وأحقية الخلافة من غيرهم، ذلك لتهيئهم لدفاع عن الخلافة بالنفس والمال، واستماتتهم في ذلك.

اليقظة الزمنية	الدلالة الانفعالية في الشعر الأموي:	درجة العواطف:
الفترة الأموية الأولى، من مقتل عثمان، إلى تولي معاوية.	بدأت عوامل الهوى الغضب تشتد، نظرا لما تشهده الساحة من تطورات، يقول جرير: تطاول ليلي واعترتني وساوس لآت أتى بالترهات البسابس أكابده والسيف بيني وبينه بتلك التي فيها اجتذاب المعاطس	تصاعد التوتر عند الشعراء من جهة للدفاع عن آل البيت. الدفاع عن بني أمية، لسخائهم،
صعود هوى الغضب في الفترة الثانية من تولي يزيد إلى السقوط.	يمثل ظهور الطوائف جذوة الغضب التي حلي بها الشعر الأموي، ظهور م طلحات تدل على الشحنة الانفعالية منها: تكفير يزيد، قتل آل البيت، (الحسين)، سقوط ابن الزبير، فعكس الشعر هذه الأحداث بأهواء الغضب، عند مروان لن الحكم.	الغضب الناشئ عن البخل، في هجاء ابن الزبير.

من خلال ما تقدم نلاحظ أن هوى الغضب يكون شديد التوتر في بعض الفترات، وذلك نظرا لما تشهده الساحة من العوامل والروافد التي تمده، منها الصراع السياسي، والدفاع الطائفي، ومنها إمساك العطاء عن الشعراء، هذه وغيرها من الأسباب التي كانت وراء هوى الغضب الذي تخلل الشعر الأموي.

ب- الاستعداد: في حالة الاستعداد تتحدد العاطفة لدى الشاعر، فننتقل من مستوى الانفعال إلى مستوى التمثل العاطفي، فهو مرحلة تظهر فيها العاطفة كعامل محسوس، كالخوف، والرغبة، والحب، والكراهة، والغضب الذي هو مربط الفرس في المقال.

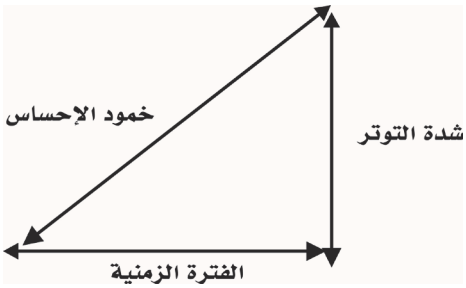
والغضب في مفهوم الاستعداد يملك خيالا نفسيا يتمثل في مستوى الانفعال، وهذا الخيال هو رفض فعل، وكراهة تصرف، وكسر أفق التوقع في مفهوم التلقي، ويتقوى بالرافد أحيانا فتصعد نسبة الهوى، وفي الشعر الأموي كثرت الروافد التي تمثل من خلالها هوى الغضب, كالخوف عند مقتل عثمان والحسين، وتولي يزيد بن معاوية.

يمثل الخوف الحالة الانفعالية التي هي الاستعداد، «إذ أن الإنسان لا يقف إزاء حالات الخوف التي عاشها في حياته مكتوف اليدين» فاستشعار الشاعر بالخوف يعد بروزا للعاطفة التي تحلى بها الشاعر، كما يصور هذا الخوف تارة في صورة الاعتذار الذي يعكس حالة الشاعر النفسية، يقول عبد الله بن الحجاج الثعلبي بعد مقتل عبد الله بن الزبير الذي شارك معه الثورة على عبد الملك بن مروان، وأصبح مطاردا مشردا خائفا مذعورا من بطش عبد الملك به فقرر أن يعتذر إليه، فدخل عليه وطلب العفو منه قائلا:

أبلغ أمير المؤمنين فإنني
ما لقيت من الحوادث موجع
منع القرار فجئت نحوك هاربا
جيش يجر ومقنب يتلمع
إن البلاد عليَّ وهي عريضة
وعرت مذاهبها وسد المطلع
كنا تنحلنا البصائر مرة
وإليك إذ عمي البصائر نرجع

يستبطن المعتذر عاطفة هادئة وهي الأمن والطمأنينة اللذين يرجو من اعتذاره، ولكنه مع ذلك ثمت بصيصُ خوف يترقبه إن لم يقبل منه الاعتذار، ولا نريد أن نطيل في هذا المسألة – وإن كانت لها تداعيات على هوى الغضب- لأن المقال ليس إلا إضاءة على الموضوع.

وليس الهروب من الواقع، والتصعلك مع الوحوش إلى دلالة على مستوى من الخوف من الحياة والواقع، ولكن هذا الخوف قد يسبقه فعل يتمثل فيه هوى الغضب الذي يؤدي إلى هذه الأفعال النابعة من العواطف الهووية.



تذبذب الإنسان بين ثنائية الموت والحياة يجعل العاطفة تشتد تارة وتخمد تارة أخرى، كما أن المرحلة الزمنية قادرة على التصرف والانفعال في العاطفة، فهوى الشاعر لم يولد من فراغ وإنما يسير مع الأحداث كيف سارت، وتلك التي تمده بروافد ترضيه أو تغضبه.

ج- المحور العاطفي: يتمثل هذا الركن السميائي الهووي

أحد أهم الأركان التي ينبني عليها هوى الغضب، ويتكون من المرحلتين السابقتين (اليقظة العاطفية، الاستعداد)، فالاضطراب الذي تحدثه اليقظة العاطفية، والمتخيل الذي تحدثه مرحلة الاستعداد، يكون الإنسان أمام مرحلة ثانية وهي التغلب على مسببات الغضب والدواعي التي يتشكل منها، وعندها توجد مرحلة المحور العاطفة، هذا المحور شهده الشعر الأموي كثيرا، فدواعي الغضب ومسبباته كثيرة منها الخوف، ومنها التعصب القبلي، والنزاع العاطفي، وكلها وجد من الشعراء من تصدى لهذه المخاوف وتغلب عليها حتى وجد عاش بعدها عافية الأمن والطمأنينة.

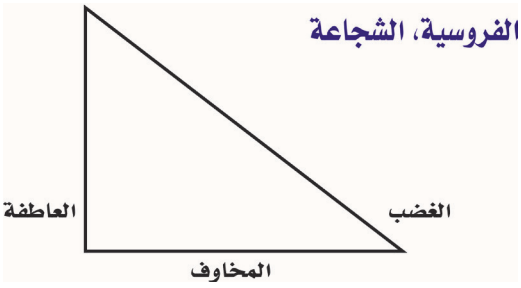
فشعر الحرب عند الشعراء يعد مرحلة تمثل المحور العاطفي، لأن الشاعر الغالب فيه أن يكون سيفه لسانه، وقتاله الهجاء، ولكن تحريضه على القتال، ومشاركته فيه أحيانا تعد مرحلة عالية لا يصل إليها إلا بعد التغلب على المخاوف، ودفعه لأسباب الغضب، ومن ذلك قصيدة الأخطل التي يمدح فيها عبد الملك بن مروان:

خف القطين فراحوا منك أو بكروا
وأزعجتهم نوى في صرفها (غِيَرُ)

إلى أن يقول:

بني أمية نعماكم مجللة
تمت فلا مِنَّةٌ فيها ولا كدر
بني أمية قد ناضلت دونكمُ
أبناء قوم، همُ آووا وهم نصروا

وليست فروسية الفرزدق، وشجاعة جرير أحيانا إلا جزء من المحور العاطفي الذي يتشكل في الشعر الأموي، فتغير الحالة الانفعالية لدى الشاعر تعد مرحلة تمثل انخفاض هوى الغضب من مرحلة التصاعد إلى مرحلة الهدوء، والمخطط التالي يوضح ذلك.

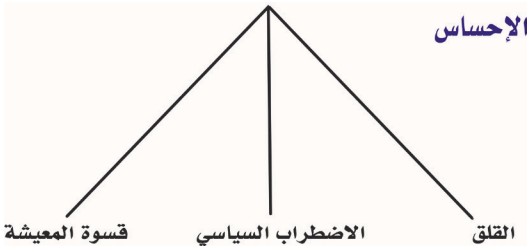


التحسيس: تظهر الحالة الانفعالية التي يعكسها المحور العاطفي في مرحلة التحسيس، فما يظهر على الذات من انفعال يبرز للعيان في مرحلة التحسيس، فالتوتر الذي يحدث للذات ممثلا في أفعال انفعالية هو ما يسمى مرحلة التحسيس في المخطط الهووي، فهو فعل شخصي، ولكن عملية التحسيس في الشعر الأموي تعكس عاطفة اجتماعية، ومع ذلك يمكن معرفة الحالة الداخلية للعامل (أي شخصية الشاعر الأموي)، وذلك بعلامات يمكن ملاحظتها، هذا التوجه هو ما جعل دور عملية التحسيس مهما في عملية الهوى، وخاصة هوى الغضب الذي يبرز التحسيس فيه في انفعالات من قبيل البكاء والصراخ والرعدة، واحمرار الوجه، وتوقف الكلام عند البعض الآخر، وارتباط هذه الانفعالات بالذات والتصاقها بالعاطفة هو الحد الفاصل بين سيميائية الهوى والمفهوم التداولي.

يقول الفرزدق في مدح عبد الملك:

لولا دفاعك يوم العقر ضاحية
عن العراق ونار الخرب تلتهب
لولا دفاعك عنهم عارضا لجبا
لأصبحوا عن جديد الأرض قد ذهبوا
لما التقوا وخيول الشام فاجتلدوا
بالمشرفية فيها الموت والحرب
خلوا يزيد فتى الأزدين منجدلا
بالعقر منهم ومن ساداتهم عصب
حامى عليه شنان في كتيبته
وأسلمته هناك الحت والندب
فما الشجاعة إلا دون نجدته
ولا المواهب إلا دون ما يهب

تظهر هذه الأبيات درجة الانفعال لدى الشاعر، وذلك باستخدام المفردات التي هي غاية في الإحساس العاطفي الذي بني عليه المخطط الهووي، من ذلك قوله: «لولا دفاعك» و «نار الحرب تلتهب» وصف لحالة دفاعية لم يمنع منها لهب النار، «اجتلدوا» و المنجدل»، هذا الانفعال لدى الشاعر يعكس انفعال آخر ضمنيا وهو ما وقع لعبد الملك بن مروان، فمن الطبيعي أن يكون الإحساس كما تتصوره سيميائيات الأهواء منصبا في أغلب الشعر العربي في غرض الهجاء من ناحية، وفي الصراع السياسي الذي شهده العصر الأموي، فهناك اضطراب وخوف وردود أفعال تظهر إمكانية وجود درجة انفعال شديدة في هذا العصر بالتحديد.



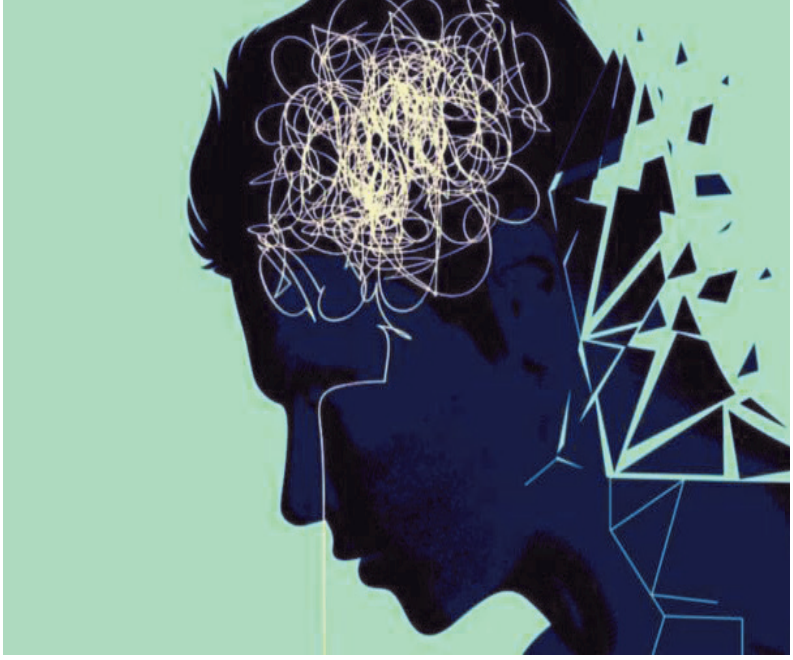
التهذيب: تتشكل العاطفة عند الشاعر، ولكنها معرضة للسلب والإيجاب من قبل المجتمع، ذلك ما تعنيه مرحلة التهذيب في المفهوم السيميائي، وخاصة سيميائية الأهواء، وبعد مرحلة التقييم تظهر للعيان في هذه المرحلة وتصير وصفا ملازما للشاعر، و»بصفة عامة إنها العدوى العاطفية التي يبحث عنها التهذيب للتحكم بها وتحديدها، من أجل هذا فهي تقوم بتقويم المظاهر العاطفية، التي تترجمها الجماعة من وجهة نظرها، فتصل النتائج إلى تعديل التبادل العاطفي وأساليب تعبيره» هذا التقييم الجماعي لعواطف الشاعر في حالة الرفض تتولد عند الشاعر حالة استياء لتقييم الجماعي، وحينئذ يتشكل هوى الغضب كنواة بنيت على عاطفة مرفوضة، فلكل مجتمع قيم مقبولة وأخرى مرفوضة، والشاعر يطمح إلى التحرر من عواطف مجتمعه، فللحياة عنده معنى يختلف عن المجتمع.

يتقبل المجتمع وفق منظومة أخلاق فطر عليها الإنسان الفخر، ولذا يكثر هذا الغرض في الشعر الأموي نظرا لعدة أسباب منها أن ما يشهده هذا العصر من صراع سياسي وطائفي يقتضي أن يكثر الشعراء من الفخر، لتقوى عزيمة المدافعين عن الدولة من جهة، وعواصر القبيلة من جهة أخرى، يقول الفرزدق:

إن الذي سمك السماءَ بنى لنا
بيتًا دعائمه أعزُّ وأطولُ
بيتًا بناه لنا المليكُ وما بنى
حكَمُ السماءِ فإنَّه لا يُنقلُ
بيتا زرارةُ محتب بفنائه
ومشاجعٌ وأبو الفوارس نشهلُ
يلجون بيت مشاجعٍ وإذا احْتبوْا
برزُوا كأنَّهمُ الجبالُ المثَّلُ

ومن فخره يقول:

منا الذي اختير الرجالَ سماحةً
وخيرا إذا هب الرياحُ الزعازعُ
ومنا الذي أعطى الرسولُ عطيةً
أسارى تميم، والعيون دوامع
ومنا الذي يعطي المئين ويشتري الـ
ـغواني ويعلو فضلُه من يـُدافعُ
ومنا خطيب لا يعاب وحامل
أغر إذا التفَت عليه المجامعُ
ومنا الذي أحيا الوئيدَ وغالبٌ
وعمرو ومنا حاجبٌ والأقارعُ
ومنا غداةَ الرَّوع فتيانُ غارةٍ
إذا مَتَعتْ تحت الزجاجِ الأشاجعُ
ومنا الذي قاد الجيادَ على الوجَا
لنجرانَ حتى صبَّحتها النَّزائعُ



أولئك آبائي فجئني بمثلهمْ
إذا جمعتنا يا جريرُ المجامعُ

يعد تمادي الشاعر في الاعتزاز بالذات، وحضور الأنا في شعره، مسألة يقيم لها المجتمع وزنا، فأعطاها معنى وقيمة جعلت الشاعر يعتبرها عاطفة مقبولة لدى الجماعة، ذلك ما دفعه إلى الكبرياء المعبر عنها بحضور الذات في كل بيت.

يحضر المعنى السيميائي الهووي الممثل في التهذيب بالتكرار الحاصل في قوله: «منا» و «الرجال» و» العيون» و»الغواني» «المجامع» و»الأقارع» و»الأشاجع» و»الجياد» و»المجامع»، فينتمي الشاعر إلى مجتمع ذابت فيه ذاتية الشاعر، إذ تعالى صوته على جرير مفتخرا بآبائه.

الاستنتاج:

يبرز هوى الغضب في الشعر معلنا بإضاءات انفعالية تتخلل الشعر، ويبدو سماته واضحة جلية من خلال النصوص التي اطلعت عليها، وكان ذلك من الطبيعي لوجود جو مليء بما يسبب الانفعال السيميائي في شعر هذا العصر، فالنزاع وتعدد العصبيات واختلاف التوجهات كلها عوامل أمدت هوى الغضب في الشعر الأموي، ومثلت النقائض عاملا أساسيا في تكوّن الهوى السيميائي، كما كان لظهور الشعر السياسي دور مهم في امتداد تمثلات الهوى في الشعر الأموي، وبتعدد الروافد النفسية والاجتماعية التي تموج على الشعر الأموي قوي صلب هوى الغضب.

كما أن لسيمياء الجسد ظهور بارز في الشعر الأموي، فظهر من خلال علامات الأعضاء، والمصطلحات التي تحيل إلى مفهوم الغضب في الشعر الأموي.

فنخلص إلى أن هوى الغضب من المفاهيم السيميائية التي توجد وبقوة في الشعر الأموي، ذلك ما سنتبينه أكثر من خلال أطروحة الدكتوراه.

الموكب الثقافي
مجلة ـ علمية
نصف سنوية ـ تصدر عن اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم
CNEC'S