

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران السائنية

قسم اللغة العربية وآدابها



كلية الآداب، اللغات والفنون

"بنية الانزياح في المقدمات الطليّة"

مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

مشروع الشعريّة في الخطاب الأدبي

إشراف الدكتور:
ابن حلي عبد الله

إعداد الطالبة:
رحو زهرة

لجنة المناقشة:

د/ عز الدين المخزومي.....رئيسا

د/ ابن حلي عبد الله.....مشرفا

د/ باي عز الدين.....مناقشا

د/ حسن بن مالك.....مناقشا

السنة الجامعية

2008-2007

مقدمة

إنّ موضوع الانزياح حقل خصب تناوله العديد من الدارسين بالبحث، كلّ من وجهة نظره. وكانت أهمّ دراسة له في مجال الشعر ما جاء به المنظر الفرنسي "جون كوهين" في كتابه "بنية اللّغة الشعريّة". فالانزياح كإجراء علمي موجود في لغة الشعر، هذه اللّغة الخاصّة تطالعنا بخصوصيتها. ونظرا لانتشار مفاهيم الشعريّة واللّسانيات؛ ودورها في الدراسات الأدبيّة والتي ساهمت في وسمها بالعلميّة، فإنّ اهتمامي بالمناهج الجديدة في دراسة الأدب جعلني أحاول أن أعرف منها ما استطعت. والشعريّة منهج مهمّ منها يدخل تحت لواءها إجراءات عديدة كالانزياح والتّناص وغيرها. من هذا الإطار، اتّخذت الانزياح كإجراء لدراسة الشعر العربي عبر مراحل، ولكن في نوع واحد منه وهو الطلّية، وذلك باختيار مجموعة من القصائد التي تبنت موضوع الطلّ باختلاف النّظر إليه عبر العصور. ومنذ البداية أدركت صعوبة البحث رغم ما وجدت من أعمال في هذا المجال من خلال جمع المادّة، ولكن هذا لم يمنع وجود الصّعوبة نظرا لتطور الشعر من عصر لآخر، كان لا بدّ من الإلمام ولو الجزئي بكلّ عصر (حياة الشعراء، طرق نظم الشعر، المواضيع الفنيّة بين الشعراء...).

وقد فرضت طبيعة البحث عليّ تقسيمه إلى بابين:

الباب الأوّل: به ثلاث فصول، حاولت من خلالها تتبّع الجانِب النظري الخاص بموضوع البحث بدء من ظهور اللّسانيات وأثرها في الدراسات اللّغويّة، ثمّ ظهور الشعريّة كفرع منها تتخذ شكلا من أشكال اللّغة موضوعا لها في **الفصل الأوّل**، ثمّ الوصول إلى الانزياح كإجراء مهمّ في يد الشعريّة؛ مهتمّة بما جاء به جون كوهين في كتابه "بنية اللّغة الشعريّة" في **الفصل الثاني**.

أمّا الفصل الثالث من هذا الباب، فقد خُصّص للطلّية كموضوع؛ مفهوم الطلّ، وحضوره ابتداء من الشعر الجاهلي ثمّ رؤية النّقاد - على اختلافهم - إليه.

الباب الثاني: خُصّص للجانِب التطبيقية، حاولت فيه تسليط الضوء على الانزياح على تعدّده في مجموعة من النّصوص الشعريّة تنتمي لمختلف العصور؛ وهذا في خمسة فصول.

جاء في **الفصل الأوّل** من هذا الباب تسليط الضوء على ظاهرة الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي ثمّ دراسة لانزياح الطلّية في نماذج منه.

الفصل الثاني يخصّ انزياح الطلّية في الشعر الأموي وهو العصر الموالي لملاحظة سبل الانزياح من الطلّ إلى ذكر الحبيبة وأساليب الشعراء من أجل تحقيق هذا الانزياح.

أما الفصل الثالث فيوضح بداية التغيير على عدة مستويات أهمها في مواضيع الكتابة، وبالتالي انزاح الشعراء من ذكر الطلل وتصدره القصائد إلى ذكر ما ينوب عنه؛ بغض النظر عن إيجابية هذا البديل.

وفي الفصل الرابع عرضت لنماذج من الشعر الحديث، وهو الأمر الذي سمح بملاحظة الانزياح على مستويات أخرى كالتركيبية والدلالية وإن كانت بسيطة. في حين وضّح الفصل الخامس المستوى الذي وصلت إليه القصيدة المعاصرة في استخدام الشعراء لإمكانات متعدّدة للوصول إلى أقصى درجة ممكنة من الحرية في الكتابة، وبالتالي تحقيق انزياحات لم تكن ممكنة فيما سبق على جميع المستويات (الإيقاعي، الدلالي، التركيبي...).

ثم إن بعض الكتابات ساهمت على توجيهي، إضافة إلى ما سبق، نحو اختيار هذا الموضوع أهمها: كتاب "بنية اللغة الشعرية" لجون كوهين، كتب اللسانيات والشعرية مثل كتاب جاكوبسون "قضايا الشعرية" وكتاب تودوروف "الشعرية"، بالإضافة إلى الكتب العربية منها كتاب عبد الله راجح "القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد"، وكتاب محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية". والتي ساهمت في اقتناعي بأهمية الموضوع - على الأقل من وجهة نظري - خصوصا وأنه يشمل عصورا مختلفة تبين التنوع في رصيد الشعر العربي، إضافة إلى مواكبة الدراسات الحديثة في المجال اللغوي.

وقد أمكنني من خلال المتن المختار في موضوع الطلل أن أستخلص بعض الملحوظات منها:

- 1 النظر إلى الطلل يختلف باختلاف العصور.
- 2 الكتابة في الطلل ترتبط بالجانب الذاتي للشاعر.
- 3 ظهور محاولات مختلفة لتجديد سبل التطرق للطلل.
- 4 للطلل رمزية خاصة.

وجاء تركيزي على الطللية كنموذج في الشعر العربي باعتبار أهميته في هذا الأخير، بالإضافة إلى أهميته عند الشعراء والنقاد على حدّ سواء ممّا أثار في مستوى التلقي واختلافه منذ العصر الجاهلي إلى عصرنا هذا، فالمتلقي أصبح طرفا فاعلا في العمل الأدبي والشعري، وصاحب النصّ يضع في حسبانته قيمة المتلقي ومستواه، ذلك أنّ البدء بالطلل في القصائد - من خلال تواجده المتكرر - في القصائد أصبح أشبه بالمقبلات التي لا بدّ من تواجدها، والقصيدة غذاء روحي رفيع.

عدد النصوص المعتمدة للتحليل كنموذج للطلبة هي ثلاثة نصوص في كل عصر؛ الجاهلي، الأموي، العباسي، الحديث، عدا الشعر المعاصر الذي اخترت منه أربع نصوص لأربع شعراء، ورغم تنوع هذه النصوص إلا أن اختيارها لم ينبع من أساس معين باستثناء محاولة تتبّع أكبر كمية للانزياح فيها.

ورغم أن الصعوبات ترافق أي بحث علمي إلا أنّها من جهة أخرى تساهم في توسيع آفاق البحث. وأول الصعوبات التي واجهتني هي النقص الواضح في الكتب الإجرائية؛ تلك التي تتجاوز النظريات، والأجوبة المسبقة إلى العملية التطبيقية وإجرائية تحليل النصوص الشعرية؛ خصوصا ما يتعلق بالمناهج الحديثة، اللهم إلا إذا استثنينا بعض الكتب المذكورة.

وفي الأخير أودّ أن أعترف بفضل أستاذي الكريم "عبد الله بن حلي" لأثّه فتح أمامي آفاقا لم أكن لأراها، بالإضافة إلى ما زودني به أستاذي الفاضل "ناصر استنبول" مادة وخبرة.

كما أقرّ بأنّ النتائج التي جاءت في هذا البحث نتائج بسيطة، وأرجو أن يكون بداية لدراسات جادة في المستقبل.

الباب الأول:

- اللسانيات والشعرية
- الانزياح
- الطليّة في الدراسات النقدية

الفصل الأول: اللسانيات والشعرية

الأدب ظاهرة إنسانية عامة، تحاول مختلف المعارف والعلوم دراسته، كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ، ورغم أنها أثرت رصيد الأدب إلا أن كل علم منها يدعي انتماء الأدب إليه. وتركيز الدارسين على هذه الجوانب غيب حقيقة العمل الأدبي نفسه، واهتم بما يحيط به بحسب تلك العلوم، والدراسات الخارجية هذه اهتمت فقط بدراسة مضمون الأدب، أي عمّا يتحدّث الأدب، دون التركيز الشكل الداخلي، أي العلاقات البنوية القائمة بين عناصره، ابتداءً أصغر عنصر، وقيمة كل عنصر ضمن النسق، كخليفة النحل لكل فرد عمله الذي لا يظهر إلا من خلال ائتلافه بعمل البقية.

1- دور اللسانيات في نشأة أدبية الأدب:

• - لسانيات دو سوسير (Ferdinand de Saussure) ¹ وفروعها:

لقد خّطت الدراسات اللغوية خطوات واسعة في مجال تطورها بفضل الجهود التي قام بها العالم اللغوي السويسري فيردينان دي سوسير؛ الذي أعطى حياة متجددة في هذا المجال، وانتقلت الدراسة اللغوية من مجرد تناول خارجي للظاهرة اللغوية ومسّ سطحي لها باتّباع المنهج التاريخي المقارن، إلى دراسة علمية تتخذ الأثر اللغوي موضوعاً جوهرياً لها، وهذا بعد ظهور كتاب دي سوسير "دروس في اللسانيات العامة" سنة 1916؛ الذي يعتبر الدعامة التأسيسية لعلم اللغة.

هذا ما يؤكده جون ليون (John Lyons) ² بقوله: "رغم أنه يمكننا تمييز عدد كبير من المدارس في مجال اللسانيات؛ غير أنّها، وبدون استثناء خاضعة للتأثير المباشر وغير المباشر لدروس سوسير." ³

فقد ساعدت أفكار دو سوسير هذه في الوعي الدائم بأنّ اللغة الإنسانية هي نظام متكامل يجب أن يدرس في ذاته ومن أجل ذاته.

Ferdinand de Saussure : أبو اللسانيات الحديثة، ولد في جنيف سنة 1857 في بيت نبغ أفراده في العلوم الدقيقة و الرياضيات اهتمّ

بالدراسات اللغوية؛ دارسا نظام الأصوات في اللغات الهندوأوروبية. في سنة 1891 أصبح أستاذ اللغة السنسكريتية والتحو المقارن بجامعة جنيف، وقد نشرت محاضراته في اللسانيات العامة بعد موته سنة 1916 بفضل جهود تلميذه شارل بالي وألبير سيشهاي.

John Lyons: لساني بريطاني ولد سنة 1932، اشتهر بعمله في مجال اللسانيات، درس في منشيستر وبريطانيا، أصبح أستاذ اللسانيات في

جامعة إدينبرغ ما بين 1964 و 1984، من مؤلفاته: السيميائيات البنوية (1963)، مقدّمة لنظرية اللسانيات (1968)، السيميائيات (1977)، اللغة و اللسانيات (1981).

³ - John Lyons: linguistique générale, traduction de Françoise Dubois-Charlier et David robinson, langue et langage, LAROUSSE, p 32.

« On peut distinguer à l'heure actuelle un grand nombre d'écoles à l'intérieur de la linguistique, mais toutes sans exception ont subi l'influence directe ou indirecte du cours de Saussure. »

يقوم منهج سوسير في تناول الظاهرة اللغوية على مبدأ الثنائيات التقابلية، وهي ثنائيات ساهمت في الاهتمام أكثر من ذي قبل بدراسة النصوص لذاتها؛ وهي:

1. ثنائية تاريخي/ أني (Diachronie/ Synchronie)

يقوم البحث العلمي للظاهرة اللغوية عند دي سوسير على أن اللسان باعتباره نظاما تواصليا يمتلكه كل فرد يعكس حقيقتين:

• حقيقة أنية: فاللسان واقع قائم بذاته يمكن إخضاعه للدراسة العلمية بمعزل عن التسلسل التاريخي.

• حقيقة تاريخية: اللسان أيضا حدث متغير يتكوّن من راسب الاستعمال الفعلي للكلام عبر الحقب الزمنية المختلفة.

هذه الحقائق جعلت دي سوسير يقسّم الدراسة اللسانية إلى تاريخية

(Linguistique Synchronique) وأنية (Linguistique Diachronique)

2. ثنائية لسان/ كلام (Langue/ Parole)

ميّز دو سوسير في البداية بين ثلاث مصطلحات هي:

• اللغة (Langage): وهي ملكة إنسانية عامّة، تسمح بالإنجاز الفعلي للكلام من خلال نظام من العلامات. وهي - في مكوناتها المبدئية - مجموعة من العلامات تترابط فيما بينها ترابطا عضويًا، ومعنى الارتباط في هذا السياق أنّ العلامات تحكمها علاقات من التوافق أو التطابق، ومن الاختلاف أو التضاد، ومن التناظر أو التباين، ممّا ينشئ بينها شبكة من القرائن تتجاذب أطرافها أو تتدافع فتحوّل الروابط إلى نظام من العلاقات تتجاوز أفقًا وتتراكب عموديًا، فإذا هي نسيج متكامل الأبعاد.¹

• اللسان (Langue): نظام تواصلية يمتلكه كل فرد ينتمي إلى مجتمع لغوي متجانس.

• الكلام (Parole): هو الإنجاز الفعلي للغة.

ثمّ اهتمّ بالمصطلحين الأخيرين لأنّهما ظواهر فرديّة بعكس اللغة التي تعتبر ظاهرة طبيعية عامّة متعدّدة العناصر.

فاللسان والكلام عنصران متكاملان لا يمكن التفريق بينهما من أجل التواصل.

يقول عبد السلام المسدي في تفريقه بين مصطلحي اللسان والكلام: "... وإذا كان اللسان منبع السلوك الكلامي، فإنّ الكلام ممارسة لآليات نفسية وعضلية إذ هو رياضة نكتسب وتطلّ متميّزة عن اللسان، ناهيك أنّ الإنسان يفقد الكلام دون أن يفقد اللسان."¹

3. ثنائية دال/ مدلول (Signifiant/ Signifier)

¹ - عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، أوت 1986، ص 30

¹ - م ن، ص 103

يقوم منهج دو سوسير على فكرة النظام اللساني (Système linguistique)، هذا النظام يتكوّن من مجموعة من العناصر تسمّى علامات (Les signes) وتتكوّن هذه الأخيرة من عنصرين أساسيين هما؛ الصورة السمعية (Image acoustique)، والمفهوم (Concept)؛ بحيث لا يمكن الفصل بينهما. ويرى دو سوسير دائماً أنّ العلاقة بينهما هي علاقة غير مبرّرة أو اعتباطية. هذه الاعتباطية تتحقّق وفقاً للتواصل اللغوي، والمواضع الاجتماعية.

يقول عمر أوكان: "لا يقصد سوسور باعتباطية الدليل حرية الذات المتكلمة في اختيار أدلتها اللغوية؛ إذ ليس في مقدور الفرد أن يغيّر في الدليل إذا ما تداولته المجموعة اللسانية. إنّما المقصود هو أنّ العلاقة بين الدال والمدلول غير محقّزة، حيث لا توجد بينهما علاقة طبيعية (أو عقلية) تربطهما بالواقع."²

4. ثنائية محور مركزي/محور استبدال (L'axe syntagmatique/L'axe paradigmatique)

هناك علاقات ذهنية قائمة بين الوحدات اللسانية تتفرّع إلى:

- علاقات استبدالية (Les rapports paradigmatiques): وتعني أنّ الكلمات متشابهة من حيث ترتيبها في الذاكرة قبل عملية التلقظ.
- علاقات ركنية (Les rapports syntagmatiques): أي أنّ العناصر تتوالى وتتلاحق في نسقية خطية مشكلة البنية التسلسلية للخطاب. وبهذه الثنائيات حدّد دو سوسير الإطار المنهجي لدراسة الظاهرة اللغوية في رحاب اللسانيات؛ التي أصبحت تهتمّ بالبحث عن القوى الفاعلة في اللسان باعتباره ظاهرة إنسانية، واكتشاف القوانين التي تتحكّم في بنيته الجوهرية، والبحث عن السمات الصوتية والدلالية والتركيبيّة لوضع قواعد عامّة، ثمّ دراسة عملية التلقظ باعتبارها إنجازاً فعلياً للخطاب.

• المدرسة الشكلانية:

لقد أحدثت أفكار دي سوسير ثورة في المنهج العلمي للتعامل مع الظاهرة اللغوية، وكانت بداية لاكتمال النظرة اللسانية المعاصرة. على إثر هذا التغيّر المنهجي، ظهرت مدارس متعدّدة ومتخصّصة في المجال اللغوي، كانت في البداية عبارة عن تكتلات فكرية لها مرجعية ومؤطّرة، وأهداف وغايات علمية تسعى لتحقيقها، وكانت مدرسة حنيف المحطّة التأسيسية التي اعتمدت على المبادئ التي جاء بها دو سوسير في الحقل اللساني، ثمّ تأتي المدرسة الروسية "مدرسة موسكو" التي تكونت ابتداءً

² - عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، بيروت، 2001، ص 45

من سنة 1915؛ أين نشرت أفكار العالم اللغوي دي سوسير بين الدارسين الذين كانوا يطمحون إلى تطوير مذاهج الدراسة في المجال اللغوي، من بينهم تروبتسكي (Troubetskoï)¹ و جاكسون (Roman Jakobson)² وقد نشأت على هامش هذه المدرسة جمعية لدراسة اللغة الشعرية (Société d'étude du langage poétique) ثم تحولت إلى مدرسة نقدية قائمة بذاتها سميت بالشكلانية، تهتم بالأثر الأدبي ذاته.

تعتبر الشكلانية نتيجة حتمية للتدوّل العميق الذي بدأ أولاً في مجال اللسانيات ثم تعداه إلى مجالات أخرى (الأنثروبولوجي، النفسي...)، وبما أن أقرب حقل للسانيات هو الحقل الأدبي، فإنّ أصدى صورة لأثر النظرية اللسانية تظهر في الخطاب النقدي، ومن ثمة فقد تمّ الانتقال من الدراسة الخارجية للنص (النقد السياقي) إلى الدراسة الداخلية له (النقد النسقي)، وهو ما يدعو إليه الشكلانيون، ذلك أنّ النقد السياقي يهتم في تعامله مع الخطاب الأدبي بمختلف العوامل الخارجية، ولا يهتم ببنية الخطاب نفسه، كأن يفسّر النص على أنه يعكس مجموعة من الأمراض النفسية باعتبار دراسته لشخصية الكاتب، بعكس النقد النسقي الذي يضطلع بإيجاد التفسير الكافي لبنية الخطاب الأدبي، ويعتمد مبدأ العزل والتركيز على العلاقات الداخلية للعناصر الأساسية التي تكوّن أدبية النص؛ على اعتبار أن ما هو خارج النص هو موضوع لعلوم أخرى لا تدرس الأدب إلا لكونه مركز تقاطع لمجموعة من الخطابات المنجزة.

فالنص الأدبي عند الشكلانيين يتميز ببروز شكله، وهي مجموعة العناصر اللغوية والفنية التي تجعل منه نصاً أدبياً يتميز بشعريته، أي أنه بنية مغلقة تتضمن قيمتها في ذاتها. وهو الكلية التي تتكوّن من مجموعة من الفقرات، والفقرة تتكوّن من مجموعة من الجمل، والجملة تتكوّن من مجموعة من الفونيمات، كما يمكن تحليل هذه الأخيرة إلى وحدات أصغر إلا في حالات خاصة؛ كالكلمات الدالة على الألوان مثلاً، فالتحليل يستمر إلى غاية الوصول إلى الوحدات غير القابلة للتحليل وهي ما يسميها كوهين "الذرات الدلالية" (Les atomes sémantiques)

¹- Troubetskoï (1890-1938)، لساني روسي مختص في اللغة الهندوأوروبية، له كتاب: مبادئ الفونولوجيا (Principe de phonologie) نشر من قبل مدرسة براغ سنة 1939 بعد وفاته، وكان هذا العمل غير مكتمل.

²- Roman Jakobson (1896-1982) لغوي أمريكي من أصل روسي ولد بموسكو، ساهم في تأسيس حلقة براغ مع بعض اللغويين، وقد أحدث تأثيراً كبيراً في التطور اللغوي الذي سمي فيما بعد بالأسلوبية، اشتهر تحديداً بأعماله في الفونولوجيا البنوية سافر بعدها إلى الولايات المتحدة وتوفي بها، من أشهر مؤلفاته: قضايا الشعرية، محاولات في اللسانيات العامة.

2- الشعرية واللسانيات:

يقول جاكبسون: "إنّ الشعرية تهتمّ بقضايا البنية اللسانية؛ مثلما يهتمّ الرسم بقضايا البنيات الرسومية، وبما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنّه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات."¹

الشعرية إذن، تهتمّ بالبنية الداخلية للأص، وموضوعها الأساسي هو توضيح السبب الذي يجعل من رسالة ما أثرا فنياً، وبهذا يمكن اعتبار الشعرية وليدة اللسانيات.

ويؤكّد تودوروف (Tzvetan Todorov)² من جهة أنه أنّ الشعرية تهتمّ بالخصائص النوعية في الخطاب الأدبي، وليس بالعمل الأدبي ذاته، أي بالأدبية وليس الأدب.

يقول: "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي أي الأدبية."¹

وإذن، لا يمكن، انطلاقاً من هذا التصوّر، فصل الشعرية عن اللسانيات، إلا إذا حاولنا قصراً تحديد مجال اللسانيات في أطر محدودة كالنحو مثلاً كما يشير إلى ذلك جاكبسون.

فباللسانيات تهتمّ بدراسة اللغة دراسة علمية من مختلف الجوانب؛ الصوتية، الدلالية والتركيبيّة، وتلتقي مع الشعرية في نقطة مهمّة هي دراسة الموضوع ذاته رغم اختلاف طريقة التناول والدراسة. بحيث تهتمّ اللسانيات بدراسة بنية

¹ - Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, les éditions de minuits, 1963, p 210

« La poétique a affaire à des problèmes de structure linguistique, exactement comme l'analyse de la peinture s'occupe des structure picturale. Comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considéré comme faisant partie intégrante de la linguistique. »

Tzvetan: لساني ومنظر في الأدب وكاتب فرنسي من أصل بلغاري ولد في صوفيا سنة 1939، تأثر بتيّار الشكلانيين الروس وترجم أعمالهم إلى (littérature et signification) سنة 1967، شعرية النثر (poétique de la prose) -² **Todorov** سنة (critique de critique) سنة 1984، ونظرية الرمز (théorie du symbole) الفرنسية. أهمّ مؤلفاته: الأدب والدلالة سنة 1977. 1971، نقد النقد

¹ - Tzvetan Todorov : Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique, éditions du seuil, 1968, p 19-20
« Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire... c'est en cela que cette science se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autres mots : de cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, la littérarité. »

النّص، لا بما وراءه من دلالات، بينما تسعى الشعرية إلى توضيح نوعية هذا النّص، وهذا يؤكد ما جاء به جاكبسون من أنّ اللسانيات أشمل من الشعرية التي تحلّ البنّيات اللغوية معطية للكلمة شخصيتها بعيدا عمّا يجب أن تدلّ عليه في الواقع، إنّ الشعرية "تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة."²

كما أنّ اللسانيات تلتقي مع الشعرية في هدف تحقيق التواصل، غير أنّ هذا الأخير يبدو واضحا في الأولى، وخاصّا متفرّدا في الثانية، ذلك أنّ الشعرية تسعى للوصول إلى الجمالية المتحرّرة من القيود، وبفضل جهود منظري الأدب تبوّأت الشعرية مكانة رفيعة، أصبحت "منطقة نظرية الفن، وهي دون شك، إذن، منطقة الجمال"³

إنّ دراسة العمل الفنّي هو دراسة تأثيره في متلقّيه، أي إدراك العلاقة الجمالية، ويؤكد تودوروف من جانبه على دور القارئ في تحديد جمالية هذا العمل بتقييمه وتقويمه. وهو - أي تودوروف- من الذين يؤكّدون بأنّ الشعرية كمصطلح ملائم لدراسة جماليات العمل الفنّي عموما، ولا ترتبط فقط بالشعر كما يظهر من أوّل وهلة، ويقرّ بأنّ "مسألة القيمة الجمالية لنصّ ما اختلطت مع مسألة أدبيته في الأعمال الأولى حول الشعرية المعاصرة"¹ ذلك أنّ النصّ الأدبي عُرف بطبيعته الجمالية ومكانته بين مختلف النصوص، وإن كانت الجهود في المجال اللغوي لا تتجه إلى دراسة هذه الجمالية تحديدا، ثمّ جاءت الشعرية كمنهج علمي تبحث في الخصائص الفنية التي تميّز الأثر الأدبي؛ وتُدور في منطقة الجمال؛ محاولة إثارة متعة جمالية بآلياتها الخاصة التي تدرس بها نصّا ما، هذا ربّما أحدث خلطا بين جمالية النّص وأدبيته.

ثمّ إنّ أوّل ما يتبادر إلى الذهن بعد سماع كلمة "شعرية" أنّها تخصّ الشّعر باعتبارها نوعا خاصا من اللّغة يتكوّن من مجموعة من العناصر تساهم في تفرّده والميل إليه، ذلك أنّنا ننبهر بموسيقاه، وإيقاعاته وتراكيبه، وهو ما يحقّق لنا متعة بتدوّقه.

² - Roman Jakobson : Questions de poétique, éditions du Seuil, Paris 1973, p 124

« En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur »

³ - جان فيرييه: تزفيتان تودوروف، من الشكلائية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، ترجمة غسان السيد، ط1، 2002، ص 111

¹ - م ن، ص 110

ولم يكن سهلا التمييز بين معنى "الشعرية" الإسم الخاص بالشعراء، و "الشعرية" الصفة عند منظري الأدب، والحقيقة أنّ الإسم يرتبط بالشعر، بينما ترتبط الصفة بطبيعة اللغة، وهذا ما نهض به أشهر النقاد والمنظرين أمثال: جاكسون، تودوروف، وفلاديمير بروب (vladimir Propp)².

فتودوروف مثلا، لكي يبيّن بأنّ الشعرية مصطلح يخصّ مختلف النصوص وليس الشعر وحده يحدث في شعرية النثر، ويؤسّس لهذا المصطلح كنهج علمي من خلال تحليل نصوص نثرية كالقصة والرواية، وبهذا تتفتح الشعرية على مختلفة أنواع الخطابات.

ولأنّ اللسانيات علم بالدرجة الأولى، فإنّها تضيف على الواقعة اللغوية الطابع العلمي، وتساعد الشعراء - خصوصا- على اتباع هذا المنهج، لأنها بإجراءاتها التطبيقية ساهمت في نقل الدراسة اللغوية من مجرد دراسة فضفاضة إلى دراسة علمية دقيقة، لها قواعد متينة ونتائج ملموسة. وما الشعر إلا نوع من اللغة يمسه التحول المنهجي في الدراسة؛ فيصبح الشعراء بهذا معنيون باتباع المنهج العلمي.

يقول تودوروف: "... هذا ما يجرّنا إلى ضبط العلاقات بين الشعرية واللسانيات. لقد قامت اللسانيات بالنسبة لكثير من الشعراء بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي."¹

3 - جاكسون ووظائف الخطاب:

يعتبر جاكسون الرسالة الأدبية شكلا، بحيث يتمّ دراسة هذه الرسالة لذاتها، لهذا ذهب في دراسته للخطاب إلى تحديد عناصره بدقة، بحيث يقترن كلّ عنصر بوظيفة معينة، فكان لا بدّ من أجل إنجاز أبسط أنواع الخطابات من مرسل (Destinateur) يُوجّه رسالة (Message) إلى مرسل إليه (Destinataire) وفق سياق (Contexte) محدّد، كما لا بدّ للطرفين من سدن (Code) مشتركة - جزئيا على الأقل- بالإضافة إلى وجود اتصال (Contact) يسمح بإقامة التواصل.²

ثمّ حدّد بوضوح الوظيفة التي تقترن بكلّ عنصر من هذه العناصر كما يلي:

1. الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية (Fonction émotive): ترتبط بالمرسل وهي الوظيفة التي تعكس الموقف الشخصي للمرسل إزاء الموضوع الذي

Propp, vladimir (1895-1970) ناقد سوفياتي ولد في سانت بيترسبورغ، اهتمّ مجال الدراسات الخاصة بالحكايا

2- الشعبية وخاصة ما تعلق بالفلكلور في كتابه "مورفولوجية الحكاية الشعبية" سنة 1928، يصنّف عمله هذا في إطار lakovlevitch الدراسات البنيوية التاريخية

¹ Todorov, ibid., p 26.

² أنظر رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص 27

تحدّث عنه الرسالة، هذا يظهر في بعض العلامات الدالة على الحالة الانفعالية أو النفسية للمتكلّم.

2. الوظيفة الإفهامية (F. conative) ترتبط بالمرسل إليه وتتجلى غالبا في أساليب النداء والطلب، يتكرّر فيها ضمير المخاطب؛ حيث تكسب الرسالة القيمة التداولية

3. الوظيفة المرجعية (F. référentielle) تتعلق بالسياق الذي أنجز من أجله الخطاب، الموضوع الذي يتحدّث عنه. "فهي تجسّد العلاقة بين الدليل والموضوع الخارجي (الذي نملك عنه صورة ذهنية ونفسية يسميها سوسور بالتصوّر). وتعتبر أهمّ الوظائف، إن لم نقل إنّها الوظيفة الأساسية، باعتبار أنّنا نتحدّث غالبا."³

4. الوظيفة التنبيهية (F. phatique) ترتبط بالاتصال، وفيها يحرص كل من المرسل والمرسل إليه على إقامة التواصل ومراقبته أثناء التخاطب للتأكد من وصول الرسالة. وهذا ما يتجسّد في عبارات المجاملة والأسئلة المتنوعة والسلام وغيرها.

5. الوظيفة الميالسانية (F. métalinguistique) أو ما وراء اللغة، تتعلق بالسنن، أي حين يتمرّز الخطاب حول لغة الرسالة نفسها؛ كشرح بعض المفاهيم أثناء الحوار من أجل الحفاظ على التجانس الصوتي، التركيبي والدلالي في نظام العلامات المستخدم.

وتسمّى الوظيفة اللسانية الواصفة و"ينبغي التمييز في اللغات الطبيعية وغير الطبيعية بين اللغة الموضوع واللغة الواصفة، فاللغة الموضوع هي التي تتحدّث عن الأشياء، في حين أنّ اللغة الواصفة هي التي تتحدّث عن الكلمات؛ إنّها لغة عن لغة."¹

6. الوظيفة الشعرية (F. poétique) : تظهر في البنية اللغوية للرسالة، بمعنى الأدوات اللغوية التي تجعل من خطاب ما خطابا أدبيا.²

4- الوظيفة الشعرية (المهيمنة):

لقد ركّز جاكبسون على الوظيفة الشعرية في دراسته، وأكّد أنّها تظهر في بنية الرسالة أو أدبيتها، وهي عنده موضوع الشعرية الأساسي؛ كما يؤكّد من جانب آخر بأنّها ليست الوحيدة الموجودة في الفنّ اللغوي.

يقول: "ليست الوظيفة الشعرية الوظيفة الوحيدة للفنّ اللغوي، إنّها فقط الوظيفة المهيمنة والمحدّدة، في حين أنّها لا تلعب في الفعاليات اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي."³

³ - عمر أوكان: م، ص 50

¹ - عمر أوكان: م، ص 51

² - أنظر قضايا الشعرية، من ص 28 إلى 31.

³ - Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, , p 218

أي أنّ هيمنة وظيفة من الوظائف في خطاب ما ليس معناه انعدام الوظائف الأخرى، بل تظلّ موجودة؛ ولكن بنسب متفاوتة؛ بحسب نوع الخطابات، حيث نجد الوظيفة المرجعية مهيمنة في خطاب إعلامي، والوظيفة الإفهامية مهيمنة في خطاب تعليمي، كما تهيمن الوظيفة الشعرية في خطاب أدبي وفي الشعر بوجه الخصوص.

فالشعر لغة رفيعة – بتعبير بعض الدارسين- وتأتي رفعتها هذه من طبيعة بناءها، إنّها لغة الجمال؛ تدوي بين طياتها انزيادات متعدّدة؛ تجمع بين عناصر لا يمكن جمعها في اللغة العادية، إنّها بهذا؛ تفرض عليها أن ترتفع إليها لنفهمها، ونفهم طبيعة تكوينها.

يقول جاكبسون: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللغوية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص."¹

5- حقيقة الشعر وطبيعته:

يحمل الشعر معنى الانفتاح والتحرّر، يسعى بلغته الخاصة أن يصل إلى الكمال اللغوي، يرفض التقنين، يستعمل كلّ إمكانات اللغة من أجل ذلك الهدف.

وباعتباره أرفع صور الكلام، يحاول تكسير نظام التقليد والإتباع، إنّهُ إبداع من نوع خاص بواسطة الكلمات.

وهو من ثمّة؛ تأسس جديد للواقع والحياة بلغة خاصّة، يحاول الشاعر – من خلاله- تحويل الكلمات من جوّها القديم إلى جوّ جديد في صور جديدة، تصبح القصيدة فيه حدثاً مفاجئاً تغذي الواقع، وتدفع لمزيد من التغيير بطاقة داخلية عنيفة. "هذا يعني أنّ لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مساً رفيقاً للعالم. وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه وحسب، بل هو، إلى ذلك، الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة."²

هذا الخلق الجديد بواسطة الكلمات يحتاج لتضافر عدّة عوامل لتحقيقه، كتوقّر الإيقاع مثلاً، فلكي تنتج القصيدة شعوراً شعرياً عميقاً لا بدّ من اتّحاد التعبير السليم الذي يعبر عن الشاعر وموضوع قصيدته بالإيقاع، مع ضرورة صدور هذا الإتحاد من أعماق النّفس بعيداً عن التّصنّع، فليست القصيدة جسماً يُراد تزيينها خارجياً، إنّما جمالها ينبع من داخلها؛ و"الشعرية ليست زينة تُضاف

« La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'une rôle subsidiaire, accessoire. »

¹ - قضايا الشعرية ص 78

² - أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 26-27

إلى النص أو تُخلع عليه كيفما اتفق وفي أيّ وقت اتفق، ولا هي بالحلية التي يُؤتى بها إلى النص من خارجه لتزيّنه وتجمّله، وإثما الشعرية من النصّ لبه وحقيقته، يوظفها النصّ فيحدث بها ما لا يحدثه النصّ من الكلام العادي.³

يهتمّ الخطاب الشعري بالجانب الحسيّ من أجل الوصول إلى باطن النفس البشرية، محاولاً إدراك أسرارها، وبهذا تقلّ مساحة قوانين العقل والمنطق أو تختفي فيه.

وقراءتنا للشعر عموماً؛ تحدث داخلنا أثراً وانفعالا لا نعيه تماماً، إثما ندسّ به، فنعيش من خلاله حالة شعورية خاصة.

على هذا الأساس، ترتقي اللغة لتكون شعرية حين "يؤلف الشاعر بين قدراتها الدلالية والتحويلية والإيقاعية، على نحو خاص يخلد قيمتها الوضعية المحدودة ويكسبها طاقة تخاطب الكيان الإنساني كله دفعة واحدة."¹

فالشعر بالنتيجة، تكامل لكلّ الجزئيات ليتشكّل كلا دلاليّاً، أي أدّه تشكيل خاص للكلمات التي تجتمع فيها جملة من المميّزات منها الأفكار والأحاسيس وطبيعة الشاعر وأسلوبه ولغته التي تتغيّر بحسب طبيعة الكتابة، والمعنى الكلي يتجسّد بدء من هذه الكلمات إلى الأبيات والمقاطع للحصول على دلالة شاملة لا تتجزأ. إضافة إلى أنّ الكتابة على الشعر نفسه صعبة لأنّ لغته مستعصية على القبض.

يقوم الشعر في محتواه على شكل ومادّة، وقد انتقل مفهوم الشكل في ظلّ الدراسات اللسانية من مجرد قالب خارجي إلى "مجموع العلاقات المعقودة بكلّ عنصر داخل النّسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية."²

فالكلمة تكتسب وجوداً حقيقياً في علاقتها القائمة مع باقي وحدات النصّ واندماجها بها؛ مشكّلة كلفة دلالية مرتبطة. هذه الدلالة تتحقّق من اتحاد عنصرين أساسيين هما الدال (الصوت المتلفظ به) والمدلول (الصورة الذهنية للواقع) كما أنّ دي سوسير، والشاعر يظهر تفرّده بامتلاكه لها؛ فتكون القصيدة متميّزة حين تثير في القارئ معانٍ متنوّعة لأنّها تعتمد على الصور والاستعارات وغيرها من الأدوات الأساسية للعمل الأدبي، وليست مجرد حلية للخطاب كما يقول ملارمي.

³ - قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 06

1- محمود أمين العالم وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، إدارة الثقافة، 1988، مقال: في الرؤية والتجربة لعبد المعطي حجازي، ص 236

² - Jean Cohen : structure du langage poétique, champs flammariion 1966, p 28.

« la forme est l'ensemble des relations nouées par chaque élément à l'intérieur du système, et cet ensemble de relation permet à un élément donné de remplir sa fonction. »

وكوهين (Jean Cohen)¹ كغيره من اللسانيين يرفض إدراج السياقات الخارجية في دراسة الشعر، ويرى بأن الشعرية تدرس هذا الشكل الذي تختلف طبيعته في النثر، ويؤكد بأنه العنصر الذي يصعب عملية ترجمة القصيدة التي تعتبر خروجاً من سياق إلى آخر، وذلك لأنها كيان يشبهه كوهين بالنخلة التي تعودت ماءها وترتيبها وهواءها، وحين تنقل إلى تربة أخرى تفقد بريقها وحياتها.

وبالتالي الشعر يرفض الترجمة، فهو كباقي النصوص تحتوي على شكل للمحتوى ومادة له فالمادة تقبل الترجمة، أما الشكل فغير قابل لذلك لأن الترجمة تقضي بأن يكون النص في اللغة المترجم إليها مشابهاً أو أكثر قرباً من النص المترجم على مستوى الدلالة والأسلوب.² يتبين بالنتيجة، أن ترجمة النصوص الأدبية صعبة بخلاف النصوص العلمية التي تحوي أفكاراً مجردة ويفترب فيها الأسلوب إلى درجة الصفر بتعبير كوهين دائماً.

يرى كوهين " أن النقد الخارجي، على الرغم من أهميته، لا يولي الشكل العناية التي يحتلها طبيعياً في تشكيل الظاهرة الشعرية، ولا يزال هذا النقد المتأثر أو المطبق لمناهج العلوم الإنسانية على الأدب يعتبر الشكل في النص الأدبي عرضاً أو ديكوراً ليس إلا، وهو نقد لا يعمل إلا داخل الأصول والتاريخ، ومهمته الأولى هي شرح النصوص وتفتيتها، ومن ثم قتلها بحثاً عن المحتوى."³

لذلك، فالمترجم للشعر هو في الحقيقة مترجم لمادة المحتوى (المادة اللغوية) وليس مترجماً لشكله. وهذا دليل على أن الشعر يأبى الترجمة، لأن جماليته تصدر من ماهية الأشياء، وتتجاوز الكلمات.

وقد أكد كوهين من خلال دراسة لغة الشعر؛ بأن اللغة تقبل التحليل في مستويين: صوتي ودلالي، وأن الشعر الكامل هو الذي يعتمد المستويين لتصل لغته إلى الكمال.

فجماليته حينئذ، تنشأ من صعوبته، من استعصائه على القبض، من تأبيه عن الترجمة، من العلاقات التي تربط بين كلماته.

¹ Jean Cohen : أستاذ بجامعة السربون بفرنسا، مشهور بمؤلفه "بنية اللغة الشعرية"، انصب اهتمامه قبل وفاته سنة 1994 على دراسة

النظرية الشعرية. إذا كان الحد الفاصل للاختلاف بين الشعر واللاشعر هو الشكلية المعرفة في كتابه الأول كنظام للإنزياحات فإن كوهين يتساءل بقوله: ما هي وظيفة هذه السلبية الشكلية؟ فقد كان الشعر في الفترة الكلاسيكية واضحاً، ومعتمداً في الرومانسية ليصبح اليوم صعب الفهم، ولا يكون الشعر كذلك إلا إذا بحثنا فيه عن قابلية فهم من نوع شعري تقبلها الثقافة الغربية. وقد استفاد على المبدأ التقابلي الذي جاء به دي سوسير.

² - voir ibid., p 34-35

La poésie refuse la traduction, et comme tout texte elle comporte une forme et une substance du contenu. La traduction substantielle est possible, tandis que la traduction formelle ne l'est pas car la traduction suppose que le texte traduit soit identique au texte original au niveau de la sémantique et du style.

³ ابن حلي عبد الله: مدخل إلى الشعرية عند جون كوهين، مجلة المترجم، العدد 04، يناير- جوان 2002، ص 75

إنّ ميزة الشعر في اختلافه عن الخطابات الأخرى – كما ذكرنا- تكمن في هيمنة الوظيفة الشعرية التي تدرسها الشعرية، والشعرية كإجراء لها وسائلها وآلياتها المهمة لدراسة النصوص. فكلما بدت شعرية نصّ عن نصّ آخر توجت الدراسة إلى آلية الانزياح التي ترتبط بالأسلوب.

يقول عبد القادر فيدوح: "ومن الواضح أنّ الشعرية تلتبس بمعطيات النصّ كلما تعلّق الأمر بدرجة انزياحه، لأنّ في ذلك إشارة لقوة الأسلوب على ابتكار لغته، وإبراز خصائصه، وتلاحم وحداته الدلالية والتركيبية."¹

ولأنّ هذا المصطلح هو موضوع بحثنا، كان لا بدّ أن نخصّص له فصلاً كاملاً بحيث يحدّد مسار البحث.

1- عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، مجلة البحرين الثقافية، السنة الخامسة، أبريل 1999، العدد 20، ص139.

الفصل الثاني: الانزياح آية من آيات الشعرية

يُعتبر جون كوهين منظرا للانزياح من خلال كتابه "بنية اللغة الشعرية" وقد كان له دور مهم في تحديد هذا المصطلح ودراسته. والكتاب المذكور ينظر للكتابة الشعرية بتفاصيلها التي تبدو لغير الدارس بسيطة وسهلة، يبحث عما هو داخل اللغة الشعرية مؤكداً أنّ لها كيانها الخاص وسرها الجمالي المميز.

إنّ الدراسة المحايدة للنص الأدبي تؤكد الابتعاد عن دراسة حياة المؤلف والتخصّص في دراسة النص، وقد اهتم كوهين بدراسة وحدات النص الشعري الداخليّة، وتحليل مكوناته، واختصّ بدراسة شعرية الانزياح في لغة الشعر، هذا ما تؤكده كتاباته وهي: بالإضافة إلى الكتاب المذكور:

- كتاب "اللغة العليا" (le haut langage) سنة 1979، - مقال "المعنى الشعري" (le sens poétique)، - ومقال "نظرية الشكل" (théorie de la figure)¹.

يغرف كوهين من مختلف المناهج والعلوم، كاللسانيات والأسلوبية، والبلاغة، محاولاً تطوير أدواتها واستثمارها فيما يخدم اللغة الشعرية، كما يحاول أيضاً بيان شعرية النصوص من خلال تلك الأدوات، مؤكداً أنّ الشعرية كحقل من حقول اللسانيات تتخذ مختلف النصوص موضوعاً للدراسة، وأنّ الشعر نوع خاص من هذه النصوص، إنّه أكثر النصوص امتلاكاً لأدوات فنية وجمالية تجعله يتميز بشعريته الخاصة.

والانزياح في أبسط تعريفاته، هو الابتعاد عن المؤلف، وهو في هذا الابتعاد والخروج يمكن أن يشمل مجالات كثيرة غير اللغة كالطبيعة مثلاً، لذلك فإنّه لا يكون شعرياً إلا إذا توفرت له سمة الجمالية، وهو الأمر الموجود في الشعر كلغة خاصة.

وبما أنّ الدارسين قد رؤوا في نظرية الانزياح عند كوهين مجالاً خصباً لدراسة الشعر، فقد ارتأينا أن نتعرّف إليها لنفيد منها في دراستنا للطلّية.

¹ - راجع، أحمد الجوة: بحوث في الشعرية، مفاهيم واتجاهات، تونس، 2004، ص 232

* منهج كوهين في الدراسة:

يتخذ كوهين من القصيدة الفرنسية موضوعا للدراسة، هذا ما يتضح في كتابه المذكور "بنية اللغة الشعرية" الذي يعالج موضوع الشعرية بالاعتماد على الإحصاء والمقارنة في ثلاث اتجاهات هي: الكلاسيكية، الرومانسية والرمزية.

ويبدو جليا أن كوهين يواصل المسيرة العلمية التي سار عليها البنيويون في المدرسة الشكلانية، وخاصة جهود اللغوي جاكبسون في مجال الشعرية العلمية، وبالتالي، فهو يطبق المنهج العلمي عليها دون أن يكون معنى ذلك إخراج الشعر من حقيقته بجعله تعبيراً عن حقائق علمية، هو لا يريد أن يصل إلى تلك الحقائق، بل يريد تطبيق منهجها للوصول إلى الدقة العلمية التي تعتمد الإحصاء، مؤكداً بأنه لا بدّ من التفريق بين جمالية الشعر الناتجة من تدوّقنا له، وعلميته الناتجة من معرفته.

إنّ رغبته في الوصول إلى الدقة العلمية من خلال هذه الدراسة، جعلته يختار ثلاث مراحل مرّت بها القصيدة الفرنسية، وهي كما ذكرنا، الكلاسيكية ويمثلها ثلاثة شعراء هم: كورني (Pierre Corneille)¹ ، راسين (Jean Racine)² ، وموليير (Jean Molière)³ . الرومانسية ويمثلها: لامرتين (Alphonse Lamartine)⁴ ، هيغو (Victor Hugo)⁵ ، وفيني (Alfred Vigny)⁶ .

1- **Pierre Corneille** مسرحي كلاسيكي، ولد بروان (Rouen) سنة 1606، اختصّ في الدراما الفرنسية من مسرحياته: - رواق القصر (La Galerie du Palais) سنة 1632، - الساحة الملكية (La Place Royale) سنة 1661، - السيد (Le Cid) سنة 1636.

2- **Jean Racine** (1639-1699)، شاعر كلاسيكي دراماتيكي، له مسرحيات عديدة منها: أندروماك (Andromaque) سنة 1667 - سخريّة المرافعين (La Farce des Plaideurs) سنة 1669

3- **Jean Molière**: (1622-1673)، مسرحي كلاسيكي ولد بباريس، من أعماله: - مدرسة النساء سنة 1662، - مريض الوهم (Le Malade imaginaire) سنة 1673.

4- **Alphonse Marie louis Lamartine** (1790-1869)، ولد في ماکون (Mâcon)، شاعر ورجل سياسة وأكاديمي، من النبلاء

أصلاً، أهمّ مؤلفاته: تأملات شعرية، (les contemplations poétiques) سنة 1820

5- **Victor Hugo**: (1802-1985)، شاعر رومانسي، مؤلف درامي فرنسي، من مؤلفاته الشعرية: عقوبات (châtiments) سنة 1870

تأملات (Les contemplations) سنة 1856، ومن رواياته المشهورة: البائسون (Les misérables) سنة 1862.

6- **Alfred Victor conte Vigny** (1797-1863)، شاعر رومانسي درامي فرنسي، له مسرحيات منها: (Chatterton) سنة 1835

ومن أشعاره: الأقدار (Les destinées) سنة 1863.

والرمزية التي يمثلها: رامبو (Arthur Rimbaud)¹، فيرلين (Paul Verlaine)²، وملازمي (Stéphane Mallarmé)³.

وهو بهذا يعمم بالدراسة مختلف المدارس والحركات الشعرية والأجناس الأدبية. كما أن هذه العينات تبدو -حسب رأيه- متجانسة ومتزامنة دون تغييب اللحظات التاريخية التي يمر بها الشعر. إن دراسة اللغة دراسة محايدة لا يمنع تغييرها نسبياً، وهو ما يظهر في المراحل المختارة من الشعر الفرنسي، لأنها عصور متشابهة اللغة، ومختلفة في جمالياتها الخاصة، وهذا الاختيار يسمح بملاحظة التطورات التي مرت بها اللغة؛ من العصر الكلاسيكي الذي قيّد الشعر بقوانينه التي منعت اللغة من الانطلاق. إلى المرحلة الرومانسية التي أعادت اكتشاف الشعر، لأنه كان موجوداً من قبل، إلا أنه كان مقيداً، وبتقدم الزمن صار الشعر أكثر تحرراً، وأكثر شاعرية، كما يقول كوهين.

يعرّف الكاتب موضوع دراسته بنظرة جديدة إلى الشعر ليصبح معنى أوسع من مجرد الشعر المطرد (الموزون المقفى) الذي عُرف في العصر الكلاسيكي، بحيث لحق التطور الشعراء ابتداءً من الحركة الرومانسية ليستمر مع الرمزيين بعد ذلك، ثم تطور مفهوم الشعر ليشمل فنونا أدبية وغير أدبية.

يقول كوهين: "لا نعتقد أن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب، كما لا نعتقد أن البحث في الكائنات الطبيعية أو شروط الحياة... بحث غير مشروع، فمن الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري."⁴

بذلك يؤكّد المسار التطوري للقصيدة المنظومة التي عُرفت بقوانينها الصارمة، مبيّناً أن اللغة تقبل التحليل في مستويين: صوتي ودلالي، وأن للشاعر الحرية في اعتمادهما معاً، أو اعتماد أحدهما دون الآخر في نظم قصائده، ممّا ينتج ثلاث أنماط من الشعر:

¹ Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) ولد بشارلفيل (Cherleville) شاعر رمزي فرنسي، له عدّة مؤلفات منها:

إضاءة (illumination) سنة 1886، وفصل في الجحيم (une saison en enfer)

² Paul Marie Verlaine (1844-1896)، شاعر رمزي فرنسي، من مؤلفاته: أعياد غزلية (Fêtes Galantes) سنة 1869.

³ Stéphane Mallarmé (1842-1898)، شاعر رمزي فرنسي، ولد بباريس، تأثر بشارل بودليير وألان بو، بدأ الكتابة مبكراً

⁴ - jean Cohen, structure du langage poétique, p : 07-08

«Nous ne croyons pas que le phénomène poétique se borne aux frontières de la littérature et qu'il soit illégitime de chercher parmi ses causes les etres de la nature ou les circonstances de la vie. Il est parfaitement possible de tenter une poétique générale qui chercherait les traits communs à tous les objets, artistiques ou naturels, susceptibles de provoquer l'émotion poétique. »

1. القصيدة النثرية (poème en prose): أو ما يسمّى بالقصيدة الدلالية، لأنها تتميز بنظامها الدلالي، أي أنّ العناصر الدلالية فيها هي التي تخلق الجمال. ويؤكد كوهين في هذا الصدد بأنّ تحرّر الشاعر الناثر من قيود النظم مكّنه من التصرف في مقوّمات المستوى الدلالي.
2. النثر المنظوم (prose versifiée): أو القصيدة الصوتية، وفيها يتمّ إضافة العناصر الصوتية من وزن وقافية إلى النثر.
3. الشعر الكامل (poésie intégrale): أو الشعر الصوتي الدلالي، وهو الذي يعتمد المستويين.

ولأنّ كوهين يدرس القصيدة من الداخل، فهو لا يعير أهمية للعوامل الخارجية التي تحيط بالقصيدة، وبالشاعر من نفسية واجتماعية وتاريخية... إلخ، رافضاً تلك التحليلات التي يدّعيها النقد القديم الوفي - كما يقول- للبلاغة القديمة. وهذا يوضّح منهجه المتبع الذي يعتمد على مقارنة الشعر بالشعر من جهة، باعتبار التعاقب الزمني، والشعر بالنثر من جهة أخرى، باعتبار الاختلاف الواضح بين نمطي الكتابة، وهو في هذا لا يخرج عن إطار القصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية، لأنها - حسب رأيه- مادة طيّعة للبحث تحوي المستويين (الصوتي والدلالي)، كما رأها رغم انحسارها في نطاق جغرافي محدّد، واسعة بالقدر الذي يسمح بالاستقراء، ويطمح لتوسيع مجال النتائج المتوصّل إليها على مختلف اللغات والثقافات.

* مفهومه للانزياح:

لقد انتشر استخدام مصطلح "الانزياح" في الدراسات اللغوية نظراً لارتباطه بالأسلوب، وفي هذا الشأن يعرف كوهين الشعر بأنه انزياح عن قانون اللغة العادية، تماماً كما يعرف الأسلوبيون الأسلوب بأنه انحراف أو انزياح بالقياس إلى قاعدة أو معيار، ممّا يعني أنّ الانزياح هو الأسلوب ذاته. يقول جون كوهين: "النثر معيار، والشعر انزياح عنه، والأسلوب هو كلّ ما ليس مطابقاً للمعيار العام، إنّه انزياح وخطأ مقصود."¹

¹ – voir jean Cohen, ibid, p 12-13

ولأنّ الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة التي ينزاح بها عن المعيار، يمكن اعتباره مفهوماً واسعاً، والشعر باعتباره انزياحاً مقنناً عن معيار النثر، هو نوع من اللغة، أمّا الشعرية فهي أسلوب هذا النوع. إذن، لكي يتمّ تحديد الانزياح بدقة لا بدّ من مقارنة الشعر بمعيار هو النثر، فلغة النثر خصوصاً النثر العلمي يقترب فيها الانزياح من الصفر، بتعبير كوهين، لأنّ العالم أقلّ اهتماماً بالأغراض الجمالية من غيره، بينما تبدو لغة الشعر غريبة عن المؤلف بخرقها للقانون، وهذا ما يكسبها أسلوباً، وهو ما مثله كوهين بخطّ مستقيم يمثل طرفه الأوّل النثر الخالي من الانزياح، وطرفه الآخر الشعر الذي يكون فيه الانزياح كبيراً، وبينهما تتوسّطه أنواع متعدّدة من النصوص تتفاوت فيها درجات الانزياح.

درس كوهين الانزياح بكثير من التوسّع، محاولاً ترسيخ فكرة التعارض بين الشعر والنثر، بحيث يسمح له هذا الإجراء بدراسة الاختلافات في شعرية النصوص بدءاً من المدرسة الكلاسيكية، مروراً بالرومانسية، ووصولاً إلى المدرسة الرمزية الذي بلغ فيها الانزياح أقصاه.

وقد سعى بهذه الدراسة إلى وضع قاعدة علمية يتمّ من خلالها قياس الشعرية في مختلف النصوص، معتمداً على الأسلوبية الإحصائية كما ذكرنا. بحيث يمكنه تطبيق نتائج الإحصاء كعلم يدرس الانزياحات العامة، على الأسلوبية التي تدرس الانزياحات اللغوية، معزّزاً نظريته بجداول تبيّن الاختلافات في استعمال مختلف المقومات الشعرية كالقافية والوقفات والنعوت وغيرها.

على هذا الأساس، يقوم الانزياح عند كوهين على فكرة التعارض والاختلاف بين الشعر والنثر، وتتحقّق على مستويات البنية اللسانية كالوزن والإيقاع والقافية، وعلى مستوى التركيب من تقديم وتأخير، وعلى مستوى الدلالة على اعتبار أنّ الشعر انزياح من لغة مألوفة واضحة إلى لغة إيحائية، بالإضافة إلى استخدام النعوت والإسناد والتحديد.

* تطبيقه:

إنّ مسألة دراسة اللغة الشعرية على أنّها انزياح عن معيار هو اللغة العادية المتداولة شكّلت محور اهتمام كوهين في مؤلفاته، وفي كتابه "بنية اللغة الشعرية" يقرّ بأهمية اللسانيات في الدراسات اللغوية، لأنّها تفسّر اللغة باللغة

نفسها، وهو المبدأ الذي يجب على الشعرية - في اعتقاده- أن تتبناه رغم أن الشعرية تختلف عن اللسانيات في أنها لا تتخذ اللغة عامّة موضوعاً لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها، لأنّ الشاعر خالق لكلمات وليس أفكاراً، محاولاً في ذلك إحياء البلاغة القديمة، وتجاوز ما جاءت به من تصنيفات للصور وإحصاء لها، إلى إيجاد البنية المشتركة بينها، وهي التقاؤها في خرق قانون اللغة.

إنّ الشاعر إذن، يحاول خلق علاقات جديدة بين الكلمات المعروفة لتوليد دلالات جديدة؛ مستعملاً في ذلك الانزياح، إنّه يرغب في التواصل مع الآخر ليفهمه، ولكن بطريقة خاصّة تثير في المتلقي مجموعة من الإحساسات والتأملات والملاحظات.

لذلك، يكون لاحتفاظ الكلمات بمعانيها المعروفة كلاماً عادياً يختفي فيه الانزياح، ولا يتشكّل الإحساس الجمالي به، ممّا يؤكّد أنّ الاستعمال نقيض الانزياح، لأنّ هذا الأخير نوع من الاحتيايل على اللغة، وصفة مميزة للشعرية، يلجأ إليها الشاعر من أجل مراوغة هذا اللغة، وتزويدها بطاقة متجدّدة.

وفقاً لهذا المفهوم، يجعل كوهين الانزياح أساساً في بناء لغة الشعر، وتمييزه عن النثر، لأنّه إجراء يرتبط بطريقة خرق اللغة، تختلف درجاته حسب طبيعة النص. ويقرّ بأنّ " قانون خرق اللغة العادية دليل على وجود الانزياح، ولكن وجوده بشكل متواتر لا يعني أنّه الشرط الضروري (لا وجود للشعر بدونه) والكافي (لا وجود له خارج الشعر) للواقعة الشعرية."¹

يوضّح هذه المسألة رابطاً إياها بالأسلوب، على اعتبار أنّ الأسلوب خطأ ولكن ليس كلّ خطأ أسلوباً.

أي أنّ الانزياح يظهر بصورة أكبر في الشعر مع وجوده في باقي النصوص، وقد يذكرنا هذا بالوظيفة الشعرية نفسها الموجودة في مختلف النصوص، لكنّها تهيم في النص الشعري.

يقوم الانزياح أساساً على تحويل الدلالة الواضحة أو ما يسمّيها كوهين دلالة المطابقة (La dénotation) إلى المعنى الإيحائي أو دلالة الإيحاء (La connotation)، والشعرية عنده متعلّقة بهذا الانزياح، إنّه مبدأ أساسي لتشكيل جماليات الخطاب الأدبي في ابتعاده عن اللغة العادية، ممّا يحقق متعة للمتلقّي بالتماس هذه الشعرية الخاصة.

¹ - ibid., p 189

« La façon de violer le code du langage normal est une preuve d'existence de l'écart, mais la fréquence de ce dernier dans le poème ne dit pas qu'il est la condition nécessaire (il n'y a pas de poésie sans écart), et suffisante (il n'y a pas d'écart sans poésie) du fait poétique. »

فلغة الشعر هي لغة الإيحاء، بينما النثر باعتباره معياراً هو لغة تقريرية مباشرة، يصبح الشعر بهذه الإيحائية تجاوزاً للظواهر السطحية للوصول إلى إدراك المعاني الخفية، وهو - أي الشعر - يناقض الثبات في الحقائق والقوانين، ويدعو إلى الانطلاق في صوغ التجارب المختلفة.

يقول دائماً: "إنّ المطابقة هي وظيفة النثر، بينما الإيحاء هو وظيفة الشعر الذي هو تحويل للفعل وإنتاج لانفعال، وبالتالي، فإنّ هدف القصيدة هو التعبير عن بعض انفعالات الشاعر، وإثارة انفعالات مشابهة لدينا."²

يرتبط الخروج عن المؤلف في اللغة باستعمال ألفاظ وتعابير معينة مغايرة لما ألفه المتلقي، كأنّ غرض الانزياح هو الصدمة والمفاجأة، والأسلوب الذي يستخدمه الكاتب حينئذ يرتبط بإيجاد طرق خاصة مستمدة من اللغة نفسها لإدهاش المتلقي. في هذا الصدد يؤكّد ريفاتير (Michael Riffaterre)³ أنّ "الأسلوب هو الوسيلة التي يراقب من خلالها منتج رسالة إنشائها مع إنعاش يقظة المتلقي بواسطة تأثيرات غير متوقعة."¹ كما أنّ للمتلقي النموذجي مكانة عند ريفاتير لأنّه يدرك وجود غير المتوقع بإدراكه لما هو متوقع حدوثه.

لقد ساهم تيار الشعرية البنوية في ترسيخ مفهوم الانزياح، ويقوم الشعر باعتباره انزياحاً عن النثر بتشويش الوظيفة التي يسعى هذا الأخير إلى ترسيخها، مع الاحتفاظ بعنصر التوصيل، لأنّ الشعر كالنثر - في نظر كوهين - خطاب غرضه التوصيل، لكن طريقة الفهم والتلقي تختلف، ذلك أنّ الانزياح هو "تشكيل لصورة شعرية يتغيّر بموجبها المعنى، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثمّ يتمّ العثور عليها، وذلك كله في ذهن المتلقي."²

أي أنّ شعرية النصوص الفنية تمرّ بمرحلتين مهمّتين هما:

1. مرحلة عرض الانزياح: يسعى الكاتب فيها إلى مخالفة القواعد اللغوية وتحطيم البنيات الدلالية والتركيبية والنحوية.
2. مرحلة نفي الانزياح: وهي مرحلة إعادة البناء، أي الانتقال من فقدان الدلالة إلى العثور عليها.

² ibid., p : 194-195

« La dénotation est la fonction de la prose, tandis que la connotation est la fonction de la poésie qui est un compromis de transmettre un fait et produire une émotion, alors que le but d'un poème est d'exprimer certaines émotions du poète et d'exister en nous des émotions analogues. »

³ Riffaterre Michael : ناقد أدبي أمريكي، وسّع مجال الأسلوبية إلى تحليل الخطابات وفق منطق بلاغي، قدّم عناصر منهجية لقراءة تناصية للأعمال الأدبية، من مؤلفاته: دراسات في الأسلوبية البنوية (1981)، إنتاج النص (1971).

¹ - وائل بركات: مفهومات في بنية النص اللسانيّة، الشعرية، الأسلوبية، التناصية، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص 75

² - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1986، ص 173

تجتمع صور كثيرة تخدم اللغة الشعرية، منها الاستعارة التي تختلف عن باقي الصور (القافية، النعت، التقديم والتأخير...) لأنّ هذه الصور هي انزياحات سياقية، بينما الاستعارة هي انزياح استبدالي تُكمل الصور الأخرى، فالشاعر يهدف إلى تغيير اللغة بواسطة تغيير المعنى الذي يمرّ بالمرحلتين السابقتين؛ أي حالة الانزياح أو المنافرة، وحالة نفي الانزياح أو الاستعارة، " فالنص الشعري هدم لبناء لغويّ لإعادة بنائه من جديد، وهو عرض للانزياح بهدف نفيه، تصبح إذن المرحلة الأولى رغم أهميتها وسليبتها وسيلة غايتها المرحلة الثانية."³

على هذا الأساس، تكون الاستعارة والمنافرة صورتان متشابهتان بنيويًا، يسمّى كوهين الانزياح الدلالي بالمنافرة، وتدقيقًا الانزياح الاسنادي، حيث لا يجب الخلط بينه وبين الاستعارة، لأنّ هذا الخلط إذا تمّ يعني أنّ المنافرة تشكّل انزياحا كبيرا، ممّا يجعل نفيه واضحا.

كما يرى من خلال العملية الاسنادية أنّ الشعر يولد من المنافرة، وهي عدم ملاءمة المسند المسند إليه في المعنى.

من هذا المنطلق، تتميز لغة الشعر بالمنافرة بين المسندات، كأن يكون المسند من صنف مغاير للمسند إليه مثلا، مثل قولنا: " ليل أخضر" لأنّ الشعر يعتمد على الاستعارة، أي أنّ المسندات غير ملائمة إذا أخذت بمعناها الحرفي نكون في حالة المنافرة، أمّا إذا أخذت بمعنى آخر فنصبح أمام صورة المجاز، ولنفي الانزياح - كما ذكرنا - يتمّ استبدال المعنى.

ومن خلال العينات التي اختارها كوهين من القرن 19 يظهر أنّ المنافرة تنعدم في اللغة العلمية، أمّا في الرواية فاللغة تبتعد قليلا عن المعيار بالمقارنة مع الشعر، الذي تظهر فيه المنافرة بشكل كبير.

وقد درس المنافرة من خلال النعوت، بحيث استخراج النعوت المنافرة عند شعراء المراحل الثلاث بمقارنة الشعر بنفسه، فوجد أنّ نسبة هذه النعوت موجودة بصفة متجانسة في كلّ المراحل، وهذا يعني أنّ هؤلاء الشعراء يتشابهون في المضمون والأفكار والشكل، أي بنسبة الانزياح المحقق، لذلك - حسب كوهين دائما- تعرف المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر، إن كان من الكلاسيكيين أو الرومانسيين أو الرمزيين باستخراج النعوت المنافرة التي يستخدمها.

³ - jean Cohen: ibid., p 192

« La poésie détruit la structure linguistique dans le but de la reconstruire, elle représente l'écart à fin de le réduire. Malgré l'importance et la négativité de la première étape suscitée, elle n'est qu'un but à la seconde. »

كما يذكر أيضا بأن هناك انزياحات لا تخدم العملية الشعرية، ولا تؤدي فيها الوظيفة الشعرية عملها، كالانزياحات السريالية التي تهدف فقط للوصول إلى اللامعقول في التراكيب باعتبار أن " الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثلان نفس المنافرة، إلا أن المنافرة قابلة للنفي في الأولى، ومتعدرة النفي في الثانية، إلهما لا تتشابهان من ناحية البنية إلا سلبا، أي بقدر ما تحرقان القانون."¹

فالجملة تخضع لقانون خاص، والانزياح فيها لابد أن يكون محدودا حتى لا تصبح غير معقولة، ولا تخرج عن إطار الشعرية.

ولكي يخدم الانزياح العملية الشعرية لابد أن يتم تحديده مسبقا، أي لا يتم ظهور المعنى الثاني إلا باختفاء الأول؛ وقد ذكر كوهين بعض الانزياحات في هذا الإطار، وهي النظم، التحديد، التقديم والتأخير... إلخ

فالنظم يدرسه كوهين في المستوى الصوتي ويرى أنه أداة فعالة في الشعر، يعرفه بقوله: " كل نظم هو رجوع "versus" بالمقابلة مع النثر "prorsus" أي أنه يتقدم خطيا، في حين ينكفي النظم على نفسه."¹

فالنظم يقوم على تكرار مقطعي متماثل، بينما يسري النثر في خط مستقيم، بالإضافة إلى اختلافهما في شكل الكتابة؛ ذلك أن النظم يتميز بميزات خاصة منها الوقفة التي تعني الرجوع لأول السطر، كما يرتبط بطريقة الإنشاد التي تظهر فيه الوقفات الدلالية التي توافق نهاية الجملة (fin de phrase ou point)، نهاية الفاصلة (fin de proposition ou virgule) ونهاية نواة الفاصلة (fin de noyau de proposition)، كما تظهر الوقفات العروضية التي توافق نهاية البيت (fin de vers)، نهاية الشطر (fin d'hémistiche) ونهاية التفعيلة (fin de mesure). وهذه الوقفات قد لا تتساوى في الإنشاد.

وبما أن طريقة الإنشاد تختلف من عصر إلى آخر باختلاف الشعر ذاته، فإن وجود تلك الوقفات يختلف أيضا. فقيمة النقطة والفاصلة مثلا، يختلف بحسب طبيعة النص (شعر/ نثر)، ففي النثر تعبر النقطة عن نهاية الجملة، أم الفاصلة فتفصل بين مجموعتين تركيبيتين، بينما في الشعر، لا نستطيع التمييز بين الوقفة العروضية والدلالية لأنهما يحققان بالسكون.

¹ - ibid., p : 191

« Phrase poétique et phrase absurde présentent une même impertinence, mais dans la première l'impertinence est réductible, dans la seconde elle ne l'est pas. Elle ne sont donc structurellement semblables que négativement, pour autant qu'elles violent le code. »

¹ - ibid., p : 53.

« Tout vers est "versus", c'est-à-dire retour. Par opposition à la prose ("prorsus"), qui avance linéairement, le vers revient toujours sur lui-même. »

هناك أيضا مسألة التضمين، وهو الجملة التي تنتهي وسط البيت، أي تضمين معنى بيت في بيت آخر، مما يضعف التمييز بين بداية الجملة ونهايتها.

يرى كوهين أنّ التضمين هو حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب، حيث لا يمكننا التمييز بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية، ولكي يتحقق لقاء تام بين الوزن والتركيب -حسب الكلاسيكيين- لابدّ أن يكون هناك توازن دقيق بين الوقفتين، ويظهر ذلك مثلا، حين توافق وقفة آخر البيت (الوقفة العروضية) نهاية الجملة (وقفة دلالية).

ومن أجل ملاحظة تنوع ظاهرة التناسق بين الوقفة الدلالية والعروضية في الشعر الفرنسي عبر التاريخ، اختار كوهين عينة من مائة بيت قسمها إلى عشر مجموعات، في كل مجموعة عشر وحدات، وهذا حسب العصور المذكورة سابقا.

من المعلوم أنّ الجملة تهتمّ بالترابط التركيبي النحوي، أمّ النظم فيتميّز بالخاصية اللانحوية، أي أنّه اختلال في الموازنة الصوتية- الدلالية؛ لذلك فإنّ تقطيع الجملة لا يتطابق مع تقطيع البيت الشعري.

في هذا الصدد، يشير كوهين إلى أنّ " القصيدة النثرية تقف عند نهاية الجملة فتحترم الموازنة الصوتية الدلالية، بعكس النظم المنافي للنحو، أي أنّه انزياح بالقياس إلى قوانين موازنة الصوت والمعنى في النثر، يمكن إذن أن نعرّف النظم بأنه نقيض الجملة"¹ من مميزات النظم أيضا القافية، وهي تكرار الأصوات الأخيرة، تُحدّد بنهاية البيت، ولا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها.

يقول كوهين: " والحقيقة أنّ القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تُضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى."²

فالقافية إذن، ليست حلية تضاف إلى الشعر، بل هي عنصر يقوّي التوازي بين الصوت والمعنى.

ويمكننا في الأخير إجمال مظاهر الانزياح عند كوهين فيما يلي:

¹ - ibid., p : 69

« Le poème en prose coupe en fin de phrase, il respecte le parallélisme phonique et sémantique, à la différence du vers qui est antigrammatical c'est-à-dire, le vers est un écart par rapport aux règles du parallélisme du son et du sens qu'en connaît en prose. On peut donc définir le vers comme un antiprose. »

² - ibid., p : 74

« La vérité est que la rime n'est pas un instrument, un moyen subordonné à autre chose. Elle est un facteur indépendant, une figure qui s'ajoute aux autres. Et comme les autres sa véritable fonction n'apparaît que si on la met en relation avec le sens. »

1. اللغة العادية تسعى إلى ضمان سلامة الرسالة باختلاف الأصوات ترسيخا لفكرة دي سوسير وهي أن اللغة تقوم على الاختلافات، بينما يسعى الشعر من خلال أدواته إلى نشر التجانس الصوتي وتقويته، مما يخفي تلك الاختلافات؛ فيحدث انزياحا على المستوى الصوتي.
2. تتميز اللغة العادية بترابط الجمل دلاليًا ونحويًا باستعمال النقط والفواصل، بخلاف النظم الذي يخرق هذا الترابط، ويستعمل كما ذكرنا- التضمين، حيث يمكن أن تنتهي الأبيات إمّا بكلمة أو بحرف يرتبط بما يليه في البيت الموالي.
3. للشاعر أداة مهمة في كتابة الشعر، وهي التقديم والتأخير، فهو يشوّش قواعد اللغة العادية، محترما الإيقاع والدلالة الجديدة.
4. تتميز الكلمات في الشعر بعلاقة المنافرة، بينما تكون هذه الكلمات المسندة إلى غيرها ملائمة في النثر.
5. تحضر الكلمات في اللغة العادية بصفات الأشياء المألوفة، بينما يحاول الشعر خلخلة توقع القارئ بصفات غريبة.

* الانزياح والتناص:

يرتبط الانزياح كآلية من آليات الشعرية بآلية أخرى هي التناص، ذلك أن النص المبدع هو تشكيل لنظام خاص من خلال تداخل مجموعة من النصوص، إنّه كتابة جديدة لتلك النصوص ببصمة المبدع، وفعل القراءة يبيّن أثر تلك النصوص وأهميتها في تشكيل النص الشعري.

إنّ التناص – كالانزياح- يؤكّدان على حضور الأدبية، فالأدب لا يصنعه إلاّ الأدب. ويعود وضع المصطلح إلى الدارسة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia kristiva)¹ التي اعتمدت على ما جاء به باختين (Bakhtine, Mikhaïl)² صاحب نظرية الرواية.³

يقوم النص الشعري على نصوص مختلفة لا تظهر؛ إنّما تبقى بصمتها. فالشعر تركيب واندماج بين الوحدات الظاهرة والمستترة، بين السطح والعمق، بين ما هو حاضر وما هو غائب. " فالنص الغائب هو مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني، عضوي على تحقق هذا النص،

¹ - Julia kristiva : (....- 1941) عالمة نفس، روائية فرنسية من أصل بلغاري، مختصة في نقد النص، تهتم بدراسة الأدب من الجانب النفسي، من أعمالها: نص الرواية (1972)، ثورة اللغة الشعرية (1974).

² - Bakhtine, Mikhaïl : (1895-1975) ناقد أدبي أثر دراساته على النقد والعمل السيميائي المعاصر. يُعدّ صاحب نظرية الرواية.

³ - أنظر، أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، الدار البيضاء، 1987، ص 47-48

وتشكّل دلالاته. ومن ثمّ تتعطّل آية عملية فهم واستيعاب لهذا النصّ المركّب وهذه الدلالة الغامضة بدون معرفة حقيقة بهذا النصّ الغائب، وإضاعة ظلماته الرمزية.⁴

إنّ وجود النصّ الغائب مهمّ وحتميّ، لأنّه يعطي للنصّ الشعري حيوية متجدّد. هذا الأخير رغم أنّه يقوم على تراكم إبداعيّ قبلي، إلاّ أنّه يسير قدما نحو تأسيس بنية جديدة وغير ثابتة، تتميز بشكل متحرك؛ ممّا يعني أنّ التناص ليس تقليدا لما مضى بقدر ما هو إنتاج إبداعي فعلي.

هذا عرض شامل لنظرية الانزياح عند جون كوهين، منهجه في الدراسة، مفهومه للانزياح، تطبيقاته وما توصل إليه من نتائج.

وسأحاول فيما يلي من هذا البحث تطبيق هذه النظرية، وهذه الإجراءات التي طبّقها، على الشعر العربي، وتحديدًا على شعر الطلل من خلال مجموعة من العصور المتعاقبة.

⁴ - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ماجستير إشراف د/ محمد ناصر، جامعة الجزائر، 86-87، ص 378

الفصل الثالث: الطليّة في الدراسات النقدية

إنّ لظاهرة الوقوف على الأطلال حضوراً بارزاً في مسار الشعر العربي، وكان لابدّ قبل التطرّق لهذه الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة، من الولوج إلى الشعر الجاهلي، مكانته، ميزاته، شكل القصيدة الجاهليّة، وحدتها، والصدورة الشعرية. على اعتبار أنّ هذه الظاهرة عُرفت في هذا العصر لظروف معيّنة، ثمّ التطرّق إلى الطلل كأسلوب مميّز، وذكر المكانة التي يحتلّها في الشعر؛ بالإضافة إلى بعده الزماني والمكاني.

فقد تردّد دائماً بأنّ الشعر ديوان العرب، بحيث دعت إليه طبيعة حياتهم، وأسلوبهم في ممارسة هذه الحياة بكلّ تفاصيلها، ذلك أنّ القصائد الجاهليّة تحمل بين سطورها تصويراً دقيقاً للحياة الجاهليّة.

يقول محمد عبد المنعم خفاجي: "كان الشعر في الجاهليّة ديوان العرب، والمصوّر لآمالهم وآلامهم وحياتهم ومشاهد الوجود بينهم، أودعوه وقائعهم، ومفاخرهم وأحسابهم وأنسابهم وأيامهم وأثارهم وذكرياتهم وأوصاف بيئتهم."¹

في هذا الإطار تعبّر القصيدة الجاهليّة بصدق عن الحياة الجاهليّة في تعاقبها، وتصورها تصويراً مليئاً بالتشابه والاشتراكات في انتقال مفاجئ من صورة لأخرى، إنّها بسيطة بساطة الحياة الجاهليّة، ترتبط بالإنسان ومصدره وحياته، لأنّ نظرة الشاعر الجاهلي نظرة بسيطة إلى الأشياء، يراها كما وجدت حوله، يصفها ويعبّر عنها بما فيها دون أن يضيف إليها أو ينقص منها. يقول أدونيس: "لم يكن الشاعر الجاهلي ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة، كان يحسّها ويراهما كما هي، بسيطة واضحة لا تخبئ، بالنسبة إليه، أيّة دلالة متعالية أو أيّ معنّى ميتافيزيائي."²

من خلال هذه البساطة التي واجه بها الشاعر الجاهلي حياته، لم يكن يريد أن يتخطّى واقعها ليغيّره، بل اقتصر على وصفه، كان يتعايش مع الأشياء والأحداث سلمياً، لذا اكتفى بمظاهرها دون أن يصل إلى بواطنها.

فالقصيدة الجاهليّة تُعنى بتقديم عالم جمالي، وهي لا تتجاوز ذلك في تعبيرها عن الحياة والواقع، ومن هذا التصوير والتعبير يظهر جمالها، وعدم قدرتها على تفسير المواقف وتقديم مفاهيم للعالم، راجع إلى اتّصالها بالشعور والإحساس والانفعالات الإنسانية بعيداً عن ضوابط العقل. "إنّها قصيدة تُدبّ لذاتها، لا للموضوعات التي تتناولها. إنّها لا تشرح عقلياً، بل تشرح بدءاً من الحسّاسيّة والانفعال وجملّة المشاعر الإنسانية البسيطة والمعقدة، الغامضة والواضحة."¹

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي: الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني، 1986، ص 195

² - أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979 ص 24-25

¹ - أدونيس: م ن، ص 32

والحقيقة المؤكدة إذن، أنّ القصيدة الجاهليّة ترتبط بالحياة، ولا تحاول الاستقلال والتفرد، إنّها تعاني هذا الواقع، ولا تحاول خلقه بصور جديدة، هذا ما يجعلها خلاصة العصر الجاهلي، ساهم النّظور الزمني في نضجها واكتمالها، فكانت طريقة الشاعر في التعبير عن الحياة الجاهليّة بكلّ ما فيه

* شكل القصيدة الجاهليّة:

احترم الشعراء في بناء قصائدهم قوانين عمود الشعر، وإيقاعاته المقنّنة، وأقروا بما قاله النقاد من أنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفى، وأيّ خروج عن هذا هو خلخلة لعمود الشعر وأوزانه.

على هذا، " يجب الاعتراف بأنّ الشعر العربي في مرحلته المتقدّمة ظلّ متمسكاً بألفه إبداعه وتلقّيه، تلك التي صاغ قوانينها عمود الشعر، واستنّها الخليل بن أحمد الفراهيدي معايير إيقاعيّة ثابتة."²

وتطوّر هذا الاعتقاد إلى اعتبار القصيدة الجاهليّة منهجاً ومقياساً لا يُمسّ؛ لا بدّ من الالتزام به في الكتابة والبناء، أي أنّها الأنموذج السليم في الكتابة الشعرية، وكلّ من حاول تغييرها أو التمرّد عليها ليس بشاعر.

وإذن، اتّخذ النقاد والشعراء القصيدة الجاهليّة أنموذجاً يحتذى به، ومثالاً يقتدى به، رغم علمهم بمظاهر النقص فيها، وتبدّلها عبر الزمن، فهم بذلك، منتصرون للقديم، يرون بأنّه الأفضل في كلّ الأحوال من سبق زمني، وقيمة فنيّة، ويرفضون بذلك أيّ مبدع به مهما يكن، أو أيّ خروج من قوقعته برفضهم لكلّ جديد مهما كانت أهميته الفنيّة، فالمجدّدون في نظرهم مجرد مقلّدون للقديم.

يقول عبد الله حمادي: " إنّ ما يسعى إليه حرّاس الاتباع هو إبراز أفضلية القديم وجعل مزية السابق دائماً من نصيب أصحابه؛ وإذا تطاول لاحق ببعض التصوّات الجديدة اتهم في شخصه، وشكّك في مقوماته الفنيّة، أو اتهم بالسرقة والمحاكاة..."¹

وأهمّ النقاط التي وضعتها النقاد ليحكموا من خلالها على الشعراء ويصنّفوهم من محسن ومسيئ هي حسن الابتداء وجودة المقاطع والحفاظ على الخاتمة. ولكن تبقى هذه الأحكام غير موضوعيّة لأنّها ترتبط بذوق النقاد ونفسيّاتهم.

2- حمير العين خيرة: شعرية الإنزياح، دراسة في جماليات العدول، رسالة دكتوراه، إشراف د/ ابن حلي عبد الله، جامعة وهران، 1998-1999، ص 235

1- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، دراسات نقدية، إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001، ص 50

* وحدة القصيدة الجاهليّة:

تميّزت القصيدة الجاهليّة بتعدّد أغراضها من وصف وهجاء ورثاء وغيرها، ممّا أدّى إلى انتفاء الوحدة الفنيّة فيها حسب رأي الدارسين. " فليست هناك وحدة فنيّة في القصيدة الجاهليّة، ولا وحدة في الغرض، لأنّ كلّ قصيدة تشتمل على عدّة أغراض؛ كالنسيب ووصف الناقة أو الفرس أو حمر الوحش، أو المطر، أو المدح أو الهجاء إلى غير ذلك، على نحو ما ترى في المعلقات. لهذا كانت وحدة النقد في الشعر الجاهلي البيت لا القصيدة."²

بهذا تنتفي الوحدة العضويّة عن هذه القصيدة، فهي غير ملتحمة الأجزاء، تتدرّك وتتغيّر وفقاً للشّعور، تعبّر عن الأحاسيس عفويّاً، فتنفّك بنائيّاً وخارجيّاً، وتداول رسام أيّام العرب الجاهليين بطبيعتهم الصداق واهتماماتهم اليوميّة من غير اهتمام بالترابط الخارجي.

بخلاف هذا الرأي، يرى بعض الدارسين والشعراء بأنّ القصيدة الجاهليّة تحوي هذه الوحدة لأنّ "الوحدة العضويّة هي مجموعة العلاقات التي تربط بين عناصر القصيدة وأجزائها، وتتيح لها التشكل والنمو والتكامل. وهذه الوحدة العضويّة قائمة في الشعر القديم الجيد كما هي قائمة في الشعر الحديث الجيد، فالقول بشفكك القصيدة القديمة بسبب تعدّد موضوعاتها أو بسبب اعتمادها على الأبيات المتساوية المقفاة وهم شائع سببه قراءة الشعر القديم قراءة نثريّة بالبحث فيه عن أخبار الشاعر ووقائع حياته وحياة مجتمعه."³

هذه دعوة صريحة لدراسة النص دراسة نسقيّة، باستثمار كلّ ما فيه من عناصر داخليّة، وهو تحديداً ما جاءت به البنيوية للتركيز على النص ذاته دون اعتبار لما يحيط به من عوامل تاريخيّة واجتماعيّة وغيرها، فللبنيوية طريقة خاصّة في تفسير الظواهر.

يقول عبد السلام المسدي: "والذي نراه أنّ الفكر البنيوي قد ابتكر نمطاً جديداً من التفسير السببي، يقوم على تفسير الحاضر بالحاضر، بعدما كان التفسير الجدلي يفسّر الحاضر بالغائب، أي الموجود بالمنقضي."¹

هذا يعني؛ بأنّ للنص الجاهلي خصوصيّة في بناءه وتركيبه وشكله وعناصره، لا تخصّ أيّ نصّ آخر، ومحاولة تعميم أيّ دراسة عليه قد يظهر نقصه وعيوبه، فيظهر مثلاً بلا وحدة عضويّة.

لا بدّ وفقاً لهذه الخصوصية، أن يدرس هذا النصّ لذاته، وتحلّل عناصره تبعاً لطبيعته، وهذا بالمقابل، لا يُزيل من ذهن الدارس أهميّة ما يحيط بالنصّ، لأنّ اللغة تتطوّر عبر الزمن وترتبط به، ولكن الذي يجب فيه الحذر هو الوعي

² - محمد عبد المنعم خفاجي: م ن، ص 318

³ - محمود أمين العالم وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، مقال: في الرؤية والتجربة لعبد المعطي حجازي، المنظمة للتربية والثقافة والعلوم العربية، تونس، 1988، ص 237

¹ - عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار أمية، تونس، ص 30

النّام بأنّ اللّغة رغم كونها كائن تاريخي، إلا أنّ دراستها الآنيّة تجعل الدارس يبعد فمن تفكيره هذا العامل، ويدرسها من خلال عناصرها الداخليّة والعلاقات التي تجمع بين تلك العناصر والدلالات التي تولدها.

* الصورة في الشعر الجاهلي:

إنّ اللّغة الشعريّة القديمة لغة تخضع للعقل في صورها وتشابيهها، ممّا يقيّد خيال الشاعر، ويجعله مرتبطاً بقوانين محدّدة يطبّقها كلّما أراد نظم الشّعر، وهذا ما يجعله سطحيّاً لا يتعدّى وصف الظاهر.

كان الشاعر حديس مجتمعه وما يحدث فيه، لا ينظم إلا ما لاعم هذا المجتمع وخدمه في شئى نواحيه، فالشّعر الجاهلي - كما ذكرنا- صورة للحياة الجاهليّة في بساطتها، كان لابدّ للشاعر أن يصف هذه الحياة، دو أن يحاول تغييرها، يستمدّ منها صورته دون أن يبتكرها، فالعقل والمنطق يحكمان الخيال وبقيدانه. لذلك " كان الشعر القديم في معظمه شعر واضح، لأنّ الفكرة تغلب الانفعال تحت وطأة سلطان العقل الذي يرعى الخيال ويحكمه بقوانين الطبيعة الصارمة، وبقواعد المنطق المحكمة. فيقف عند جدار الأشياء والأجزاء لا يتعدّها إلى

الأعماق والكليّات. هو خيال وصفي يستعيد صورة العالم مثلما هي دون تغيير جذري أو ابتكار غريب أو بعث جديد. ولذلك يبقى الخيال مألوفاً، متعلّقا، واضحا لا يصدم المتلقي ولا يولد الغرابة في المتن الشعري.¹

استنادا إلى هذا؛ ندرك بأنّ مفهوم الصورة في النّص القديم لم يتجاوز الظاهر في تكامل المعنى الجيّد واللفظ المونق والأسلوب المشرق والعبارات العذبة.

ولكن الواقع أنّ الصورة الشعريّة أقرب لخيال الشاعر من أيّ عنصر آخر، هي أبدا في تحوّل ونموّ بحسب قدرة الشاعر الإبداعيّة، لا يمكن ضبطها وتقنينها، وتظهر هذه القدرة من خلال مؤالفته بين التشبيهات والاستعارات وغيرها للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره ومواقفه اتّجاه الحياة.

ضمن هذا الإطار، يحقّ لنا أن نقرّ بأنّ الصورة الشعريّة اختلفت عند المتأخّرين عنها عند المتقدّمين، وهذا راجع إلى طبيعة الحياة وتطوّرها، فليس معقولا أن يكرّر الشعراء المتأخّرون صورا جاء بها المتقدّمون حتّى وإن غابت عن حياتهم وسبل عيشهم، ذلك أنّ الشعر يواكب الحياة.

ولعلّ تطوّر الصورة الشعريّة راجع بالأساس لتضافر عناصر عديدة لتشكيلها كالرمز مثلا، الذي يفسح المجال لتأويلات غير محدّدة، ممّا يخدم

1- ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف/ محمد ناصر، جامعة الجزائر، 1986-1987، ص 265-266

إيداء القصيدة، بحيث غدت الدلالة من خلال هذه الصّور أكثر غرابة وغموضاً؛ ذلك أنّ ما يستعمله الشّاعر من استعارات وتشبيهات ابتعدت عن المألوف، وغيّبت الصورة المعتادة لتتولّد دلالات غامضة تثري بقراءة النّص. وتعدّ الصورة الشعرية بمرور الزّمن كان بسبب اعتبارها حقلاً لمعارف مختلفة لتصبح مزيجاً غامضاً، ومستعصياً على الفهم إلا من خلال قراءة سليمة المبادئ وجهد معرفي مضاعف، بالإضافة إلى طبيعة الكلمة المعبرة الموحية التي تحوي موسيقى خاصّة ممّا يجعل الصورة أكثر حركة وحيّة. وبالعودة إلى الشعر الجاهلي، فمن بين أهمّ العوامل التي أثرت الصورة الشعرية عند الجاهليين، الطبيعة بما تحويه، فقد كانت سبباً لتوحيد مشاعرهم ورؤاهم وعواطفهم، مع اختلاف في طريقة التعبير عنها، كلّ عناصر الطبيعة ساهمت في إثراء شاعريتهم، فوصفوا مظاهرها، وتعايشوا مع كائناتها وارتبطوا بها، وأسقطوا عليها مشاعرهم وأحاسيسهم.

* الطلل:

للشعر قضاياها الخاصّة، وخصائصه المميّزة التي عُرف بها منذ القدم، ولعلّ أهمّ ميزة له هي ابتداء الشعراء قصائدهم بالوقوف على الأطلال والبكاء على ديار الأحبة.

وقد تكرر وجود الطلل والابتداء بالوقوف عليه في القصائد لأسباب معيّنة منها أنّ الشاعر قديماً ارتبط بقبيلته ارتباطاً وثيقاً، وتطوّر هذا الارتباط من الماديّ إلى النّفسي، فكان حين يذكر الدّيار التي يسكنها وأحبّته الذين رافقوه، إنّما كان يشعر بالوحدة والافتقاد، ويسعى جاهداً لاستحضار تلك المشاهد؛ لأنّه يرى في تلك الدّيار، بالإضافة إلى وجودها الماديّ، رموزاً نفسية تذكره بما مضى وبمن عرفهم وعاش معهم. " لذلك أدركنا أنّ الأطلال قناع نفسي وفديّ، اتخذها الشاعر... ليطوي من خلالها مسافات الأمور التي تورّقه وتشغله، ويسجّل عليها الإحساسات التي تعاوده، والمشاعر التي تراوده... فقال ما قال... وعبر عنها بما عبر من خلال معاناته النّفسيّة والاجتماعيّة."¹

واستمرّ الشاعر في اتّباع هذا المنهج، إلى درجة التقيّد به واستهجان من حاول تجاوزه، وفي هذه المقدمات أراد كلّ شاعر منهم أن يبيّن قدرته الفنيّة، وذلك بتزويده لها بشحنات عاطفية؛ حتّى كأنّ تلك الدّيار أمام أعيننا، وأولئك الحبة بيننا.

¹ - محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتعددة، دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربي، ص 228

لذلك ارتبط الطلل بالنفس الشاعرة، وبالعاطفة الإنسانية، فوجد الشاعر في هذا الأسلوب أجمل طريقة للحديث عن الماضي بكلّ ما فيه من مكان وزمان وإنسان وحيوان.

وقد تطوّر الالتزام بذكر الأطلال في مقدّمة القصائد إلى درجة التصوير الخيالي، حيث ارتبط الطلل بالوحدة والوحشة والقفار، يرمز إليها الشاعر برموزه الشعريّة التي لا تنضب، كأنّما هذا الطلل مصدر إلهام له؛ يمدّه بتلك الصور الخلاقة، ويدنيه من الإحساس بالمكان والزمان، فينتقل من مجرد مكان مقفر وزمان غابر، إلى موطن للحب وزمان للأنس.

وكانت تشبيهاتهم في الوقوف على الأطلال لا تخرج عن إطار الطبيعة التي يعيشون فيها، بحيث ذكر الشاعر فيها الأماكن والآثار والنبات والحيوان، بحسب الحالة التي يعبر عنها، وعكس تجربته الإنسانية الاجتماعية معبراً عنها تعبيراً صادقاً، ابتداءً من المجتمع الجاهلي بكلّ ما تحمله المجتمعات من تغيير في البيئة والحياة بمختلف جوانبها.

بهذا، لا يمكن أن نخفي الحقيقة التي مفادها بأنّ الشعر العربي عموماً قد اقتدى بظاهرة الوقوف على الأطلال، فأصبحت سنة متبوعة، بكلّ ما فيها من جوانب الشكّل والمعاني والأحاسيس، فهي إذن، أشبه بالعادة التي تغلب التجديد، وتكرارها باستمرار يؤدي إلى تعلقها بالنفس.

من أجل ذلك، يميل بعض الدارسين إلى التأكيد بأنّ الشاعر الجاهلي أدرك وجوده ومصيره، وعبر عن ذلك بالوقوف على الأطلال، وهو بإدراكه لهذه الحقيقة، عبّر عن حياة الإنسان وموته. " إنّ الشاعر الجاهلي عندما كان يقف على الأطلال كان يُعبر عن مشكلة إنسانية واجهت الإنسان في مختلف العصور، فمنذ أن وُجد هذا الإنسان في الكون؛ وهو يتساءل عن وجوده ومصيره، وكان يُكاء الشاعر على بقايا الطلل بكاء على نفسه في الوقت ذاته، لأنّه كان يؤمن بأنّه سيرتحل في يوم ما، ويترك طلالاً مشابهاً لهذا الطلل الذي يتحدّث عنه."¹

نستطيع إذن، أن نعتبر الطلل منبعاً يغرف منه الشعراء، بحيث يمدّهم بصوره المتعدّدة، فيسقط الشاعر عليها ذاكرته وأحاسيسه، ويرى فيها صور أحبّته، ومواطن حبّه، يريد بها أن يصل إلى معانٍ إنسانية رفيعة.

ولأنّ الشاعر مبدع بطبعه، فإنّ الشعراء يتم ايزون بدرجة إبداعهم، ويتفاوتون في ذلك من خلال النص. وفي الشعر القديم خصوصاً كانت طريقة الاستهلال وكتابة المقدّمة تحكّم على درجة إبداع الشاعر لما تحويه من تجارب وإرث فني وخالصة للنفس البشرية.

1 - الأمين محمد الصغير: رؤية الشاعر الجاهلي للحياة من خلال رمز الطلل، رسالة ماجستير، إشراف د/ محمد مصاييف، 83-84، ص 160

وسنعرض في الصفحات اللاحقة آراء بعض النقاد في مختلف العصور حول هذه المقدمات.

وتأكيداً لفكرة إبداع الشعراء هذا المنهج في الكتابة، أي الوقوف على الأطلال.

يقول يحيى شامي: "انطلاقاً من هذا الواقع، وانسحاباً على أثر الماضين، فقد دأب الشعراء على استهلال قصائدهم بالوقوف على الأطلال، وتذكّر الأحبة، وظلّ هذا المنهج متبعاً لدى غالبية الشعراء، يقلّد فيه هذا ذاك، ويتناقلونه كإبراً عن كابر حتى في العصور المتأخرة، عنيت صدر الإسلام، وعصر بني أمية، وعصر بني العباس."¹

على هذا النمط إذن سار اللاحقون من الشعراء من مختلف العصور، مع اختلاف في شدة الالتزام بها، حيث خفّ هذا الالتزام في العصر الأموي، ولم تظهر في قصائد الشعراء كما كانت قبلاً، رغم أنّها كانت تحمل دلالات فنيّة جديدة تلائم العصر.

أمّا في العصر العباسي، فقد ظهرت الأطلال في بعض الأغراض فقط دون غيرها، وأهمّها غرض المدح، وهذا طلباً للعتاء.

وإذا ما لاحظنا بعض شعر المدثين، نجدهم يحترمون الوقوف على الأطلال ويتبعون فيها ما كان عليه الشعراء الجاهليون كأحمد وشوقي والبارودي.

ورغم الوجود الملفت لمثل هذه المقدمات في الشعر العربي عموماً بمختلف العصور، يضيف محمد صادق حسن عبد الله مسألة وجوده في شعر الأمم الأخرى فيقول: "لم يكن الوقوف على الأطلال بدعاً في الأدب العربي، ولم يقتصر على الشعر الجاهلي، بل وجد في آداب الأمم من عصر "أوفيد" وحتى أيامنا، فهو إرث إنساني مشترك ومتجدّد"²

* المكانة التي يحتلّها الطلل في الشعر:

للطل مكانة فنيّة إبداعية، ونفسية وجدانية، وتكراره في الشعر يعطيه تلك المكانة، على اعتبار أنّ وجوده المتكرّر يُلزم الشعراء به، ويمنح الحقّ للنقاد بعدم استساغة شعر بدونه.

لذلك التزم به الشعراء في مستهلّ قصائدهم، ولكن وإن اتفقوا على اتباع هذا المنهج؛ فإنّ لكلّ منهم طريقته في التصوير، ممّا يغني الشعر، ويمنحه الحياة على اختلاف نصوصه.

¹ - يحيى شامي: امر القيس، شاعر اللّهُ والغزل والطلل، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 43-44

² - محمد صادق حسن عبد الله: م ن، ص 198

إنّ التأكيد على هذا الجانب يعني أنّ أغلبية الشعراء قد التزموا هذا المنهج في كتابة القصيدة، وهذا ما يثبته تاريخ الشعر العربي.

ولكن هناك موقف آخر من الطليّة يمكن أن نذكره، وهو موقف الشعراء الصعاليك، هؤلاء رفضوا مسألة الوقوف على الأطلال، وابتعدوا عنها، وتمردوا على مبادئها، وحاولوا استبدالها بمختلف الأساليب؛ نظرا لاختلافهم عن باقي الشعراء في الارتباط بالقبيلة كمكان يجمعهم بأحبّتهم، وبكلّ ما يحويه المكان من أحاسيس وأفكار.

ولكن الشعراء الصعاليك بخلاف ذلك، آثروا حياة اللهو والتشردّ والابتعاد عن القبيلة وقوانينها، ولم يحسّوا بالانتساب إليها، فأسسوا أفكارا مختلفة منفردة ترفض كلّ أنواع القيود.

يقول نور الدين السّد: "وقد خلت مقطعات الشعراء الصعاليك - في العصر الجاهلي- من المقدمات لأسباب مختلفة أهمّها أنهم كانوا يهدفون إلى إيصال أفكارهم بطرق فنيّة وجماليّة تتناسب وطبيعة هذه الأفكار،... وقد يكون لنفوسهم المتمرّدة أثر في تلوين قصائدهم بهذه الخصوصية، فهم متمردون على بنية النّظام الذي يحكم العلاقات الاجتماعية والفنية".¹

* البعدين المكاني والزمني للظل:

يبقى الظل دائما رمزا لمكان ما عرفه الشاعر، وارتبط به ارتباطا وثيقا ماديا ومعنويا، ليصبح هذا المكان صورا لأحاسيسه، ومنبعاً لمشاعره، بحيث كلما ذكره استحضر تلك الأحاسيس والمشاعر.

هذه الأمكنة نفسها تجعل الظل موجدا عبر الزمن يربط الماضي بالحاضر، إنّه "مكان وزمان: مكان يحتوي على الزمن مكثفا؛ وزمان متمثل في تشبيهات مكانيّة، وأصل الظل في اللغة المكان الذي يجتمع حوله الأهل للحديث والطعام والشراب، ولكن بمرور الزمن صار يعني المكان الذي يدلّ على انفراط عقد هذه الجماعة أو رحيلهم معا بعيدا عن الشاعر".²

لذلك، فللمكان قدسيّة خاصّة في الشعر من خلال الظل، والزمّن كفيل بترسيخ هذه المكانة؛ وهذا يؤكّد أنّ المكان والزمان يتعانقان لتشكيل صورة طليّة مميزة.

إنّ التأكيد على هذا الجانب يعني أنّ الشعراء اتفقوا على ذكر مختلف الأمكنة في طليّاتهم، ولكنهم اختلفوا في ذكر نفس المكنة، بحسب علاقتهم الخاصّة بها. كما يُلاحظ في الشعر الجاهلي، "لذلك كانت أطلال "تهمد" لطفة غير

¹ - نور الدين السّد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 254
² - حسن البنا عز الدين: الكلمات والشيء، التحليل البيئوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل، ط1، 1989، ص 105

أطلال "العلياء والسند" للنايعة، وأطلال "الدراج والتمثّم" لزهير غير أطلال "الدخول وحومل" لامرئ القيس، حتّى أنّ الذين لم يعانون أطلال هذه الأمكنة كحسان بن ثابت وعديّ بن زيد لم يزرّوا في مقدّماتهم أسماء أمكنة لم يعيشوا عندها تجاربهم، كما زرّوا سدّة الطلل فيها.¹

تظنّ ظاهرة الأطلال إذن موجودة عبر مختلف العصور، ووجودها في النصوص الشعريّة راجع لتتابع هذه النصوص زمنيًا، كما يعتبر الطلل من أسس الوجود المكاني.

ولأنّ الوقوف على الأطلال كظاهرة عُرفت منذ العصر الجاهلي، فقد أسس لهذا الوجود بقاموس طليلي خاص يحوي كلمات وتراكيب وأساليب وصور تعكس المجتمع بما فيه. فقد جاء في طليليات الجاهليين لفظة "الرسم"؛ وهي ما تبقى من أثر الديار، و"الدمن" وهي تلك الآثار بعد سوادها، و"العرصات" وهي ساحة الدار والمنازل، و"المعاهد" وهي الأماكن التي عرفها الشاعر في تنقلاته.

هذا، وقد شبّهوا الطلل بالكتابة ممّا " قد يشير إلى أحلام وذكريات قديمة متّصلة بمجتمعات كتابيّة، أو ذات صفة كتابيّة ما، ليست دينيّة فحسب، بل حضاريّة بشكل عام.² ، كما شبّه بالوشم، والرسم وغيرها من التشبيهات.

* الطلل عند النقاد:

1- عند القدماء:

لقد أشرنا إلى أنّ النقاد القدماء وضعوا جملة من النقاط ليحكموا بها على شعر الشعراء؛ أهمّها حسن الابتداء، أي مطالع القصائد، فهي في نظرهم

¹ - محمد صادق حسن عبد الله: م ن، ص 195

² - حسن البنا عز الدين: م ن، ص 132

السبيل الأوّل لشدّ انتباه المتلقّي وتفاعله معه، وإحاح النقاد على الاهتمام بهذه المطالع أدّى بالشعراء إلى تجويدها.

يعرض ابن قتيبة ما يجب على الشاعر التقيّد به لنظم سليم لقصيدته من ذكر الأطلال والآثار، والبكاء والتشكي، ومخاطبة الرّبّ، وذكر الظاعنين من الأهل، وهو في عرضه هذا يقرّ بأنّه رأى سمعه عن بعض أهل الأدب، ولكن هذا لا ينفي أنّه مؤيّد له حيث يقول: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، وبكى وشكا وخاطب الرّبّ واستوقف الرّفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) إذا كان نازلة العمد في الحول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان."¹ وكان مقياس الجودة عندهم هو وحدة البيت، وعلى هذا الأساس كان امرؤ القيس أوّل من أجاد الابتداء في نظرهم "لأنّه وقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد."² في قوله:

قفّا نديك من ذكرى حبيبٍ ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول
فحوّمل

وهو بهذا قد جمع العناصر التي لا بدّ من توفّرها في مقدّمات الشعراء. كما يرى العسكري بأنّ بائية النابغة هي من أحسن الابتداءات، وفيها يقول:
كليني لهم يا أميمة ناصب
وليل أقاسيه بطيء الكواكب
أمّا المرثيات فيرى الأصدعي أنّ أوس بن حجر هو صاحبها، ويدعم العسكري هذا الرأي مؤكّدا أنّها أحسن مرثية جاهليّة.³

وهذا المقياس يظهر للمحدثين من النقاد ناقصا غير كاف للحكم على الشاعر وما يقول،

لأنّ دراستهم لم تكن ملّمة به نظرا لتعلّقهم بجودة المطلع وحده، وهذا الذي يتّضح من خلال قول بن رشيق: "فإنّ الشعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجودّ ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السّمع منه، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة."¹

1 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوي: الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 20

2- الإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2001، الجزء 1، ص 225

3- أنظر حسين عطوان: مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر الجاهلي، دار الجليل، بيروت، ط2، 1987، ص 213-214

1- ابن رشيق: م ن، ص 225

والملاحظ أنّ ابن رشيّق يعتمد في وضع قوانين يلزم بها الشعراء في نظم قصائدهم على الشعر الجاهلي، وشكل القصيدة القديمة، وهذا ربّما ابتعاد عن طبيعة الشعر نفسه، بالإضافة إلى التطوّر الذي لحق القصيدة عبر الزمن. ولكي تكون القصيدة متكاملة، متلاحمة الأجزاء، يصدر هؤلاء النقاد على حسن الانتقال من جزء إلى آخر انتقالا لا يُشعر بالتفكك، ويتمّ ذلك بعدم الإطالة في النسيب الذي يحوي مظهرين هما الوقوف على الأطلال، وذكر المحبوبة، وكان افتتاحهم بالنسيب راجع إلى استمالة القلوب.

وفي هذا يقول ابن رشيّق: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وأنّ ذلك استدراج لما بعده."²

يرتبط الغزل بالنسيب ويلتقيان، لكنهما ليسا الشئ نفسه، وفي الفرق بينهما يقول قدامة بن جعفر: "إنّ النسيب ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهنّ وتصرف أهل الهوى معهنّ...، والغزل إنّما هو التصابي والاستهتار بمودّات النساء."³

ثمّ يضيف ابن رشيّق تأكيدا مفاده أنّ أهل الحاضرة يقادون أهل البادية في مقادّمت قصائدهم، ويقتدون بهم، وإن لم يعايشوا الأوضاع التي عاشها سابقوهم، إنّهم في هذا التقليد يحافظون على ما ألفه الناس لا غير.

وبالعودة لابن قتيبة فإنّه يرجع سبب الابتداء بالنسيب إلى ارتباطه بالغزل لأنّ الغزل يرتبط بالقلوب ويشدّد الأسماع إليه، ثمّ يتمّ بعدها وصف مظاهر الرّحيل، ثمّ يبدأ الشاعر بالمدح طلبا للمكافأة.

يقول: "...ثمّ وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجود ويستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه) لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء."¹

لابدّ - حسب ابن قتيبة - من توقّف هذه العناصر في المقدّمة، دون أن ينسى الشاعر طريقة الانتقال السليم من جزء لآخر بغير إطالة أو تقصير. وفي تركيزه على تجويد مطلع القصيدة، والنسيب خاصّة، تركيز على حضور المتلقّي، وعلاقته بالشاعر، لأنّ هذا الأخير يسعى دائما لاستمالة المتلقّي بالتركيز على العواطف والمشاعر.

لقد ووجه تفسير ابن قتيبة هذا بالتقدّم من طرف يوسف اليوسف الذي يراه سطحيا، لأنّ الرّحيل من مكان لآخر طلبا للماء والكأ ليس السبب المباشر للطليّة، وأمّا الأسباب الخفية فلم يعلن عنها ابن قتيبة، لأنّ هناك من شعراء

² - م ن، ص 231

³ - م ن، ص 65-66 على الهامش

¹ - ابن قتيبة: م ن، ص 20

الجاهليّة من يقّد شعراء البادية دون أن يرتحلوا، كما أنّ هناك أقواما عاشوا على الترحال والرّعي دون أن يعرفوا الطلل، "هذا يعنّي أنّ الارتحال الرّعي وحده لا يمكن أن يكون العلة الأولى والأخيرة للطليّة، بل هو لا يعدو كونه الذريعة فقط، عنيت العامل المباشر أو الظاهري الذي يخفي وراءه عوامل جوهرية".²

ويرى أيضا أنّ تركيز ابن قتيبة على عامل جذب انتباه السّامع حين يبدأ الشاعر بالنّسيب أو الغزل، ليست إلا الحقيقة الظاهرة، والواقع أنّ الجاذب الجنسي يفرض على الشاعر أن يبدأ بالنّسيب لتليته.

2- عند المحدثين:

سنلاحظ من خلال هذه الدراسات الحديثة تدوّن المذاهج التي تناولت موضوع الطلل، من بينها: المنهج الوجودي، النفسي، الانتروبولوجي.

* نعرض بدايةً للمنهج الوجودي وصاحب الرّأي فيه المستشرق الألماني "فالتر براونة" بحسب ما جاء به حسين عطوان، حيث يرى هذا المستشرق أنّ الشاعر حين يبدأ بقطع النسيب فإنّه لا يهدف من وراء ذلك إلى غاية محدّدة لاستمالة القلوب والأسماع كما قال القدماء، لأنّ التشبيب عندهم قريب من النّفس والشاعر حين يصل إلى مراده يبدأ بالوصف.

فليس على الشاعر أن يتشبّب للوصول إلى الوصف لأنّه ابن بيئته، وكلّ ما يسوقه من وصف وفخر وهجاء يجلب الانتباه دون الحاجة إلى التشبيب.

ويرى أيضا أنّ القواعد التي وضعها القدماء يمكن أن تُخرق وتُتجاوز في بعض مظاهرها، ويعطي مثالا على النّسيب دائما، فرغم أنّ نمطه المعتاد هو الحب والصّباة والشوق إلى الحبيب، إلا أنّ هناك من الشعراء من يخرج عن هذه القاعدة كعبيد بن الأبرص مثلا في معلقته، ولكنّه يرى بأنّ أشكال المطالع، وإن تعدّدت، فإنّها تلتقي في فكرة واحدة هي سؤال الإنسان المستمرّ عن وجوده ومصيره، ويظهر هذا في عبارات ردها الشعراء الجاهليون مثل "عفت الديار، أمحت الرّسوم..."

هذا ما يبدو عند الشاعر الجاهلي، لأنّه ينتقل من الوقوف والتأمل في حياته ومصيره إلى النّسيب، وينتهي بالإصرار على تجاوز صور الفناء والرّغبة في ممارسة الحياة بتفاصيلها، فلطالما قال عبارة "دع ذا، دع هذا"، إنّه يجدّد حياته لأنّه مدرك تماما لمصيره.

وتعزيزا لفكرته، يرى "فالتر براونة" أنّ الشعر الجاهلي يشهد بأبياته ومقاطعته على تاريخ الإنسان، لأنّ الشاعر الجاهلي كان وقفا عند مظاهر الحياة

² يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975، ص 124

التي يمرّ بها، يعيش الفرحة والشباب ولحظات العذب واللّهو، ثمّ يعيش ذهاب الشباب والفتوة، بحيث يختلف موقفه من الحياة بحسب الظروف التاريخية، وقد عرف الجاهلي نوعاً من القلق النفسي والوجودي لا يدرّره من عاش في العصور اللاحقة خاصة عصر الإسلام، فالدين الجديد خفف من هذا القلق، وبعث جواً من الراحة النفسية.

وإذا ما حاولنا مقابلة الآراء، فإننا نعرض نقد يوسف اليوسف لهذا المستشرق حيث يرى أنّ تفسير هذا الأخير لهذه الظاهرة وللشعر الجاهلي عموماً كان من جانب وجودي بحت، بعيداً عن الجاذب الاجتماعي، ورغم وجود بذور النزعة الوجودية في الشعر الجاهلي، إلا أنها ليست الغالبة عليه، لأنّ "الشاعر الجاهلي في الحقيقة يقيم علاقة مع الوجود كحضارة تشترطها الطبيعة ليس إلا".¹، وإذن، كان هذا الشاعر يعيش مسألة قهر الطبيعة للحضارة. لذلك يصدر يوسف اليوسف على عدم سدخ الأدب والشعر عن أرضيته الحضارية والطبيعية، وهذا ما جعل تفسير المستشرق جزئياً.

بالإضافة إلى أنّ أبيات عبيد بن الأبرص التي استشهد بها المستشرق ليست غزلاً، وليست أبياتاً طليّة، إنّما تحتوي على جوهر الطل فقط. " إنّ عبيدا هنا لا يتغزل، وإنّما يعني الإقفرار، وإذا كان ثمة شيء من الغزل في أبياته، فهو ليس إلا الاحتباس الليدي غير المعزول عن الانهدام الحضاري."¹

بهذا يعود يوسف اليوسف إلى المسألة التي يبني عليها تفسيره للطليّة، وهي أنّ الوقوف على الأطلال والرّسوم نتيجة للقهر الجنسي الذي يشعر به، وسنعرض لرأيه مفصلاً فيما بعد.

* أمّا المنهج النفسي فقد اهتمّ به عزّ الدين اسماعيل؛ الذي ينطلق عزّ الدين اسماعيل في تفسيره لظاهرة الوقوف على الأطلال من مخالفته لرأي ابن قتيبة القائم - كما سبق الذكر - على التركيز على علاقة الشاعر بالمتلقّي، لأنّ الشاعر عند النقاد القدماء إنّما يتبع الخطوات التي أقرّها هؤلاء لإخراج قصيدته إخراجاً جيّداً، استمالة للمتلقّي.

يقول: " ويبدو لنا أنّ الشعراء كانوا مقتنعين بوجهة نظر ابن قتيبة في أهمية هذه المقدّمة ودورها في القصيدة من حيث أنّها تجذب القلوب والأسماع إليهم، ومن ثمّ استقرّ هذا التقليد في القصيدة العربية، وصار كلّ المقصود منه بالنسبة للمتأخرين من الشعراء هو هذا التنبيه لتلقّي الشعر وجذب المستمع إلى متابعة القصيدة."²

¹ - يوسف اليوسف: م ن، ص 129

² - عزّ الدين اسماعيل: روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، 1978، ص 15

وخلافاً لرأي ابن قتيبة، يرى ناقدنا أنّ النسيب تعبير الشعاع عن نفسيته وإحساسه، يحاول من خلاله تصوير الحياة والكون حوله؛ إدراكاً منه لحقيقة الوجود والفناء، ممّا بعث في نفسه القلق والتوتر، لأنّ الشعاع لم يكن يدرك إدراكاً علمياً ما يحدث حوله من ظواهر تجعله يشعر بالاستقرار؛ إلا بعد ظهور الإسلام ويوضّح مفهوم النسيب؛ مبرزاً أنّه يضمّ الوقوف على الأطلال كرمز للفناء وذكر المحبوبة كبعث للحياة، مؤكّداً أنّه بهذا الجاذب الذاتي في القصيدة.

يقول دائماً: "وقد جمع الشاعر الجاهلي بين هذين الشعورين في إطار واحد هو ما نسميه النسيب، أي الحبّ المهذّب بخطر، الحبّ المهذّب دائماً برحيل المحبوبة، وكذلك الحياة المهذّدة بالخراب، متمثلة في الوقوف على الأطلال المقفرة."³

بهذا التفسير، يربط موقف البعد ورحيل المحبوب بالجاذب النفسي، ففراق الحبيب هو فقدان للحب، والحبّ هو أسلوب الإنسان لاستمرار الحياة، وعليه يكون الفراق نقيض الحبّ الذي يبعث الحياة، إذ سبب التمار في الرّوح الشاعرة كما يصوّرها الشاعر في الأماكن التي كان يرتادها مع المحبّ.

كما أنّ الشاعر، وهو مدرك لمصيره ولحقيقة الموت، يجمع بين صور اللّهُو والحياة وصوت الموت في شعره، وهذا لا ينمّ عن تناقض في الرؤية كما يبدو من خلال أبيات المقدّمة في معلّقة عمرو بن كلثوم، حيث يجمع وصف الخمر واللّهُو والشّرّاب بذكر الموت والفناء. "وطبيعيّ أن ينبثق هذا الشّعور من نفس الشاعر عندما يكون هناك مثير، وليس أكثر إثارة له من مجسّ الشّرّاب والمرح، فالنقيض يستدعي في النفس أوّل ما يستدعي نقيضه، ومن ثمّ كان طبيعياً أن يتحدّث الشاعر عن الموت الذي قرنا له وفدّر لنا، وعن مجيئه الحتمي، وذلك في اللّحظة التي تصل فيها متعته الرّاهنة حدّاً بعيداً."¹

وبما أنّ عز الدين إسماعيل يربط النسيب بالجاذب النفسي، فإنّه يفسّر الصّراع بين الدّفس الإنسانية والحياة بالتّحليل النفسي، وهو الصّراع بين إيروس (Eros) وثاناتوس (Thanatos) "أي بين حبّ الحياة وغريزة الموت"² ويرى في الأخير، أنّ النسيب في مقدّمة القصائد الجاهليّة هو تعبير عمّا عاشه الإنسان من أزومات في ذلك العصر، وموقفه من الكون وخوفه من المجهول، وأنّ الشاعر لم يكن يرمي من ورائه إلى مجرد استمالة قلوب الدّاس وأسماعهم.

³ - م ن، ص 22

¹ - م ن، ص 26

² - م ن، ص 22

وينبغي الإشارة في هذا الصدد إلى أنّ حسين عطوان يرى أنّ آراء عزّ الدين اسماعيل ليست أكثر من نقل لأفكار المستشرق الألماني "فالتر براونده" مع شيء من التوضيح والجلاء.

أمّا يوسف اليوسف فيؤكد بأنّ عزّ الدين اسماعيل، وإن التقى في رأيه برأي المستشرق الألماني، إلا أنّه لم ينسخ آراءه لأدّه اهتمّ بالجانب النفسي والوجودي، بعكس المستشرق الذي اهتمّ فقط بالجانب الوجودي، مع ذلك يبقى تحليله جزئياً غير متكامل الأجزاء لأدّه لا يولي اهتماماً بالجانب الانثروبولوجي والاجتماعي. ورغم دراسته للجانب النفسي يهمل أيضاً عنصراً فيه، وهو الجنس. كما أنّه حتّى في اتباعه المنهج النفسي في تحليل الظاهرة، فإنّه لا يحيط بها إحاطة علمية إلى درجة عدم استعمال مصطلحات خاصة بهذا العلم. مع ذلك يصيب عزّ الدين اسماعيل في تفسير الطليّة على أنّها صراع بين الحياة والموت.

- رأي يوسف خليف:

يرى يوسف خليف أنّ زهير بن أبي سلمى صاحب الفضل في تطوير المقدّمة الطليّة بما أضافه من صنعة وإحكام، فهو عادة ما كان يعمل في سبيل إخراج شعره في صورة مكتملة الجوانب بتنقيحه وتهذيبه.

ثمّ ما لبثت المقدّمة أن استقرت تقاليداً، وظهرت معالمها واضحة، فقد تشابه الشعراء في هذه المرحلة في طريقة العرض وتصوير المناظر نفسها.¹

أي أنّ يوسف خليف يقسم المقدّمات الطليّة إلى ثلاث مراحل هي:

- الصورة البسيطة للطلل ويمثلها امرؤ القيس.
- الصنعة الشعرية وجاءت على يد زهير بن أبي سلمى.
- التقليد الفدّي، ويعطي مثالا عليه هو مقدّمة لبّيد التي تشبه ما جاء به

زهير.

ونقطة الاشتراك عند جميع الشعراء هي الصحراء، وبهذا "تعدّ الأطلال جزء لا يتجزّء من حياة الصحراء، وهي أيضاً جزء لا يتجزّء من حياة الشاعر العاطفية، من هنا ظلت المنظر الصحراوي الخالد في الشعر العربي الذي عاش فترة طويلة من حياة هذا الشعر مصدراً خصباً للوحي والإلهام عند شعرائه."²

ومن بين هؤلاء الشعراء الذين ارتبطوا بالصحراء ارتباط الحبيب بحبيبه، وإخلاصه له "ذو الرّمة" بحيث كانت الصحراء دائماً الحضور في قصائده حتّى احتلت المرتبة الأولى في اهتماماته، حتّى يمكن القول أنّها تجاوزت مرتبة

¹ - أنظر حسين عطوان، م ن، ص 226-227-228

² - يوسف خليف: ذو الرّمة، شاعر الحبّ والصحراء، دار المعارف مصر، 1970، ص 146

"ميّة" التي ذكرها كثيرا في شعره، لأنه صور أدق تفاصيل الصحراء، وأبدع في تصويره؛ ممّا بوّاه مكانة "شاعر الحب" (حبّ ميّة وحبّ الصحراء).³ ولم تغب صورة الأطلال عن شعره، فقد عُني بها عناية كبيرة وحافظ على مقوماتها وأرسى تقاليدها، فهي ترمز للصحراء التي يرتبطون بها، وبما مضى من الشعر وما اعتادوا عليه.

من جهته يرى يوسف اليوسف أنّ تقسيم يوسف خليف للمقدّمات الطليّة لا يخدم الدارس، ذلك أنّ أسباب وشروط وجود المقدّمة الطليّة سادت في جميع المراحل السابقة.

كما أنّ السبب الذي أدّى إلى الوقوف على الأطلال حسب يوسف خليف هو الفراغ، وهو سبب يعتبره يوسف اليوسف بسيط وصادج، لأنّ تلك المعتقدات أرفع مكانا من أن يكون سبب إنشائها هو الفراغ.

- رأي حسين عطوان:

يرى هذا الناقد أنّ المقدّمات على اختلافها (طليّة، غزليّة وفروسيّة...) ترتبط بذكريات الشاعر وحنينه إلى الماضي، وهو في ارتياده إلى هذا الماضي يحاول تصوير اللحظات الغالية، وإن كانت أحيانا قاسية، أيام الصبا والشباب والفروسيّة والحبّ والفروسيّة.

ويعزز فكرة أنّ الإنسان ابن بيئته، ويسقطها على الشاعر؛ الذي يصور بيئته التي عاش فيها، وألفها في قصائده من رحلة وحبّ وفروسيّة...، والرحلة وحدها كفيلة بتعدّد القصائد نظرا لتعدّد الأمكنة المرتادة.¹

فمقدّمات الجاهليين في تصوير حنينهم إلى الماضي، تركّز على ذكرياتهم مع المكان والزمن والأحبّة، وأهمّ تلك المقدّمات هي المقدّمة الطليّة، من خلالها يقف الشاعر، ويصوّر كيف أصدحت أثرا بعد عين، وموتا بعد حياة، وجمادا بعد حركة، يربط الشاعر ما صارت عليه هذه الأماكن بذكرياته (شبابه وحبّه) متألّما لفقدانها.

إنّ الشاعر الجاهلي في نظر معظم النقاد والدارسين هو تعبير الشاعر عن القبيلة والجماعة، يصوّر من خلال شعره هموم قبيلته وأهواءها وقضاياها المختلفة، وهو على هذه الحال؛ ابن بار لقبيلته، وكثيرا ما كان لسانها الناطق، يزود عنها الأخطار والمصائب في مختلف الأغراض الشعريّة، لا يعبر عن

³- أنظر م ن، ص 145

¹- أنظر حسين عطوان، م ن، ص 229-230

همومه وشخصه ومشاعره إلا في مقدّمة قصائده التي تعتبر القسم الذاتي، أمّ القسم الجمعي - حسب حسين عطوان - فيمثل باقي القصيدة. ولكن بالمقابل، هناك قصائد يمكن اعتبارها ذاتية كلّها كمعلّقة امرئ القيس وقصائد أخرى كثيرة، إلا أنّ آراء النقاد كانت نتيجة لاهتماماتهم بالجانب الجمعي في القصائد التي تعبّر عن الحياة الجاهلية عموماً. كما يجب أن تكون القصيدة الجاهلية في نظره متلاحمة العناصر، وتعدّد الأغراض فيها ليس سبباً لانتفاء هذه الخاصية عنها لأنّ الشاعر الجاهلي وقّق في الرّبط بين مقدّمات القصائد وموضوعاتها على الأقل من الجانب النفسي.¹

- رأي يوسف اليوسف:

يتساءل هذا الناقد إن كان مجرد الحنين إلى الماضي والذكريات فقط سبباً لوجود هذه المقدّمات؟

ويأخذ على تفسيرات النقاد - سابق الذكر - مسألة قصور نظرهم إلى موضوع الطليّة، التي اكتفت بأحادية النظرة، كما أنّها أهملت العامل الاجتماعي والتاريخي الذي يشكّل الطليّة، بالإضافة إلى نظرهم البسيطة والمسطحة دون الولوع العلمي، والاكتماء بربطها بالجانب النفسي. فيوسف اليوسف لا ينظر إلى القصيدة على أنّها نظام مغلق على نفسه يصور لحظة فراق المحبوبة وارتحاله، بل يربطه بالجانب الاجتماعي والنفسي معاً.

يقول: "ولعلّ اللحظة الطليّة هي واحدة من الشذرات المضيئة التي يمكن أن نصل عبرها إلى إحباطات ومكبوتات المجتمع الجاهلي، وإلى تطلّعاته وأشكال استلابه معاً، أي هي وسيلة من وسائل إغناء فهمنا لمجتمع معيّن."²

وينفي مسألة تفسير المقدّمات الطليّة في العصر الإسلامي بحلّ الإسلام لمشكلة القلق الوجودي الذي أحسّ به الشاعر الجاهلي. مبرراً ذلك بغياب الشروط الحضارية والاقتصادية التي تسبّب ظهور الطليّة، ودليل ذلك أنّ شعر الزّهد يبيّن قلق الشاعر في العصر الإسلامي.

بالإضافة إلى كثير من الانتقادات لآراء النقاد الآخرين، حاول هذا الناقد بناء نظرية خاصة في الطليّة. وينطلق في وضعها من حدس غير مؤكّد هو أنّ

¹ - أنظر م ن، ص 232-234

² - يوسف اليوسف: م ن، ص 118

الطليّة كتقليد أدبي يعود إلى عهود ماضية؛ رابطاً إياها بالحضارات المتعاقبة، معتمداً في رأيه على الدراسات الجيولوجية والتاريخية التي تدرس حقيقة تلك الحضارات، بالإضافة إلى ما جاء به القرآن الكريم من وقائع أثبتت زوال حضارات وأمم مختلفة.

وهذا ما يدلّ -في نظره- أنّ "الطليّة تكشف عن حقيقة فحواها أنّ الطبيعة هي قطب التّضاد مع الإنسانيّة، ممّا يجعلها، على القطع، شكلاً من أشكال التعبير عن صراع الإنسان ضدّ الطبيعة"¹

فالطليّة وسيلة بدائيّة ترتبط بطقوس معيّنة من أجل بعث الخصب والحياة في الطبيعة التي تمارس نوعاً من الشّح على الإنسان -على حدّ تعبيره-.

لقد وعى الإنسان الجاهلي -والشاعر خاصّة- واقعه، ووقع تحت تأثيرات خارجيّة معيّنة، جعلته يستجيب لها بطريقته وهي الطليّة؛ وبها يسترجع الماضي ويحنّ لما كان فيه، وتشارك في هذا الجماعة. فالطليّة أسلوب يخصّ الجماعة لا الفرد، والشعراء على اختلافهم يشتركون في مضمونه مع اختلاف في الدلالات والأشكال.

يصل الناقد إلى الفكرة الأساسيّة التي بنى عليها نظريّته، وهي أنّ الطليّة اجتماع للحظات ثلاث هي على التوالي: "القمع الجنسي، والإندثار الحضاري، وقذل الطبيعة"² والشاعر يدرك أنّ هذه اللحظات مرتبطة فيما بينها، فحقل الطبيعة يؤثّر على الفرد والجماعة، ثمّ على الحضارة، وأيضاً هناك القمع الجنسي الذي يتعرّض له الإنسان إثر تأثيرات المجتمع والتقاليد. " فالرّسم الدارس لحظة ممتازة ينكشف فيها الجذب والتدمير معاً، غير أنّه فوق ذلك، وفي الوقت نفسه أيضاً، ظاهرة نفسانيّة- اجتماعيّة تبين ما يلحق بالفرد مأخوذاً على أنّه كئيدة مجردة من احتجاز جنسي يحول دون التلبية المباشرة وتفريغ المشحون الجنسي."³

-رأي مصطفى ناصف:

يرى مصطفى ناصف أنّ الشاعر مرتبط بالمجتمع الذي ينتمي إليه ارتباطاً إلزامياً، يجعله يعبر عن حاجات هذا المجتمع وفق تأثير هذا الأخير عليه وأنّ الأطلال طريقة لترسيخ هذا الانتماء.

¹ - م ن، ص 137

² - م ن، ص 140

³ - م ن، ص 141

كما أن أتباع الشعراء لهذا التقليد الشعري ليس بالسوء الذي تملّيه عليها كلمة "تكرار" إذا ما تذكّرنا مسالة الانتماء إلى الجماعة، وما يفرضه هذا الانتماء "فالتقليد أو التكرار يجب أن ينظر إليه نظرة تقدير واعتبار على أساس كونه مصالح عامة أو أهدافاً مشتركة"¹ والشاعر حين يحاول تحقيق هذه الأهداف المشتركة يتجاوز اهتماماته الفردية، ويذوب في المجتمع ليكون تعبيره صادقاً. ثم أن على الشاعر أن يجيد تذكّر الماضي وبعثه، فالأهمية تكمن في سبيل هذا البعث.

يقول مصطفى ناصف: "لا بدء إلا من الماضي، ولا خطاب في مشغلة من المشاغل إلا إذا قام أولاً على وظيفة التذكّر، ويصبح التذكّر فريضة مهمّة لا يستطيع أن يفرط فيها الإنسان."²

والواقع أن كلّ تلك الآثار من دمن وعرصات وبقايا حيوانات وغيرها تنشأ عمليّة التذكّر، وتحافظ على استمراريتها، فتقترب تلك الآثار بالأمكان التي عرفها الشاعر، أو التي تعرّف عليها.

والشاعر بذكره لجملة تلك الأماكن بأسمائها يريد أن يخرجها من دائرة المنسي، فيذكرنا بها، ويعرفها لمن يجهلها. وبهذا يصبح الماضي بصوره حاضراً، حيّاً لا يزول، ويصبح الشاعر - في نظر الناقد - المتحدّث باسم المجتمع، والنّاطق المحافظ على ذاكرته.

والشاعر من خلال وقوفه على الأطلال وبكائه يدعو إلى "تغيير النّظر إلى الماضي، أو دعوة إلى مبدأ استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعليّة. هناك قوّة خفيّة للحياة تخدمها، الريح والسيول في خدمة الأطلال لكي لا تزول."³

هذا ويوظّف الشاعر في سبيل الحفاظ على قدسيّة الماضي مجموعة من الأدوات تظهر بوضوح في طقوس معيّنّة كالكتابة التي ترسّخ عدم زوال الماضي، والوشم الذي يعتبر جزءاً مهمّاً من ثقافة المجتمع الجاهلي. وبهذا الأساس تصبح الكتابة والوشم "تعبير عن حفظ الحياة وإحالة أحداثها المتغيرة - على الدوام - إلى رموز باقية."¹

¹ - مصطفى ناصف: رؤية ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 02، 1981، ص 54

² - م ن، ص 55

³ - م ن، ص 60

¹ - م ن، ص 60

بالإضافة إلى ما يدلّ على مرور الإنسان وعيشه في تلك الأماكن، أو ما يخلفه من أشياء يستعملها في يومياته كالنوى والأثافي. فأهمية الماضي -حسب الناقد- تكمن في استمرارية وجوده. يقول: "الشاعر يرى أنّ نقطة الانطلاق الحقيقية هي إعادة النظر في مفهوم الماضي، ويرى -كذلك- أنه لا يمكن أن يثري مفهوم الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة؛ وكلما كانت عريقة في القدم أعان ذلك على فكرة البعث، فالماضي ليس أصمّ، وإما هو زمان مفتوح منطلق ببناء".²

تعدّ هذه الدراسات النقدية هامة جدًا، ولكن على أهميتها فإن أصحابها لم يطبقوا آليات الشعرية كالإنزياح مثلاً، وسأحاول دراسة هذه الظاهرة دراسة داخلية بالبحث عن هذه الآلية المهمة عبر مختلف العصور.

الباب الثاني: انزياح الظليّة عبر العصور

الفصل الأوّل: انزياح الظليّة في الشعر الجاهلي

يتمّ رصد الانزياح بالنسبة لمعيار محدّد، حسب النصّ في مختلف المستويات، وهذا ما سنحاوله فيما يلي من صفحات. وأخذاً بعين الاعتبار الفروقات الموجودة بين عصر وآخر، يختلف نوع الانزياح ودرجته، كما اختلف الشعر العربي عبر مساره، ذلك أنّ تطوّر الزمن كفيل بتكريس هذه الاختلافات.

* ظاهرة الظلّ في الشعر الجاهلي:

إنّ الشعر العربي زاخر عبر تاريخه بقصائد كثيرة تبنت موضوع الظلّ، كلّ يعبر عنه حسب قدرته وعصره.

ورغم أنّ الظاهرة عُرِفَت في العصر الجاهلي، لأنّ الشعراء عايشوها وأضافوا إلى وقوفهم الماديّ وقوفاً نفسيّاً عبّروا عنه شعريّاً، إلاّ أنّ هذا النمط من الشعر قد استهوى العديد من الشعراء باختلاف عصورهم، فعبروا عنه، وإن لم يقفوا كما وقف القدماء، واقتصروا على صور هذا الوقوف؛ فاكتمت الظلّية كأسلوب أدبي ذيوعاً بين الشعراء لأسباب ودوافع اجتماعية ونفسية، وأصبح الظلّ يرتبط بالواقع النفسي للشاعر؛ بالإضافة إلى أنّه واقع ماديّ، "إنّه مكان مؤنس، مكان اجتماعي، وهو مظهر حضارة تعرّضت للإندثار، فأبت إلاّ أن تترك طابعها على المكان السطح"¹ أي أنّ شعر أيّ عصر يحمل معالم حضارته.

وفي ولوجنا عالم الشعر الجاهلي كأول خطوة، نستحضر تلك القصائد التي لا تخلو من مقدّمات ظلّية، ندرك من خلال وجودها المتكرّر أنّ الظلّ يظهر علاقة الشاعر بالمكان والزمن؛ المكان بماديته، وبمن سكنه من الأحبة، والزمن الذي قضاه فيه ومرّ عليه.

كما أنّ هذه الأطلال ترتبط بإبداع الشاعر الذي تتوسّع مداركه الفنية على امتداد الزمن نظراً لإثرائها بعنصر الخيال الذي يضيف على اللغة الشعرية حركية من نوع خاص، فيصبح الشعر بهذا صياغة جديدة للتجربة الإنسانية. ولأنّ الشاعر ابن بيئته، فطبيعة الحياة الاجتماعية للعرب القائمة على الرّحيل باستمرار يكون لدى الشاعر شعوراً بفقدان الوطن، فيردّز على استثمار ذلك الشعور في الوقوف على

الأطلال، وهو بهذا الشعور يعبر عن هموم الجماعة متجاوزاً همومه الفرديّة؛ رغم أنّ هذه الأطلال يربطها الشعر بالإنسان عموماً؛ فرداً متمثلاً في المحبوبة، أو جماعة بذكر ما ينوب عنها ويمثلها.

¹ - أحمد الخليل: ظاهرة الفلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1989، ص 118

بالإضافة إلى تحديد المكان وتسميته، وما يشوبه من مظاهر طبيعية تؤدي إلى تغييره عبر الزمن؛ وأمحاء معالمه إلا قليلها التي يستدلّ بها الشاعر على الديار.

ثم إنّ جهل الإنسان الجاهلي لعوامل الحضارة، و عجزه في مواجهة الطبيعة يشعره بالألم والبكاء و التأمل، و هو رغم جهله يحاول إحياء الطلل من الفناء إلى الوجود. " فالديار في وعي الشاعر، مكان اجتماعي يزخر بالحضور الإنساني، و يبدو الماضي في دائرة شعوره كأنه الحاضر بكلّ دقائقه فيندفع الشاعر بتأثير من هذا الواقع النفسي إلى إلقاء التحيّة، و الشروع في الحديث.¹"

* الانزياح في نماذج من القصيدة الجاهليّة:

وغم أنّ بعض الدارسين يرون أنّ النّصّ الشعري الجاهلي يخلو من الانزياح لأنّه يقرّ حقيقة معيارية واضحة، وهي التي تضي عليه صفة الجماليّة، ممّا يجعل الشعراء - حسب هؤلاء الدارسين- يقيّدون اللّغة، ويمنعون تدفقها للحفاظ على هذا المعيار، وهذه التّميّة في الكتابة، إلاّ أنّنا لن ننطلق من هذا الرأي إيماناً منّا بأنّ الشعر أصلاً لغة مشحونة بالانزياحات مهما تعدّدت أنواعه ومظاهره. ودون أن نسقط عليه معايير خارجية؛ متّبعين في هذا كلّه طريقة كوهين في الإحصاء من خلال العيّات المقترحة، فنلاحظ ونصف ونبيّن نوع الانزياحات.

ولنبداً بتتبّع الانزياح في معلّقة زهير بن أبي سلمى¹ كأحد أعظم الشعراء الجاهليين.

يقول في مقدّمة معلّته:

بحومانة الدّراج فالمتّلم
مراجيعُ وشمّ في نواشر

أمنّ أمّ أوفى دمنة لم تكلم
ودارٌ لها بالرقمتين كأنّها

معصم

وأطلّوها ينهضنّ من

بها العينُ والأرامُ يمشين خلفه

كلّ مجثم

فُلايّا عرفتُ الدّار بعد

وقفتُ بها بعدَ عشرين حجّة

توهم

ونؤيّا كجذم الحوض لم

أثافي سَفَعًا في معرّسِ مرّجل

يتتلم

ألاّ انعم صباحًا أيّها الرّبُّ

فلما عرفتُ الدّار قلتُ لربّها

واسلم²

هذا وقوف زهير على ديار أمّ أوفى، يسأل دمنة محدّدة عنها؛ متسائلًا إن كانت هذه الدمنة فعلاً للمحبوبة أمّ أوفى، رغم علمه بذلك، ويصوّرها لا تستطيع النطق لتجيبه عن سؤاله، وتخبره بما حدث، كأنّه يفاجأ بما آلت إليه، ويضعنا في الصورة، ثمّ يحدّد بعض الأمكنة بذكر أسمائها تحديدًا جغرافيًا

1- زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رباح المزني بن مضر (530-627م)، شاعر ولد في نجد، تتلمذ لبشامة رجل العقل والحكمة، ولأوس بن حجر زعيم المدرسة الأوسية، ثمّ انقطع لهرم بن سنان وخصّه بأحسن شعره، له ديوان شعر أشهر ما فيه المعلّقة التي نظمها على حجر إثر انتهاء حرب السباق (بين عيس وفزارة)، والتي تحوي فضلًا عن مقدمات الغزل، شعرا إصلاحيًا وطائفة من الحكم والأمثال العامّة. * راجع: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ط 12، منشورات المكتبة البولسية، 1987، ص 148

2- زهير بن أبي سلمى: ديوانه، شرح وتقديم علي حسن فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ص 102-103

يؤكد وجودها، "وقد أخرج الكلام في معرض الشكّ ليدلّ على أنّه لبعد عهده بالدمنة وفرط تغييرها لم يعرفها معرفة قطع وتحقيق"³

وحين يحدّد الشاعر المكان بدقة، ويوظف الظلّ، يؤكد لنفسه بأنّ الحياة مستمرة، وأنّ صور الفناء ليست إلا ترسيخاً لحقيقة الحياة نفسها. يبدأ الشاعر بإبراز الظلّ كظاهرة حضارية، ثمّ يحيلنا إلى صورة انتقال أم أوفى وقبيلتها بين موضعين (الرقمتين)، وما تؤول إليه رسوم الدار بعد السيول؛ فتبدو كخطوط شبيهة بالوشم، وهي صورة تتكرّر عند الشعراء الجاهليين؛ على اعتبار أنّ الوشم علامة لتزيين الجسد يرتبط بذلك المجتمع، ويشير للمرأة والمكان، فتكتمل الصورة بهما.

وعليه، فوجود صورة الوشم بتكرار في الشعر الجاهلي "يسم الخطاب الشعري الظلّي بفاعليته الرمزية التي يستمدّها من وجدان المجتمع الجاهلي، ومن تقاليد الشعريّة التي ظلّت مرتبطة بتجربته الحياتيّة والوجوديّة من أجل تجاوز شرط الحياة المحكومة بسيطرة الجذب وفق الطبيعة"¹

على هذا الأساس، تقابل صورة الوشم صورة الجذب، وتجديد هذا الوشم كتجديد الحياة.

وقبل الوصول إلى البيت الثالث، نلاحظ أنّ زهيرا بدأ بشكّه في حقيقة هذه الدار إلى أن تأكّد بأنّها لأمّ أوفى، لأنّه وجد معالم تدلّ عليها وهذا واضح من خلال وجود الظباء والبقر والوحشي وأولادها تملأ المكان، هذه الحيوانات يؤكد وجودها استمرار الحياة، وإن كانت حياة غير إنسانية.

إلى هنا؛ سنلاحظ أنّ صورة العوامل الطبيعيّة كالرياح والأمطار والسيول تحضر بقوة في الظلّية، بحيث تشوّه المكان، وتضع بصمتها عليه، مع بقاء بعض المعالم التي تساعد الشاعر على التذكّر، بالإضافة إلى تواجد الحيوانات التي لا يدلّ وجودها على وجود البشر، إنّما تعقبه في الأمكنة التي يهجرها. كلّ هذه الحقائق تدعو الشاعر للبكاء على الأطلال، لأنّه يدرك أنّ الحضارة الإنسانية قد قوبلت بما هو أقوى، وأنّ الزمان قادر على تغيير الأحداث، فيبدو الإنسان والمجتمع عاجزان إزاءه.

ولكن يوسف اليوسف يرى أنّ وجود الحيوانات في المشهد الظلّي دليل على مواجهة الانهدام.

³ - الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع، تحقيق طلال أحمد، دار الكتاب الحديث، ط1، 2002، ص71
¹ - عمارة بوجمعة: المقدّس في الشعر الجاهلي، مقارنة انتروبولوجيّة سيميائيّة، ماجستير اشراف د/ أحمد يوسف، 2000-2001، ص74

يقول: " وفي وسعنا أن نرى دوما في الحيوانات المتواجدة في الصورة الظلّية على أنّها النقيض المباشر للإنهدام الحضاري المائل أو الممثل في الظل، وعلى أنّها التغطية أو الرد على هذا النقص." ¹ ذلك أنّ حضور الحيوانات يؤكّد حسبه الاستمرارية في الحياة.

وبعد عشرين سنة، يقف الشاعر في المكان نفسه، ويحاول جاهدا تذكّر الدار، مبرزاً المشقّة التي تكبّدها لمعرفتها بلفظة "لأي"، ثمّ يستدلّ عليها من خلال أثارها وقورها ونهر صغير حول بيت أمّ أوفى.²

وتحديد الزّمن الذي يفصل عن أوّل لقاء بالمكان وساكنيه يرسّخ صعوبة التّعريف عليه إلاّ عبر الملامح التي ذكرها الشاعر في البيت الخامس التي ساعدته على التذكّر، فأيقن أنّه لم يخطئ وأنّ الديار فعلا لأمّ أوفى، وقد رحل عنها الأهل والأحبة.

فإذا ما استشعر هذا اليقين يستعدّ لإلقاء السلام على ربّها - رغم عدم وجوده- بطريقة عُرّفت في العصر الجاهلي " طاب عيشك في صباحك وسلمت." ³ في هذا الصدد يؤكّد يوسف اليوسف بأنّ الصباح وحده دليل على التجديد والاستمرارية فيقول: " يوحى الصباح دوما بالولادة المتجدّدة، ويحمل بالتالي تفاؤلا بإمكانية تجاوز الرّاهن، وبذلك يتبدّى ردّ فعل الشاعر على الموقف." ⁴

يجرّنا هذا الرّأي إلى أنّ الحقيقة التي تقوم عليها ظلّية زهير تتضح من خلال العوامل الخارجيّة التي أدّت إلى الهدم، ثمّ ذات الشاعر التي ترفض هذا الهدم وتسعى إلى الاستمرارية. أي أنّ الذات الشاعرة تقوم بالردّ على موقف الطبيعة والزّمن، وتصورّ الظلّ مقترنا بتجربة الشاعر

الداخليّة، فالشاعر لا يكتفي بأنّ يصوّر الظلّ كصورة طبيعيّة مجردة، إنّما يسكب عليه من ذاته ليتبعه لها ويصبغه بصبغتها. بمعنى أنّه يتخذ من وسائله الخاصّة سبيلا لتجاوز حالة الرّكود والهدم التي وصلت إليه الطبيعة، وكأنّه يبكي ويبكىنا معه من خلال تلك الصورة رغبة منه في تغيير هذه الحقيقة والوصول إلى الفرح والسعادة. يتمّ هذا بتلاحق صور شعريّة تؤدّي غايتها في تسلسل سليم.

يقول يوسف اليوسف دائما: " إنّ هذه السلسلة اللّغوية، وهذا التسلسل الطبيعي للصور يمكن النّظر إلى جزئياته على أنّها تنويعات لموضوعة واحدة، يبتغي الشاعر تبيانها من خلال وقوفه على الدمن. فلو لم يكن موحد النّزعة والغاية لما استطاع أن يحقق هذا

¹ - يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص 153

² - أنظر حسين عطوان: مقدّمة القصيدة الجاهليّة، ص 199

³ - الزوزني: م ن، ص 73

⁴ - يوسف اليوسف: م ن، ص 155

الرّابط الصوري المتتالي بانتظام، ولا يمكن أن يصدر إلا عن الانسجام الداخلي لروح الشاعر وتماسكها إزاء الخارج الجائر.¹

1- الانزياح في مقدّمة زهير: (فلك المكان)

تقوم المطالع في القصيدة الجاهليّة على استراتيجية التقابل أو التوازي، بحيث يحضر هذا التقابل بين حرفية مقطع وانزياحية مقطع آخر. كما قد ينهض الانزياح فيها على التوازي غير المتكافئ؛ وهذا يظهر في بداية قصيدة زهير بحيث يعتبر الشطر الأوّل من البيت الأوّل مكافئاً للشطر الثاني منه لأنّ البيت صيغة إخباريّة بحتة.

ثمّ يبدو في البيت الثاني من هذه المقدّمة مسألة عدم التكافؤ لأنّ الشطر الثاني منه هو انزياح عن الشطر الأوّل؛ وهذا من خلال أداة التشبيه "كأن" التي تحرك الانزياح في مثل هذه النصوص.

يعود بعدها التكافؤ للظهور في البيتين المواليين باعتبار التقرير والسرد الطاعي عليهما.

أمّا البيت الخامس فينزع الشطر الثاني منه عن الأوّل ودائماً بأداة التشبيه "الكاف" ليستمرّ الانزياح في البيت الأخير الذي يتحرك من خلال صيغة "قلت" والتي عادة ما تسند لكائن حي، بينما الشاعر هنا يكلم المكان.

نلاحظ أنّ الانزياح يتوسّع ببطئ؛ الأمر الذي يظهر في هذا الرّسم:

_____	_____
(_____)	_____
_____	_____
_____	_____
(_____)	_____
(_____)	(_____)

كما أنّ وصف المكان هو الغالب عند الشعراء لأنّه يفصح عن استراتيجيّة الإخبار ثمّ جمالية الإفصاح عن حالة القدم التي هو عليها. وعليه، فالانزياح في القصيدة القديمة هو عبارة عن فواصل جماليّة تعقب مسافة الإخبار الطويلة، أي أنّه لا يستغرق طويلاً؛ فصيغة توسّع إجرائية الانزياح لا تمتدّ بعيداً لأنّها تقوم على قدر شطر بيت أو شطرين، وهذا هو حال البلاغة في القصيدة القديمة التي يقوم عليها الانزياح. بالإضافة إلى وجود الصيغ اللغويّة التي تنبني عليها الأشطر وتعرّز الانزياح مثل صيغة "قلت" (الشطر الأوّل من البيت السادس). وعموماً يطغى على القصائد القديمة صيغة التخييل القصد منها إسقاط الخطاب على الفضاء واستحضار الغائب الذي كان يتكلّم، وهنا يمثّل الغائب الحبيبة "أمّ أوفى"، حيث يحاول الشاعر إحضارها من خلال استنطاق المكان الذي تغيب عنه.

تتكرّر صورة الظلّ نفسه في ميراث الشعر الجاهلي، ويبدو الأمر راجعاً لطبيعة حياتهم ومستلزماتها. والحقّ أنّ الإنسان لا يمكن أن يتجاوز واقعة، ويهمل أساسياته. ومكانة الظلّ معروفة خصوصاً عند الشعراء، لذلك نجد النابغة¹ من جهته يعيش التجربة فيقول:

يا دار مية بالعلياء فالسند	أقوت وطال عليها سالف الأبد
وقفت فيها أصيلاً أسألها	عيت جواباً، وما بالربيع من
أحد	
إلا الأواريّ لآياً ما أبيئها	والنويّ كالحوض بالمظلومة
الجلد	

- هو زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني، كنيته أبو أمامة، ولقبه النابغة، لقب به لنبوغه في الشعر. هو شاعر بلاط تردّد إلى قصور الملوك¹ في العراق والشام ومدحهم وأخذ جوائزهم. كان حكم سوق عكاظ تُضرب له قبة من آدم ويأتيه الشعراء فيعرضون عليه أشعارهم، فيحكم لأفضلهم بالجائزة التي كانت تقدّمها قريش أو الغساسنة.
* أنظر ديوان النابغة ص 07-06-05.

رَدَّتْ عَلَيْهِ أَقَاصِيهِ، وَلَبَّدَهُ
ضَرَبُ الْوَلِيدَةِ بِالمَسْحَاةِ فِي
النَّادِ
خَلَّتْ سَبِيلَ أَتَى كَانَ يَحْبِسُهُ
ورَفَعَتْهُ إِلَى السَّجْفَيْنِ، فَالنَّضْدِ
أَمَسَتْ خَلَاءَ، وَأَمَسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا
أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى
عَلَى لُبْدٍ²

لا يخرج النابغة في شعره عمّا ألفه الشعراء وانتهجوه، فهو في هذه الأبيات قبل أن يبدأ في مدح النعمان بن المنذر والاعتذار إليه يقف على الأطلال ويُسائل المكان ويبكي الأحبة. إنّه يُخاطب دار "مِية" الواقعة بمكان مرتفع خلا وأقفر من الأهل، وبدا موحشا بفعل الزمن. وكان نداؤه في وقت محدّد بين العصر والمغرب بكلّ ما يحمله هذا الوقت من سحر وحزن، ولكنّ الدار عجزت -كالعادة- عن ردّ الجواب لخلائها ورحيل الأهل، وقد أتى عليها ما أتى وأهلك لبداً.

2- الانزياح في أبيات النابغة: (سلطة المكان)

تقوم كلّ الظليّات على انزياح واضح يدور في فلك استنطاق المكان الذي تحرّكه اللّغة الشعريّة بواسطة بعض أدواتها، وهي بسيطة في الشعر القديم إلا أنّها تحمل وزناً.

فالشاعر يخاطب مكانه المقدّس من خلال أداة النداء على الرّغم من أنّه يخاطب نفسه في الواقع متحرّساً على المكان، وبالتالي فهو ينتقل من ذاته إلى الفضاء محققاً انزياحاً.

يستمرّ الانزياح في البيت الثاني من خلال الإجابة غير المنتظرة في الشطر الثاني، فالشاعر يجيب فيه على لسان الدار.

ثمّ تتدخّل أداة الاستثناء في بداية البيت الثالث محدثة انزياحاً غير متوقع عمّا قبلها، بالإضافة إلى ما تحدّثه أداة التشبيه "الكاف" في الشطر الثاني من البيت نفسه. ولكن الأمر لا يستمر لتعود صيغة الإخبار للظهور فيما يلي من أبيات.

² ديوان النابغة الذبياني، دار صادر، دار بيروت، تحقيق كرم البستلني، 1963، ص 30-31
* الأوربي: واحدها أري، الأخية تشدّ بها الذابغة، * الأي: الشدة، * الجلد: الأرض الغليظة الصلبة، * لبدة: ألصق التراب بعضه ببعض.
* الوليدة: الخادمة الشابة، * الناد: الليل والندى، * الأتي: السبيل الذي لا يدري من أين يأتي، * السجفان: ستران رقيقان يكونان في مقدم البيت. * النضد: ما نضد من متاع البيت. * أخنى عليها: غيّرهما وأفسدها. * لبدا: زعموا أنّ نسرا طان للقمان بن عاد عمّر طويلاً.

ما يظهر أيضا بداية الأبيات الثلاثة الأخيرة بأفعال في الزمن الماضي ممّا يُوسّع سبيل السرد والإخبار.
تترسّخ عندنا من خلال هذه الأبيات فكرة أنّ الانزياح محدود جدّا لا يتعدّى وصف جمالية المكان، وهذا ما يمكننا تبيانه في هذا الرسم.

(_____)	(_____)
(_____)	_____
(_____)	(_____)
_____	_____
_____	_____
_____	_____

3- الانزياح من الظل إلى الذات:

نموذج ثالث نعرضه في هذا الفصل لما له من مكانة في الشعر العربي، وهي قصيدة من ديوان الهذليين.

إنّ المتصفح لهذا الديوان يلاحظ قلة القصائد التي تبدأ بمقدّمات ظليّة؛ وهو الأمر الذي يراه بعض الدارسين من أنّ شعراء بني هذيل يعرضون لموضوعات قصائدهم من غير تمهيد، ولا تقليد شعري كالوقوف على الأطلال، ويرجع بعضهم سبب ذلك إمّا إلى طغيان الجماعي على الفردي ليهتمّ الشاعر الهذلي بالحديث عن قبيلته وعشيرته دون الاهتمام بنفسه ومشاعره من حبّ وحرز، وإمّا إلى عدم وجود ماض يدعوهم لبكائه والتحصّر على أيامه.

ولكنّ قلة ورود هذه القصائد في ديوانهم لا يعني أبدا أنّ بعضها ممّا جاء في ديوانهم لم تُغن عن الكثرة، فكانت فعلا مرآة لنفوسهم المتعزّلة والحزينة. وفي هذا الباب يرى بعض الدارسين أنّه من غير المعقول أن ينظم الهذليون روائعهم ومطوّلاتهم من غير مقدّمات، حتّى أدّى بهم الأمر إلى التشكيك بصحّة ما جاء في ديوانهم وكماله دون أن تعبت به يد الرواة والنساخ.

ومهما يكن من أمر، فإننا آثرنا أن نستشهد بنموذج ظلي من شعر الهذليين، وهو لأشهر شاعر منهم: أبو ذؤيب الهذلي.¹
يقول:

أسألتَ رسمَ الدّارِ أم لم تسألني
عن السّكنِ أم عن عهدِه
بالأوانل؟

لمن ظلُّ بالمنتضى غيرُ حائل
عفا بعد عهدِ الحيّ منهم وقد يرى
عفا غير نوي الدّارِ ما إن أبينه
وأقطع طفيّ قد عفت في
المعاقل

وإنّ حديثاً منك لو تَبْدُلينهُ
جنى النّحل في ألبانِ عودِ مطافِلِ

2

يُخاطب أبو ذؤيب الهذلي نفسه باستحضاره لذات تقابله، وهذا يبرز من خلال ضمير المخاطب، وهو ما يُسمّى بالالتفات الذي سبق لنا الإشارة إليه، فالظليّة تنهض على انزياح الالتفات إلى الذات ثم تنعطف إلى انزياح الالتفات إلى الفضاء. هذا ما يُعزّزه البيت الثاني الذي يُحدّد المكان والظل الموجود فيه، فكلّ شيء قد زال وامحى إلا بعض الآثار التي تدلّ على المكان.

يبدو البيتين الثالث والرابع تقريريين، وفيهما يسرد الشاعر حالة هذا الظل، ويؤكّده بواسطة الفعل "عفا"، إلى أن يصل إلى البيت الخامس أين يقطع الشاعر الكلام السردي ليتوجّه إلى الحبيبة بالرجاء والتمني، وتلعب "لو" وهي حرف امتناع الجواب لامتناع الشرط الدور المهمّ في هذا الانقطاع؛ لأنّ الشاعر فيما سبق من أبيات كان متوجّهاً بالسؤال والوصف إلى المكان، بينما في البيت الأخير فالحبيبة الغائبة هي الطرف الثاني في الحوار وإن كانت غائبة.

وعليه، فالانزياح في هذه الأبيات لا يتعدى حضور بعض الصيغ اللغوية التي تساهم في شعرية القصيدة القديمة.

* خلاصة الفصل الأول:

1- أبو ذؤيب الهذلي: هو خويلد بن خالد بن محرث بن مدركة المصري، من بني هذيل، شاعر مخضرم أدرك الجاهليّة والإسلام وسكن المدينة، اشترك في الغزو والفتوح، أشهلا شعره عينية رثى بها خمسة أبناء له أصيبوا بالطاعون في عام واحد. توفي سنة 27هـ / 648م.

2- ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، المكتبة العربيّة، 1384هـ / 1965م

يمثّل الشعر الجاهلي الشكل البدني للطلّية، وقد اتّخذت شكل النّمطية عبر كامل نماذجها. يكتسب الطلل بهذا صفة العرف الجمالي الذي تتعاطاه الجماعة ويشترك فيه الشعراء؛ فالعرب لم تتعوّد الطريقة المباعثة لطرق القصائد إلاّ بمقدّمات، فكانت المقدّمة الطلّية أشبه بسبيل للنّفاذ لتلك القصديّة التي يبتغيها الشاعر، تحرّك القصديّة جماليًا وتعتبر عناوينا للقصائد لذلك كان الاهتمام بها كبيرًا. وكان انزياح الشاعر في تلك الأبيات انزياحًا من المكان إلى الحبيبة. ومن خلال هذه النّماذج، نلاحظ أنّ الطلّية في الشعر الجاهلي قد توجّهت توجّهاً ايديولوجيًا. فالشعراء، على العموم، اشتركوا في نواح جماليّة وفنيّة عديدة.

الفصل الثاني:
انزياح الطلبيّة في الشعر الأموي

إننا بالذي قدّمناه في الفصل السابق، نتوسّل الآن لمحاولة تسليط الضوء على المسار الذي نتبعه للكشف عن الانزياح في عصر تلا العصر الجاهلي وهو العصر الأموي.

ويبدو واضحا من خلال ما خلفه شعراء هذا العصر ارتباطهم بما عُرف في العصر الجاهلي، بحيث لم يعرف هذا العصر صراعا بين التاريخ والواقع، لأنّه سار على خطى العصر الجاهلي اجتماعيا وثقافيا، فتمسّك بتقاليده، وعبر الشعراء عن هذا المجتمع دون اضطرار منهم إلى محاولة تغييره، منتبّعين قيم العصر الماضي.

يقول عزّ الدين إسماعيل: " لقد تقبّل شعراء العصر الأموي قيم الشعر التي كانت قد تكوّنت في العصر الجاهلي بكلّ ارتياح، بل لعلمهم هم أنفسهم كانوا يسعون إليها سعيا، ويقيسون هاماتهم بهامات الفحول من ذلك العصر القديم، أو هم - على الأقل- يدينون لهم بالولاء."¹ واذن، قد حافظ الأمويون على الثقافة العربيّة، فنشأ أبناؤهم بالبادية، تعلّموا فيها الشعر والأدب واللغة، وأقاموا المجالس الأدبيّة يحضرها الرّواة والأدباء والشعراء.

كما كان للظروف السياسيّة من احتكار الحكم من طرف بني أميّة وانتهاجهم منهج الفرس والروم في أشكال الحكم وأساليبه، بالإضافة إلى الظروف الدينيّة وأثر القرآن الكريم على الحياة والأدب والشعر، مكانتها البارزة فقد " كان القرآن من عوامل توحيد اللغة وفرض لغة قريش، وتوسيع دائرتها، وكان أقوى الأسباب التي عملت على حفظ اللغة العربيّة وعلى نشرها في الأمصار؛ كما كان من أسباب تهذيب الألفاظ وتليين الأساليب."²

وأدّت الفتوحات الإسلاميّة إلى خروج العرب من الإطار الجغرافي للجزيرة العربيّة واحتكاكهم بالشعوب الأخرى كالفرس والروم؛ وتجاوز هذا الاحتكاك الأخذ منهم إلى الامتزاج في اللغات والأفكار والعقائد، فأخذ العرب -وفقا لهذا الامتزاج- بتدوين الدواوين، وتنظيم الجيوش وإثراء اللغة؛ بالإضافة إلى تأثر الدب بالحروب والفتن، ممّا جعل أغلبه يتميّز بصبغة النضال.

هذا، وقد أدّت طبيعة الحكم الأموي إلى جمود الفكر وتقييده؛ نظرا لانحسار الاهتمام بالنزاعات القبليّة، التي أدّت إلى عودة العصبية الجاهليّة، وأقاموا -تأثرا بما كان في الجاهليّة- الأسواق للتفاخر والتنافر كسوق "الكناسة" بالكوفة، و"المربد" بضواحي البصرة.¹

¹ - عزّ الدين إسماعيل: في الشعر العباسي، الرؤية والفن، المكتبة الأكاديمية، ط1، 1994، ص 302

² - حنا فاخوري: تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، ط2، 1987، ص 214

¹ - أنظر م ن، ص 215-216

يمكننا من خلال هذا، أن نفهم ارتباط الشعر الأموي بالبادية من جهة نظرا للارتباط بما كان في العصر الجاهلي للقرب الزمني، كما يمكننا أن نلاحظ انتقال معظم الشعر إلى الحواضر كمكة والمدينة والعراق، وقد وضع الإسلام بصمته عليه، فانتقل من خدمة القبيلة في العصر الجاهلي إلى خدمة الإسلام، ثم وسيلة للتفاخر وتأييد الأحزاب السياسيّة، ثم جاءت فترة اللّهُو، وانتشار الغناء، وقد أكثر الشعراء النّظم في أغراض بعينها كالّدعوة إلى الإسلام، ومدح النّبي (ص)، وهجاء الأعداء. والظاهر الملفتة هي انتشار الغزل الفاحش والماجن بفعل المدنيّة والاختلاط، وكثرة المغنين والمغنيات.²

كلّ هذه الظروف لم تمنع من وجود نوع من التّجديد في الشعر الأموي، وهو الأمر الذي أشار إليه شوقي ضيف في كتابه "التطوّر والتجديد في الشعر الأموي" حيث يقول: "لم يعد الشعر العربي في الحجاز والشام يؤلّف في أثناء هذا العصر بالصّورة القديمة، إنّما أصبح يؤلّف بصورة جديدة، فهو من حيث أسلوبه يميل الشعراء به إلى سهولة مفرطة، وهو من حيث موضوعه أصبح يختصّ بالحبّ وأحداثه ووقائعه المعاصرة."³ ويطالعنا في هذا العصر شعراء عدّة كتبوا في الطلل، وقد اخترنا من بين هؤلاء: عمر بن أبي ربيعة⁴ الذي يمثّل الحياة الحضريّة بما فيها من ترف، وذو الرّمة⁵ الذي يمثّل الحياة البدويّة، بالإضافة إلى مجنون ليلي⁶ الذي يمثّل الغزل العذري.

* الغزل العذري:

ساهمت العوامل الدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة في عصر بني أميّة في تطوّر الشعر العربي، والغزل كنوع خاص منه. هذا الأخير تنوّع من غزل عذري عُرف بالبادية وآخر حضري.

²- م ن، ص 219-220

³- شوقي ضيف: التطوّر والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط4، دت، ص 104

⁴- عمر بن أبي ربيعة المخزومي القرشي (23-93هـ/643-711م)، لقب بأبي الخطاب لأنه ولد في الليلة التي توفي فيها عمر بن الخطاب، فسُمّي باسمه، يعتبر أرقّ شعراء عصره، من طبقة جرير والفرزدق، ولم يكن في قريش أشعر منه، كان يفد على عبد الملك بن مروان فيكرمه ويقربه. رُفِع إلى عمر بن عبد العزيز أنه يتعرّض للنساء، ويشبّب بهنّ، فنفاه إلى دهلك. ثمّ غزا في البحر فاحترقت السفينة به وبمن معه، فمات فيها عرقاً.

⁵-⁶ - سيأتي التعريف بهما لاحقاً

وسنبدأ بالحديث عن الغزل العذري وارتباطه بشعر الوقوف على الأطلال مستنديين إلى نموذج من شعر مجنون ليلي¹ حتى إذا ما استقام لنا الأمر انتقلنا إلى دراسة الوجه الآخر للغزل وهو الغزل الحضري ورائده عمر بن أبي ربيعة.

ارتبط شعراء الغزل العذري بالمنازل والديار لأنها تعني أحبّتهم وما قضوه فيها من أوقات. كان هؤلاء الشعراء يحبّون كلّ ما يتعلّق بأحبّتهم لأنها تذكّرهم بهم، وتزيد من صباواتهم وشغفهم، "ولعلّ حرقة الحبّ والهوى وحرمان مباحج الوصال وما يعقب ذلك من الكآبة العميقة والحزن الدفين قد ربط بين نفوس هؤلاء الشعراء الرقيقة الحزينة، وبين آثار الديار الساكنة الحزينة، وقد أخذ الفناء يدبّ شيئاً فشيئاً. فنشأ عن ذلك في نفوسهم عطف شديد، وميل إلى المنازل والديار."²

على هذا الأساس، اهتمّ شعراء الغزل العذري بالحالة النفسيّة وهم ينظمون شعر الوقوف على الأطلال، وأصبغوه بصبغة وجدانيّة عاطفيّة، لذلك لم يكن بكأؤهم مادياً بل حسيّاً عاطفيّاً.

يقول عزّة حسن: "والسبب في اهتمام شعراء الغزل بأحوالهم النفسيّة في شعر الغزل، وشعر الوقوف على الأطلال معاً، على ما يبدو لنا، هو أنّ هؤلاء الشعراء ما كانوا يقصدون إلى وصف الظواهر الخارجيّة، واللذات الماديّة، وإثما كانوا يقصدون إلى وصف العواطف والأحاسيس النفسيّة التي تعدّب صاحبها."³

أمّا يوسف اليوسف فيربط نشوء حركة الغزل العذري في بدايتها بالقمع والكبت النفسيّ والغريزي والاهتمام بالأهداف الكليّة للمجتمع دون الحاجات الفرديّة. ووفقاً لهذه النظرة يصبح العشق غريزة إنسانيّة تتنامى داخليّاً إذا ما وُجّهت بمعارضة خارجيّة.

يقول في هذا الصدد: "... ومن هنا كان الشعر العذري يعكس التمزّق بين المثال والحاجة، بين الكليّ والجزئيّ، أو بين رغبات المجتمع ومشاريعه وبين رغبات الفرد وحاجاته، ونتيجة لهذا الانقسام تولّد الوجد العشقيّ."¹

فيوسف اليوسف لا يستبعد مسألة أنّ الغزل العذري بخاصّة والشعر العربيّ بعامّة تغلب عليه سمة الشعور بالقهر والحرمان، فالأفراد حين يعجزون عن مواجهة ما يفرضه المجتمع يميلون إلى التعبير عن أحاسيسهم، وهي أضعف وسيلة للمواجهة؛ أي أنّه يعزّز فكرة سيطرة المجتمع وقوانينه على الشاعر

1 - مجنون ليلي: قيس بن الملوّح العامري (ت 69هـ / 688م)، شاعر من أهل نجد اشتهر بحبّه لليلي العامريّة، حتى أنشد فيها أجمل ما قيل من شعر عذري، رفض أهلها أن يزوّجوها به فجئن وهام على وجهه إلى أن مات، له ديوان شعر.

2 - عزّة حسن: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث، دراسة تحليليّة، دمشق، 1968، ص 79

3 - م ن، ص 81

1- يوسف اليوسف: الغزل العذري، دراسة في الحبّ المقموع، دار الحقائق، ط2، 1982، ص 30

الفرد ممّا أفرز شعرا في مستوى الشعر العذري، وهذا بالمقارنة مع الشعر الجاهلي، حيث لم يبلغ الحظر فيه شدة كبيرة أدت لانفجار الكبت الشعوري. يقول دائما: "ففي العصر الجاهلي لم يكن للحظر هذه الدرجة من الشدة والهيمنة، ولم يكن الشاعر لييدي مثل هذا الدفق من الانفعال، والحقيقة أنّ الوثبة الشعورية التي أنجزها الغزل العذري هي نتاج تقدّم الحظر في التاريخ واشتداد السيطرة الاجتماعية على الفرد."²

1- الانزياح من الطلل إلى الحبيبة:

يقول مجنون ليلى:

وقفتُ ليلي بعد عشرين حجةً
فأمرضَ قلبي حبّها وعذابها
وأتبعُ ليلي حيث سارت وودعتُ
كأنّ زماماً في الفؤاد معلقاً
أبيتُ بروحاتِ الطريق كأني
بمنزلة فانهلتِ العينُ تدمعُ
وما للعدى صبوّة كيف أصنعُ
وما للناسُ إلا ألفٌ ومودعُ
تقودُ به حيث استمرت فأتبعُ
أخو حنة أوصاله تتقطّعُ³

المكان يثير في الشاعر العذري أحاسيس وعواطف نحو المحبوبة الغائبة، وليس المكان بسمته المادية إنّما بعلاقة ما فيه بذكرى الحبيبة هو سبب هذا الحنين والبكاء.

يبدو شطر البيت الأوّل مكافئاً للثاني نظراً لصيغة الإخبار الطاغية لأنّ الشاعر يزودنا بمعلومة الوقوف والتعرّف.

لكنّ الأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ لأنّ الإخبار يستمرّ في البيتين المواليين، إلى أن يقطع الإخبار بانزياح من خلال أداة التشبيه "كأنّ" في بدايته، ثمّ يظهر الانزياح من جديد في البيت الأخير بتشبيه آخر وبأداة التشبيه نفسها.

ما يُلاحظ أنّ الشاعر يبدأ بالحديث عن المكان ثمّ ينزاح بالحديث عن الذات العاشقة، لذلك لم يكن هدف الشاعر العذري هو الوقوف على الأطلال بقدر ما كان وقوفه سبيلاً للحديث عن حبه ومعاناته وعواطفه.

وقد ارتبطت لغة الشاعر العذري بتاريخه العام، بالشعور والانفعال ارتباطاً منبعثاً من الذات الشاعرة. ويمكننا في حالة هذه اللغة الشعرية الخاصة أن نبتعد عن ربطها بالتصوير الفني لأثنا ببساطة نتيجة طبيعيتها للإنفعال الداخلي، أي أنّها تبتعد عن استخدام المجازات من أجل إثارة القارئ وسبيلها الوحيد من أجل هذه الإثارة ما ذكرنا من انفعال "فالقصيد العذريّة تتمتع بالقدرة على التأثير في الملتقي

² م ن، ص 129

³ ودناني بوداود: المكنن والزمان عند الشعراء العذريين (مجنون ليلى، جميل بثينة، كثير عزة نموذجاً) مذكرة ماجستير، لإشراف ابن حلي عبد الله، 92-93، ص 70، عن ديوان قيس بن الملوّح، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص 146-147

دون أن تبذل جهدا مجازيا كثيفا، حتى ولا كبيرا، بل وربما كان نقص السّمة المجازية في الشعر العذري هو البديل الأوّل على هوية التّعاسة التي يتصف بها الشاعر العذري إذ ربّما كان من شأن رعشة الانفعال الوفيرة والعميقة أن تمنع الخيال من الركض وراء ما هو ليس بعاطفي.¹

وبالنسبة للمعجم الشعري في الغزل العذري فإنّ مجموعة من الكلمات المحدّدة تأخذ صفة الصّدارة، وفي هذه الأبيات تنقسم بين ألفاظ وريثة الشعر الجاهلي مثل: الوقوف، المنزل، دموع العين، وألفاظ دالة على الحبّ مثل: مرض القلب، العذاب، الصبوة، أوصال... إلخ

أمّا ذو الرّمة¹، فيفرض علينا اسمه وشعره معا صورة الصحراء بتفاصيلها، فقد جاء شعره ترجمة لما عاشه وعاناه، فوصف الصّحراء كوصف أيّ شاعر لحبيبته، بالإضافة إلى وصف مظاهرها الطبيعيّة، وحيواناتها المختلفة.

يقول يوسف خليف: " وإنّ من يتتبع وصف الصّحراء في شعر ذي الرّمة ليخيّل إليه أنّه لم يكد يترك مظهرا من مظاهر الحياة في الصحراء وقع عليه بصره إلا سجّله، حتّى الأشياء الصّغيرة التي تبدو قليلة الأهميّة، لا تلفت النّظر ولا تستحقّ التسجيل."²

كان ذو الرّمة شديد التعلّق بالصّحراء، والمعروف أنّ وصف الصحراء أحد أهمّ الرّكائز في المقدّمات الطليّة. وقد عبّر ذو الرّمة في شعره عن هذا التعلّق، حتّى عدّ " أوّل شاعر أموي غني بمقدّمات الأطلال في شعره، وحرص على توفير كلّ مقوّماتها وتقاليدها القديمة."³

كما عدّه بعض الدارسين من الشعراء العذريين رغم أنّ شعره متعدّد الموضوعات، لأنّ لغته تبتعد عن المجاز دون أن تخلو منها، وهو في تشبيهاته يصرّ أن يشبّه المرأة بكلّ ما هو حي على حدّ تعبير يوسف اليوسف.

¹- يوسف اليوسف، م، ن، ص 134

¹ - ذو الرّمة: هو غيلان بن عقبة بن بهيش بن مسعود (77-117هـ / 696-735م) من مضر، من فحول الطبقة الثانية في عصره، لقب بذو الرّمة لبيت قاله، وقد لقب نفسه بهذا اللقب بعد أن أطلقته عليه خرقاء وهي حبيبته الثانية بعد "مي" ويقال أنّها "مي" نفسها. كان شديد القصر، ذميما، يضرب لونه إلى السواد، أكثر شعره تشبيبا وبكاء أطلال يذهب في ذلك مذهب الجاهليين.
* راجع الموسوعة الشعرية أو ديوان ذو الرّمة.

²- يوسف خليف: ذو الرّمة شاعر الحبّ والصحراء، دار المعارف، مصر، 1970، ص 162

³- م، ن، ص 146

2- المكان والمحبوبة:

يقول في عينيته:

أمن دمنة بين القلات وشارع
نعم عبرة ظلت حتى إذا ما وزعتها
تترع
تصابيت واهتاجت لها منك حاجة
إذا حان منها بعد مي تعرض
وما يرجع الوجد الزمان الذي مضى
مجزع
عشيّة مالي حيلة غير أنني
مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيدُه

تصابيت حتى ظلت العين تدمع
بحلمي أبت منها عواص
ولوع أبت أقرانها ما تُقطع
لنا حن قلب بالصباية مولع
وما للفتى في دمنة الدار

بلقط الحصى والخط في الأرض
بكفي، والغربان في الدار وقع¹

تتكرّر مسألة بداية القصائد بسؤال المكان وبقاياه وتستمرّ كما في الشعر الجاهلي. فذو الرمة ينهي دموعه بصبر كبير ولكنها لا تطيعه.

ورغم رحيل الأحبة إلا أنّ بقاء الدمنة بعث في نفسه حاجة لزمته كما يلزم القرين القرين؛ وجعلته يحن إليهم ويشتاق لمي شوقاً رقيقاً يدلّ على غرامه. إنّ الشاعر يعي تماماً أنّ الحزن على من ارتحلوا لا يرجع الزمن إلى الوراء، ولا يُعيده إلى أيام حبه، وبالمقابل لا يمكن أن يتغاضى أو يهرب ممّا تخلفه الدمنة من جزع في نفسه.

ما يُحرّك الانزياح في بداية هذه الأبيات توجه الشاعر بالسؤال لنفسه كأنه يسأل شخصاً آخر أمامه، حيث تتحوّل ذاته إلى ذات أخرى ترافقه وتقابله. والبيت الثاني تأكيد لحالة الشاعر في صيغة إخبارية. ثمّ يتكرّر المر في البيت الثالث ليستحضر ذو الرمة ذاتاً أخرى من ذاته من خلال الفعل الماضي وضمير المخاطب.

ثمّ ما يلبث أن يعود إلى صيغة الإخبار وهو أمر طبيعي في الشعر القديم، حيث لا يمتدّ الانزياح بعيداً إنّما يدور في فلك البلاغة القديمة، هذا بالإضافة إلى بعض الصيغ اللغوية التي تحرك الانزياح من حين لآخر مثل أداة الشرط "إذا" في البيت الرابع، و"غير" في البيت السادس.

¹ - ديوان ذي الرمة، تقديم وتحقيق د/ واضح الصمد، المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1997، ص 348-349

وما يُلاحظ في معجم الشاعر في هذه الأبيات التواتر الواضح بين بعض ألفاظ الشعر الجاهلي وألفاظ الشعر الجاهلي وألفاظ العشاق والمحبين من الشعراء مثل: الدمنة، الدار، الغربان، التصابي، الولع، الصبابة، الوجد...

في حين اشتهر عمر بن أبي ربيعة باللّهو، وارتبط ذكره بالمجون نظراً لشعره الذي يعتبر أغلبه قصصاً ومغامرات عاشها، ولتعدّد محبوباته وورود أسمائها في تلك القصائد التي نظمها (ليلي، نعم، بثينة، هند، أسماء، زينب...)، وقد عاش عمر في مجتمع متحضّر ينعم بالحريّة، وانتشار الغناء، فتغزّل بنساء عديدات مارسن حريتهنّ متأثرات بالحياة الاجتماعيّة الجديدة، فكانت كلّ واحدة منهنّ تحبّ أن يذكرها عمر في شعره ويذكر محاسنها، " ومعنى ذلك أنّ صورة المرأة في غزل عمر صورة جديدة، وهي صورة امرأة منعمة مترفة، تحفّ بها الجوّاري يسألينها ويُعددن لها من أفانين اللّهو واللعب ما تقطع به وقتها قطعاً هنيئاً".¹

بالمقابل يرى بعض الكتاب أنّ شعر بن أبي ربيعة لا يرتبط باللّهو والمجون؛ بقدر ما يرتبط بالحياة والحبّ وتصوير قضايا المرأة واهتمامها. والأهمّ من هذا، الانتقال من حياة البادية إلى الحضارة، لذلك يبدو شاعرنا " شاباً لا يتجاوز العشرين أو الثلاثين من سنّه، ولو أناف على السبعين... وغدا في كلّ زمان رمزا للشباب، وقدوة في الغرام، ودليلاً إلى الإقبال على الحياة".²

فالمرأة إذن في شعر أبي الخطاب رمزا للحبّ والحياة والفرح، وليست فقط جسداً للمتعة، وتعدّد محبوباته - وفقاً لهذه النظرة- دليل على انبعاث الحركة والحياة واستمرار الحب ما بقيت هذه الحياة.

وعليه، تحتلّ المرأة مكانة واسعة في شعره، لأنّه أبدع في غرض الغزل دون الأغراض الأخرى وخصّص له ديواناً كاملاً، وكان كلّما رأى امرأة جميلة مدحها وذكر محاسنها ووصفها وصفاً حسياً ونفسياً، وهو في وصفه لا يرتبط بالخيال، إنّما بما يعايشه، خصوصاً في أحاديثه إلى المرأة، ذاكراً ما جرى بتفاصيله من قصص وحوارات ومعاتبات وشكاوى، فيبدو غزله من هذه القصص صورة لنفسه وحياته وعواطفه.

لعمر بن أبي ربيعة شعر كثير في الغزل كما ذكرنا، وفي هذا الشعر يذكر الأطلال التي شهدت هذا الغزل أو هذه الأحاسيس، ولكنّه لا يربط ذكر الأطلال والديار بالألم والحزن والتحصّر؛ إنّما " اتّخذ من ذكر المنازل والديار وسيلة لوصف حبه ومحبوباته، وسياقه أخباره وصور أماله التي تتردّد في مخيلته الفنيّة".³

¹ - شوقي ضيف، م ن، ص 226

² - عيد اللطيف شرارة: عمر بن أبي ربيعة، دراسة ومختارات، دار الكتاب العالمي، الدار الإفريقيّة العربيّة، ط1، 1991، ص 71

³ - عزّة حسن: شعر الوقوف على الأطلال، ص 84

وهو بهذا يختلف عن شعراء الوقوف على الأطلال الذين يرتبط شعرهم بالبكاء والحسرة من ضياع الحبّ ورحيل المحبوب، كما اختلف عن شعراء الغزل العذري أنفسهم لأنّ شعر هؤلاء ارتبط بالبادية ومظاهرها، فاختلقت طبيعة الغزل في الحالتين.

يقول عزّة حسن: "... ولكن عمر بن أبي ربيعة قد اختلف مع ذلك عن شعراء الغزل العذري بطبيعة هذا الشعر، كما اختلف عنهم بطبيعة شعره في الغزل. فقد خرج هذا الشاعر بشعر الوقوف على الأطلال من جوّ الحزن والبكاء إلى جوّ الفرح والابتهاج."¹ حقيقة أخرى تُضاف إلى شعر بن أبي ربيعة وهي طبيعة الجوّ الحضري الذي عاش فيه؛ وفرض أنواعا خفيفة من الأوزان والقوافي التي تلائم غناء المغنّين، وهذا يبرّر كون شعره كان مليئا بمعاني الحب والفرح بعيدا عن حزن الواقفين على الأطلال والباكين على الأحبة رغم أنّ في شعره بكاء على الحبّ المنقضي.

3- وسائل الشاعر للانزياح:

يقول في إحدى قصائده يتذكّر هذا:

هل عند رسم برامةٍ خبرٌ؟	أم لا فأبيّ الأشياء تنتظرُ
وقفتُ في رسمها أسائلهُ	والدمعُ مثل الجمان مُنحدرُ
لا يرجعُ الرّسمُ بالبيان ، وهل	يفقه رُجعا حين يندثرُ؟
قد ذكّرتني الديارُ إذ درستُ	والشوقُ ممّا تهيجهُ الذّكرُ
لا أنسُ، طول الحياة ما بقيتُ	بطيبة روضة لها شجرُ ²

يتكرر سؤال الدار وان اختلفت الطريقة المتبعة في ذلك، فابن أبي ربيعة في أبياته هذه يدور في فلك المحاورّة النفسية، كأن يفكر بصوت مرتفع. إن استهلاك الشاعر أبياته بالاستفهام نوع من الحوار مع الذات، وتكرار هذه الصيغة يوحي دائما بعدم المعرفة، ولكنه هنا يؤكد مواجهة الشاعر لنفسه بمعرفة الحقائق، فالرسم لا يجيب و لكن الذكرى هي التي تعود بسطوتها على الفكر فيغمر الشوق الإنسان.

يرتبط البيت الأول بالثالث باعتبار الإجابة، وهي صيغة عرفت منذ القدم في شعر الوقوف على الأطلال كما رأينا، وبالتالي فالمعاني نفسها تتكرر في هذا النوع من الشعر كأن لا أحد يجرو على تغييرها إلا من نواح قليلة، لذلك كان

¹ م ن، ص 85

² ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح د/ يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، دت، ص 266

التجديد- إن صح التعبير- مؤطرا لا يخضع إلا لذاتية الشاعر، وعمر- كما ذكرنا- يدور شعره في دائرة الحب والفرح رغم سمة الأطلال فيه، لذلك تنتهي هذه الأبيات بالأمل في تجدد الحب.

يستعين الشاعر بقاموس طلي غزلي نظرا لبعض الألفاظ الواردة مثل: الرسم، الوقوف، الديار، الذكر، السؤال،...

من الشكل الكتابي تتوالى الأبيات في نمطية كتابية معهودة، بحيث تحتفظ بميزتها القديمة وفق نظام الشطرين، وفي نهاية كل بيت تتشكل وقفة تعطي الإحساس العام بالانتظام.

يمكننا أن نضيف مسألة أنّ الصورة الشعرية في هذه الأبيات لا تخرج عن إطار البلاغة القديمة، ولكنها تخدم شعرية الأبيات وفق بلاغية النص القديم. فالانزياح يتولد من خلال تلك الصور كالأستعارة التي يظهر في تشبيه الرسم بإنسان يسأل وبالرجل الفصيح، بالإضافة إلى تشبيه الدمع باللؤلؤ.

كما أنّ للأفعال ورودها الخاص من بيت لآخر، وهو ورود تصاعدي ابتداء من البيت الأول الذي يحوي فعلا واحدا.

إنّ وجود الأفعال الواضح في هذه الأبيات دليل على عدم هدوء الشاعر لأنّه يواجه طللا لا يجيبه، إلا أنّه يدرك هذه الحقيقة، وقد جاءت هذه الأفعال في صيغة المضارع، رغم أنّ السياق يمنحها صفة الزمن الماضي.

ما نلاحظه أيضا مسألة تشويش رتب الكلمات، كالتقديم الواضح للجار والمجرور "بطيبة" في البيت الأخير، ممّا يدل على أهمية المكان، لذلك حق له أن يتصدر ما بعده.

* خلاصة الفصل الثاني:

يمكننا أن نقول أنّ الطليّة في هذا العصر قد توجّهت توجّها غزليّا على الرغم من أنّ الغزل لا يفارق الطلل في مختلف العصور؛ بل يُعتبر أحد أساساتها المهمّة، إلا أنّ التفاوت في تناول يختلف. فالغزل في الطليّة الأمويّة يظهر بوضوح بحيث يبقى الشاعر في فلكه كأثمة بداية وهدف عند الشاعر في وقوفه على الأطلال، ولأجل تحقيقه يستعين بما لديه من إمكانات وأساليب من

أسلوب عذري على اعتبار أنه أسلوب " يتميز بالبهاء الذي لا يضطرّك إلى التوقف ابتغاء التفطيش عن المعنى، إذ هو أسلوب رشيق يرتفع عن اللفظ العادي وينحط عن الغريب البدوي".¹ فالتنوّع اللغوي في الشعر العذري يرتبط بالصفاء الروحي، ذلك أنّ التعبير عن الموقف العشقي هو نتيجة للإحساس الروحي النبيل. بالإضافة إلى أساليب الشعراء البدويين والحضريين كما لاحظنا من خلال النماذج المقترحة. قلنا بأنّ الغزل هو المحور الأساسي للطلّية الأموية بينما لا يظهر بنفس الوضوح ونفس المرتبة في العصور الأخرى كما تناولنا الاتجاه الإيديولوجي في العصر الجاهلي باعتبار القضية التي عاشها الشاعر الجاهلي وعبر عنها. يمكننا أيضا أن نلاحظ بأنّ القصيدة الأموية سارت على خطى جماليات القصيدة القديمة وحافظت على أساسياتها؛ من شكل طباعي وحفاظ على الأوزان والقوافي، "ولذلك جاء الشعر الأموي مصبوغا بالصبغة الجاهلية في الأوزان والقوافي والموضوعات والروح".² ولذلك بقيت الطلّية محافظة أيضا على تلك الجماليات.

على هذا الأساس، لم يختلف الانزياح في قصائد هذا العصر عن العصر الذي سبقه للأسباب نفسها التي جعلت نمط القصيدة متشابها، فكان الانزياح من المكان إلى الحبيبة.

¹ - يوسف اليوسف: الغزل العذري، ص 135

² - جابر عصفور، جنابة الأدب الجاهلي، مجلة العربي، العدد 566، ذو الحجة 1426هـ/ يناير 2006، ص 78

الفصل الثالث:
انزياح الطليّة في الشعر العباسي

عرفت القصيدة العربية في العصر العباسي تطوّراً ملحوظاً حسب مختلف الدراسات، أو لنقل عرفت تغييرات عديدة على اعتبار الآراء المتقابلة للدارسين، فمنهم من يرى في هذا التطور خروجاً عما ألفه العرب في نظم قصائدهم، ممّا لا يعني تطورها الإيجابي.

ولكن رغم كلّ شيء، فإنّ هذه التغييرات التي لحقت البناء الفني للقصيدة العربية يُعدّ نقلة مهمّة في الكتابة الشعرية، فالأدب يتأثر بالظروف التي يمرّ بها المجتمع عموماً الاجتماعيّة والسياسيّة والدينيّة، " وقد ولدت هذه الظروف الحضاريّة فهما جديداً لماهية الشعر ووظيفته، وأتاحت للشعراء فرصة العناية بالتنشكيل الشعري، فلم يركزوا اهتمامهم في التعبير عن تجاربهم الشعريّة ومواقفهم الفكريّة فحسب، وإنّما اهتمّوا بكيفية التعبير عن هذه التجارب وهذه المواقف، فأغنوا بذلك حركة الشعر بما أضافوه إليها من أساليب فنيّة جديدة."¹

وتأثراً بهذه الظروف، عرف المجتمع العباسي انحلالاً خلقياً كبيراً، فانتشر المجون واللّهو لاختلاط العرب بالأقوام الأخرى كالفرس والروم، وتأثر العرب بهم. بالإضافة إلى دخول الفرس في مناصب هامّة في الحكم لأنّهم شاركوا في الانقلاب ضدّ الدولة الأمويّة، وكان من نصيبهم اعتلاء المناصب العليا في الحكم، كما كان العامّة من الفرس أيضاً يشاركون بطريقتهم في الحياة الجديدة، حيث أشاعوا سبل الترفيه، ودور الشرب واللّهو والغناء.

وكان طبيعياً من هذا كلّ ظهور فئة من الشعراء أغلبهم ليس من العرب ساهموا في هذا الانحلال، فلم يعد الشعر يقتصر على وصف الطبيعة أو أحد الأغراض الشعريّة المعروفة، بل تعدّاه إلى وصف مجالس اللّهو والمجون والخمرة والتفنّن والغلوّ في هذا الأمر.

وأصبح من أهمّ ميزات هذا العصر انتشار الحانات، أين تشرب الخمر وتمارس الفواحش، وتستباح. وكان أهمّ رواّدها من الشعراء أبو نؤاس² الذي يظهر من خلال شعره وصفه الدقيق للخمرة وفعلها، ومكانتها عنده، ومصاحبته لجلسائه وما يرتكبون من أفعال، وما يفضلون من أقوال.

ورغم أنّ كثيراً من الشعراء قد أفردوا في العصر الجاهلي وكذا الأموي مواطن عديدة في قصائدهم لذكر الخمر ووصفها، إلا أنّ الملاحظ مع أبي نؤاس أنّه تخصّص فيها، وخصّها بديوان كامل.

¹ - نور الدين السدي: الشعرية العربية، ص 06

² - أبو نؤاس الحسن بن هانئ (762-814 م / 145-199 هـ)، ولد في الأهواز من بلاد فارس، ونشأ في البصرة وتخرّج في الشعر على الشاعر الماجن المتهنك والبيه بن الحباب، فتفوق عليه في تهنّكه ومجونه، ثمّ خالط العرب الخلص ففصح لسانه. أخذ علوم اللّغة من أئمة الكوفة، مدح خلفاء بني العباس. شعره جديد المعاني والألفاظ يظهر فيه عبثه ومجونه وتهنّكه وكفره وازدراءه للدين، بالإضافة إلى زهده وتوبته. مات في بغداد بعد توبته عن عمر يناهز 54 سنة.

يقول يوسف خليف: "وتأتي أهمية أبي نواس في تاريخ الشعر العربي من أنه شاعر الخمر الأكبر في تاريخه الطويل على امتداد عصوره وتعدّد بيئاته، فليس في تاريخ هذا الشعر شاعر شغل بوصف الخمر كما شغل به أبو نواس."¹

1- أبو نواس والانزياح من الطلل إلى الخمر:

يربط يوسف خليف سبب ثورة أبو نواس على تقليد المقدّمة الطليّة في الشعر بعوامل اجتماعيّة، وأخرى فنيّة، أمّا الاجتماعيّة فيمكن تلخيصها في تغيير الحياة بعامة والانتقال من البداوة التي تستدعي الرحيل وأطلالا لا بدّ من الوقوف عليها، إلى الحضارة الجديدة الخالية من هذه الأطلال، بالإضافة إلى نزعة أبي نواس الشعوبيّة التي جعلته يرفض هذا التقليد العربي، أمّ العوامل الفنيّة فتعود إلى حرصه على بناء موحّد لموضوع قصائده، والذي خصّه بالخمر، ممّا ساهم في تخلصه من المقدّمة، كما أنّ أبا نواس يرفض بكاء طلل ووصفه دون الوقوف عليه، أي أنّه -حسب يوسف خليف دائما- يحاول أن يكون صادقا في وصفه وشعره عموما، وهذا ما رآه يتحقّق في الخمر، "فهو يعلن في صراحة أنّ الحياة في عصر قد تغيّرت، فلم تعد هناك صحراء، ولا أطلال ولا خيام ولا جبال ولا جمال، فما معنى الوقوف على الأطلال؟، وما قيمة هذه المقدّمات التي لم تعد لها صلة بحياة عصره المتحضّرة."²

ويرى عزّ الدين إسماعيل الأمر نفسه، فأبو نواس يسخر من الظاهرة التقليديّة في افتتاح القصائد بالوقوف على الأطلال وهذا "تعبير عن إحساس واضح وقويّ بأنّ وجه الحضارة قد تغيّر وتغيّرت معه القيم، وأنّ الشاعر إمّا أن يكون مخلصا لعصره أو جبانا منافقا"³

وإذن، من خلال خمرياته رفع لواء مهاجمة المقدّمة الطليّة التي تأصلت في الشعر العربي، ودعا إلى تجاوزها الاستغناء عنها، وتعويضها بالمقدّمة الخمرية، ثمّ هاجم الشعراء الذين تمسّكوا بموروث لم يعايشوه، ولكنهم نظموا فيه، وهذا كلّه تماشيا مع الحياة الحضريّة الجديدة.

يقول إيليا حاوي: "لقد كان ينقم على العرب لأنهم كانوا يعيرونه بضعة أصله، وقد جعل يتهزأ بهم وبمن يمتّ إليهم في شعره، وربّما رأيناه يقيم لذلك مذهبا أدبيا، فهو يرى أنّ البيئّة الجديدة تقتضي أدبا وشعرا جديدين، وبما أنّ البيئّة العباسيّة تفتّحت على عوالم جديدة كان حريّا أن يعالج الأدب هذه المواضيع، فلا يبقى باكيا على الطلل الذي لم يعد يعاني تجربته."¹

¹ - يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، دار غريب، القاهرة، دت، ص 55

² - م ن، ص 67

³ - عزّ الدين إسماعيل: روح العصر، ص 79

¹ - إيليا حاوي: فن الشعر الخمري وتطوّره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، دت، ص 227

فالشعر لا بدّ أن يتغيّر وفقاً لتغيّر الحياة وتجديدها، ولكنّ أبا نواس في اندفاعه نحو هذا الطلب كان يحاول أن يجد سبيلاً يفرغ فيه حقه على الصنف العربي ويبرز حبه للفرس ولفضائلهم التي يراها، كلّ هذا من خلال وصف الخمرة والتغنيّ بها. " وأبو نواس في هذا الشعر إنّما دعا إلى نقض الأطلال التي ترمز إلى حياة العرب السابقة بالتحديد، ولم يقصد إلى محاربة كلّ ما يتّصل بالقديم في حياة المم الأخرى، فقد حارب قديم العرب، وهو العهد الذي تكوّنت فيه قوتهم، والدليل على ذلك أنّ النّواسي لما عرض في خمرياته بعض صور الأطلال الخاصّة بالأكاسرة من ملول فارس لم يعرض بها أو يهجم عليها على نحو ما فعل حيث تحدّث عن الأطلال المتّصلة بموروث العرب".²

لقد عُرف أبو نواس بالعبث والاستخفاف بالدين والمقدّسات والعادات والتقاليد العربيّة؛ من خلال ما خلفه من شعر، وما ذكره النّقاد من أخباره، ويُرجع بعضهم سبب هذا الاستهزاء والسخرية من كلّ ما هو مقدّس، وتفرّغه لحياة المجون واللّهو إلى هروبه من مختلف القيود التي تلزمه. وهذه الطبيعة التي نشأ عليها القائمة على الرّفص جعلته يرفض فنّيّاً مسألة الطلل في الشعر مستنّداً في ذلك إلى مبادئ الشعوبيّة التي آمن بها، والتي تهدف إلى تحطيم القيم الأخلاقيّة والجهر بالمحرّمات ممّا يفسد المجتمع الإسلامي.

وما يُلاحظ في دعوة أبي نواس إلى نبذ الطلل تركيزه في مقدّماته الخمرية على صيغ لغويّة محدّدة أهمّها المر والتي كقوله: دع الأطلال، دع لباكيها الديار، لا تبك رسماً، دع الربع، أعرض عن الربع...³

فما يهتمّنا التطرّق إليه في دراسة الطلل من خلال نموذج أبي نواس الاهتمام بما جاء به، وجعله في نظر النّقاد من المجدّدين، وهو ما ذكرناه، نبذ الطلل واستبداله بذكر الخمر ووصفها.

يقول أبو نواس:

دع عنك لومي فإنّ اللومَ إغراءُ
صفرأُ لا تنزلُ الأحزانُ ساحتها
قامتُ بإبريقها والليلُ معتكراً
وداوني بالتي كانتُ هي الداءُ
لو مسّها حجرٌ مسّتهُ سرأُ
فلاحٌ من وجهها في البيتِ لألاءُ

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلةٍ
كانتُ تحلُّ بها هندٌ وأسماءُ

2- أحمد علي محمد: جدلية النقض والإثبات في المقدّمة الظلّية عند أبي نواس، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 14،

ديسمبر 2000، ص 132

³- أنظر م ن، ص 131

حاشا لدرّة أن تُبنى الخيام لها وأن تروحَ عليها الإبلُ والشّاءُ¹

نظم أبو نؤاس هذه القصيدة مخاطبا إبراهيم النظام رئيس إحدى فرق المعتزلة لأنّ هذا الأخير لأمه على شربه الخمر. وانطلاقا من أنّ كلّ ما هو ممنوع مرغوب فيه، فإنّ لوم النظام للشاعر يزيد في حبه للخمر، لذلك يطلب منه ألا يلومه، فالخمرة بالنسبة له هي الداء والدواء.

ثمّ يذكر وصفا دقيقا للخمرة وفعلها على الإنسان لأنّها سبيله لنسيان الأحزان، وحتّى على الحجر فيشعر بالنشوة، ثمّ يصف الإبريق والساقية مستطردا في وصفه حيث لا يخرج في ذلك عمّا عُرف في الشعر العربي منذ القدم. ولكن الشاعر في هذه الأبيات يظهر انفعاله النفسي الحاد بالخمرة والنشوة التي يحسّها رغم أنّه يصفها وصفا عاديا غير مبتكر الصّور، وبهذا يغدو البيت الثاني مفتقرا " إلى الثقافة العميقة التي تنقله من نفس أبي نؤاس إلى سائر النفوس البشريّة، أيّة فضيلة في أن يقول الشاعر أنّ الخمرة تؤثر حتّى في الحجر؟ أليس ذلك تعبيرا عاما مبتدلا شائعا؟"²

وبهذا لم يستطع أبو نؤاس في هذه الأبيات الخروج من الإطار الوصفي العام الذي عُرف في الشعر العربي، والذي لا يتجاوز الوصف العيني؛ فالخمر تحمل لونا معيّنًا، كما تذهب العقل وتبعث النشوة في شاربيها.

إلى أن يصل إلى بيت القصيد، إلى ما يهتمّنا من هذه الأبيات، وهو بيان قراره في جعل الخمر ذلك المقدّس الذي يستحقّ البكاء، مستخفاً بمفهوم المقدّس القديم عند العرب، وهو الطلل، حتّى وإن كان في يوم ما موطنًا للأحبّة. وبهذا خرج عن المألوف وأصبح صاحب دعوة تجديديّة في الشعر ذلك أنّ " آفة الشعر العربي أنّه لم يكن يقوم بمحاولاته في التعمّق بالنفس، ولم يكن يعمد إلى اكتشاف أساليب جديدة تمكّنه من التوغّل بالتجارب النفسية العميقة الهاربة، بل قصر همّه على تقديس التراث القديم الهرم، محاولا أن يستعيد ما قاله السابقون بأسلوب آخر"¹

وأصبح أبو نؤاس من الشعراء الذين يهتمّون بتسلسل المعاني - وهذا واضح في شعره- إلا أنّ الخمرة صاحبة الريادة في حياته كلّها، فهو لا يتذوّقها فقط شربا، إنّما تشاركه حواسّه كلّها في ذلك التذوّق؛ مؤكّدا أنّ الخمر أرفع شأنًا، وأنّ الطلل لن يضاهيها، بحيث يشبّهها باللؤلؤة العظيمة التي تبهج الحواس، وهو بهذا يناظر بين الخمر والطلل الذي يمثّل الحبيبة والديار، أي

¹ - ديوان أبي نؤاس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 08-07

² - إيليا حاوي: م ن، ص 221

¹ - إيليا حاوي: م ن، ص 222

بين ما استجدّه الفارسي في الحياة العباسية ، وبين ما هو مقدّس في الحياة العربيّة، وهي النقطة التي أشرنا إليها من قبل والمتمثلة في شعوبيته.

* جديد أبي نواس:

إنّ جديد أبي نواس في معظم شعره هو محاولته تغيير وجهة الشعراء في استهلال قصائدهم، بتحطيمه للمقدّس الموروث وإحلال ما يراه مقدّسا من وجهة نظره محلّه. هذا بغضّ النظر عن أسلوبه في ذلك، وعن العوامل التي أدّت إلى تفجير هذا المكبوت الذي يرتبط بالنفس أوّلا.

ورغم أنّ بعض الكلمات الواردة بكثرة في مختلف المقدمات الطليّة موجودة في هذه الأبيات كلفظة "البكاء"، "المنزل"، "هند وأسماء" "الخيام"، "الإبل والشاء"، إلا أنّ توظيفها جاء بغير ما كانت عليه في تلك المقدمات، فالشاعر هنا يستخدمها لصالحه، وكأنّه يواجه العدوّ بسلاح العدوّ نفسه، وينجح في ذلك.

ينزاح أبو نواس إذن عن مألوف الكتابة الشعرية القديمة بهذا التجديد، ويرتبط انزياحه بمختلف الجوانب:

1. الاجتماعي: بحيث ينتمي لمجموعة شاذّة في المجتمع، تمارس عبثها، ولا تعبؤ بقيمه.
2. السياسي: لأنّ شعره يخفي أغراضا سياسيّة؛ يحاول بثّها في المجتمع العباسي و الانتصار لصنّفه الفارسي.
3. الديني: ويتمثّل في الانحلال الخلقي الذي لم يكن متردّدا في إشاعته من خلال شعره الماجن، فهو يمارس هذا المجون ويكتبه؛ ضاربا عرض الحائط قيم ومبادئ الدين الإسلامي.

أمّا الانزياحات اللغويّة فيمكننا أن نلاحظ بداية القصيدة بفعل الأمر "دع" على غير عادة الشعراء الذين يرد في قصائدهم فعل الأمر "قف" وهو في هذا الانزياح يغيّر الأمر المراد تحقيقه وذلك بصرف المتلقّي من فكرة الوقوف على الأطلال إلى التمعّن في مفعول الخمر، ومن البكاء على الديار إلى البكاء عليها.

ولأنّ الطليّات تقوم على صيغة استنطاق المكان – كما ذكرنا- فإنّ الشاعر هنا ينزاح لأنّه لا يواجه المكان بحزنه وأسئلته وبكائه، ولكنّه يواجه الخمر بتأثيرها وحبّه لها.

يقول أبو نواس دائما:

لقد جُنَّ من يبكي على رسم منزل ويندبُ أطلالاً عفونَ بجرول
فإن قيل ما يُبكيك قال حمامة تنوحُ على فرخ بأصواتٍ معول
تُذكرني حياً حلالاً بقفرةٍ وأخيةٍ شُدَّتْ بفهرٍ وجندل
ولكّي أبكي على الرّاح إنّها حرامٌ علينا في الكتابِ المنزّل
سأشربها صرفاً وإن هي حرّمتُ فقد طالما واقعتُ غيرَ محلل¹
يستمرّ أبو نواس في استهزائه إلى حدّ وصف الباكي على الطلل بالجنون، فلا فائدة في نظره من البكاء والندب خاصّة إذا كان سبب البكاء حمامة نائحة على فراخها تُذكر بمن نزلوا في هذه المنازل ذات يوم، مستبدلاً سبب البكاء من طلل جامد دارس لا يثير فيه أيّ شعور إلى الخمر التي تملك نفسه وتملأها نشوة، خصوصاً إذا علمنا بأنّها محرّمة، وما يحرم على الشاعر يجده ألدّ وأمتع، فهو يصرّ على فعل المحرّم بشرب خمر صافية، معترفاً بأنّه متعوّد على هذا الفعل، وهو حال كلّ إنسان يتبع هواه.
هذا التحوّل في البناء الفنّي للقصيدة وحده يُعدّ تجديداً في مسار الشعر؛ وقد قدّمه أبو نواس في صورة رغبة شديدة في التمرد على المجتمع في جوانبه المختلفة كما ذكرنا، الاجتماعية، والسياسية والدينية وحتى الفنيّة. وما فعله هو فتح المجال أمام محاولات التجديد في استهلال القصائد الشعرية بعض النّظر عن البديل الذي طرحه أمام الطلل، وبعض النّظر أيضاً عن شخصيته ومعتقداته ومبادئه.
وهو في هذه الأبيات يصل إلى تأكيد فكرته الرامية إلى نبذ الوقوف على الأطلال، خصوصاً إذا علمنا أنّه لم يبدأ بالبكاء على الطلل إلا في قصائد محدودة، وأهمّ الأسباب التي دفعته إلى ذلك خوفه من العقاب وامتناله لأوامر الخليفة.

* الانزياح في هذه الأبيات:

يستعين الشاعر بصور شعريّة تخدم أبياته، وتساهم في درجة انزياحه، وإن كان هذا الانزياح محدوداً وفقاً لجماليات القصيدة القديمة.
وعليه، فالتجديد لم يتجاوز محاولة الخروج عن المواضيع القديمة مع الحفاظ على جماليات الكتابة الشعرية.
فأبو نواس يُخاطب صاحب الأطلال وينعته بالجنون مؤكّداً ذلك بحرفي "اللام وقد" ثمّ تظهر صورة استعاريّة واضحة في الشطر الثاني بتشبيهه الأطلال بالخدود التي تُندب. واستعانته بمفردات مثل الندب والبكاء

والنحيب تدلّ على الحزن على ما فات ومضى وأصبح طيّ الماضي ممّا يُوضّح تفجّع النّادب وبقائه رهين ذكرياته حتّى ليكاد يُعدّ مجنوناً في نظره، وهو الأمر الذي يرفضه لأنّه يدعو لعيش "الآن" و "الراهن"، والاستمتاع باللحظة المعاشة من خلال شرب الخمر.

وقد جاءت لفظة "أطلال" نكرة تدلّ على أنّ الزّمان مضى ووقع فعله على تلك الأمكنة والآثار التي لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا، ومن لا يملك لنفسه الأمر والنهي لا وجود له كأنّما هو نكرة بعيد مقصي.

ويستمرّ الانزياح في البيت الموالي من خلال صيغة السّؤال والجواب التي لا تخرج عن إطار سخرية الشاعر من الباكي على الطلل الذي توحى لفظة "نُذْغَرْنِي" بارتباطه في أعماق نفسه بالأطلال ومدى تعلّقه بها، ومرورها بخاطره، فتذكّر الأشياء ليس من قبيل استدعائنا لها، وإنّما مرورها علينا رغما عنّا ممّا يعني تملك الماضي لنفسه، فكثيراً ما يكون المرء حبيس ماضيه.

أمّا في البيت الرابع فالشاعر يقطع صوت الباكي على الطلل ليظهر صوته الذي جاء بديلاً على هذا البكاء.

وفي العصر نفسه نجد شاعراً آخر له ميزة خاصّة، ستظهر من خلال تتبّع نموذج من قصائده، إنّه دعبل بن علي الخزاعي¹

2- الانزياح من الطلل إلى الدين:

يُعدّ دعبل الخزاعي من الشعراء المتأثرين بالحضارة التي عرفها المجتمع العباسي، وهو في المرحلة الأولى وجانب من جوانبه الشعريّة وصف الخمر، إلا أنّ وصفه هذا لم يكن حسب ما جاء به أبو نؤاس لأنّه لم يدمن شربها " وهو إن خالف أصحاب الخمر في مذهبهم فقد خالف أبا نؤاس من قبل حين فضلها ممزوجة بالماء، ممّا يدلّ على أنّه لم يكن صاحب خمر كغيره ممّن انغمسوا فيها، بل كان يجاري مجالس التّدماء، وما يلبث أن يعود إلى صوابه."²

ثمّ انتقل إلى مرحلة ثانية في شعره، وتجاوز وصف الخمر إلى بكاء الديار المقدّسة، وديار آل البيت؛ نظراً لتشيّعه، وتأثره بشاعر الشيعة "الكميت بن زيد" فمن "يقراً هامشيات الكميت، ويتصّفح ديوان دعبل، يصادف كثيراً من المعاني

1- هو دعبل بن علي بن رزين بن سليمان بن تميم بن نهشل بن خدّاش بن خالد بن عبد بن دعبل بن أنس بن خزيمة بن سلامان بن أسلم بن أفضى بن حارثة بن عمرو بن عامر، شاعر متقدّم، مطبوع، هجاء خبيث اللسان، لم يسلم منه أحد من الخلفاء، ولا أولادهم، ولا ذو نباهة أحسن إليه أو لم يحسن.

2- كامل محمد عويضة: دعبل بن علي الخزاعي، الصورة الفنّية في شعره، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1993، ص 193

الأساسيّة المشتركة في شعرهما، كمديح عليّ وتسميته بالوصيّ، ومديح آل البيت، والتفجّع لمقاتلهم، والاحتجاج لحقهم بالخلافة...¹ لقد عُرف عن دعلب الشاعر ملامح عديدة طبعت شخصيته؛ من بينها أنّه كان راوية للشعر؛ نظرا لمعرفته الواسعة به، وتذوّقه له، كما عُرف بأرائه التقدّية للشعر.

وكان إلى جانب هذا، معتزّا بنفسه راغبا عن المديح خصوصا مديح الأمراء والخلفاء غير طامع في جوائزهم، والحقيقة أنّ من بين من مدحهم لم يزلوا له العطاء، وخبّبوها ظنّه بهم، لذلك فضّل عرض الهجاء ينظم فيه شعره، فأصاب به بالإضافة إلى الأمراء والخلفاء أقرب الناس إليه كزوجه وأخيه، حتّى أنّه هجا نفسه. وقد " مال دعلب في صورة الهجاء إلى التهكم والدعابة الساخرة، فسلك مسلكا قريبا؛ حيث أدّى تهكمه بطريقة يسيرة إلى خدمة عرضه، فأعانتة على التليل من مهجوه."²

هذا، وقد نظم دعلب قصائد عديدة تبين المذهب الديني الذي اتّبعه، وهو المذهب الشيعي؛ الذي يعتمد مبادئ محدّدة دون التطرّف والغلو، أهمّها إمامة عليّ بن أبي طالب، وأحقية بنيه في الخلافة، وراثتهم والبكاء على أيامهم. نعرض لدعلب أشهر قصيدة له، وهي تائيته في آل البيت التي نظمها " ونذر ألا يسمعا أحدا قيل الإمام *."³

يقول دعلب بن علي الخزاعي:
مدارسُ آياتٍ خلتُ من تلاوةِ
العرصاتِ
لآل رسول الله بالخيفِ من مئى
والجمراتِ
ومنزلٌ وحي مقفر
وبالرُكن والتّعريفِ

¹ - م ن، ص 62

² - م ن، ص 137-138

* - هو علي بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي (زين العابدين) بن الحسين بن علي بن أبي طالب بن عبد مناف بن عبد المطلب بن هاشم
³ - عبد الكريم الأشتر: دعلب بن علي الخزاعي، شاعر آل البيت، دراسة تحليلية لحياته وشعره، المطبعة العلميّة، دمشق، ط2، 1967، ص

ديارُ عليٍّ والحسينَ وجعفرِ
الثقاتِ
ديارُ عفاها جورُ كلِّ منابذٍ
قفا نسألُ الدارَ التي خفَّ أهلها
والصلواتِ
وأين الألى شطتْ بهم عُربةُ النوى
مفترقاتِ
هم أهلُ ميراثِ النبيِّ إذا اعتزوا
حُماةً¹
وحمزةٌ والسجّادِ ذي
ولم تَعفُ للأيامِ والسّنواتِ
متى عهدُها بالصّوم
أفانينَ في الآفاقِ
وهم خيرُ قاداتِ وخيرُ

يصورُ دعبل في هذه الأبيات منازل لآل البيت قد خلت منهم، وليس الداعي لهذا الخلوّ هو الرحيل، كما عُرف في الشعر الجاهلي، إنّما هو التقتيل والظلم، ممّا أدّى إلى انتفاء تلاوة القرآن في أرجائها. ويذكر الأماكن المقدّسة التي تقام فيها مناسك الحجّ من مسجد منى ومواقع رمي الجمرات.

ثمّ ينسب الشاعر هذه الأماكن لآل بيت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، والحسين بن علي بن أبي طالب، وجعفر بن أبي طالب (الطيّار)، وحمزة بن عبد المطلب عمّ الرسول (رضي الله عنه)، وعلي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، المعروف بذي الثقات لوجود ثفنة بين عينيه كأنّها ركبة البعير من أثر السجود.²

ثمّ يدعو للوقوف وسؤال الديار التي غاب الأهل عنها، ولكنّه سؤال يفرضه البكاء، إنّهُ سؤال على أركان الإسلام من صوم وصلاة، وسؤال عن الذين أبعدهم المصائب وفرقتهم.

أولئك هم ورثة النبيّ (صلى الله عليه وسلم)، ورثة العلم والأدب والدين، سادة على المؤمنين مع معرفة بأصول هذه السيّادة، وحماة للدين الإسلاميّ.

* التجديد في شعر دعبل:

يظهر تجديد دعبل في الشعر في هذا الانتقال الذي ذكرناه من وصف الخمر إلى بكاء الديار المقدّسة، ديار آل البيت، أو ما يسمّى بالافتتاحيات الروحانيّة، أين أظهر حزنه وتأثره بهذا المصاب الجلل، ووصف دقائق الصور

¹ - دعبل بن علي الخزاعي: ديوانه، شرح مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1998، ص 40-41

² - أنظر ديوان دعبل ص 40 على الهامش.

التي مرّت بها هذه الديار، مترقعا بذلك عن ذكر ديار الأحبة التي عُرفت قديما، والتي تمسكّ بها شعراء كثر، وبذلك " انتهى إلى التحرّر من المثل والتخلص من النموذج، واستجاب إلى صوت نفسه، ولم يُكبّل شعره بقيود النمط القديم، حين رأى فيه ما يحده عن التعبير عن تجربته الذاتية، ويذهب بسحرها ورونقها، فتمرّد على قالب الموروث كما تمرّد على الواقع المفروض، وعبر بجرأة وصراحة عمّا لأم روحه الفنيّة.¹" ومع ذلك، يمكن أن ندرك بأنّ بكاء الديار العاديّة كما عرفها الشعراء، قد ساهم في هذا الانبعاث الشعري عند دعبل، وساعد على إضفاء هذا البعد عليها تشييعه، فالجانب الديني الروحاني هو الذي غدّى هذا الميل، وجعل الصحراء والحيوانات والرحلة والمحبوبة أمورا لا ترتقي لوصف ديار الأئمة والحزن على مصابهم، كما أنّه عاش في بيئة مختلفة؛ جعلت طبيعة شعره تختلف هي الأخرى.

والملاحظ في هذه القصيدة - وهذا جزء منها فقط- أنها جميعها بكاء مرير على آل البيت وذكر مناقبهم، لذلك لا يمكننا أن نقسمها إلى مقدّمة وموضوع، إنّه يستغرقها من أجل هدف واحد، وهذه نقطة أخرى تبيّن انزياح الشاعر عن المألوف، فتوظيفه للبكاء عبر كامل القصيدة يبيّن قدرته في الخروج عن النمط، كما أنّ موضوع البكاء نفسه ساعده وأعطاه فرصة أكبر في هذا الاسترسال.

3- الانزياح من الظل إلى المدح:

أمّا ثالث شعراء العصر العباسي الذين نعرض لهم نموذجا من قصائدهم مثبتين من خلاله موقفهم من الوقوف على الأطلال هو شاعر له مكانته المعروفة عند العرب ألا وهو المتنبي² للمتنبّي شخصية متفرّدة، فهو الشاعر القويّ، الأبيّ، المفتخر بنفسه. عُرف بغرض المدح نظرا للمساحة التي يشغلها في ديوانه، وهو في مدحه لا يخرج عن أساليب القدماء إلا أنّه يصطبغ بطبيعة شخصيته. وفيما يخصّ موضوع الظل فإنّ بعض الدارسين يرون أنّ المتنبي لم تخل مقدّمات قصائده من وقوف عليه، " إنّه يقف كما يقف السابقون في العصور الأولى، يصف الظل ويذكر مشاعره نحوه، وقد يتعرّض لرحلة الحبيب ووصف الطعائن، ويتحدّث عن آلامه ولو اعجه إثر الفراق، ويترك ذلك إلى الغزل والتغنيّ بمحاسن من يحبّ مع الإبداع في التجديد في إطار القديم، حتّى يُخيّل إلينا ونحن نقرأ ظليّاته أنّنا بصدد ألوان من التجديد متنوّعة، ويكاد لا يكرّر في قصيدة ما ذكره في أخرى.¹"

¹ - كامل محمد محمد عويضة: م ن، ص 184

² - المتنبي: أبو الطيب أحمد بن الحسين (303-354هـ / 915-925م) أعظم شعراء العربيّة، ولد بالكوفة، نبغ في نظم الشعر واشتهر بالمدح وشعر الحكمة، عُرف عنه تعصّبه العروبة، قيل إنّه ادّعى النبوة الأمر الذي اختلف فيه المؤرّخون، مات مقتولا

¹ - سعد اسماعيل شلبي: مقدّمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبيّ، مكتبة غريب، القاهرة، دت، ص 104-105

ولكننا فضلنا أن نعرض لنموذج من قصائده يقف من خلاله موقفا خاصا، وهو السخرية من الذين يقفون على الطلل وبدايته بالنسيب والغزل، ذلك أن المتنبي حين ترقّع عن باقي الشعراء رأى بأنّ عادة هؤلاء في بدء قصائدهم بالوقوف على الطلل، وما يفرضه هذا الابتداء من نسيب وغزل، كما رسّخه نقاد الشعر القدماء لا يعني أبدا بأنهم يعيشون هذه التجربة؛ تجربة العشق والحب الداعية لمثل هذا الوقوف، وفصاحتهم ليست دليلا على عشقهم، ولكنّها العادة والتقليد يفرض نفسه عليهم.

قال يمدح سيف الدولة:

إذا كان مدحُ فالنسيب المُقدّمُ
 أحبُّ ابن عبد الله أولى فإِنَّه
 أكلَ فصيح قال شعرا متيمُّ؟
 به يبدأ الذكرُ الجميلُ ويُختمُ
 أطعتُ الغواني قبل مطمح ناظري
 إلى منظرٍ يصعُرُن عنه
 وَيَعْظُمُ²

يؤكد المتنبي أنّ حبّ سيف الدولة أولى من غيره، حتّى من حبّ النساء والتشبيب بهنّ؛ الذي اهتمّ به قبل أن يتطّلع نظره إلى ممدوحه ومملكته وجيشه.

لقد واجه المتنبي بهذا تقليد الوقوف على الأطلال، ولكنّه لم يكن منطلقا في هذه المواجهة من نقطة كرهه للعرب والعروبة، إلا أنّ منطلقه كان بدافع تصنيف الشعراء وإنزال كلّ واحد منهم منزلته التي يستحقّ، بالإضافة إلى تعاليه عمّا شاع بين الناس ومحاولة تفرّده عن باقي الشعراء.

* الانزياح في هذه الأبيات:

لم يستغرق المتنبي طويلا من أجل ذكر البديل الذي ينوب عن حبّ النساء، وتبيان السبب الذي يدعو لمثل هذا الموقف، بحيث اكتفى ببيت واحد ليذكر بعد ذلك اسم محبوبه وممدوحه.

يبدأ المتنبي بـ"إذا" الظرفيّة التي تتضمّن معنى الشرط؛ مكوّنا انزياحا لغويّا تزيد حدّته في الشرط الثاني من البيت الأوّل أين يكسّر توقع السامع والقارئ لما كان يُريد الذهاب إليه بطرح سؤال يُوضّح مقصده.

2- ديوان أبي الطيب المتنبي: شرح أبي البقاء العكبري، ضبط نصّه وصحّحه د/ كمال طالب، الجزء الثالث، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1997، ص 370-371

ثم يبدأ بيته الثاني بلام الابتداء والتوكيد، ليميل بعده إلى إخبارنا بالسبب الذي يجعل ابن عبد الله أولى بحبه.

أما البيت الأخير، فإنّ صيغة "قبل" تؤكد تغيير مسار الشاعر، فقد كان قبلاً متيّماً بحبّ النساء اللواتي لا يحتجن إلى زينة لإبداء حسنهنّ، ثمّ انتقل إلى الاهتمام بالأمور الأرفع شأنًا، وهي التطلع إلى مملكة سيف الدولة بما فيها. وإذن، ما يُساعد على تحرك الانزياح - وإن كان محدودًا- في هذه الأبيات بعض الصيغ اللغوية التي استعان بها الشاعر.

ما يُلاحظ في أبيات المتنبي هذه، عدم ورود بعض مفردات شعر الوقوف على الأطلال وإن كان يعارضه، ولكن هذا لا يعني أنّ المتنبي لم يكتب أبداً في الطلل والبكاء عليه، وديوانه شاهد على ذلك، إلا أنّ موقفه هنا فرض عليه الابتعاد عن تلك المفردات.

* خلاصة الفصل:

يرى بعض الدارسين أنّ الشعر العباسي جاء صورة صادقة عن مجتمعه وفقاً للتغيرات التي عرفها، من بين الجديد الذي جاء في هذا العصر " تعديل أوزان الشعر بما يتفق ورقي الأذان الموسيقية في العصر العباسي، ووصف الأحوال الاجتماعية والسياسية للعصر وصفا صادقا مستقيضا، وأن يصفوا مشاعرهم هم، لا مشاعر غيرهم."¹ استطاع شعراء العصر العباسي أن يطوروا القصيدة ويجدّدوها من خلال تنوع الاتجاهات التي تبوّها، والتي فرضت عليهم أنماطا متنوّعة من الصور والأساليب الشعرية، فخرجوا عن الأنماط القديمة وقد ساعدهم في ذلك توجّهاتهم السياسية والدينية والفنية. فأبو نواس مثلاً يشكّل "اهتماما كبيرا عند مؤرّخي الأدب، ويبدو هذا الاهتمام الذي انصبّ حوله من خلال موقفه من نمط القصيدة العربية وبنائها، وما أشاعه في ثنايا قصائده من موضوعات ومضامين."²

ومن خلال النماذج المختارة، نستطيع أن نلاحظ أنّ أبا نواس يتّجه بموقفه من الطلل وإحلال الخمر مكانه موقفاً واتّجاهاً حزبياً، فهو لا يستطيع أن يتنصّل من شعوبيته، أمّا دعبل بن علي الخزاعي فكان توجّهه توجّهاً دينياً نظراً لميزة شعره المختار وقاموسه الشعري الذي تبناه، لنصل في الأخير إلى المتنبي ونجده يحاول توجيه اهتمام الشعراء من البكاء على النساء والتشبيب بهنّ من

¹- جابر عصفور: جنابة الأدب الجاهلي، ص 78.

²- نور الدين السّد: الشعرية العربية، ص 437.

خلال البكاء على الظل إلى الاهتمام بما هو أعلى شأنًا من الأمور، وله في ذلك توجه شعري ذاتي خاص. وعليه، يبدو الانزياح في هذا العصر مقرونا بالشاعر نفسه، فهو إمّا أن يكون انزياحًا من الظل إلى ما ينوب عنه كالخمر، أو انزياحًا من الظل إلى الدين، أو من الظل إلى أمر يراه الشاعر أولى بالبكاء.

الفصل الرابع:

انزياح الظلّية في الشعر الحديث

ما لاحظته من خلال عدّة دراسات بأنّ الكلام عن الحداثة هو أقرب للأدب والشعر المعاصر منها إلى الشعر الحديث، أي أنّ هناك من يُطلق على الشعر المعاصر اسم الشعر الحديث أو الدائري لذلك صعب التفريق بين المصطلحين. وإن لم يكن طرفي الحديث والمناقشة منسجمين في تبدي المصطلحات اختلط الفهم والإدراك، ولكنّي اعتمدت في التفريق بين الفترتين على عامل الزمن والأسبقية، وعلى هذا الأساس كان الشعر الحديث - شعر شوقي والبارودي وحافظ إبراهيم وناجي- أوّل طرق الوصول إلى الحداثة الشعرية؛ وإن كانت هذه الطريق وسطا بين ما مضى وما هو آت لأنّ البداية دائما صعبة والتحرّر لا بدّ له من قدرة وصبر.

الشعر الحديث إذن شعر محافظ من جهة وتواق للتحرّر من جهة أخرى، وشعراء هذا العصر مدركون لقداسة الماضي وواعون بضرورة التفتح على الثقافات المختلفة، لذلك جاء شعرهم - كما سنرى من خلال النماذج المختارة- بسيطا في درجة انزياحاته، وإن كانت تبدو أكثر جرأة، وهو أمر طبيعيّ جدّا. في هذا العصر، نعرض لنماذج شعرية نحاول من خلالها ملاحظة التغيّرات الطارئة على القصيدة، وما هو الجديد الذي أدّى إلى زيادة درجة الانزياح بالمقارنة مع القصيدة القديمة في مختلف الجوانب.

1- الانزياح من الظلّ إلى الذات:

والبداية تكون مع الشاعر إبراهيم ناجي¹

يتّسم شعر ناجي عموما بالحزن والرومانسيّة؛ يرجع ذلك إلى تأثره بما قرأ خصوصا للغربيين، بالإضافة إلى جملة من الظروف التي أحاطت به وجعلته أسير هذا الحزن في حياته ممّا يظهر في شعره، فقد تخلى عنه الأقارب والأحباب، وما تلقاه من نقد لاذع على ديوانه الأوّل من طرف بعض النقاد مثل طه حسين والعقاد، وأهمّ الأسباب التي جعلت شعره يتّسم بالحزن - حسب بعض الدارسين- راجع إلى فشله في حبّه الأوّل، حيث كتب أكثر قصائده في هذه التجربة؛ مصورا ما بقي منه مجرد أطلال. وقد أطلق عليه لقب شاعر الأطلال نسبة لقصيدته المطوّلة "الأطلال"، ولأنّ شعره كان يصدر عن نزوع

1 - إبراهيم ناجي: شاعر مصري ولد بالقاهرة في 1898/12/31، شغف بالمطالعة لما رأى من والده من اهتمام بالكتب، أتقن الفرنسية والانجليزية والألمانية، بعد حيازته شهادة الثانوية انتسب إلى كلية الطب؛ أين تخرّج منها سنة 1923. تفتحت موهبته الشعرية منذ الصغر وقد شجّعه والده على ذلك بإهدائه كتب من مكتبته الخاصة، درس العروض والقوافي وقرأ دواوين القدماء بالإضافة إلى الثقافة الغربية فأرثا دواوين الغربيين الرومانسيين من أمثال: شيلي وبيرون، انتسب إلى جماعة أبولو عام 1932، مساهما في تغيير صورة القصيدة العربية من أجل تحريرها من النظام الكلاسيكي. له عدّة دواوين منها: وراء الغمام نشر سنة 1934، الطائر الجريح سنة 1957. توفي في 24-03-1953.

ذاتي رومانسي حزين، حتّى أنّه يصل من خلال هذا النزوع إلى نظرة سوداويّة متشائمة.

رغم ما تلقاه من نقد لاذع على شعره إلا أنّ بعض الدارسين يصفونه بأنّه من الشعراء المجدّدين، لأنّ شاعريته ابتعدت عن القوالب القديمة. واختيارنا لهذا الشاعر يرجع أوّلاً لانتمائه زمنياً لكتاب الشعر الحديث، وثانياً لأنّه صاحب قصيدة "الأطلال" تلك الملحمة المطوّلة، والتي أعجب بها المئات حتّى لقّب بشاعر الأطلال نسبة لها.

ودون أيّ مجال لتفسد ير عذوان هـ ذه القصيدة لبساطته ووضوحه يروي الشاعر أطلال حبّه ويبكيه.

قد لا يذرج إبراهيم ناجي في هـ ذه القصيدة عن دائرة بكاء الأطلال وموضوعه، إلا أنّه يتحدّث بلسان عصره بطريقة تناسبه.

يقول في بعض مقاطعها:¹

يَا فُؤَادِي رَحِمَ اللهُ الْهَوَى
اسْقِنِي وَاشْرَبْ عَلَى أَطْلَالِهِ
كَيْفَ ذَاكَ الْحُبُّ أَمْسَى خَبْرًا
وَبَسَاطًا مِنْ نَدَامَى حُلْمٍ
كَانَ صَرْحًا مِنْ خِيَالِ فَهْوَى
وَأَرُو عَنِّي طَالَمَا الدَّمْعُ رَوَى
وَحَدِيثًا مِنْ أَحَادِيثِ الْجَوَى
هُمْ تَوَارَوْا أَبَدًا وَهُوَ انطَوَى

يَا رِيحًا، لَيْسَ يَهْدَأُ عَصْفُهَا
وَأَنَا أَقْتَاتُ مِنْ وَهْمِ عَفَا
كَمْ تَقَلَّبْتُ عَلَى خَنْجَرِهِ
وَإِذَا الْقَلْبُ عَلَى غُفْرَانِهِ
نَضَبَ الزَّيْتِ وَمِصْبَاحِي انطَفَأَ
وَأَفِي الْعُمُرَ لِنَاسٍ مَا وَفَى
لَا الْهَوَى مَالٌ، وَلَا الْجَفْنُ عَفَا
كُلَّمَا غَارَ بِهِ النَّصْلُ عَفَا

يَا غَرَامًا كَانَ مِئِي فِي دَمِي
مَا قَضَيْنَا سَاعَةً فِي عَرْسِهِ
مَا انْتِزَاعِي دَمْعَةً مِنْ عَيْنِهِ
لَيْتَ شِعْرِي أَيْنَ مِنْهُ مَهْرَبِي
قَدْرًا كَالْمَوْتِ، أَوْ فِي طَعْمِهِ
وَقَضَيْنَا الْعُمُرَ فِي مَاتَمِهِ
وَاعْتَصَابِي بِسَمَةٍ مِنْ فَمِهِ
أَيْنَ يَمْضِي هَارِبٌ مِنْ دَمِهِ؟

أَيْنَ مِنْ عَيْنِي حَبِيبٌ سَاحِرٌ
وَائْتِقُ الْخُطْوَةَ يَمْشِي مَلَكًا
عَبَقُ السَّحْرِ كَأَنْفَاسِ الرَّبِّي
مُشْرِقُ الطَّلَعَةِ، فِي مَنْطِقِهِ
فِيهِ نُبْلٌ وَجَلَالٌ وَحَيَاءٌ
ظَالِمُ الْحُسْنِ، شَدِيدُ الْكِبْرِيَاءِ
سَاهِمُ الطَّرْفِ كَأَحْلَامِ الْمَسَاءِ
لُغَةُ الثُّورِ، وَتَعْبِيرُ السَّمَاءِ

¹ - شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ليلي القاهرة، دار الشروق، ط3، 1408هـ / 1988م، ص 33-34-36-37.

....

تبدو القصيدة مقسّمة إلى مقاطع، كلّ مقطع يتكوّن من أربعة أبيات تتوحّد في قافية واحدة، وعلى هذا الأساس يذوّع الشاعر موسيقى قصيدته ويُبَعدها عن الروتين الموسيقي للقصيدة القديمة.

يمكن اعتبار كلّ بيت جملة تامّة، ولكن هذا لا يعني عدم ارتباط الأبيات ببعضها من حيث المعنى خصوصاً في كلّ مقطع؛ كأنّ كلّ مقطع موضوع جزئي ضمن الموضوع العام، عبارة عن وقفات قصيرة يُشكّل مجموعها الوقفة الكبرى عند انتهاء القصيدة. نحسّ ونحن نقرأ هذه القصيدة كأنّها كُتبت لثغرى من جهة أخرى نلمس اختلاف هذه القصيدة وأي قصيدة قديمة من حيث الرنين الذي تحدّثه سواء في سماع المتلقّي أو حتّى في طريقة تقبّله، فقصيدته ناجية هذه تظهر سلاستها لأنّ كلماتها تنتمي لقاموس الشعر الرومانسي الحديث، وموسيقاها خفيفة على السمع تبتعد عن الرتابة، بالإضافة إلى طريقة الجمع بين الكلمات، وهو ما يشكّل النسق الجديد للقصيدة العربيّة، ذلك أنّ قصائد ناجي " امتازت بالسهولة والقرب من نفس المتلقّي والجدة في التعبير، بما يتناسب، ربّما، مع الموضوع الوحيد، تقريداً، الذي فضّل أن يكون ناجي موضوعه الشعري وهو موضوع الغزل."¹

وإذا ما عدنا إلى هذه القصيدة نلاحظ كثرة أداة النداء (يا فؤادي، يا رياحا، يا غراما، يا حياة، يايبابا، يا قفارا، يا حبيبا، يا شفاء الروح...) إنّ ورود أداة النداء بهذه الكثرة عادة ما يوضّح المعاناة النفسية لأنّ الشاعر يُحدّث نفسه بما يتذكّره ويؤلمه.

وفي محاولة مقارنة التراكيب المستخدمة في كلّ من الشعر القديم والحديث، نلّف ذلك الاختلاف – وإن كان بسيطاً- على اعتبار أنّ هذا الأخير هو أولى خطوات التغيير.

في البيت الأوّل مثلاً وردت عبارة: "رحم الله الهوى" ومن خلالها اكتسب الهوى أو الدب صفة المحسوس، وأصبح بإمكاننا الترحم عليه، وهو تركيب زاد في جمال القصيدة خصوصاً في بدايتها لاعتماده على الاستعارة، فالشاعر يهتم بإقامة علاقات خاصّة بين مفردات نصّه ليبدو متفرّداً، "حيث يصبح السياق خالق الانزياحات بما يُوفّره من تغطية لبعض عناصر هو إبراز

¹ - سعدية مفرح: ابراهيم ناجي... وأطلاله، مجلة العربي، العدد 578، ذو الحجة، 1427هـ/ يناير 2007، ص 15.

الأخرى ممّا يُؤلّد لدى القارئ انطبعا أولّيّا بأدّه أمام تواجد فعلي لسمة أسلوبية تتّضح أكثر بإعادة قراءة السياق.²

نحن نتقبّل هذه التراكيب وغيرها إذا ما أخذناها بالمعنى المجازي تماما كما يقول ابراهيم ناجي:

"الدمع روى" حيث يصبح الدمع قادرا على الكلام ليروي حزنه على الحب الذي أصبح طلا. كلّ ما في الشاعر يبكي معه ويروي حزنه، فلم لا يكون الدمع أوّل ما يُعبّر به الإنسان عن همومه وأحزانه.

وقوله: "ألمح الدنيا" صورة شعريّة واضحة، فالدنيا هنا بديل عن كلّ ما يراه الشاعر وما تقع عليه عينه، أي أنّها كلمة تدوب عن مجموعة من الكلمات وتقوم بوظيفتها دلاليّا. وإسنادها للفعل "ألمح" هو إسناد يقوم على المجازية.

وقوله: "ظالم الحسن"، حيث يمكننا ردّ المعنى لحقيقته ونفي الانزياح باستبدال المدلول الأوّل إلى مدلول ثان بقولنا "شديد الحسن".

ورغم أنّ هناك أمثلة كثيرة في قصيدة ناجي، إلا أنّ هذه الصور المستخدمة لا تشكّل تضادّا أو تناقرا قويّا بين المدلولات، لأنّها لا تصدم تفكير القارئ وتوقعه بقدر ما تزيحه عمّا تعودّ من التراكيب إلى مستوى آخر يظهره السياق، وهو أسلوب تفرضه جماليات العصر الحديث في الكتابة. وض من هذه الجماليات تصبح للكلمة قيمة متفرّدة.

يقول أدونيس: "إنّ للكلمة عادة معنى مباشرا، ولكنّها في الشعر تتجاوزها إلى معنى أوسع وأعمق. لا بدّ للكلمة في الشعر من أن تغلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر ممّا تعدّ به، وأن تشير إلى أكثر ممّا تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديمًا دقيقًا أو عرضًا محكمًا لفكرة أو موضوع ما ولكنّها رحم لخصب جديد."¹

2- الانزياح الديني عند ابراهيم ناجي:

للشاعر نفسه نختار قصيدة أخرى يتّجه فيها الشاعر اتّجاهها مغايرا ولكنّه يدور في إطار الغزل.

يقول في قصيدته "العودة"²

هذه الكعبة كُنّا طائفها
كم سجدنا وعبدنا الحُسن فيها
والمُصلّين صباحًا ومساء
كيف بالله رجعنا غرباء

* * *

دار أحلامي وحبيّ لقيتنا
في جمود مثلما تلقى الجديد

² - عبد الله راجح: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء 1، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 33

¹ - أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ص 127

² - الأعمال الكاملة لابراهيم ناجي، ديوان "وراء الغمام" دار الشروق، ط2، 1408هـ/1988م، ص 14-15-16-17

أُنكرتْنا وهي كانت إن رَأَتْنا يَضْحَكُ الثُّورُ إلينا من بعيد

* * *

رَفَرَفَ القلبُ بجنبِي كالذَّبِيحِ وأنا أهْتَفُ يا قلبُ: "اتِّدِ"
فُجِيبُ الدَّمْعِ والماضي الجريحِ "لِمَ عُدْنَا لَيْتَ أنا لِمَ نَعُدُّ!"

أَيُّها الوَكْرُ إذا طار الأليفُ لا يَرى الآخِرُ مَعنى للسَّماءِ
ويَرى الأيَّامَ صَفْرا كالخريفِ نائحاتٍ كَرياحِ الصَّحراءِ

* * *

أه مَما صَنَعَ الذَّهْرُ بَنا أو هَذا الظِّلُّ العائِسُ أنتِ!
والخيالُ المطرَقُ الرِّأسِ أنا شَدَّ ما بَنتَنا على الضَّنكِ وبيتِ

* * *

أينَ نادِيكَ وأينَ السُّمْرُ أينَ أهْلوكَ بِساطًا ونَدامِي
كُلِّما أرسَلتُ عَينِي تَنظُرُ وتَبَّ الدَّمْعُ إلى عَينِي وِغامًا

* * *

مَوطِنُ الحُسنِ نَوَى فيهِ السَّامُ وَسَرَتِ أنفاسُهُ في جَوِّهِ
وَأناخُ اللَّيلِ فيهِ وَجَتْمُ وَجَرَتِ أشباحُهُ في بهوِّهِ

وَعلى بابِكَ أَلقي جُعبَتِي كَغَريبِ أبٍ مِن وادِي المِحَنِ
فِيكَ كَفَّ اللهُ عَنِّي عُرْبَتِي وَرَسا رَحلي على أرضِ الوَطَنِ!

* * *

وَطَنِي أنتَ وَلِكَيِّي طَريدُ أبديِّ النَّفيِّ في عَالَمِ بُؤسِي!
فَإِذا عُدْتُ فَلِلجَوِّ أعودُ ثَمَّ أمْضِي بَعْدَما أفرغُ كَأْسِي!

قصيدة "العودة" لناجي إبراهيم تكشف عن معناها من عنوانها وتوجّه القارئ إلى فنّ البكاء على الأطلال؛ وإن كانت في أسلوب جديد يبيّن طريقة الشاعر في صياغته.

أول ما يمكننا ملاحظته أنّ الشاعر ينتقل من بيت لآخر وهو يُحاول الاسترسال في موضوع واحد، أو بالأحرى صورة واحدة بمختلف اللقطات، إنّها صورة المكان الذي عاد إليه، كيف كان، كيف وجدته، كيف كان شعوره به، وكيف أصبح بعد اللقاء.

يستخدم الشاعر قاموساً دينياً، ليبدو الانزياح واضحاً منذ بداية النص، فالمكان من كثرة ارتياده أصبح بالنسبة إليه كالكعبة المقدّسة، يزوره باستمرار

ويقضي الأوقات الممتعة فيه كإقامة الصلّاة، ولكنّه في الشطر الثاني من البيت الثاني يواجهنا بالحقيقة المرّة، فقد عاد غريبا في المكان نفسه الذي شهد حبّه وأحلامه؛ فكان اللقاء جامدا من أيّ شعور لأنّ المكان أنكره، عندها يدعو قلبه لعدم الفرح، فالدمع والماضي يأسفان على العودة، ذلك أنّ صورة المكان كانت أجمل.

وبالشّعور نفسه يواصل الشّاعر وصفه للمكان حتّى غدا طلالا عابسا في وجهه، وأصبح الشّاعر من خلاله باكيا على ما كان فيه من ليالٍ وأهلٍ وندامى، ولم يبق إلاّ الدمع والسّام والأشباح.

يبدو عذوان القصيدة تلخيصا لموضوعها، فهو لا يرتبط بدائيتها، بل بالقصيدة كلّها، ومن ثمّة فهو يختلف عن طبيعة العناوين في القصائد القديمة، الذي لا تتجاوز كونها الأشطر الأولى من تلك القصائد، كما تختلف عن طبيعة العناوين في القصيدة الحديثة كما سنرى في الفصل اللاحق.

تساعد الصورة الشعريّة الجديدة على الخروج بالقصيدة من أفق ضيق إلى مجال أوسع بواسطة العلاقات التي يقيمها الشاعر بين الكلمات وينقل المتلقّي من خلالها إلى مستوى يستطيع فيه فهم مراده.

وقد استعان ناجي في نصّه هذا بجملة من الصّور الاستعاريّة يمكننا أن نذكر بعضها فيما يلي:

الانزياح	نفي الانزياح	
المدلول الأول	المدلول الثاني	المدلول الثالث
عبدنا الحسن	أحبينا الحياة	الدار
الدار لقيت	وُجِدت	عبدنا الحسن
الدار أنكرت	تغيّرت	الدار لقيت
يضحك النور	يظهر	الدار أنكرت
يجيب الدمع	البكاء	يضحك النور
يجيب الماضي	التذكّر	يجيب الدمع

أمّا من الجانب الإيقاعي فقد كان للوزن والقافية مكان الصدارة في الشعر، هذه المكانة تتعرّض اليوم للانتقاد، ذلك أنّ على الشاعر التعبير عن الإنسان والكون كاملا، وليس البقاء في حدود النصّ وحده، وهو بهذا التعبير الجديد يخرج عن تكرار نفس العناصر الشعريّة، ويبتعد قدر استطاعته عن القواعد التي تقيّد انطلاقه؛ من بينها الالتزام بوزن واحد وقافية واحدة.

وفقا لهذه الدعوة، تجاوز الشعراء المحدثون مسألة الوزن والقافية، واهتمّوا أكثر بطريقة النّص الذي ينتجونه، وبهذه النّظرة أصبحت قوانين الشعر القديمة نقطة في مسار تحوّل الشعر يمكن أن نضيف إليها كما يمكن أن نتجاوزها. هذا لا يعني أبدا إهمالها في العمل الشعري، لأنّهما قيمتان خاصّتان، وطاقة كلّ منهما متجدّدة، بالإضافة إلى خضوعها إلى الموسيقى التي تمسّ الإحساس وتعبث بالشّعور.

فالقافية في تحوّلها عبر مسار الشعر أصبحت خاضعة للشاعر يطلبها أّنى يريد، بعدما كانت في الشعر القديم علامة من علامات جودة الشعر وقدرة الشاعر.

وبالنسبة لأبيات شاعرنا هذه تظهر مزدوجة القافية، كلّ بيتين ينتهيان بقافية موحّدة، وهي نقطة التجديد فيها، التنويع والابتعاد عن الرتابة، والخفة في الانتقال من قافية لأخرى.

3- الطلل...الوطن؛ عند أبو ريشة:

النموذج الثالث في هذا العصر، فقد وقع اختيارنا على الشاعر عمر أبو ريشة¹ يقول عمر أبو ريشة في قصيدة "أوغاريت"²:

يَا رَوْعَةَ الْمَاضِي الْبَعِيدِ	المُسْتَتِرِ الْمُبْهَمِ
كَيْفَ انْطَلَقْتَ مِنَ السَّلَاسِلِ	وَالْعَقَالِ الْمُحْكَمِ
أَقْبَلْتِ، فَالْتَقْتِ الزَّمَانُ	تَلَقْتِ الْمَتَوَهَّمِ
وَالْمَوْتَ دُونِكَ وَاقْفُ	فِي ذِلَّةِ الْمُسْتَسْلِمِ
فِيمَ التَّمَرُّدِ وَالْوُثُوبِ	عَلَى الْقَضَاءِ الْمُبْرَمِ
أَتَعِبْتِ مِنْ حُلْمِ الْخُلُودِ	فَشِئْتِ أَلَّا تَحْلُمِي
مَا تُبْصِرِينَ؟ تَأْمَلِي!	مَا تَشْعُرِينَ؟ تَكَلَّمِي!
الرَّبْعُ رَبْعُكَ فَانْحَنِي	عَطْفًا عَلَيْهِ وَسَلَّمِي!
لَا تُنْكِرِيهِ إِنْ تَنَكَّرَ	بَعْدَ طُولِ تَجَهُّمِ
لَمْ يَبْقَ فَيْكِ مِنْ بَنِيكَ	سِوَى الطُّيُوفِ الْحُومِ

1- عمر أبو ريشة: شاعر سوريّ حديث، وُلد في بلدة منبج السورية سنة 1911، فيها ترعرع وتعلّم ثمّ انتقل إلى حلب لإكمال دراسته، ثمّ انتقل إلى الجامعة الأمريكيّة بلبنان، سافر إلى لندن ثمّ إلى باريس ليعود بعدها إلى حلب أثناء الاحتلال الفرنسي ويشارك في الحركة الوطنيّة، سُجن عدّة مرّات ساهم بشعره في المقاومة، وفي تحسين الأوضاع بعد الاستقلال. تأثر أكثر بعد الاحتلال الصهيوني لفلسطين. شغل عدّة مناصب منها: مديرا لدار الكتب في حلب، سفيرا لبلاده في البرازيل، الأرجنتين، الشيلي، العربية السعوديّة، له ديوان بعنوان "شعر"، و"من عمر أبو ريشة"، ومنتخبات شعريّة، و"غنيت في مآثمي" وعدة مسرحيات. توفي سنة 1990 بالرياض.

2- ديوان عمر أبو ريشة، المجلد الأوّل، دار العودة، ط1، 1971، ص من ص 118 إلى 122.

كَمْ خَضَّبْتُهُ حَوَافِرُ	الخَيْلِ الْمُغِيرَةِ بِالدَّمِ
أَنْسَيْتِ كَمْ فِرْعَوْنَ	دَاسَ عَلَى ثَرَاكِ الْأَكْرَمِ
مَالِي أَرَاكِ كَتِيبَةَ	النَّظْرَاتِ، لَمْ تَنْبَسِمِي
هَذَا الدُّهُولُ يَنْمُ عَنْ	ذَاكَ الْجَوَى الْمُتَكَنِّمِ
وَيَكَادُ يَسْأَلُ: مَنْ أَنَا	وَيَكَادُ يَخْذُلُنِي فَمِي!
أَنَا يَا ابْنَةَ الْأَمْجَادِ	مِثْلِكَ وَأَقْفُ فِي مَائِمِي
أَنَا مِنْ بَقَايَا أُمَّةٍ	هِيَ وَالْعُلَى مِنْ تَوَامِ
لَا تَسْأَلِي أَيْنَ انْتَهَتْ	إِنْ تَسْأَلِي، تَنَالِمِي!
السَّمْلُ بَيْنَ مُشْتَتِ	وَمُمَزَّقٍ، وَمُتَلَمِّمِ
وَالْأَرْضُ مَا زَالَتْ مِهَادَ	الظَّالِمِ الْمُتَظَلِّمِ!

اتّسم شعر أبو ريشة بالوطنية، فكانت قصائده أشبه بجرح يذرف، ومن خلالها شارك في إيقاظ الهمم، وتنبيه الغافل. يحدث في قصائده عن مواطن الجمال في الأرض ويسرّبها للنفس .

في هذا النص يشير عمر أبو ريشة إلى أنّ صدمت المكان المهجور أبلغ من أيّ كلام، ويتخذ من موضوع الطلّ سبيلا للمرور إلى موضوع الوطن الممزق، وهو أمر ليس بغريب؛ لأنّه شاعر العروبة والوطنية، وهو في هذا الانتقال والمرور لا يُشعر القارئ بالانفصال والانقطاع مجيدا الرّبط بين الموضوعين.

في البداية يوجّه حديثه لأطلال المدينة كأنّها ذات تقابله وتشاركه الحديث بصدمتها ويّضح أسلوب الحوار في الأسئلة التي يطرحها الشاعر على هذه الأطلال: كيف انطلقت؟ أتعبت من حطم الخلود؟ ما تبصرين؟ ما تشعرين؟ أنسيّت؟...

أسئلة متعدّدة يُخرج بها المكان من صفة الجماد التي تلازمه إلى الحياة وإن كانت حياة صعبة مؤلمة محدثا بذلك انزياحا فكريا خاصا، لأنّ الشاعر لا بدّ أن يُظهر الحقيقة وإن كانت مرّة. فهذه الأطلال التي يُواجهها الشاعر يقرأ من خلالها حقيقة التاريخ.

صديغة التذكّر واضحة في بداية القصيدة، ولكنّ الشاعر يستحضر صورة المكان متحسّرا، حتّى أنّها صورة غير واضحة، حتّى المكان يرفض ما آل إليه، وقد شبّهه الشاعر بالحلم الجميل الذي لن يستحيل حقيقة، لأنّ الواقع يقول

بأنّ ملامح المكان تغيّرت بفضل ما أصابه من عدوان. ثمّ يسقط نفسه على ما أصاب المكان ويواجه معه المصير نفسه.

من جانب آخر، ومن خلال قراءة هذه الأبيات نحسّ بوقعها الخفيف على الآذان نظراً لاعتماد الشعراء في هذه العصر على الأوزان الخفيفة، ورغم أنّها تتّبع قافية موحّدة كالشّعر القديم، إلا أنّ الأبيات غير متساوية الأشطر في الطول والتفعيلات، هذا الأمر لا يمنع التقليد ولا يُبعد عنها صفة التجديد، فلغة هذه القصيدة لغة تتباعد عن التّمطية الكتابيّة لأنّها تعكس العصر والحياة والواقع.

تعتمد لغة أبو ريشة على بساطة التركيب، ولكنّ الجانب الدلالي فيها يتحقّق ببراعة. فقوله مثلاً: "التفت الزّمان" فيه إسناد فعل لغير فاعله الحقيقي، ولكّنه في هذا التركيب يوضّح المعنى بصورة شعريّة جميلة.

وقوله: الموت واقف فيه تشخيص للموت بواسطة الإسناد المتحقّق. ولكنّ التراكيب ليس حاضرة بقوة، إنّما باحتشام، رغم ذلك يكتسب هذا النّص مكانته الشعريّة ببساطته التي تتباعد عن رصف التراكيب من غير هدف.

* خلاصة الفصل:

الشعر الحديث شعر يحاول الابتعاد عن التقليد ويتوق للحريّة، وقد اكتسبها - على الأقل - من جانب التركيب وطرق بعض المواضيع الحياتيّة، أو لنقل، الكلام عن مواضيع معروفة بأسلوب جديد.

فقد حاول الشعراء المحدثون الخروج بالقصيدة من أطرها المعروفة بفضل الثقافة التي تزوّدوا بها، حيث تأثروا بالدراسات والإبداعات الغربيّة دون الانسلاخ عن الهويّة العربيّة، ولهذا السّبب ربّما نجدهم لا يستطيعون التنكّر لما تقرّه الثقافة العربيّة في الشّعر خاصّة، ولا يملكون القوّة في تجاوز بعض الأساسيات فيه، فقد جاءت جهودهم محتشمة في هذا المجال، كاستخدام الصّور الشعريّة الجديدة التي تلائم العصر وتعبّر عن اهتماماتهم، أمّا من الجانب الإيقاعي فقد حافظوا على الأوزان الشعريّة القديمة، إلا في بعض القصائد التي اعتمدوا فيها الأوزان الخفيفة.

بالنسبة لإبراهيم ناجي وعمر أبو ريشة، فإنّ الشاعر الأوّل قد كانت له لغته الخاصّة اكتسبها من تجربة علميّة طويلة، متأثراً بالحركة الرومانسيّة في الغرب، والتي طبعت شعره بطبعها، وأصبحت مواضيعه مصبوغة بها، فهو فيما خلفه من شعر لا يخرج عن الإطار الرومانسي الحزين، ولا يهمل عرض الغزل لذلك نراه يتوجّه توجّهها رومانسيّاً روحياً.

أمّا عمر أبو ريشة فإنّ اهتمامه بالقضايا الوطنيّة طبع شعره بهذا الطابع،
وجعله يتوجّه توجّهًا أيديولوجيًا خاصًا.
ومن خلال نصوص شعراء هذا العصر يظهر الطال منزاحًا إلى الذات
والانتماء إلى الوطن.

الفصل الخامس:

انزياح الطليّة في الشعر المعاصر

في بداية هذا الفصل أودّ أن أشير إلى نقطة تبدو واضحة وهي مسألة التفريق بين الشعر الحديث والمعاصر.

إنّ حركة الشعر الحديث فتحت مجالا أوسع لميلاد الشعر المعاصر، فكلّ زمن حدّاته، ولكن النّظر إلى الأدب والشعر خاصّة تغيّر منذ المحاولات الأولى للتجديد على اختلاف المستويات التي عمّها هذا التجديد.

يقول محمد بديس: " ... ومن الطبيعي أن نجد الشعر المعاصر أحد تيّارات الشعر الحديث، وهذا التحديد يمنعنا من الخلط بين الشعر الحديث والشعر المعاصر، ويبيّن أنّ كلا منهما يمثل مجموعة شعرية"¹

وسيتّضح من خلال القوائد المعنوية بالتطبيق في هذا الفصل مجموعة من النقاط التي تجعلها تتميّز عن قوائد العصور السابقة منها ما يمسّ الجوانب التركيبية والدلالية والإيقاعية.

وقد وقع الاختيار على أربع نماذج شعرية هي على التوالي:

1. قصيدة "دار جدي" لبدر شاكر السيّاب²
2. قصيدة "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش³
3. قصيدة "الأم الحزينة" لخليل حاوي⁴
4. قصيدة "لن أبكي" لعدوى طوقان⁵

¹ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 15
² - بدر شاكر السيّاب: شاعر عراقي ولدبقريّة جيكور جنوب البصرة سنة 1926، تربى في بيت جدّه ولعب في ماء نهر "بويب"، كتب الشعر باللهجة العراقية ثم بالفصحى، استمرّ في كتابة الشعر بانتظام بعد 1941، له نشاطات أدبية وسياسية متعدّدة كانتماته لحزب التحرير الوطني، و نشر كتاباته في مجلة الآداب وشعر، له دواوين كثيرة منها: أزهار ذابلة (1947)، أساطير (1950)، حفر القبور (1952)، أنشودة المطر (1960)، المعبد الغريق (1962)
³ - محمود درويش: شاعر فلسطيني ولد في الجليل سنة 1942، تلقى تشجيعا من عائلته على الإلمام بالثقافة، ووعى في سن مبكرة بالمأساة الوطنية إثر الاحتلال الإسرائيلي، هاجر مع عائلته إلى بيروت، بدأ كتابة الشعر مبكرا لما تلقى من عناية من مدرسيه وجدّه، أصدر ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" سنة 1960، مستمرا بعدها في إصدار دواوينه الشعرية منها: أوراق الزيتون (1964)، عاشق من فلسطين (1966)، حبيبتي تنهض من نومها (1969)، مديح الظل العالي (1983)، ورد أقل (1986).
⁴ - خليل حاوي: (1919-1982) شاعر لبناني يعرفه الجميع بأنّه من شعراء رواد الحركة الشعرية للتصّف الثاني من القرن 20، ناقد ومفكر،
⁵ كان كثير القراءة، نظم الشعر الموزون والحر بالفصحى والعامية، تعلم اللغات وتخرّج من الجامعة الأمريكية بنفوق، عمل أستاذا في الجامعة بلبنان ابتعد عن ارتياد الموضوعات الوصفية والمعاني والصور المستهلكة، من دواوينه: نهر الرماد (1957)، الناي والريح (1961)، ببادر الجوع (1965)، ديوان خليل حاوي (1972)، الرعد الجريح (1979)، من جحيم الكوميديا (1979).
- عدوى طوقان: شقيقة الشاعر المرحوم ابراهيم طوقان، ولدت في نابلس بين عامي 1919 و1920 أين تلقت دراستها، ولم تنح لها

الظروف اتمام تعليمها الجامعي، فعكفت على الدراسة الشخصية ساعدها في ذلك شقيقها الذي جعلها تحبّ الشعر فكتبت وعالج ما كتبت تعتبر من أوائل الشعراء الذين عملوا على تجسيد العواطف في شعرهم، أصدرت في حياتها ثمانية دواوين منها: وحدي مع الأيام، أعطني حبا، أمام الباب المغلق، الليل والفرسان، على قمة الدنيا وحيدا، اللحن الأخير.

أم الصبّا صبايَ والطُفولةُ اللعوبُ
والهناءُ

وهَلْ بَكَيْتُ أَنْ تَضَعُعَ الْبِنَاءُ
وَأَقْفَرَ الْفَنَاءُ أَمْ بَكَيْتُ سَاكِنِيهِ؟
أَمْ أَنَّنِي رَأَيْتُ فِي خَرَابِكَ الْفَنَاءُ
مُحَدِّقًا إِلَيَّ مِنْكَ مِنْ دَمِي
مُكْشِّرًا مِنَ الْحَجَارِ؟ أَهْ أَيْ بُرْعُمُ
يَرْبُ فَيْدِكِ؟ بُرْعُمُ الرَّدَى غَدًا
أَمُوتُ

وَلَنْ يَظَلَّ مِنْ قَوَايِ مَا يَظَلُّ مِنْ
خَرَابِ الْبُيُوتِ
لَا أُنْشِدُ قُ الضِّ يَاءُ لَا أَعْضُدُ عَضُ
الهُوَاءُ
لَا أَعْصُرُ النَّهَارَ أَوْ يَمَصُّ نِي
الْمَسَاءُ

كَأَنَّ مَقْلَتِي بَلَّ كَأَنَّي انْبَعَثْتُ
(أورفيوس)

تَمَصُّهُ الْخَرَابُ الْهُوَى إِلَى الْجَحِيمِ
فَيَلْتَقِي بِمَقْلَتِيهِ، يَلْتَقِي بِهَا بِيُودَيْسُ "أَهْ
يَا عَرُوسُ
يَا تَوَامَ الشَّبَابِ يَا زَنْبَقَةَ النَّعِيمِ!"
طَرِيفُهُ ابْتِنَاهُ بِالْحَنِينِ وَالْغِنَاءِ:
بَرَاعِمُ الْخَطِّ وَدَقَّتْ لَهَا مَعَالِقُ
الْفَنَاءِ.

وَبِالْغِنَاءِ، يَا صِبايَ، يَا عِظَامَ، يَا
رَمِيمَ،
كِسْوَتِكَ الرُّوَاءِ وَالضِّيَاءِ

طُفُولَتِي، صِبايَ، أَيْنَ.. أَيْنَ كُلُّ
ذَلِكَ؟

أَيْنَ حَيَاةٌ لَا يَدُومُ نَ طَرِيقَهُ
الطَّوِيلُ سُورُ

يقول بدر شاكر السياب في
قصيدته
"دار جدّي":¹

مُطْفَأَةٌ هِيَ التَّوَاظِدُ الْكَثِيرُ
وَبَابُ جَدِّي مَوْصِدٌ وَبَيْتُهُ انْتِظَارُ
وَأَطْرُقُ الْبَابَ فَمَنْ يُجِيبُ يَفْتَحُ؟
تُجِيبُنِي الطُّفُولَةُ الشَّبَابُ مِنْذُ صَارُ
تُجِيبُنِي الْجِرَارُ جَفَّ مَأْوَاهَا فَلَيْسَ
تَنْضَحُ

"بويب" غير أنها تُذَرُّرُ الْعُبَارُ
مُطْفَأَةٌ هِيَ الشَّمْسُ فِيهِ وَالنُّجُومُ
الْحِقْبُ الثَّلَاثُ مِنْذُ أَنْ خَفَقَتْ لِلْحَيَاةِ
فِي بَيْتِ جَدِّي أَرْحَمُ نَفْسٍ فِي ه
كَالْغُيُومِ

تَخْتَصِرُ الْبِدَارُ فِي خُدُودِهَا
وَالْمِيَاءُ

فَنَحْنُ لَا نُلْمُ بِالرَّدَى مِنَ الْقُبُورِ
فَأَوْجُهُ الْعَجَائِزُ
أَفْصَحُ فِي الْحَدِيثِ عَنْ مَنَاجِلِ
الْعُصُورِ

مِنَ الْقُبُورِ فِيهِ وَالْجَنَائِزُ
وَحِينَ تَقْفِرُ الْبُيُوتُ مِنْ بَنَاتِهَا
وَسَاكِنِيهَا مِنْ أَغَانِيهَا وَمِنْ شِكَايَتِهَا
نُحِسُ كَيْفَ يَسْحَقُ الزَّمَانُ إِذْ يَدُورُ
أَشْتَهِيكَ يَا حَجَارَةَ الْجِدَارِ يَا بِلَاطُ
يَا حَدِيدُ يَا طِلَاءُ؟

أَشْتَهِي التَّقَاءَ كُنْ مِثْلَمَا انْتَهَى إِلَيَّ
فِيهِ؟

¹ - بدر شاكر السياب: ديوانه، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، 1997،
ص من 143 إلى 148

أَفِيقُ أَجْمَعُ النَّدى مِنَ الشَّجَرِ
 فِي قَدَحٍ، لِيَقْتُلَ السُّعَالَ وَالْهَزَالَ
 وَفِي الْمَسَاءِ كُنْتُ أُسْتَحَمُّ بِالنُّجُومِ،
 عَيْنُ أَيِّ بَلْقَطٍ انْهَنَ نَجْمَةٌ فَنَجْمَةٌ،
 وَرَاكِبُ الْهَيْلَالِ سَفِينَةٌ.. كَأَنَّ سِدْنَ بَادَ
 فِي ارْتِحَالٍ:

شِرَاعِي الْعُيُومِ
 وَمَرْقَائِي الْمُحَالَ،
 وَأَبْصِرُ اللَّهَ عَلَى هَيْئَةٍ نَخْلَةٍ كَنَدَاجِ
 نَخْلَةٍ بَيِّضُ فِي الظَّلَامِ،
 أَحْسَهُ يَقُولُ: "يَا بُنَيَّ يَا غُلَامَ،
 وَهَبْتُكَ الْحَيَاةَ وَالْحَنَانَ وَالنُّجُومَ
 وَهَبْتُهَا لِمُقَاتِلِكَ، وَالْمَطْرَ
 لِلْقَدَمِينَ الْغَضَبَيْنِ فَاشْرَبِ الْحَيَاةَ
 وَعَبَّهَا يُحِبُّكَ الْإِلَهَ."
 أَهَكَذَا السُّنُونُ تَذْهَبُ
 أَهَكَذَا الْحَيَاةُ تَنْضَبُ؟
 أَحْسُ أَنَّنِي أُدُوبُ، أَتَعْبُ،
 أَمُوتُ كَالشَّجَرِ.

كَشَرَ عَنْ بَوَابَةِ كَاعَيْنِ الشُّبَاكِ
 تُفْضِي إِلَى الْفُبُورِ؟
 وَالكَوْنُ بِالْحَيَاةِ يَذُبُّ: الْمِيَاهُ
 وَالصُّخُورُ
 وَدُرَّةُ الْعُبَارِ وَالنِّمَالِ وَالْحَدِيدِ.
 وَكُلُّ لَحْنٍ، كُلُّ مَوْسِمٍ، جَدِيدٌ:
 الْحَرِثُ وَالْبِذَارُ وَالزُّهُورُ.
 وَكُلُّ ضَاحِكٍ فَمِنْ فُؤَادِهِ، وَكُلُّ
 نَاطِقٍ فَمِنْ فُؤَادِهِ
 وَكُلُّ نَائِحٍ فَمِنْ فُؤَادِهِ، وَالْأَرْضُ لَا
 تَدُورُ
 وَالشَّدَّ مَسُّ، إِذْ تَغِيْبُ، تَسُدُّ تَرْيْحُ
 كَالصَّغِيرِ فِي رُقَادِهِ.
 وَالْمَرْءُ لَا يَمُوتُ إِنْ لَمْ يَفْتَرِسْهُ فِي
 الظَّلَامِ
 أَوْ يَخْتَطِفُهُ مَارِدٌ وَالْمَرْءُ لَا يَشِيْبُ
 (فَهَكَذَا الشُّيُوخُ مِنْذُ يُوَلَدُونَ
 الشَّعْرُ الْأَبْيَضُ وَالْعَصِيُّ وَالذَّفُونُ)
 وَفِي أَيِّ الصِّيفِ حِينَ يَنْعَسُ
 الْقَمْرُ
 وَتَدْبُلُ النُّجُومُ فِي أَوَائِلِ السَّحْرِ،

لقد ذكرنا القصيدة كاملة لأننا رأينا فيها نموذجاً خصباً لدراسة الانزياح. يبدأ السيّاب قصيدته "دار جدّي" بصورة السلب، الانطفاء دليل على الخلاء، الغياب، الهجران، الهجران، الموت؛ وهو المحور الذي يستعين لتبنيانه بصور متعدّدة مثل: الانطفاء، الانتظار، الشباب المنقضي، الفقار، الغياب... ورغم أنّ هذا البيت مليء بالتوافذ، وهي عادة ما تدلّ على دخول الدّور والهواء إلى البيت، وبالتالي الحياة بتفاصيلها الصغيرة، إلا أنّها جميعاً مغلقة، تدلّ على العتمة وغياب الأهل الذين ينتظرون المسافرين بالفرحة المعهودة، أي أنّ المكان ميّت لموت أصحابه ومكوّناته. وبهذا فإنّ صورة الموت الحاضرة تزاحم صورة الحياة الماضية وتتفوّق عليها.

الموت إذن هو الحقيقة المغيبيّة كلّما وضعت الحياة بصدمتها علينا، ورغم أنّ الشاعر يذكر كلّ مستلزمات الموت دون أن يذكره صراحة، إلا أنّه بهذا يبيّن حقيقته أكثر، فهو شاب عاد لمكان طفولته كي يجدّ شبابه؛ ولكنّه وجد المكان ميّتا وزاد هذا في مرضه وإحساسه بالألم ناقلاً إلينا هذه الصورة المكثفة. حتّى أنّ أوجه العجائز أفصح في إخبار الشاعر عن الحقيقة المرّة من القبور والبيوت المقفّرة؛ تؤكّد بأنّ الزّمان جائر وقادر على تغيير ملامح الأرض، يسحق كلّ ما حوله بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة، وهو الأمر الظاهر على جدار البيت وبلاطه وعلى الشاعر نفسه الذي يتذكّر طفولته ويتساءل إن كان يبكي البناء المنهدّ، أم أنّه كان يبكي ساكنيه، إلا أنّه يدرك أنّه سيموت غداً، وأنّ هذا المكان أحسن منه لأنّه سيخلّف آثاراً تذكر من سيّأتي؛ أمّا هو فلن يتذكّره أحد.

1- الانزياح من الطلل إلى الذات في نص السيّاب:

للعنوان عموماً إيدأؤه الخاص، رغم أنّ عنوان هذه القصيدة جملة عاديّة تتشكّل من ترابط إسنادي عادي إلا أنّ ما يحرك الانزياح فيه هو لفظة "جدّي" بكلّ ما تفرزه من معانٍ (القدم، المكان الأوّل، الأصل العنقاة، الخطاب الأوّل، الوجود الأوّل...). فالجدّ يحتفظ بموقعه المهمّ ضمن الأسرة لأنّه قطب التجمّع وسبيل حلّ النزاعات.

ولأنّ العنوان هو فاتحة التّأويل المسبق فصيغة العنوان هنا هي صيغة تعينيّة ثمّ انزياحيّة في الوقت نفسه. فعبارة أو جملة "دار جدّي" تبدو حرفيّة ولكنّها عندما ترد في العنوان تحمل دلالة إيحائيّة، لأنّ الصيغة خرجت من صفة الخطاب اليومي إلى الخطاب الشعري، ممّا أحدث له علواً وتصعيداً بلاغيّاً، وعليه فالعنوان هنا دالّ ينهض على كثافة إيحائيّة.

هذا الانتقال من المعنى العادي المتداول إلى المعنى الإيحائي يبرز قصديّة الشاعر والقارئ أيضاً، فالشاعر يحاول أن يسرد وقائع حدثت له في الماضي ويدرّجها في هذا التسلسل؛ والقارئ يساهم الترابط النصّي في تحريك قصديته متجاوزاً قصديّة الشاعر أو المؤلّف.

وفي مجمل النصوص الشعرية يوحي العنوان ببداية الحكّي أو التذكّر أو أنّ النصّ عبارة عن خطاب سيرووي أو مفتوح طلاي؛ أي أنّ العنوان هو بداية للسردية الشعرية أو السيرة الذاتية.

وحيث نتجاوز فكرة الانزياح في عبارة العنوان "دار جدّي" نحاول ربطها - على أساس الترابط النصّي المذكور - بما بعدها وهي الجملة الأولى أين تظهر صيغة الانطفاء، وهي صيغة انزياحية لم تسند لما يلائمها، وحيث نربط العنوان بهذه الصيغة تستمرّ سيولة الجملة الشعرية كقولنا: دار جدّي مطفأة. وهو انطفاء كلي يدلّ على خلاء البيت وفراغه، كما هو الأمر في الجملة الشعرية الأولى: "مطفأة هي النّوافذ". ولكنّه هنا انطفاء جزئي. فالنّوافذ هي جزء من البيت إلا أنّها عيونها، والعيون هي السبيل للتواصل مع الخارج. وعليه فالنّوافذ هنا هي دلالة التعايش اليومي، ودلالة زمنيّة تبين استمرار الحياة في البيوت. هذا ما يوضّح أنّ القراءة - قراءة النصّ الشعري تحديداً - هي دائرة تأويلية بحيث يمكننا تحريك الجزء مع الكل (انطفاء النّوافذ، انطفاء بيت الجد) أو الكل مع الجزء.

وقد أسند الشاعر صفة الكثرار للنّوافذ رغم أنّ النّوافذ صيغة للجمع وهذا يساهم في تصعيد دلالة الانطفاء.

ثمّ ينتقل الشاعر لجملة أخرى يظهر ارتباطها بالجملة الأولى في قوله: "مطفأة هي الشموس والنّجوم"، وهذا الارتباط ناتج عن تحوّل النّوافذ إلى الشموس والنّجوم؛ أي أنّ الجملة الثانية هي انزياح عن الجملة الأولى ومقابلة لها؛ أو بعبارة أخرى الجملة الثانية هي تصعيد في كثافة انزياح الجملة الأولى. ولأنّ النصّ يقوم على تداولية الجمل نلاحظ هذه الاستمرارية الترابطية بين الجمل الشعرية في هذا النصّ. يقول السيّاب دائماً:

فمن يُجيب، يفتح؟

تجيبني الطفولة، الشباب منذ صار

تعتبر الجملة الأولى جملة عادية بدنيّة، ولكنّها تؤسّس لاستمرارية تأويلية لأنّ الجملة التي تليها تشكّل انزياحاً بالنسبة لها، فالشاعر يسأل كأنّه لا يريد إجابة ثمّ يذكر بأنّ من يجيبه هي الطفولة والشباب، وهذا صورة تذكيرية

لماضيه الذي قضاه في هذا البيت، والشاعر بهذا الانزياح يذوّب الجملة الأولى في الثانية بحيث تظهر هذه الأخيرة في الواجهة مكثفة لمعان متعدّدة من خلال التراكمات الاستعارية، فكيف للطفولة مثلا أن تجيب لولا خصوبة النصّ الشعري وإمكانياته في اختراق المألوف.

الأمر نفسه يظهر في قوله: تجيبني الجرار جفّ ماؤها
"بويب" غير أنّها تذرذر الغبار

الشاعر يستنطق مكونات البيت الخالي وهي لا تنطق، وورود "الجرار" في البيت يجعلها تحلّ محلّ المورد في العصور الماضية، إلا أنّها تذرذر الغبار الذي يعتبر نقيض الماء، نقيض الحياة.

الجرار باعتبارها بديلا عن العين (عين الماء)، قد يكون ورودها بعد الطفولة دليلا على أنّ الشاعر كان يقوم بملاها في طفولته، هذا يعني أنّ "الجرار تذرذر الغبار" هي المعادل الموضوعي لغياب الماء.

ويستعين الشاعر لتبرير هذه الانزياحات بإحداث تقابلات كالتي ذكرت، والتي يمكن أن نلخصها في بعض الثنائيات مثل: الباب/ موصد، الجرار/ الغبار، النوافذ/ مطفأة، البيت/ الانتظار...

هناك إذن تقابل بين البيت والانتظار لأنّ الانتظار يضفي صفة الطليّة، بالإضافة إلى وجود تشاكل بين الجرار والغبار ممّا يؤكّد مسألة تصعيد صور الانزياح.

يمكننا أن نلاحظ وجود ما يسمّى بالصيغ المضافة مثل: تجيبني الجرار، تجيبني الطفولة التي تؤدّي إلى الانزياح بينما تعتبر الجمل الأولى جملا تعيينية.

على هذا الأساس يعتبر الانزياح اتساعا تؤدّيه اللغة عبر انسياب الصيغ لأنّ النصّ ينتقل من الصيغ التعيينية إلى فسحة أوسع في إطار الصور الإستعارية.

* أهمية الصور الشعرية في القصيدة:

تحقق الصور الشعرية على اختلافها انزياحا سواء على المستوى السياقي أو الاستبدالي، والاستعارة بوصفها انزياحا استبداليا تعتبر أهمّ ركائز الشعر المعاصر " تعني الجمع بين شيئين لا ينتميان إلى حقيقة واحدة، ويُراد منهما مع ذلك إيصال صورة واحدة قائمة في الذهن أو في الشعور، وهي صورة جديدة ناتجة عن الجمع غير المتوقع بين حقيقتين."¹

1- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في: مواده، صورته، موسيقاه ولغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص 93

تقف هذه القصيدة كما ذكرنا على جملة من الصور الشعرية مثل قوله:
مطفأة هي النوافذ، تجيبني الطفولة، تجيبني الجرار، مطفأة هي الشموس،
يسحق الزمان... إلخ.
وهي استعارات في أفعال أو صفات غريبة. وإذا ما أخذنا كلّ بيت مفرد
ألفينا أنفسنا أمام تنافر قويّ سواء تعلق الأمر بإسناد فعل لغير فاعله الحقيقي،
أو إسناد صفة لغير موصوفها.
لقد اكتسبت النوافذ صفة الانطفاء، ولم يجد الشاعر أبلغ من هذه الصورة
ليعبّر عن الخلاء والغياب، رغم أنّ صفة الانطفاء لا تسند عادة لغير النار،
وبهذا بدأ السياب نصّه الشعري بانزياح واضح عن الكلام العادي؛ وهو أمر
مشروع إذا ما استرجعنا إلى ذهننا فكرة قيام الشعر المعاصر على الانزياحات
واستخدامه للاستعارات المتنوّعة.
ولكي نعيد للنصّ انسجامه لا بدّ من نفي الانزياح، واستبدال المدلول الأوّل
بمدلول ثانٍ، وهذا ما يتّضح بالرسم الموالي:²

نفي الانزياح	عرض الانزياح	
المدلول الثاني	المدلول الأول	الداّل
الوحدة، الغياب	مطفأة	مطفأة

وإذن المدلول الثاني يظهر المعنى ويُزيل التنافر.
ما نلاحظه أيضاً أنّ الصفة هنا جاءت قبل الموصوف الشيء الذي أحدث
انزياحاً تركيبياً؛ وحين تصدّرت الصفة الجملة اتّضحت رغبة الشاعر في
التركيز عليها لتكون بوابة النصّ.
وهناك صور استعارية أخرى من خلال هذا النصّ منها قوله:
"تجيبني الطفولة، تجيبني الجرار"

نفيه	عرض الانزياح	
المدلول الثاني	المدلول الأول	الداّل
استحضار الماضي بكل ما فيه	تجيبني	تجيبني الطفولة
	تجيبني	تجيبني

		الجرار
--	--	--------

الاستعارة هنا محققة لإسناد الإجابة لغير الإنسان الذي يميّز بالنطق، فالمكان أمام الشاعر بصمته المبين يجيبه عن أسئلته الذهنية. وفي قوله: "مطفأة هي الشموس فيه والنجوم" واضح هو التناظر في إسناد الانطفاء للشمس والنجوم، فالشمس مصدر النور والضوء؛ هذا خطأ في الأسلوب إلا أنه خطأ يمكن تصحيحه باستبدال مطفأة بغائبة أين يظهر التقاء المعنيين واشتراكهما، إلا أن الانطفاء يدلّ على الغياب التام وهو الأمر الذي حوّل الشاعر على تفضيله. أيضا بتصدّر الصفة للجملة تشكّل الانزياح التركيبي ممّا ساهم في شعرية النص أكثر.

وتستمرّ مثل هذه الانزياحات الدلالية بالحضور في النصّ معلنة نوعه ومستواه، كقوله: "رأيت في خرابك الفناء محدّقا... مكشّرا". فكيف أصبح للفناء عينين يحدّق بهما، وفم يكشّر به، وهما صفتان حيويتان يختصّ بهما الكائن الحي.

وتبدو الصفتان غريبتين عن السياق لأنّها مسندة إلى الفناء؛ إلا أنّها مدلولات أولى لمدلولات ثانية يحضر معها الانسجام إلى الجملة وهذا في إطار الاستعارة، ويمكن تعويضها لاستعادة الملاءمة.

نفيه	عرض الانزياح	
المدلول الثاني	المدلول الأول	المدلول
فارغا	محدّقا	محدّقا
موحشا	مكشّرا	مكشّرا

يبدو أنّ الشاعر كان يستعيد أوقاته الجميلة التي قضاها في بيت جدّه؛ فالمكان رافض للفناء والموت، والشاعر برفضه للمرض يحاول التشبّث بالمكان لتبعث صحته من جديد، فكلّ شيء في هذا المكان (الغبار، النمل، الحديد، البذار، الزهور...) رمز للحياة حتّى ضحكة الناس وكلامهم وبكاؤهم ينبعث من القلوب من غير تزييف، وهذه الوقائع تجعلهم لا يحسّون بمرور الوقت، وهو الأمر الذي يحبّ أن يعيشه الشاعر في مقابلة يومه بأمره. وفي عودته للمكان، يحاول تجديد شبابه بأبسط الأشياء، والتي تحمل قيمة رفيعة في نظره، من خلال تسلسل واضح في الأبيات.

يقول في مقطع آخر:

وفي ليالي الصيف حين ينعس القمر

وتذبل النجوم في أوائل السحر
أفيق أجمع الندى من الشجر
في قدح ليقتل السعال والهزال
وفي المساء كنت أستحمّ بالنجوم

هذه الحالة التي يعيشها تشعره بالنشوة والابتعاد عن الواقع المرضي الذي يعيشه ومن خلالها يمكننا أن نحصي انزياحات أخرى أو ما يسميها عبد الله راجح "الاستعمالات الملتوية"¹ كقوله:

الشمس تسد تريح، ينعس القمر، تذبل النجوم، أجمع الندى، يقتل النعاس والهزال، أستحمّ بالنجوم، أشرب الحياة، أنشق الضياء، أعضض الهواء، أعصر النهار، يمصّني المساء... إلخ. وغيرها كثير كُذِّف بها نصّ السّيّاب، ورفعته إلى أرقى مراكز الشعر المعاصر، لأنّه يخدم اللغة الشعرية في غير إبهام، ويضيف لها معالم جديدة، فاتحاً المجال لإمكانات كثيرة في استعمال اللغة.

2- الانزياح من الظل إلى الوطن:

* التاريخ سبيل الشاعر للانزياح:

نعرض لنموذج - كما ذكرنا- من شعر هو لمحمود درويش. يقول في قصيدة "لماذا تركت الحصان وحيداً؟"²

إلى أين تأخذني يا أبي؟
إلى جهة الرّيح يا ولدي...

... وهما يخرجان من السّهّل، حيث
أقام جنود بونايرت تلاً لرصد
الظلال على سور عكا القديم-
يقول أب لابنه: لا تخف. لا
تخف من أزيز الرّصاص! التصق
بالتراب لتتنجوا! ستنجوا ونعلوا على
جبل في الشّمال، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

¹ - عبد الله راجح: م، ن، ص 29

² - ديوان محمود درويش، ص

- ومن يسكن البيت من بعدنا يا أبي؟
- سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي!
- يا ابني، تذكر: هذا وقع
الانكشاري
عن بغلة الحرب، فاصمد معي
لنعود
- تحسّس مفتاحه مثلما يتحسّس
أعضاءه، واطمئنّ. وقال له
وهما يعبران سياجا من الشوك:
يا ابني تذكر! هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبرة ليلتين،
ولم يعترف أبدا. سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم
سيرة الدّم فوق الحديد...
- لماذا تركت الحصان وحيدا؟
- لكي يؤنس البيت، يا ولدي،
فالببوت تموت إذا غاب سكانها...
تفتح الأبجدية أبوابها من بعيد،
لسيارة الليل. تعوي ذئب
البراري على قمر خائف. ويقول
أب لابنه: كن قويا كجدك!
واصعد معي تلة السنديان الأخيرة
- وكان غد طائش يمضغ الرّيح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة
وكان جنود يهوشع بن نون بينون
قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب (قانا): وهنا
مرّ سيدنا ذات يوم. هنا
جعل الماء خمرا. وقال كلاما
كثيرا عن الحب، يا ابني تذكر
غدا. وتذكر قلاعا صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود...

أول ما يمكن ملاحظته على نصّ درويش هذا صفة الحوارية الطاغية، فهو يقوم أساسا على الحوار بين أب وابنه يتخلله صوت ثالث هو صوت السارد. العنوان يشكّل صيغة انزياحية لأنّ السؤال بحدّ ذاته يفتح الشهية لمعرفة ما بعده وما يرمي إليه.

وقد جاء النصّ بصيغة السؤال والجواب، والشاعر يقوم نصّه على النسج الحوارية؛ الإبن يستمرّ في طرح أسئلته بصيغ مختلفة: (أين، من، لماذا، متى)، يمكن أن نقول أنّه سؤال عن المكان والزمان والسبب والوجهة، وهي أسئلة

يفرضها الوجود الإنساني ويجيب عنها الواقع المرّ. أسئلة عن الهوية والانتماء الأرضي وكلّ تلك التفاصيل الصغيرة التي تجتمع لتشكّل الوطن، أمّا الصوت الثالث الذي يشارك في الحوار فهو صوت الراوي أو صوت التاريخ. يتشكّل نصّ درويش من مجموعة من المقاطع تدرج ضمن معنى عام بحيث يسرد الشاعر من خلالها أحداثاً متعاقبة تنطوي ضمن حدث احتلال فلسطين والخروج من الأرض الأمّ أملاً في الرجوع إليها ذات يوم من جديد. ويشكّل صوت التاريخ نصيب الأسد، لأنّ درويش يتناص مع أحداث مختلفة عرفها التاريخ محدثاً بذلك انتقالاً إلى عناصر أخرى كالانزياح، بحيث يذيب نصوصاً أخرى في نصّه الجديد ليغنيه بتلك المظاهر التاريخية. في المقطع الأوّل يبدو كلام درويش بسيطاً بغير ما هو عليه في الحقيقة، بحيث يكثّف الصور الشعرية من أجل الوصول إلى تجسيد معنى لا يظهر ببساطة. فدرويش لا يهدف إلى الإبهام إنّما يهدف إلى رفع مستوى الكتابة عن المؤلف.

يقول عبد العزيز المقالح: "ومحمود صاحب قضية تؤرّق الضمير العربي والشّارع العربي، وموقفه من هذه القضية يدفعه إلى تأكيد فعالية الكتابة... وإلى تطوير قابليّة المتلقي."¹ وهذا ما نلاحظه من خلال مجموعة من الألفاظ التي يستعين بها، والتي تظهر بسيطة لا تخرج عن الكلام المعروف، ولكنّ قدرة الشاعر تظهر في السياق الذي يحويها.

يستعين الشاعر من أجل هذا الهدف – كما قلنا- بوقائع التاريخ وشخصياته، ولأنّه يقرأ التاريخ بطريقة مختلفة، تتجسّد لديه الصورة الشعرية من خلال عناصر بلاغية وغير بلاغية متعدّدة. وهذا من خلال الصور الإستعارية من جهة والأسلوب الشعري من جهة أخرى.

وعلى طول الطريق التي يعبرها الأب وابنه يصادفهم مجموعة من مغتصبي الأرض، ولأنّ التاريخ يعيد نفسه على الذين لا يقرؤون فالشاعر يُدرك بأنّ تكثيف الصور يساهم في فهم الواقع، بالإضافة إلى قدرته على تكوين تلك المشاهد وإن كانت تاريخاً ماضٍ وتاريخاً يُعاش بكلّ ما فيه من آلام.

يختصر الشاعر قضية الوطن المغتصب، وهو لا يقف عند هذا الموضوع وقوفاً من أجل البكاء، وإنّما من أجل التمعّن وأخذ العبر ومحاولة تغيير الوضع. فالتاريخ يطرح صورة اللاجئين الفلسطينيين، والأب في هذا النصّ يُلقن هذا التاريخ كي لا يُنسى بل لا بدّ أن تتوارثه الأجيال.

¹ - عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

بالعودة إلى النص يمكن أن نقول بأنّ نثرته في سرده تضيء على النصّ قوّة أخرى، بحيث يمكننا أن نعيد كتابته على عرض الصفحة كتابيّة نثرية، وهي ميزة أخرى ممّا تتّصف بها نصوص درويش.

هذا وتتمايز درجة تكثيف الشاعر لصوره الشعريّة من مقطع لآخر بحسب الضرورة، فبدايته بالسؤال دليل على التيه وعدم الاستقرار، ولعلّ صوت الابن هو صوت كلّ أبناء الأرض المغتصبة الصوت الذي يسكن أعماق الشاعر وذاته، أمّا صوت الأب فهو صوت جميع من يدرك الحقيقة المرّة التي نعيشها ولا يملك إلا الصبر والانتظار. إنّ الحوار بين الأب وابنه هو ببساطة حوار جيل وجيل آخر. حوار بين ذات عاشت الوضع وذات أخرى تعيشه.

أول سؤال للابن هو عن الوجة، ذلك المكان المجهول "جهة الريح" هي جهة الشمال، الشمال مقابلاً للجنوب هو الأمان والاستقرار والسيادة، ومهما تكن جهة الشمال قريبة هي بالنسبة للأب أفضل ممّا هما عليه، وأفضل من المكان الذي هما فيه.

ولكنّ الأب ترك في البيت ما يدلّ على العودة ذات يوم، ترك الحصان وحيدا، "والخيل ترتبط في قاموس درويش الشعري بإيحاءات جنسيّة واضحة"¹ تصبّح الخيل بهذا المنطق رمزا للتكاثر والاستمرار، وهذا يعني بأنّ البيوت مهما بدت فارغة فسيعود أصحابها يوما ما. فجميع الغاصبين: جنود بونابرت، الإنجليز، جنود يهوشع بن نون لن يبقوا في الأرض، سيعودون لبلادهم وستبقى الأرض لأصحابها.

وفي القصيدة طبعاً صور استعارية متعدّدة تمنحها درجة من درجات الانزياح اللغوي ويتحقّق بواسطتها التوهج الإيحائي كقوله: "رصد الظلال" حيث ارتقى الظلّ إلى الجسد، وأصبح بالإمكان رصده، وذلك بواسطة العملية الإسناديّة الواضحة، وقوله: "البيوت تموت" لتكتسب البيوت بهذا صفة الحسيّة، ويقع عليها ما يقع على الكائن الحيّ؛ الحياة بحضور سگانها، والموت بغيابهم، وذلك من خلال إسنادها للفعل "مات" الذي يختصّ به الكائن الحي.

وقوله: "سيرة الدم فوق الحديد" والتي تلخّص مضمون الثورة ولكن بطريقة أكثر إيحاء، هذه السيرة التي تعلن البداية من أجل استرجاع الأرض، والتي نأمل أنّها ليست فكرة تسكن ذات درويش وحده.

يبدو الشاعر في هذه القصيدة معاشيا لواقعه الشخصي، فهو كما عرفنا تنقل كثيرا في صغره نتيجة الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، وأدرك مبكّرا معنى

1 - اعتدال عثمان: النصّ نحو قراءة نقدية ابداعية لأرض محمود درويش مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، ص 195

الخروج من الأرض. ثمّ إنّه يمزج هذه الحياة بالتاريخ الفلسطيني عامّة لأدّه لا يُهمل الأحداث التاريخيّة التي عرفتها الأرض المحتلة.

* تجربة درويش الشعريّة:

إنّ تجربة محمود درويش الشعريّة تزوّدّه بقدرة هائلة على صوغ صورته، وطرق مواضيعه المهمّة، نستطيع أن نلقبه بشاعر الأرض. بهذه المواضيع يمتّعنا الشاعر بأسلوبه المميّز دون أن يكون هذا الإمتاع فارغاً من مضمون هادف، فدرويش في نصوصه صوت يُعيد التّأه إلى قضيّته الأساسيّة، ويساعد على تحسّس الألم من أجل إدراك الواقع، ونصوصه تعكس إيديولوجيته لأنّ "إيديولوجيّة الخطاب هي وجهة نظر يُعبّر الكاتب من خلالها عن انعكاس الواقع على نفسه، وموقفه من هذا الواقع، فهي المعنى أو المدلول الذي يحمله الخطاب"¹

والشاعر في كلّ هذا يستعين بالغموض الذي يبتعد عن الإبهام من أجل الوصول إلى الجلاء والحقيقة، ليكون الوصول أكثر إيغالا في القوّة والقدرة.

* البكاء على الوطن عند حاوي:

أمّا خليل حاوي فيحمل بدوره همّاً يُبكيه بخصوصيّة أكبر، إنّه همّ الوطن. يقول في بعض مقاطع قصيدته "الأم الحزينة"²

ما لوجه الله صحراء
وصمت يتراعى عبر صحراء الرّمال
ما لضيف غاضب
يوقد ناره
حوله أيدي الرّجال
غابة تمشي
ويمشي معها تيه الصحارى والبطاح
ويمحي دربها
موج من الرّمل المدوّي في الرّياح
عن جراح فاتها الثّار
وما يسكب من ضوء ومسك في الجراح
ما لبيت القدس، بيت الله

¹ - م ن، ص 193

² - ديوان خليل حاوي: دار العودة، بيروت، 1993، من ص 393 إلى ص 400

معراج النجوم
 ما له لم يحمه سيف ملاك
 يمتطي الرّيح وأبراج التّخوم
 يضرب الكفار، أبناء الأفاعي
 من سدوم
 ما حماة البيت والعار يعني
 والضحايا تستباح
 لم تر الجنة في ظلّ الرماح

...
 ما لثقل العار
 هل حملته وحدي
 وهل وحدي ترى كفنت وجهي بالرماد

...
 ليس في الأفق سوى دخنة فحم
 من محيط لخليج
 ليس في الأفق
 ضفة نهر وبيوت لا تبين
 صدت في خيم المنفى المفاتيح
 بأيدي العائدين
 ليس في الأفق
 سوى صمت السؤال
 عن حماة القدس
 والعار المغني خلف آثار النعال
 ما لأم شيعت ألف مسيح ومسيح
 وأراقت دمها المجنون في أعياد حزن

...
 ما لها الأم الحزينة
 ترتمي صحرا على الصحر
 سوى شعر يلوح
 خصل تنفضها الريح وتلقيها
 على طفل ذبيح
 ما وحوش تدّعي الميزان والعرش

وتزهو وتغالي
تدفع الأرض إلى كهف
تضلّ الشمس عنه ومصابيح الليالي

...

عنوان القصيدة هنا جملة تعيينيّة تتأسّس من إسناد عادي، ولكذّه في الوقت نفسه هو دليلنا على معاناة الشاعر ومعنى النصّ.

وإذن، العنوان هنا هو اختصار للحقيقة وبداية لها. ولأنّ خليل حاوي مسكون بوجع الوطن وآلامه، فعنوان قصيدته يحركّ وجهتنا إلى ذلك الوطن المغتصب الحزين رغم أنّ كلمة "الأمّ" تنوب عن كلمة "الأرض، الوطن" لعلاقة المشابهة بينهما.

بعد العنوان نلاحظ تكرار صيغة السؤال الاستنكاري بـ: ما
ما لوجه الله صحراء، ما لضيف غاصب، ما تُرى تحكي الرياح، ما لبيت
القدس، ما حماة البيت، ما لتقل العار، ما لأمّ شيعت ألف مسيح ومسيح، ما لها
الأمّ الحزينة...

ونحن نعلم ما لمكانة التكرار في القصيدة المعاصرة من أهميّة من الجاذب الدلالي والإيقاعي، والشاعر من خلال تكرار السؤال عبر جسد القصيدة لا يحدث عن الجواب لأدّه يُدرّكه، إنّما السؤال جاء لوضع اليد على الجرح واستشعاره.

بهذا الأسلوب المستفزّ اكتسبت كلّ كلمة باسئعمالها الجديد حياة جديدة، وأصبحت أكثر تعبيراً عن الموقف الذي يؤديّ إلى الوعي الدائم بالقضيّة المطروحة، فكلّ مقطع يبدأ بسؤال، وبه يوجّه الشاعر القارئ للموضوع بطريقة، تلك الطريقة التي تشعّرنا بخطورة الوضع، لأدّه يُسقط إحساسه الصّادق بالوضع على لغة مشحونة بالمعاني، ألفاظها يصوغها الشاعر صياغة جديدة، ويبثّ فيها حياة جديدة أيضاً.

نقطة أخرى تبدو بارزة في نصّ خليل حاوي، وهي أثر التاريخ فيه، فالشاعر يستعين بتلك الأحداث التاريخية لإثرائه، وهو ما يُسمّى بالتداخل النصّي ليتشكّل النصّ الجديد بخصوصيته.

أمّا من الجاذب الإيقاعي؛ أصدحت معطيات الشعر ومكوناته كالإيقاع والموسيقى والتفعيلية متحوّلة دائماً تعطي الشعر مفهوماً ومنطقاً جديداً، إنّها غير محدودة وتدعو للاحتتمالية دائماً، ممّا يجعل المدلول يبتعد عن التحديد ليرتبط بالسياق العام وبمدى فهم المتلقّي له. فالفقوفي في هذا النصّ ترد بشكل

متواطئ – كما يقول محمد بنيس- "ونقصد بها القافية التي تنادي على توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية."¹

ومنها: رمال/ رجال/ سؤال/ نعال، البطاح/ الرياح/ الجراح/ الرماح، رماد/ سهاد...

هذه القوافي تشحن النصّ بموسيقى خاصّة، جزئية ولكنها مؤثرة ومتفاعلة. أمّا بالنسبة للبيت الشعري أصبح من البديهي من خلال ما سبق، أنّ الحداثة الشعرية تقوم على تحطيم النموذج الشعري المعتاد بما فيه الحفاظ على مجموع القواعد النحويّة والتركيبيّة والدلاليّة، وذلك بتفجير طاقات اللغة من داخلها والعلاقات المشكّلة لها.

والبيت الشعري كعنصر مهم أصبح يملك وحدة بنائية خاصّة مع ارتباطه بتشكيل النصّ ووظيفته.

وفي هذا الجانب لا نستطيع أن نتجاوز قضية الإسناد التي تحتلّ أهمية كبيرة في طبيعة تركيب الأبيات في الشعر المعاصر، ووفقاً لهذا نجد تراكيب عديدة في هذا النصّ تحمل سمة أسلوبية مميزة منها قوله: "ما ترى تحكي الرياح"

تحكي الرياح: هذا تركيب يأخذ مستويين من الإدراك والفهم
1. تحكي الرياح: تتكلم، وهي جملة غير معقولة لانتفاء صفة الكلام عن الرياح.

2. تحكي الرياح: تترك آثارها، وهنا تتحقّق استقامة المعنى.
فبإسناد الحكي للرياح يتحقّق الانزياح، لأنّ الرياح في الأصل لا تتكلم، أمّا حين نحاول إعادة التلاؤم للتركيب، فإننا نتجاوز المعنى الحرفي أو المدلول الأوّل إلى المدلول الثاني.

هذا مثال واحد، ويمكننا أن نحصي تراكيب انزياحية أخرى كالآتي:

الانزياح	نفي الانزياح	
المدلول الأوّل	المدلول الثاني	المدلول
يظلّ العار حياً	لا يُنسى	يظلّ العار حياً
كفّنت وجهي بالرّماد	الصمت عن الحقيقة المرّة	كفّنت وجهي بالرّماد
الحياة انطفأت	الموت	الحياة انطفأت
صمت السّؤال	ذلّ السّؤال	صمت السّؤال

¹ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط1، 1990، ص 148

يرى بعض الدارسين بأنّ الاستخدامات الأسلوبية الحديثة في الشعر تعكس حقيقة النفس البشرية القلقة ومدى سعيها للتجديد للحصول على توازن داخلي يذافي الواقع المعيش، لذلك يلجأ الشعراء لهذه الاستخدامات من تشابه واستعارات يتنافر فيها المشبه والمشبه به كأول وهلة رغبة منهم في الحصول على أسلوب جديد يلائم الحياة الجديدة ويعبّر عن هذا القلق النفسي تعبيراً إيحائياً مميزاً.

ومن خلال هذا النص يبدو خليل حاوي منزاحاً عن طريقة البكاء التي مرّت بنا قبلاً، إنه يبكي بأسلوب السخرية من التاريخ الذي يتحكّم فينا دون أن نغيّره، يبكي من العجز الذي يكبلنا والصدمة الذي يطوّقنا، وبهذا فهو يبدو أكثر شجاعة لأنه استطاع أن يتحسّس هذا الضعف ويذكره دون خوف أو خجل.

* فدوى طوقان والرغبة في تجاوز البكاء:

أمّا فدوى طوقان فإنّها تصرّ على عدم البكاء في قصيدتها المعنونة بـ/ "الن أبكي"

تقول:¹

عَلَى أَبْوَابِ يَاقَا يَا أَحْبَابِي
وَفِي فَوْضَى حُطَامِ الدُّورِ.
وَقَفْتُ وَقَلْتُ لِلْعَيْنَيْنِ: يَا عَيْنَيْنِ

¹ - ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، ط1، 1978. من ص 511 إلى 514

وَكَانَ.. وَكَانَ..
 وَغَصَّ الْقَلْبُ بِالْأَحْزَانِ

 أَحِبَّائِي
 مَسَحْتُ عَنِ الْجُفُونِ ضَبَابَةَ الدَّمْعِ-
 الرَّمَادِيَّةِ
 لِأَلْقِ الْكُمُ فِي عَيْنِي دُورُ الدُّبِّ
 وَالْإِيمَانِ
 بِكُمْ، بِالْأَرْضِ، بِالْإِنْسَانِ
 قَوَا خَجَلِي لَوْ أَنِّي جِئْتُ الْفَاكُمُ-
 وَجَفَنِي رَاعِشٌ مَبْلُولٌ
 وَقَلْبِي يَأْسُ مَخْدُولٌ
 وَهَا أَنَا يَا أَحِبَّائِي هُنَا مَعَكُمْ
 لِأَقْبِسَ مِنْكُمْ جَمْرَةَ
 لِأَخَذَ يَا مَصَابِيحَ الدُّجَى مِنْ-
 زَيْتِكُمْ قَطْرَةَ

لمصباحي؛
 وَهَا أَنَا أَحِبَّائِي
 إِلَى يَدِكُمْ أَمْدُ يَدِي
 وَعِنْدَ رُؤُوسِكُمْ أَلْقِي هُنَا رَأْسِي
 وَأَرْفَعُ جَبْهَتِي إِلَى الشَّمْسِ
 وَهَا أَنْتُمْ كَصَخْرٍ جِبَالْنَا قُوَّةُ
 كَزَهْرٍ بِلَادِنَا الْحُلُوةُ
 فَكَيْفَ الْجُرْحُ يَسْحَقُنِي؟

قَفَا نَبِيكَ
 عَلَى أَطْلَالٍ مَنْ رَحَلُوا وَقَاتَوْهَا
 تُنَادِي مَنْ بَنَاهَا الدَّارُ
 وَتَنَعِي مَنْ بَنَاهَا الدَّارُ
 وَأَنَّ الْقَلْبَ مُنْسَحِقًا
 وَقَالَ الْقَلْبُ: مَا فَعَلْتَ؟
 بِكَ الْأَيَّامُ يَا دَارُ؟
 وَأَيْنَ الْقَاطِنُونَ هُنَا
 وَهَلْ جَاءَتْكَ بَعْدَ النَّأْيِ، هَلْ
 جَاءَتْكَ أَخْبَارُ؟
 هُنَا كَانُوا
 هُنَا حَلَمُوا
 هُنَا رَسَمُوا
 مَشَارِيحَ الْعَدِ الْآتِي
 فَأَيْنَ الْحُلْمُ وَالْآتِي وَأَيْنَ هُمُو
 وَأَيْنَ هُمُو؟

وَلَمْ يَنْطِقْ حُطَامُ الدَّارِ
 وَلَمْ يَنْطِقْ سِوَى غِيَابِهِمْ
 وَصَمَّتْ الصَّمْتِ، وَالْمَهْجَرَانِ

.....
 وَكَانَ هُنَاكَ جَمْعُ الْبُومِ وَالْأَشْبَاحِ
 غَرِيبُ الْوَجْهِ وَالْيَدِ وَاللِّسَانِ وَكَانَ
 يُحَوِّمُ فِي حَوَاشِيهَا
 يَمْدُ أَصُولُهُ فِيهَا
 وَكَانَ الْأَمْرُ النَّاهِي
 وَكَيْفَ الْيَأْسُ يَسْحَقُنِي؟
 وَكَيْفَ أَمَامَكُمْ أَبْكِي؟
 يَمِينًا، بَعْدَ الْيَوْمِ لَنْ أَبْكِي!

تختار الشاعرة فدوى طوقان عنوان "لن أبكي" لقصيدة تبدوها بالبكاء، وبعد عدة أبيات تقرر عدمه، فهي حين تنفي البكاء بعنوانها تؤكد، أي أنها تستعين بنفي الشيء لإثباته.

كلّ ما يميّز الأطلال حاضر في نصّ الشاعرة؛ الدار الخاوية، غياب الأهل، وجود بعض الحيوانات محلّ الإنسان... وإن كانت هنا صورة شعريّة تدلّ على من سكن المكان بعد أهله.

ثمّ تنتفض من حالة البكاء والحزن هذه إلى نقطة تغيّر مسار القصيدة وتؤكّد العدوان، وهي الانتقال من البكاء إلى الإصرار على عدمه، فعيب أن تلقى الشاعرة أحبّتها بعيدون باكية وقلب يائس، إنّها تقتبس منهم القوّة والإيمان والحب، ومنهم تستمدّ شعاع الأمل لتجاوز جراحات الماضي ومآسيه. وفي هذا التجاوز رغبة جامحة في النّظر إلى الأعالي، ورمز الشمس هذا دليل على ذلك، وفي هذا الوطن تزرع الشاعرة كغيرها بذور الحياة المتجدّدة.

يبدو ارتباط بداية القصيدة بالعنوان من جهة وبما يأتي بعدها من جهة أخرى، وذلك في قولنا مثلاً: لن أبكي على أبواب يافا يا أحبائي، هذا انزياح للعنوان إلى جسد النصّ.

الفاعل (وقفت) يبرز هذا العلاقة بين البكاء والوقوف، وهو ما تستعيره الشاعرة من أساسيات القصيدة القديمة، حتّى أنّها تقول في البيت الموالي: "قفا نبك"، وهو تناص واضح مع طليّة امرئ القيس المشهورة.

أبيات هذه القصيدة تقوم على نظام التفعيلة، وهي ميزة الشعر المعاصر، أين يمكننا أن نلاحظ التفاوت بين الوقفات اللفظية والعروضيّة؛ وغياب هذه الأخيرة معناه أنّ البيت غير مكتمل وأنّ المعنى يتحقّق من خلال إتمام القراءة وربط البيت بما يليه كما نلاحظ في البيت الأوّل: - على أبواب يافا يا أحبائي

الذي يتحقّق معناه من خلال ما يليه من أبيات، وحتّى البيت السادس يتحقّق المعنى كاملاً. في الشعر المعاصر إذن يهتمّ الشاعر بجسد النصّ كاملاً وليس بجزء منه، ومن خلال هذا الترابط بين الأبيات يكتمل الجانب الإيقاعي كذلك.

وفدوى طوقان من الشعاعان اللواتي وفقن في الانتقال من كتابة الشعر بالأوزان التقليديّة إلى الشعر الحر. أي أنّها خرجت من الأساليب القديمة للقصيدة العربيّة وانتقلت إلى الاهتمام بالإيقاعات الداخليّة لها؛ أين تكتسب القصيدة خصوصيتها بيد الشاعر الذي يساهم في تفجير المعاني والدلالات المتعدّدة.

من الجوانب التركيبيّة نعود لمسألة القاموس الشعري المعاصر، فلكي يتّضح المعنى لابدّ من الملائمة بين المسندات، أي أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه كما قلنا- ولكن الشعر يأبى أن ينغلق ويسلم بمثل هذا القانون محدثاً نقلة كبيرة

للمعنى بخرق القواعد النحويّة للحصول على تركيب جديد أغلب علاقاته تقوم على المنافرة بين المسندات، وعلى هذا الأساس يستطيع الشاعر أن يجمع بين المتداورات ويسند صفات لغير موصوفاتها ويقدم ويؤخر دون أن يشكّل ذلك عليه عبئاً،... وقد امتلك الشاعر العربي جرأة في تشكيل المادة اللغوية حتى وإن بدت هذه الجرأة خرقاً للغة في بعض الأحيان. إنّ الخروج عن الأنماط اللغوية الجاهزة وصياغة أو خلق استعارات تجمع بين المتناقضات لم يعد يُنظر إليه نظرة سلبية. وخاصةً إن كانت طبيعة التجربة الشعريّة وحالة المبدع النفسيّة تستدعيان ذلك.¹ من ذلك مثلاً قول الشاعر:

"قال القلب"، حيث يصبح القلب بهذا الإسناد قادراً على الكلام.

"ينطق حطام الدار" وكيف للحطام أن ينطق لولا المعنى المجازي الذي تحمله الجملة الشعريّة.

"الجرح يسحقني"، والأصل أنّ الجرح ينزف بقوة ممّا يكرّس حزن الشاعر التي أجادت في هذا التركيب لأته أبلغ.

بالإضافة إلى إمكانات أخرى تملكها الشعارة منها مسألة التكرار الغرض منه التأكيد كقولها:

تنادي من بناها الدار
وتتعي من بناها الدار

في هذا التركيب أيضاً تأخير للفاعل وهو ما يسمّى الانزياح في الرتبة، إلى جانب الانزياح الإسنادي المحقق من خلال إسناد أفعال لغير فاعلها الحقيقي. تقوم هذه القصيدة على مجموعة من المقاطع، وهو ما لاحظناه عند جملة من شعراء هذا العصر، وفي المقطع الأخير المختار يتحقّق عنوان القصيدة.

* خلاصة الفصل:

عبر النماذج المختارة في الشعر المعاصر نلاحظ أنّ كتاب هذا الشعر يشتركون في خصائص متعدّدة؛ دون أن يعني هذا التطابق في كتاباتهم. من بين تلك الخصائص: الكلمات، الأفكار، الصور، الفواصل والنقاط، تقنية الكتابة الجديدة.

1- بسام قطوس وموسى ربابعة، الاستعارة التناظرية في نماذج من الشعر الحديث، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع، العدد الأول، 1994، ص 28

يؤالف الشعراء المعاصرون بين كلماتهم بأسلوب يختلف عمّا جرت عليه النّمطية الشعرية، فيبدو الجمع بين تلك الكلمات كأثمة السحر الذي يتولّد من خلال إسناد المتنافرات والمقابلة والتضاد، وكلّ هذا يدخل فيما يسمّيه عبد الله راجح "بلاغة الانزياح". ممّا يوحي بأنّ التدفّق الشعري في الشعر المعاصر فوضى محبّبة بها يستقيم وعليها يقوم.

ما يجمع بين هؤلاء الشعراء الذين اخترنا لهم هذه القصائد قراءة التاريخ وإدراكه بأسلوب مميّز، وهذه القراءة تزوّدهم بطاقة شعرية مذهلة، بحيث يمكنهم أن يتحسّسوا موضوع القصيدة ويعبّروا بأسلوب خلاق. فهذا السياب يتحدّث عن تاريخه الخاص، ويبيكي على ما مضى، بينما يشترك درويش وحاوي بالبكاء على تاريخ الوطن بالإضافة إلى طريقة فدوى طوقان الخاصة في قراءة تاريخ المقاومة، وعذد هذا وذاك تكمن اللّغة المتفرّدة التي جاءت نتيجة طبيعية لتطور الشعر والواقع، وانتقلت من مجرد كونها وسيلة للتعبير. يقول محمد بنيس: "مع الشعر المعاصر تتحوّل اللّغة، شيئاً فشيئاً، إلى حقل للتأمّل، ويتصاعد فعل الدّوال في بناء النص".¹

فالشعراء المعاصرون لا يملكون غير لغتهم، ينظرون إلى طبيعة الألفاظ فيها بشكل مختلف، يصوغونها صياغة مختلفة، ويبثّون فيها حياة جديدة. لتصبح الكتابة الشعرية الحديثة خروج عن رسم الكتابة القديمة وخلطة للقواعد التركيبية والنحوية والدلالية التي تشكّلها، إنّها دعوة لدلالات مفتوحة من خلال تركيب لغويّ خاص لا يؤمن بالنقييد والنّمودج، ويسعى لاستمالة إحساس ودهشة القارئ.

فالبناء الشعري الحديث تحطيم للقواعد النحوية والتركيبية المألوفة، وبناء للدوال تبعاً للإيقاع والدلالة. "وهكذا يتضح لنا أنّ الشعر العربي الحديث لا يراعي القوانين النحوية والتراكيب المألوفة في بناء الجملة، وإنّما يعتمد على تحطيم القاعدة والألفة بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية".²

بالإضافة إلى هذا هناك ميزات لطبيعة الكتابة الحديثة للشعر منها انعدام الربط بين الجمل، وهي وسيلة تفتح التركيب اللغوي على احتمالات دلالية متنوّعة. فقد كانت مهمّة الشاعر الحدائثي ومازالت الانتقال من شكل الكتابة الشعرية القديمة إلى بناء مميّز يخفي السّمات المتعارف عليها من خلال شكل جديد يؤثر في البناء اللغوي، ويحدث ظهوراً جماليّاً مميّزاً؛ وهي مهمّة أهمل

¹ - محمد بنيس: م ن، ص 78

² - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 221

من خلالها قواعد النّحو رغبة في مخالفة النّظام المعروف في الكتابة، وعدم التّطابق معه.

الخاتمة

حاول هذا البحث المتواضع أن يتبين طرق الانزياح المختلفة وأساليبه المتنوعة في القصيدة العربية عبر مختلف العصور. وكان القصد هو احترام الانتقال من عصر لآخر بكل ما يحمل كل عصر من خصوصية من حيث الكتابة والتقليد الشعري والجانب الإيقاعي والدلالي والتركيبي، والبحث عن الانزياح من خلال هذه الجوانب وفقا لما جاء به المنظر الفرنسي "جون كوهين" في مؤلفه "بنية اللغة الشعرية" بالإضافة إلى ما خلفه هذا الكتاب من كتابات متنوعة عربية وعربية أيضا.

وقد تمّ التدرّج في هذا البحث من العصر الجاهلي إلى المعاصر، في محاولة تتبّع درجات الانزياح على المستويات التي ذُكرت.

وحيث كانت البداية مع الشعر الجاهلي فإنّ ما ميّزه - كما جاء في هذا البحث- أنه لا يخرج عن حدود معينة استنتجها النقاد واتبعها الشعراء (مواضيع الكتابة، طرقها، موسيقى الشعر...).

ومن خلال النماذج التي جاءت في صفحات هذا البحث خرجنا بمجموعة من النتائج أهمّها أنّ القصيدة الجاهلية لها نمط محدّد في الكتابة والإبداع التزم به الشعراء، ولم يتعدّ الانزياح فيها بعض إمكانات البلاغة القديمة فهو يدور في فلكها، بحيث تظهر مسألة التكافؤ والتوازي بين الأبيات، فينزاح بيت عن بيت سبقه، أو شطر عمّا قبله دون أن يعني هذا الاستمرار في هذه العملية، فقد تمرّ عدّة أبيات دون أن نلمس أيّ نوع من الانزياح.

هذا من الجانب التركيبي الدلالي، أمّا من الجانب الإيقاعي، فإنّ تقيد الشعراء بعروض الخليل وأوزانه لم يحدث أيّ انزياح في هذا الجانب اللهم إلا إذا اعتبرنا أنّ هذا النمط بحدّ ذاته هو انزياح مقارنة بما سيأتي بعد ذلك.

العصر الأموي عرف بدوره تغييرات عديدة من الجانب الاجتماعي والسياسي والثقافي، إلا أنّ أسلوب القصيدة الجاهلية ظلّ طاغيا، الشيء الذي انتبه له الشعراء هو التعبير عن ذواتهم، عن مشاعرهم وحبّهم، وقد طغى على شعرهم الاتجاه العاطفي الغزلي.

في العصر العباسي، بدأت بذور التجديد تظهر تأثرا بالجوانب السياسية والدينية والاجتماعية ومن ثمّ الثقافية.

ولكنّ هذا التجديد لم يكن إلا نتيجة للتمرد، وقد سبق ذكر ما أحدثه أبو نواس من انقلاب في كتابة القصيدة، في موضوعها واستهلالها.

والنماذج التي اخترناها في هذا العصر بينت الثورة التي شدتها الشعراء على تقليد الوقوف على الأطلال، فكان منهم من توجّه توجّها شعوبيا، ومنهم من توجّه توجّها دينيا. وفي هذا التوجّه وذاك بدأت ثمار التجديد والتغيير تظهر وإن كانت

لم تمسّ كلّ الجوانب، فقد ظلت القصيدة تحتفظ بشكلها ونظامها وإيقاعها. وعلى هذا الأساس ارتبط الانزياح بطريقة التجديد، ولم تتجاوز أساليب البلاغة القديمة. وبوصولنا إلى الشعر الحديث نضع أرجلنا على أولى خطوات التجديد الذي يتجاوز الموضوع إلى الشكل والمادة من انزياح محدود المعالم إلى انزياح مفتوح الحدود. بحيث نستطيع أن نقف على مجموعة من الانزياحات اللغوية الدالية والتركيبية والإيقاعية في القصيدة الجديدة.

فالقصيد الجديدة هي مرحلة مهمّة في الشعر العربي، وفيها لم يعد الشاعر عربيًا فقط في مذايع ثقافته، لقد نهل من الثقافة العالميّة، وأصبح أكثر تفتّحًا عليها، لذلك تنوّعت مواضيعها وموسيقاها وتراكيبها. وفي هذه القصيدة بدأت معالم الانزياح باختلافه تظهر على اعتبار العلاقة التي تجمع بين كلماتها من جهة والموسيقى التي تحتويها من جهة أخرى، وبهذا غيرت النظرة إلى القصيدة القديمة وما رسّخته هذه الأخيرة، فأصبح كلّ ما يتعلّق بها قائمًا على الاحتمالية والتغيير بعكس الثبات والنموذج الذي كانت تقوم عليه القصيدة القديمة.

وأصبح النّظر إلى الإبداع على أنّه " تعبير عميق ودال عن حضارة عصره، وعن الخصائص الاجتماعيّة والثقافية لذلك العصر، وقد لا تزيد موهبة الشاعر أو الفنان عن كونها طاقة حسيّة تتيح له معرفة الامكانيات التعبيرية لعصره."¹

يمكن إذن أن نعتبر القصيدة الحديثة الكلمة الأولى المواجهة للقانون الشعريّ الذي طغى عبر قرون عديدة على عقلية الشعر العربي، بدأت هذه الكلمة بقولها مثلًا: لا للنمطيّة الإيقاعية عبر مذات الأبيات، نعم للتنويع الموسيقي والأوزان الخفيفة...

وهو الأمر الذي لوحظ عبر الأبيات التي اخترناها لإبراهيم ناجي وعمر أبو ريشة.

بالنسبة للشعر المعاصر، فالحديث عنه يبقى في بدايته لأنّ شعراء هذا العصر يبحثون أبدا عن الجديد والأجدّ للتعبير عمّا كان معروفًا، فليست الموضوعات هي الجديدة بقدر ما هو الحديث عنها.

وقد سبق القول بأنّ الشعر المعاصر يسعى إلى تحطيم البنيات التركيبية والنحوية والدالية المعهودة متّخذًا لذلك مظاهر متنوّعة خاصّة من حيث البنية الدالية. من بين تلك المظاهر كثرة الاستعارات بحيث يجمع الشاعر بين عناصر تبدو في الحقيقة متنافرة، ولكّنها في نصّه الشعري تساهم في إبراز فردانيته وقوّة أسلوبه، بالإضافة إلى ظاهرة انعدام الرّبط بين الوحدات اللغوية وهذا تكسير

للقواعد النحويّة المعروفة، ولكن عدم وجود ربط بينها راجع إلى اكتفاء الشعاع بما تولّده هذه الحالة، أي الشعور والحالة النفسيّة وردّة الفعل التي تولّدها. ولأنّ لغة الشعر تُحاول دائماً تحطيم القواعد النحويّة، فإنّ الشعاع المعاصر يفضل دائماً الإبحار في المجهول، لأنّه يُحبّ أن يكون المعنى مفقوداً ليتمّ العثور عليه في الأخير دون أن يسدّلم نصّه مجّاناً للقارئ، لذلك يستعمل غالباً ضميراً مبهماً لا يدلّ على معيّن محدود، وهو ما يساوي انعدام المرجع. من جهتها نازك الملائكة لها رأيها الخاص، فهي تعتبر الشعر الجديد قائم على أساس عروض الخليل وامتداد له مثبتة هذا الرأي كما قالت - بالأدلة العروضيّة¹، أي أنّ شعر التفعيلة هو مرحلة مبرّرة لتطورّ العروض الشعري، وبحث متجدّد لمساحات من الحرّيّة الشعريّة للتعبير عن قضايا الشعر الحديث. وفي كتابها "قضايا الشعر المعاصر" تبيّن بعض الفروقات بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، ومنها:

- لزوم الوقوف في نهاية البيت وقوفاً يدلّ على نهاية المعنى.
- الشعر العمودي يعني كتابة هندسيّة واحدة على طول القصيدة.
- الشكل المؤطر يفرض فكراً مؤطراً.

ولكنّ أدونيس له رأي آخر يُخالف به رأي نازك الملائكة، إذّه يُؤكّد بأنّ الإبداع الشعري الجديد لا يتحدّد بالمقارنة مع الماضي وإنّما بحضوره ذاته. يقول: "هذا يعني أنّه لا يصحّ تقييم الإبداع الشعري الجديد، بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به، بل يجب أن نقيّمه استناداً إلى حضوره ذاته - إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الإبداعي الخاص. فكلّ إبداع برق لا يتكرّر، وانبجاس مفاجئ، قائم بذاته، يُنظر إليه في حدود ذاته."¹

وإذن، كانت القصيدة القديمة أشبه بالاستقرار الذي يتعوّد الهدوء ويرفض الرياح وإن كانت نسديماً، بينما القصيدة الجديدة، المعاصرة بالتحديد، تدعو للتعبير والحرّيّة في البناء، بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من معنى، ممّا فتح المجال للشعراء لتجسيد مختلف الانزياحات في نصوصهم.

¹ - راجع نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط8، 1992، ص 7.

¹ - أدونيس: م ن، ص 103.

مكتبة البحث

المصادر:

Jean, COHEN: Structure du langage poétique, Champs Flammarion, 1966.

المصادر العربيّة:

أولاً: الكتب

- 1 أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- 2 الإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2001، الجزء 1.

ثانياً: الدواوين

1- الشعر الجاهلي:

- 1 ديوان زهير بن أبي سلمى: شرح وتقديم علي حسن فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- 2 ديوان النابغة: دار صادر، دار بيروت، تحقيق كرم البستلني، 1963.
- 3 ديوان الهذليين: الدار القومية للطباعة والنشر، المكتبة العربيّة، 1384هـ/ 1965م.

2- الشعر الأموي:

- 1 ديوان ذي الرمة: تقديم وتحقيق د/ واضح الصمد، المجلد الأوّل، دار الجيل، بيروت، ط1، 1997.
- 2 ديوان عمر بن أبي ربيعة: شرح د/ يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، دت.

3- الشعر العباسي:

- 1 ديوان أبي نواس: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
- 2 ديوان دعلب بن علي الخزاعي: شرح مجيد طراد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1998.

3 ديوان المتنبي: شرح أبي البقاء العكبري، ضبط نصّه وصحّحه د/ كمال طالب، الجزء الثالث، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1997.

4- الشعر الحديث:

- 1 ديوان ابراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، ديوان ليالي القاهرة ووراء الغمام، دار الشروق، ط3، 1408هـ/ 1988م.
- 2 ديوان عمر أبو ريشة: المجلد الأوّل، دار العودة، ط1، 1971.

5- الشعر المعاصر:

- 1 ديوان بدر شاكر السيّاب: دار العودة، بيروت، المجلد الأوّل، 1997.
- 2 ديوان خليل حاوي: دار العودة، بيروت، 1993.
- 3 ديوان محمود درويش:
- 4 ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

المراجع:

- 1 أدونيس (علي أحمد سعيد): - مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
- 2 إسماعيل، عزّ الدين: - روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والقصة والمسرح، دار الرائد العربي، بيروت، 1978.
- في الشعر العبّاسي، الرؤية والفن، المكتبة الأكاديمية، ط1، 1994.
- 3 الأشر، عبد الكريم: - دعبل بن علي الخزاعي، شاعر آل البيت، دراسة تحليلية لحياته وشعره، المطبعة العلميّة، دمشق، ط2، 1967.
- 4 أوكان، عمر: - اللغة والخطاب، افريقيا الشرق، بيروت، 2001.
- 5 بنيس، محمد: - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالها، الجزء 3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط1، 1990.
- 6 الجوّ، أحمد: - بحوث في الشعرية، مفاهيم واتجاهات، تونس، 2004.
- 7 حاوي، إيليا: - فن الشعر الخمري وتطوّره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، دت.
- 8 حسن عبد الله، محمد صادق: - خصوبة القصيدة الجاهليّة ومعانيها المتجدّدة، دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربي.

- 9 حسن، عزّة: - شعر الوقوف على الأطلال من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث، دراسة تحليليّة، دمشق، 1968. عن موقع: al mostafa.com
- 10 حشلاف، عثمان: - التراث والتجديد في شعر السيّاب، دراسة تحليليّة جماليّة في: مواده، صورته، موسيقاه ولغته، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت.
- 11 حمادي، عبد الله: - الشعريّة العربيّة بين الاتّباع والابتداع، ط1، 2001.
- 12 خفاجي، محمد عبد المنعم: - الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللّبناني، 1986.
- 13 خليف، يوسف: - ذو الرّمة، شاعر الحبّ والصّحراء، دار المعارف بمصر، 1970.
- في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، دار غريب، القاهرة، دت.
- 14 خليل، أحمد: - ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1989.
- 15 راجح، عبد الله: - القصيدة المغربيّة المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء 1، ط1، الدار البيضاء، 1987.
- 16 الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: - شرح المعلمات السبع، تحقيق طلال أحمد، دار الكتاب الحديث، ط1، 2002.
- 17 السدّ، نور الدين: - الشعريّة العربيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995.
- 18 شامي، يحيى: - امرؤ القيس، شاعر اللّهو والغزل والطلل، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997.
- 19 شرارة، عبد اللّطيف: - عمر بن أبي ربيعة، دراسة ومختارات، دار الكتاب العالمي، الدار الإفريقيّة العربيّة، ط1، 1991.
- 20 شلبي، سعد اسماعيل: - مقدّمة القصيدة عند أبي تمّام والمتنبي، مكتبة غريب، القاهرة، دت.
- 21 ضيف، شوقي: - التطوّر والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط4، دت.
- 22 العالم، محمود أمين وآخرون: - في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، مقال: في الرّؤية والتجربة لعبد المعطي حجازي، المنظمة للتربية والثقافة والعلوم العربيّة، تونس، 1988.
- 23 عزّ الدين، حسن البنا: - الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقديّة، دار المناهل، ط1، 1989.

- 24 عطوان حسين: - مقدّة القصيدة العربيّة في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987.
- 25 عويضة كامل محمد محمد: - دعبيل بن علي الخزاعي، الصورة الفنيّة في شعره، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1993.
- 26 الفاخوري، حنا: - تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، ط12، 1987.
- 27 المرتجي، أنور: - سيميائية النصّ الأدبي، الدار البيضاء، 1987.
- 28 المسدي، عبد السلام: - قضية البنيويّة، دراسة ونماذج، دار أمية، تونس، دت.
- اللسانيات وأسسها المعرفيّة، الدار التونسية للنشر، أوت 1986.
- 29 المقالح، عبد العزيز: - أزمة القصيدة العربيّة، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
- 30 الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط8، أكتوبر 1992.
- 31 المومني، قاسم: - شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
- 32 ناصف، مصطفى: - رؤية ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط02، 1981.
- 33 اليوسف، يوسف: - مقالات في الشعر الجاهلي، دار الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975.
- الغزل العذري، دراسة في الحبّ المقموع، دار الحقائق، ط2، 1982.

* الدراسات الأكاديمية:

- 1 ابراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف/ محمد ناصر، جامعة الجزائر، 1986-1987
- 2 الأمين محمد الصغير: رؤية الشاعر الجاهلي للحياة من خلال رمز الطلل، رسالة ماجستير، إشراف د/ محمد مصايف، 83-84
- 3 بوداود ودناني: المكان والزمان عند الشعراء العذريين (مجنون ليلي، جميل بثينة، كثير عزة نموذجاً)، رسالة ماجستير إشراف د/ ابن حلي عبد الله، 92-93.

- 4 بوجمعة، عمارة: المقدّس في الشعر الجاهلي، مقارنة انتروبولوجية سيميائية، ماجستير اشراف د/ أحمد يوسف، 2000-2001
- 5 حمر العين خيرة: شعرية الإنزياح، دراسة في جماليات العدول، رسالة دكتوراه، اشراف د/ ابن حلي عبد الله، جامعة وهران، 1998-1999

* الدوريات:

- 1 أحمد علي محمد: جدلية النقض والإثبات في المقدّمة الطللية عند أبي نواس، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 14، ديسمبر 2000.
- 2 اعتدال عثمان: النصّ نحو قراءة نقدية ابداعية لأرض محمود درويش، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الخامس، العدد الأوّل، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984.
- 3 بسام قطوس ومحمد ربايع: الاستعارات التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع، العدد الأوّل، 1994
- 4 عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، مجلة البحرين الثقافية، السنة الخامسة، أبريل 1999، العدد 20.
- 5 عبد الله، ابن حلي: مدخل إلى الشعرية عند جون كوهين، مجلة المترجم، العدد 04، يناير- جوان 2002.
- 6 سعدية مفرح: ابراهيم ناجي... وأطلاله، مجلة العربي، العدد 578، ذو الحجة، 1427هـ/ يناير 2007.

* المراجع المترجمة:

- 1 جان فيرييه: تزفيتان تودوروف، من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، ترجمة غسان السيد، ط1، 2002.
- 2 جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1986
- 3 رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988
- 4 مفهومات في بنية النصّ اللسانية، الشعرية، الأسلوبية، التناصية: نصوص ترجمها د/ وائل بركات: ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.

* المراجع الأجنبية:

- 1 - John Lyons: linguistique générale, traduction de Françoise Dubois-Charlier et David robinson, langue et langage, LAROUSSE
- 2 - Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, les éditions de minuits, 1963
- 3 - Roman JaKobson : Questions de poétique, éditions du Seuil, Paris1973
- 4 - Tzvetan Todorov : Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique, -éditions du seuil, 1968

* المعاجم الفرنسية المعتمدة في الهامش:

- 1- Henri Morier: dictionnaire de poétique et de rhétorique. Editions presses universitaires de France, 1981.
- 2 - Jean pierre de beaumarchais, Daniel couty Alain Rey: dictionnaire des écrivains de langue française, éditions Larousse, paris, octobre 2001.
- 3 - Pièrre Brunel, Robert Jouanny, Robert Horville: dictionnaire des écrivains du monde, éditions fernand nathan, 1984.
- 4 - Encarta 2005.

*** Conclusion de la thèse:**

Dans ce modeste travail nous entreprenons de montrer les divers styles et manières de l'écart dans la poésie arabe à travers les différentes époques.

Nous visons, sans prétendre à l'exhaustivité, de respecter le passage d'une époque à l'autre en s'attachant aux particularités, sémantique et structurel ainsi que celui de l'écriture et de l'imitation poétique, nous tentons également de chercher l'écart à travers les points de vue sus-cités selon ce qu'a apporté le théoricien français "Jean Cohen" dans son ouvrage "structure du langage poétique " et selon nos lectures de quelques œuvres occidentales et arabe suscitées par l'œuvre même de "jean cohen".

Nous avons procédé dans cette recherche à étudier la poésie de l'époque "Jahili" jusqu'à l'époque contemporaine en tentant de suivre les degrés d'écarts selon les différents niveaux préalablement cités.

nous avons commencé d'abord par la poésie "jahili" caractérisée par sa soumission aux contraintes établis par les critiques et adoptées par les poètes (objet d'écriture, procédés, musicalité de la poésie...etc.).

D'après les exemples étudiés nous sommes arrivés à des résultats dont le plus important montre que le poème jahili possède un mode précis en matière d'écriture et de créations, en ce sens, l'écart n'y dépasse pas les possibilités qu'offre l'ancienne rhétorique telle que l'égalité et le parallélisme entre les vers du fait que l'écart peut se situer au niveau du vers subséquent, ou dans l'hémistiche précédent sans que cela implique la continuité de cette opération, autrement dit, il est possible de poursuivre la lecture du poème sans pour autant y déceler la moindre trace d'écart. Cela du point de vue de la sémantique, quant à la prosodie, on ne trouve aucun écart puisque les poètes se sont restreint à la versification " d'EL KHALIL" et ses rythmes, Or, la poésie est en elle-même écart donc on peut dire que la poésie Jahili est un écart précis.

L'époque Omeyyade a connu à son tour tant de changements sur le plan social, politique et culturel, mais le modèle du poème jahili s'imposait toujours, l'objet préoccupant les poètes était limité à l'expression du "Moi", des sentiments et de l'amour, de ce fait leur poésie était purement influencée par le courant sentimental.

A l'époque ABBASSIDE, les germes du renouvellement apparaissent suite à l'influence politique, religieuse, social et culturelle. Or, cette rénovation est dû à la révolution des poètes tel que "Abou Nouwas" qui est resté dans les annales de la poésie arabe en raison de la liberté de ton avec laquelle il a abordé les thèmes amoureux en général.

Les exemples choisis de cette époque témoignent de la révolution des poètes contre la parodie de "les ruines", l'écart était directement lié au renouvellement et n'a pu dépasser le style de l'ancienne rhétorique.

Quant à la poésie moderne, elle dépasse l'objet au profit de la forme et la substance pour transcender l'écart astreint et ainsi créer un écart illimité sur le plan linguistique, sémantique, structurel et prosodique. De ce fait, le poème moderne constitue une étape importante dans la poésie arabe, donc, le poète est polyglotte, ouvert sur le monde ce qui a favorisée la variété des objets, la musicalité et structure de ces poèmes, et du coup l'écart; en ce sens, le poème moderne est teinté de probabilité et de rénovation à la différence de la poésie ancienne fondée sur la stabilité et prototype.

La poésie contemporaine est à la quête des façons nouvelles pour s'exprimer. Elle cherche à disloquer les structures syntaxiques, grammaticales et sémantiques existantes, cette dislocation est à l'origine des emplois foisonnant des métaphores où le poète associe des éléments paraissant impertinente mais qui en réalité contribuent dans son poème à montrer sa singularité et la force de son style.

Le poète contemporain privilégie la perte de sens et laisse le soin de le retrouver au lecteur.

La poétesse iraquienne "Nazik El Malaïka" considère la poésie contemporaine comme un prolongement de la poésie ancienne, tandis que le poète syrien "Adonis" insiste sur le principe de l'immanence, pour lui, la création poétique moderne ne se définit pas nullement par rapport au passé.

فهرس البحث

أ	المقدمة
1	الباب الأول
2	الفصل الأول: اللسانيات والشعرية
3	1- دور اللسانيات في نشأة أدبية الأدب
3	• - لسانيات دو سوسير (Ferdinand de Saussure) وفروعها
6	• - المدرسة الشكلانية
7	2- الشعرية واللسانيات
10	3 - جاكبسون ووظائف الخطاب
11	4- الوظيفة الشعرية (المهيمنة)
12	5- حقيقة الشعر وطبيعته
16	الفصل الثاني: الانزياح آلية من آليات الشعرية
18	* منهج كوهين في الدراسة:
21	* مفهومه للانزياح:
22	* تطبيقه:
28	* الانزياح والتناص:
30	الفصل الثالث: الطللية في الدراسات النقدية
32	1 شكل القصيدة الجاهلية:
33	2 وحدة القصيدة الجاهلية:
34	3 الصورة في الشعر الجاهلي:
36	• الطلل:
38	• المكانة التي يحتلها الطلل في الشعر:
39	• البعدين المكاني والزمني للطلل:
41	• الطلل عند النقاد:
41	1- عند القدماء
44	2- عند المحدثين
53	الباب الثاني: الانزياح في الطللية
54	الفصل الأول: انزياح الطللية في الشعر الجاهلي
55	• ظاهرة الطلل في الشعر الجاهلي:
57	• الانزياح في نماذج من القصيدة الجاهلية:

60	1- الانزياح في مقدّمة زهير: (فلك المكان)
63	2- الانزياح في أبيات النابغة: (سلطة المكان)
64	3- الانزياح من الطلل إلى الذات:
65	* خلاصة الفصل:
66	الفصل الثاني: انزياح الطلّية في الشعر الأموي
69	• الغزل العذري
70	1- الانزياح من الطلل إلى الحبيبة
72	2- المكان والمحوبة:
75	3- وسائل الشاعر للانزياح:
77	* خلاصة الفصل:
78	الفصل الثالث: انزياح الطلّية في الشعر العبّاسي
80	1- أبو نوّاس والانزياح من الطلل إلى الخمر:
83	* جديد أبي نوّاس:
85	* الانزياح في هذه الأبيات:
87	2- الانزياح من الطلل إلى الدين:
89	* التجديد في شعر دعبل:
90	3- الانزياح من الطلل إلى المدح:
91	* الانزياح في هذه الأبيات:
92	* خلاصة الفصل:
93	الفصل الرابع: انزياح الطلّية في الشعر الحديث
94	1- الانزياح من الطلل إلى الذات:
98	2- الانزياح الديني عند ابراهيم ناجي:
102	3- الطلل... الوطن؛ عند أبو ريشة:
104	* خلاصة الفصل:
105	الفصل الخامس: انزياح الطلّية في الشعر المعاصر
109	1- الانزياح من الطلل إلى الذات في نص السيّاب:
112	* أهمية الصور الشعريّة في القصيدة:
115	2- الانزياح من الطلل إلى الوطن:
115	* التاريخ سبيل الشاعر للانزياح:
119	* تجربة درويش الشعريّة:

120 * البكاء على الوطن عند حاوي:
124 * فدوى طوقان والرغبة في تجاوز البكاء:
128 * خلاصة الفصل:
130 الخاتمة
135 مكتبة البحث
142 خلاصة عامة للبحث
145 الفهرس