المنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام/ لندن

INTERNATIONAL ORGANIZATION
OF CREATIVITY FOR PEACE LONDON

مجلة رؤى السلام

Visions of peace

ثقافية
أدبية
فصلية

العدد الأول

البريد الإلكتروني visionsofpeace@outlook.com

المنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام

INTERNATIONAL ORGANIZATION
OF CREATIVITY ROR PEACE

مجلة
رؤى السلام

Visions of peace

مجلة ثقافية أدبية فصلية

العدد الأول

٢٠٢١م

١٤٤٣هـ

رؤى السلام

مجلة ثقافية أدبية فصلية تصدر عن المنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام برخصة دولية من الحكومة البريطانية

الإشراف العام

الأديبة : وفاء عبد الرزاق

رئيس مجلس الإدارة

الشاعر والناقد

حسين علي عوفي البابلي

مجلس الإدارة وهيئة التحرير

يتألف مجلس الإدارة للمجلة برئاسة المشرف العام وعضوية رئيس التحرير ورئيس الهيئة العلمية الاستشارية والمسؤول المالي للمجلة

هيئة التحرير من الذوات في أدناه :

١-أ.د مصطفى عطية جمعه /الهيئة العامة للتعليم التطبيقي/الكويت/ رئيساً للتحرير.

٢- أ.د رضا كامل الموسوي/ بيت الحكمة/ العراق/ مديرا للتحرير

٣-أ.د أحمد رشراش، جامعة طرابلس، ليبيا/ عضواً.

٤-أ.د غنام محمد خضر، جامعة تكريت، العراق/ عضواً.

٥-أ.د مجيب الرحمن، جامعة جواهر لال نهرو الهند / عضواً.

٦-أ.د أحمد علي ابراهيم الفلاحي، جامعة الفلوجة، العراق / عضواً.

٧-أ.د علي حسن فرج / جامعة ميلانو / ايطاليا/ عضواً

٨-أ.د مؤيد أحمد علي / جامعة بغداد / العراق/ عضواً

٩-أ.م.د محمد قاسم لعيبي ، جامعة بغداد ، العراق/ عضواً.

١٠أ.م.د رحيم عبد علي فرحان الغرباوي، جامعة واسط ، العراق/ عضوا.

١١- أ.م.د محمود خليف الحياني ، الجامعة التقنية الشمالية ، العراق/ عضواً.

الهية العلمية والأستشارية

الهيئة العلمية الاستشارية من الذوات في أدناه :

١.أ.د محمد جواد حبيب البدراني / جامعة البصرة / العراق / رئيسا

٢.أ.د عبدالرؤوف بابكر السيد، جامعة الخرطوم، / السودان.. عضوا

٣.أ.د الجيلالي بن يشو، جامعة عبد الحميد بن باديس. مستغانم / الجزائر.. عضوا

٤.أ.د عبير هادي الألوسي، الجامعة العراقية / العراق. .عضوا

٥.أ.د عبد الرحمن ابراهيم الغنطوسي، الجامعة العراقية/ العراق..عضوا

٦.أ.د غزلان هاشمي، جامعة محمد شريف مساعدية / الجزائر.. عضوا

٧.أ.د زين الدين زكريا، جامعة الاسكندرية / مصر.. عضوا

٨.أ.د بومدين جلالي، جامعة سعيدة/ الجزائرBoumediene DJELLALI..عضوا

٩.أ.د نبيل أحمد عبد العزيز رفاعي، جامعة الأزهر/ مصر.. عضوا

١٠.أ.د محمد عويد الساير، جامعة الأنبار/ العراق.. عضوا

١١.أ.د. نجم عبد علي ، جامعة واسط / العراق.. عضوا

اللـجان

لجنة الترجمة:

١ .أ.د علي حسين عبد المجيد الزبيدي/ جامعة بغداد العراق / رئيسا
٢ .أ.د نوار حسين رضوى / جامعة بغداد/ العراق
٣أ.د حال أحلام /جامعة وهران/ الجزائر
٤أ.د عبد الناصر نعمة / جامعة بغداد/ العر

لجنة الإشراف الفني والتقني:

١ .الفنان مطيع الجميلي/ العراق.
٢ .أ٠م. د إيناس محمد عزيز كلية الآداب جامعة الموصل/ العراق
٣ .م.د محمد رافع لابد الراوي، جامعة الفلوجة/العراق.

لجنة التدقيق اللغوي

١ .أ.د حسن عودة هاشم / جامعة البصرة / العراق
٢ - إم. د أسامة عبد الرحمن / كلية التربية الأساسية / الكويت

تصميم المجلة : أ. علي عبدالحسين الخفاجي / العراق . البصرة

قواعد النشر

١. تنشر المجلة البحوث الأصيلة في مجال اللغة والأدب والنقد والترجمة والفلسفة والعلوم الاجتماعية والتربوية والنفسية وباللغتين العربية والانكليزية.

٢. ان لا يكون البحث قد سبق نشره او مقدماً للنشر في مجلة أخرى ويتعهد الباحث بذلك وألا يكون جزءاً من كتاب منشور.

٣. لا ترد البحوث الى اصحابها سواءً نشرت أو لم تنشر.

٤. ترسل البحوث الى محكمين لتحكيمها بحسب الأصول العلمية ويلتزم الباحث بالتعديلات التي يقرها الخبراء.

5. تخضع البحوث للاستلال العلمي.

6. لا تزيد عدد صفحات البحث عن (٢٠ صفحة)

7. أن يحتوي البحث على ملخص باللغة العربية واللغة الانكليزية على ان لا يزيد عن (٢٠٠) كلمة لكل واحد منها وان يتضمن البحث كلمات مفتاحية.

8. تكتب البحوث بخط ((simplified Arabic بحجم ١٤ للمتن و ١٢ للهوامش.

9. تكون الهوامش (١,٥ سم) على جميع جوانب الصفحة.

10 تذكر الهوامش في نهاية البحث و توثق المراجع على نظام (APA).

11. ترتب المصادر والمراجع هجائياً بحسب نظام (APA).

١٢. . يرفق الباحث مع البحث سيرته العلمية المختصرة.

13. يرسل البحث على البريد الالكتروني للمجلة وهو:

visionsofpeace@outlook.com

كلمة المشرف العام

أضحت الثقافة اليوم المحور الأساس الذي تنضوي حوله شعوب العالم ويوحدها ماداً أواصر الصلة بينها ،فلقد أسهمت القفزات الهائلة في قطاعي التواصل وتقنية المعلومات في التَّقريب بين الثقافات العالمية وامتزاجها وتكاملها في بنية النظام المعرفي الكوني ،وقد كان القدح المعلّى في هذا الجانب للمثقفين والمبدعين الذين كانوا بحق الأداة المثلى لنشر روح المحبة والسلام في العالم بأسره .

لقد دأبت منظمتنا (المنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام) منذ أن كانت فكرة تتردد في خاطري إلى أن أضحت حقيقة راسخة دأبت على استقطاب مبدعي ومثقفي الشعوب المحبة للسلام في كيان معرفي ثقافي إنساني يحاول أن يلم شتاتهم ويجمع آراءهم في البناء لسلام عادل ودائم يجمع القلوب على المحبة والسلام والأمن في العالم أجمع .وقد تحقق من ذلك كثير مما أردنا ففي كل يوم جديد تتسع أنشطتنا وينضم لنا الآخرون ويزداد عدد فروعنا حول العالم.

وها نحن اليوم نخطو خطوة جديدة بإصدار مجلة ثقافية أدبية فصلية تعنى بالدراسات الإنسانية تضم في هيئة تحريرها وهيئتها العلمية الاستشارية نخبة من خيرة الأكاديميين والمثقفين المنتمين إلى جامعات عربية وعالمية مرموقة .

ومع خطوتنا هذه نسعى إلى استقطاب الأسماء البارزة والقمم العالية في العمل الأكاديمي ،جاعلين نصب أعيننا السعي الدؤوب لضم المجلة لكبرى المستوعبات العالمية العلمية الكبرى .

هدفنا الأول توظيف الإبداع لخدمة الإنسان والإنسانية وها نحن نشد أيدينا بأيدي بعضٍ لنبني بالأكاديميين والمثقفين خيمة وارفة شعارها السلام أولا وأخرا.

المشرف العام على المجلة

الأديبة وفاء عبد الرزاق

رئيس ومؤسس المنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام

المحتويات

ص	عنوان البحث	اسم الباحث
٩	التحوّل الدلالي وإنتاج المعنى قراءة ثقافية في قصيدة بين الناي والقطار قُتل المحارب لعلي فرحان	أ. د. غنام محمّد خضر جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
٢٣	من أوهام الآمدي في نقد شعر أبي تمام	أ. د. نجم عبد علي رئيس كلية الكوت الجامعة
٥٩	هيرمينوطيقية العتمة والضوء في شعر شاكر مجيد سيفو	أ.م. د محمود خليف خضير الحياني الجامعة التقنية الشمالية/ العراق
٨٤	التجربة الشعرية الصوفية عند ابن عربي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني	أ. د: أحمد علي إبراهيم الفلاحي جامعة الفلوجة/ العراق
١٠٤	الثنوية الفكرية في أشعار غني العمار في مجموعته الشعرية للحديث بقية الأضداد، الفكر، النسق	أ. م. د. رحيم عبد علي فرحان مديرية تربية محافظة واسط
١٣٣	مصطلح الآخر من أسئلة التأسيس إلى الممارسة الأدبية	أ. م. د محمّد قاسم لعيبي كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية/ جامعة بغداد
١٥٩	(بحث نقدي قابل لتداول جميع الأجناس الأدبية)	الباحث حسين علي عوفي العراق - بابل

التحوّل الدلالي وإنتاج المعنى
قراءة ثقافية في قصيدة
بين الناي والقطار قتْل المحارب لعلي فرحان

أ. د. غنام محمّد خضر
جامعة تكريت
كلية التربية للعلوم الإنسانية

ملخص البحث

ان المتتبع لخارطة الشـــعر العربي المعاصـــر يجده شـــعراً متـأثراً بـالمتغيرات التي طرأت على الواقع الثقافي بكافة جوانبه، اذ تغيرت التوجهات والمنطلقات التي كان يتكئ عليها الشاعر عند قيامه ببناء قصيدته عن البناء الســابق، ولعل شــكل القصــيدة ســاهم في تغيير ذلك البناء لا ســيما ما احدثته قصــيدتا التفعيلة والنثر وبعض القصائد العمودية التي اعتمد اصحابها على بناء حداثوي مغاير لما هو ســائد، ويهدف بحثنا الوقوف عند قصـــيدة ((بين النـاي والقطـار قُتل المحارب)) للشـاعر علي فرحان، إذ جاءت على شكل حوار داخلي خرج في كثير منه الى المناجاة وجمعت بين جنباتها العديد من الدلالات التي قادت الى انتاج معنى جديد يحمل نسقاً ثقافية مغايراً.

Abstract

Semantic transformation and the production of meaning, a cultural reading In a poem between the flute and the train, the warrior was killed by Ali Farhan Prof. Dr. Ghannam Mohamed Khader Tikrit University/College of Education for Human Sciences Research Summary The follower of the chart of contemporary Arab poetry will find it affected by the changes that happened in the cultural reality in all its sides. The trends and premises ,which support the poet in building his poem, were changed from the previous construction. And some vertical poems may change that construction especially in relaying on a modernist construction different from what is prevalent. The Purpose of this Study to investigate the poem ((Between the flute and the train the warrior was killed)) For the poet Ali Farhan. As a Mothed the Study came in the form of an internal dialogue, that in many of it went into a monologue and brought together many connotations , that led to the production of a new meaning that carries a different cultural pattern

إن المتتبع لخارطة الشعر العربي المعاصر يجده شعراً متأثراً بالمتغيرات التي طرأت على الواقع الثقافي بكافة جوانبه، إذ تغيرت التوجهات والمنطلقات التي كان يتكئ عليها الشاعر عند قيامه ببناء قصيدته عن البناء السابق، ولعل شكل القصيدة ساهم في تغيير ذلك البناء لاسيّما ما أحدثته قصيدتا التفعيلة والنثر وبعض القصائد العمودية التي اعتمد أصحابها على بناء حداثوي مغاير لما هو سائد "فإلى جانب الثورة على الإيقاع التقليدي، وما صاحبها من تغيّرات في البناء النصّي، بدأت علاقة الشاعر باللغة تأخذ مناحيَ وجماليّات جديدة من الصوغ والانْبِناء والتدليل من خلال الاستخدام الفرديّ لها، وإعادة تشكيلها خارج طبيعتها الراسخة وأوضاعها القاموسية الثّابتة، وهو ما سينعكس، بقوّةٍ، على البنية الدّلالية للقصيدة وسياقها وفاعليّتها في إنتاج المعنى: شعريّة الكتابة لا شعريّة الإنشاد. ويمكن لنا أن نشير إلى أنّه بدأنا ننتقل من بنية العروض حيث هيمنة الوزن وأسبقيّته في تحديد مُكوّن الشعرية داخل النصّ، إلى بنية الدلالة حيث التركيز على المعنى وطرائق تمثيله وتشكيله فنّياً"(١).

إن شكل القصيدة ظلّ مسيطراً ردحاً من الزمن على مضمونها فنجد أن دلالة البحور الشعرية على سبيل المثال كانت موجهاً لكثير من المضامين، وعليه أدى التحوّل الدلالي إلى تغيير ذائقة المتلقي وتوجيه اهتماماته إلى الأشياء التي فرضت نفسها على القصيدة، وبدأت المعايير التي تخص تقييم تجربة الشاعر والحكم على نصه غير تلك المعايير السابقة، إذ بدأ المتلقي يلاحق المعاني في القصيدة مركزاً على التحوّلات الدلالية التي قادت إلى إنتاج هذا المعنى بصورة مختلفة وعُدَّ قيمة الإبداع كامن في هذا التنوع المفاجئ لا في المظاهر التقليدية القديمة، فاللغة العامل الأوّل وعتبة الانطلاقة الأولى لدى الشاعر متناسياً وزن القصيدة وإيقاعها الشكلي ومعتمداً على ما تنتجه اللغة داخل النصّ من إيقاع دلالي يقود إلى تنوع في المعنى، فما بين نصّ وآخر تفرض اللغة هيمنتها وتبسط نفوذها وتعلن تمردها على كلّ ما كان سائداً ومهيمناً، معدةً دورها وطاقتها الشعرية أهم من كلّ التفاصيل الأخرى، فاللغة الشعرية بسطت نفوذها على القصيدة الجديدة وأصبحت البؤرة الرئيسة لتنوع الدلالة وإنتاج المعنى واستغني الشاعر عن الكثير من الجوانب الأخرى الفنية

والبنائية والعروضية، فساهمت تلك المتغيرات التي طرأت على بنية القصيدة في تشكيل رؤية " نحو نظام جديد يكون أكثر اتساعاً في شكله ومضمونه لكي ترتقي القصيدة إلى مستوى المتغير الحداثوي في مجالات الحياة المتباينة"(٢).

دخلت القصيدة في تفاصيل الأنساق الثقافية التي تلامس الواقع الاجتماعي بكافة تحوّلاته، وأصبحت بفضل هذا التحوّل أكثر حيوية ومرونة. إنّ الثورة التي أحدثها الحداثويين انقسمت على عدة أقسام فبعض منهم تنكر لتراثنا القديم وأهميته وأحدثوا قطيعة بين القصيدة وبين مرجعياتها التراثية، وحاولوا أن يجعلوها منبثقة من اللحظة الشعورية الراهنة، والقسم الآخر ربط بين القصيدة الحديثة وبين الجديدة بخيوط مهمة، مكنته من المزاوجة بين النموذجين بما يخدم موضوع القصيدة الذي تبناه وعمل على إيصاله إلى المتلقي، "والقصيدة الجيدة قد تبنى بأقل ما يمكن من مفردات، أي إنها تعتمد على منهج الاقتصاد في اللغة، لكن بإمكانها أن تقول الكثير، حين تحمل عدداً غير قليل من الدلالات، وتحيل إلى عدد غير قليل من القراءات"(٣)، وأن فكرة الأنساق الشعرية التي ظهرت بقوة على القصيدة العربية حاولت أن تجعل منها مطواعة سلسة تهمين على القارئ من خلال ما تطرحها من أفكار، لذا" فإن القراءة الثقافية تسعى إلى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، إذ تتضمن النصوص في بنائها أنساقاً مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلا بإنجاز تصوّر كلي حول طبيعة البُنى الثقافية للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوي الاجتماعية المختلفة"(٤)، ومن الجدير بالذكر أن اللغة هي العامل الأساس في تشكيل الأنساق وعلى أقل تقدير لها المساهمة الفاعلة في تشكيلها، ولهذا عرف شتراوس اللغة على أنها "نسق من الاتصال يتم من خلالها تبادل الرسائل أو الشفرات الخاصة بهذه العناصر"(٥)، فالنسق له عدة أشكال ويتأرجح بين أكثر من فاعلية فهو نسق جمع بين الثقافي والمعرفي والفكري، كما ينقسم النسق على معلن ومضمر، وأن النسق بمعناه الواسع ظهر في دراسة العام

والخاص كما جاء أحياناً في مواضع على أنه مرادف للبنية أو النظام حسب سوسير، لكن ما أطرحه هنا هو أن النسق الثقافي يكون مركزياً ولعلنا لا نغفل أن العديد من النقاد الغرب ركزوا على مسألة النسق الثقافي أمثال شتراوس ولوتمان وايكو، كما إنَّ عبد الله الغذامي كانت له آراء عديدة في النسق الثقافي لاسيّما أنه اشترط أن يكون النسق المضمر ناسخاً للنسق المعلن، وهذا الرأي انفرد به لوحده، والنسق الثقافي هو تاريخي وراسخ وعلامته اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي،(٦) فهذا المنتوج يتم تداوله بين أبناء المجتمع عن طريق اللغة بوصفها نسقاً من العلامات التي ترتبط بالثقافة، ومن خلالها يتم التعبير عن الهوية، فالمحدثون يرون أن اللغة رمز لواقعهم الاجتماعي والثقافي.(٧)

إن الحديث عن الأنساق الثقافية يطول لكننا هنا لسنا بصدد الدخول في التفاصيل بقدر ما يهمنا هو الكشف عن متن الشاعر علي فرحان من خلال ما طرحنا من رؤية نقدية ثقافية آنفاً، ومن خلال رصدنا للأنساق الثقافية المتنوعة في هذا المتن، ولعل المتتبع لشعره يجده شعراً إنسانياً اجتماعياً في أغلبه، إذ طغت عليه هموم الوطن والمواطن، وهذا ليس بالغريب على شاعر مدينة البرتقال تلك المدينة التي مرت بتقلبات مكانية وظروف استثنائية ألقت بضلالها على توجهات شاعرنا ومزاجه الشعري وسيرته الإبداعية، فوجدناه يتفاعل مع تلك الظروف ويتأثر بها، ولعل الصور التي التقطتها ذاكرته مازالت عالقة في مخيلته، وأصبح يتبضع منها كلّما احتاجت قريحته الشعرية مواداً، لتنسج منها قصيدة بحجم المحبة للوطن ولمدينة البرتقال، كما إنَّ تخصصه في الهندسة هو الآخر تدخل في تأثيث قصيدته وجملته الشعرية، فنجده يبنى تلك القصيدة من مواد مدينة البرتقال وما تكتنزه من مفردات للحرب والحب والأمل ويشكلها بطريقة هندسية جميلة حتّى تصل إلى المتلقي بكامل روعتها وبهائها، محققة بذلك الجمالية والجماهيرية كما يقول الغذامي(٨)، ومن الجدير بالذكر أن قراءتي لمجموعة الشاعر علي فرحان (المسدس أوّل القتلى) توقفت عند قصيدة حملت عنوان (بين الناي والقطار قُتل المحارب) لما تكتنزه هذه القصيدة من دلالات ورؤي جمالية مختلفة، فهذه القصيدة جاءت على شكل حوار داخلي خرج في كثير منه إلى المناجاة وجمعت بين جنباتها

العديد من الدلالات، فالناي هنا كناية عن الفرح والقطار هو وسيلة النقل المعروفة فهل يريد علي فرحان أن يذهب إلى الفرح من خلال القطار؟ إن كان ذلك ما أراده فما دلالة قتل المحارب؟ أسئلة مهمة طرحتها تلك القصيدة وجاءت الأجوبة في ثناياها على شكل قصة شعرية تخللتها سيرة المحارب الذي جعله شاعرنا في قلب كلّ إنسان عراقي على وجه العموم وإنسان بعقوبي على وجه الخصوص، ولعل اختياره للناي يشير أيضاً إلى بعقوبة، تلك المدينة التي أحبت الحياة والفرح وتغلبت على همومها بما تمتلك من إرث ثقافي، فمنذ الوهلة الأولى ينطلق الشاعر من الناي ليواجه الحياة الرتيبة التي سادتها الحروب والمآسي ليخلق لنا نسقاً مكانياً دلالياً أسسه بطريقة جمالية ثقافية:

"من الناي أشربُ لحنَ البلادِ اليتيمة
أشربُ تلويحةً للنوارس ظلت مذاق البحار القديمةِ
وأركضُ منه إلى جنة يزرعُ الشعرُ فيها بلاداً
تضاهي الأسى المتشكل كالنخل
يرفع قامته
فيسقط ظلُّ الحروب على ثوب أمي
باتجاهك يا ناي أعدو...
وخلفي القنابل تجترُ حلماً طويلاً"(٩)

فالانطلاقة الأولى له من الناي وهي انطلاقة يشوبها فقد النوارس وأسى النخيل، وابتعاد النوارس عن المكان هو ابتعاد السلام والأمن والمحبة، ثمّ يصف لنا النخيل الذي يشوبه الأسى والحزن والانكسار، هذا النخيل هو المعادل الموضوعي للإنسان فكلما رفع قامته سقط ظلّ الحروب على ثوب أمه، وهنا جاء الشاعر بمفردة ظلّ ولم يقل الحرب، فالظلّ هنا اللون القاتم، ولعل الجميع يعرف أن أهم تقليد عاشته المرأة العراقية هو ارتداؤها للثوب الأسود التي تعبر من خلاله عن حزنها لأب أو زوج أو أخ أو ابن غيبته الحرب، ثمّ يصل معنا الشاعر في الجملة/ الصيحة الأخيرة للناي (باتجاهك يا ناي أعدو) ليعلن هروبه من الحرب ومصائبها نحو الناي وما يكتنزه من أمل وفرح وحياة تقف بالطرف الآخر من حياة الحروب وأهوالها، كما جعلنا الشاعر أمام مفارقة جميلة عمد إليها ليشكل

من خلالها نسقاً ثقافياً مضمراً، فبدأ القصيدة بجملة (من الناي أشرب.)، ثمّ يقول (باتجاهك يا ناي) فدلالة الناي اختلفت في الموضعين وأنتجت لنا معنى أخرَ شكلّ نسقاً جميلاً، فصوت الناي الحزين جعله يتحرك صوب صوت ناي الفرح، فالناي هنا هو أحد محركات أنا الشاعر/ المحارب للخلاص من الحرب، ثمّ يعلن لنا الشاعر بعد هذه المقدمة التي بين لنا تلك الثنائية بين الناي والحرب ما يوضح لنا أيضاً ما أرداه من القطار، فالقطار وسيلته التي يريد من خلالها الخلاص من هول الحرب وبطشها وقسوتها إلى الناي/ الحياة التي يريدها ويتمناها فصوت الشاعر هنا داخل القصيدة هو صوت المواطن الذي يريد التخلص من مأساته المزمنة إلى الحياة المرتقبة، فهل تلك الحياة هي ممكنة المنال أم أنها صعبة المنال؟ هذه الرحلة تكشفت لنا من خلال مناجاة الشاعر للناي، إنها رحلة شاقة ومضنية، وليست بالسهلة:

"آه يا ناي
أعدو إليك فتدهسني دمعة
أو تعلقني النسوة النادمات على حبل أيامهن
ليجف غيابي
أو تجف الرصاصات فوق ثيابي
أو أجف لتغسلني غيمةٌ من رماد"(١٠)

يصف لنا الشاعر من خلال مناجاته للناي رحلة يعتريها الحزن وتحيطها الذكريات ويكبلها الواقع، فكيف له أن يصل الناي وحوله كلّ هذا الألم؟ وهنا ينتصر الشاعر على الأنا الداخلية ليعيش هموم الآخر ويشاركهم أحزانهم فنجده يطلب الخلاص للجميع حتّى لو كلفه الأمر أن يغسله الرماد، وهذا يؤكّد ما ذهبنا إليه أن شاعرنا ارتبط بمرجعياته المكانية والتصقت همومه بهموم العامة فلم يكن إلا ابن البيئة التي تربى فيها، فشارك الجميع حزنهم، وعندما فكر بالخلاص كانت فكرته قائمة من أجلهم أيضاً، وبذلك نجده يركز على هذا النسق (النسق المكاني الثقافي) ليبرهن لنا أنه مرتبط بالمكان حاملاً لهمومه مفكراً لخلاصه:

"بفضلك يا ناي
تنجو صلاتي من الطلقة الكافرة
فأخرج من قاعة الحرب عرياناً

أركض بالطرقات
أعضُّ صور الحرب
أعضُّ البنايات
أعضُّ البنات
أعضُّ البيانات
أراوغ صوت المسدس
أنشب كفي بجسم قتيل
أشرب رائحة الموت حدّ الثمالة
ثمّ أجهش باللعنات على سكة أخذت صاحبي للغياب"(١١)

إن المتتبع لهذا المقطع يجده منذ بدايته يشير إلى الخلاص من الحرب (فأخرج من قاعة الحرب عرياناً)، لكن هذا الخلاص ليس مكسباً وهو يحمل أبشع صور التنديد بالحرب، ولسان حال الشاعر يقول: إنّه لا كاسب في الحرب، الجميع خسران، ومن يبقى فيه تنتزع منه أجمل الأشياء، ومن يخرج منها يبقى عرياناً، لقد صور لنا هول الحرب وقسوتها بأبشع الصور فحتّى من يخرج من الحرب تبقى آثارها تلاحقه، فرائحة الموتى وفقدان الأصحاب من تلك الآثار التي تلازم الإنسان، وبنهاية المقطع الشعري تنتهي رحلة شاعرنا إلى الناي تلك الرحلة المضنية التي أسفرت عن اليأس من الوصول، فلو تأملنا هذا النسق لوجدنا ذات الشاعر قد تشظت به ما بين حلم بالوصول إلى الناي والفشل في ذلك، فقد ساهمت اللغة في تغيير الدلالات وإنتاج انساقٍ ثقافية أنتجت معان كثيرة، كذلك امتلكت لغة النصّ مفارقة دلالية عمقت من إحساسنا بالنسق، فنجده يقول: (بفضلك يا ناي... أخرج من قاعة الحرب عرياناً) فكأنما الناي هو السبب الوحيد الذي يجعله يفكر في الهروب من هول الحروب، كذلك العريان قد يتلاءم مع الفرح/ الناي فالكثير من الذين يذهبون إلى الحفلات يرتدون ملابساً تجعلهم شبه عريانيين، فشتان ما بين الفَرحين، وبالتأكيد الشاعر أراد أن ينبه المتلقي إلى فعل الحرب، وتأثيراتها على المكان الذي جعله نسقاً ثقافياً.

ثمّ ينقلنا الشاعر إلى نسق جديد وهو نسق رحلة المقاتل إلى الحرب:

"أباهي الحروب بنايٍ يؤوبنني ميتاً في القصيدة

ومحترفاً للضياع
وقصيّاً كتذكرة الحب
قد أشتريها من الكشك قبل خروج القطار
قبل أن استقلّ القطار،
أدس بقية روحي بكيس الملابس
أشعل سيجارتي،
أتذكر صورة أمي،
بنات محلتنا،
سيدة في الثلاثين غازلتها في كراج الجنوب،
أصفق للعائدين وأحسدهم
أتأكد من خطوتي
أوازن سيري على سكة الحرب
أبتاع تذكرة،
مقعداً يلاصق نافذة سوف اختار...
أطفئ سيجارتي
ألوح لامرأة غائبة
فأهجس
نوحك يا ناي يأتي
يسمرني من أصابع روحي
على قمر ستسقطه طلقة وأسقطته
الصلاة الأخيرة بعد اغتيال المحارب"(١٢)

وضعنا الشاعر من خلال هذا المقطع الشعري أمام نسق جديد، وهو نسق الرحلة إلى الحرب، ونستطيع القول: إنها نسق مكاني جديد اتّخذ من القطار منطلقاً له، فللقطار دلالات كثيرة ارتبطت بذاكرة المقاتل العراقي كونه الوسيلة الأرخص التي كان المقاتل يفضلها على وسائل النقل الأخرى، فنجد (أنا الشاعر) التواقة للفرح والمتأملة للخلاص من الحرب تتفاعل مع هذه الرحلة التي كانت إلى الحرب لا إلى الناي، فبعد أنْ فشلت من الوصول إلى الناي أصبح لزاماً عليها الاستمرار القسري في طريق الحرب، تلك الأنا التي اندمجت بالأخر وحملت همومه، فبعد أنْ وجدناها في نسقها الأوّل تحمل هموم الشارع والناس والمحيط، يفاجئنا الشاعر

بقراءة شـــعرية محكمة تجعل من أنا الشـــاعر حاملة لذات الهموم وهي في طريقها إلى الحرب، تلك الرحلة التي جعلها تبدأ بتحوّل في دلالة الناي، بعد أنْ كان الناي في النســق الأوّل دليل فرح جعله هنا دليل حزن، ولعل هذا التحوّل في الدلالة أعطى تماســكاً إيجابياً لدلالة النســق الثاني، وهنا تحوّلت دلالة الناي وأنتجت لنا معنى جديد حسب النسق الجديد الذي ركز عليه الشاعر، كذلك وجدنا الشاعر ينهال بقصيدته علينا بجمل شعرية تحمل دلالات عميقة (أدس بقية روحي بكيس الملابس، أشعل سيجارتي) ليعبر من خلالها عن الحالة النفسية التي سيطرت على أنا الشاعر حتّى إنَّ المتلقي يكاد يجزم بأنَّ ما تمر به تلك الأنا يجعلها تنســى كلّ ما يحيط بها من أشخاص، لكن ما جاء بعدها من جمل شعرية صاغها شاعرنا بطريقة متميزة تجعلنا نصــل إلى حقيقة تمكّنه من أدواته الشــعرية، ذلك التمكّن الذي جعله يغير من الدلالة (أتذكر صورة أمي، بنات محلتنا، سيدة في الثلاثين ...) كلّ هذه الجمل الشعرية تعود بنا إلى انطلاقة الأنا الأولى وهي تحمل معها هموم الوطن والمواطن كما ذكرنا آنفاً.

إن النســق الجديد الذي جاء على شــكل رحلة ثانية نحو الحرب غيرت من تعامل المتلقي مع القصيدة وجعلته ينتقل من الشعور بأنَّ القادم أجمل إلى انحســار في الأمل (أصــفق للعائدين وأحســدهم فكأنما هذه هي الرحلة الأخيرة له وهو يعيد شــريط الذكريات بتأمل ويختار مقعداً قرب النافذة ليودع آخر مناظر الجمال الذي حلم بها، ويتذكر بصــماته التي تركها في قلوب النســاء ومحطاته الأولى أيام الشــباب، فأغنية الناي التي كانت له حلم الخلاص أصبحت اليوم نشيداً حزيناً لجمهورية البرتقال:

"أغنيكَ يا ناي
أُسيج بالذكريات حمائم روحكَ
وأنزف فوقك قيح المحبة
أشدُّ التراتيل فوق فوهتك
فأسمع لحن البلاد المقيمة في الخوف
أسمع همس الصغار المشوب بذعرٍ
وأبصر دمع النوافذ حين تودع
أحبابها

يركبون قطار الحروب السريعة"(١٣)

إن التحوّل الدلالي لمفردة الناي ساهم في تماسك النسق الثقافي الجديد، فجاء منسجماً مع رحلته صوب الحرب وجعله متوافقاً مع ما أراد أن يبثه الشاعر في ثنايا قصيدته، إذ وجدناه منددا برحلة القطار نحو الحرب، تلك الرحلة التي أرهقت المواطن واستنزفت طاقته وحجمت مساحة الأمل لديه، فاستمر الشاعر في حواره ومناجاته للقطار وهو يلتمس منه التوقف عن نقل أصحابه إلى الحرب، ومن الجدير بالذكر أن الشاعر ألحق مفردة السريعة ليقول: إن القطار الذي كان متجهاً إلى الناي جاء بطيئاً، على عكس القطار المتجه نحو الحروب فشتان ما بين القطارين!

"سلاماً
قطار الحروب السريعة
أخذت من الروح أجراسها
وللآن تذرع أعمارَنا جيئة وذهاباً"(١٤)

يستمرّ الشاعر بالتنديد الضمني فذرع الأعمار هنا كناية عن إنهاكها بالطرقات، والطرقات هي الحروب التي لم تقبل أن تتوقف، فكأن الشاعر هنا يسطر لنا تاريخ مدينة أنهكتها الحروب وبعثرت سعادتها الويلات وحولتها من الربيع إلى الخريف، وهذا التنديد يمثل نسقاً ثقافياً جديداً يختلف عن النسقين السابقين، وهذا النسق هو رحلة جديدة سلكتها أنا الشاعر فتحوّل الخطاب إلى تنديد بالقطار، وأصبح القطار هنا أداةً من أدوات الحرب، ومصدراً للحزن لا للفرح:

"يا قطار الحروب السريعة
أذهب بعيداً برائحة الدم
سوف نقفل كلّ المحطات،
فقد أرهقتنا سماءُ الرصاص
وبالت على عمرنا غيمة الحزن
أأجسادنا سكة من حديد لتسير عليها؟
يا قطار الحروب السريعة أذهب
فلستُ الوحيد الذي يكرهُك
ولست الوحيد الذي يعشق الناي"(١٥)

يكشـــف لنا الشـــاعر من خلال الحوار مع القطار عن حجم الدمار النفسي الذي سببته الحروب في نفوس المواطنين، فجاء المقطع الشعري بمثابة صـــرخة أطلقتها أنا الشـــاعر بوجه القطار/ الآخر الذي تســـبب بالدمار، انتهى بإعلانٍ عن إقفال المحطات وتنديد بكلّ المعاناة ليكشـــف الشـــاعر في نهاية المطاف عن كرهه للقطار وعشـــقه للناي، وهنا نســـق مضـــمر جديد أراده الشـــاعر، إذ خرج هذا التنديد بمثابة تحريض الشـــعب على ثورة ضـــدّ القطار/ الدمار، وأكد ذلك ما جاء به في ختام المقطع الشعري، (فلست الوحيد الذي يكرهك. ولست الوحيد الذي يعشق الناي)، فالجميع يكره القطار والجميع يعشـــق الناي، كذلك دلالة القطار تحوّلت ليصـبح القطار رمزاً للسـلطة الفاسـدة التي تريد أن تأخذ الشـعب صـوب الحزن والخراب، وهو ما ينسجم مع تحريض الشاعر للثورة ضدّ الفساد.

"يا ناي إني أغنيك...
فلماذا تودعُ مالاً يودعُ
وتجهشُ بالمطر الفذّ
تسكب صوتك فوق تقاويمنا ثمّ ترحل
أرجوك يا ناي
(إن الرثاء قبيحٌ) وصوتي في الحب أحلي وأجمل"(١٦)

إن الشـاعر وفي ختام هذه القصـيدة يكون قد أضـاف دلالات جديدة على النســـق الأخير، فبهذا التوســـل للناي ومحاولة إفهامه أن (صـــوت الشعب في الحب أحلي من صوته في الرثاء)، إنّما أراد أن يكسب صوت الناي، فشكل لنا نسقاً مغايراً لما سارت عليه الأنساق السابقة، فتحوّل الحوار مع الناي من مناجاة إلى توســـل ورجاء، وبهذا يدلّ على هزيمة المحارب أمام الحروب وأهوالها، وبذلك يكون قتله وموته هنا معنوياً لا حقيقيةً، والهزيمة هي عدم وصـــوله إلى الناي/الفرح الذي يشـــكل له الخلاص من واقع أليم، فكشفت لنا القصيدة عن التقلبات التي يعاني منها الإنســـان العراقي من جراء الحروب وبطشـــها، كما جاءت تنديداً جميلاً شـفافاً بما تحمله الحروب من أمراض وأزمات وتدمير وتشـريد، فالحرب تفتك بالمدن كما فتكت بمدينة بعقوبة، وجاء صوت الشاعر هنا معبّراً عن سخطه منها ومن تجارها، فأراد أن ينتصر لمدينته ووطنه فناشد الخلاص

هوامش البحث

١. المعنى في الشعر من إشكالية الدلالة إلى استكشاف تلقي معنى العالم، عبد اللطيف الوراري، القدس العربي، ٥ سبتمبر ٢٠١٤
٢. تحوّلات المدينة في الشعر العراقي الحديث، د. عبد الله حبيب التميمي، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط ١، ٢٠١٠: ٢٧٣
٣. بنية القصيدة في شعر عزّ الدين المناصرة، د. فيصل القصيري، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط ١، ٢٠٠٦: ١٥ وينظر: تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ماهر حسن فهمي، مؤسسة الرسالة، ط ١، بيروت، ١٩٨١: ٢١٧،
٤. النسق الثقافي- قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات، ط ١، ٢٠٠٩م، عالم الكتب الحديث، الأردن: ١١
٥. كلود ليفي شتراوس قراءة في الفكر الانثروبولوجي، عبد الله عبد الرحمن يتيم، بيت القرآن، البحرين، ط ١، ١٩٩٨: ٥٠
٦. دليل مصطلحات الأنساق الثقافية والنقد الثقافي، د. سمير الخليل، دار الكتب العلمية لبنان بيروت، ط ١، ٢٠١٦: ٢٩٥
٧. ينظر/ اللغة والثقافة، كلير كرامش، ت د. أحمد الشيمي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط ١، ٢٠١٠: ١٦
٨. ينظر / النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي المغرب، ط ٦، ٢٠١٤: ٧٦
٩. المسدس أول القتلى، علي فرحان، أمل الجديدة للنشر والتوزيع سوريا، ط ١، ٢٠١٩: ٣٦
١٠. المسدس أول القتلى: ٣٧-٣٨
١١. م. ن. ٣٨-٣٩
١٢. م. ن: ٣٩-٤٢
١٣. م. ن. ٤٢-٤٣
١٤. م. ن. ٤٣
١٥. م. ن. ٤٤-٤٥
١٦. م. ن. ٤٥

المصادر والمراجع

(١). بنية القصيدة في شعر عزّ الدين المناصرة، د. فيصل القصيري، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط ١، ٢٠٠٦م.
(٢). تحوّلات المدينة في الشعر العراقي الحديث، د. عبد الله حبيب التميمي، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط ١، ٢٠١٠م.
(٣) تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج ماهر حسن فهمي، مؤسسة الرسالة، ط ١، بيروت، ١٩٨١م.
(٤). دليل مصطلحات الأنساق الثقافية والنقد الثقافي، د. سمير الخليل، دار الكتب العلمية لبنان بيروت، ط ١، ٢٠١٦م
(٥). كلود ليفي شتراوس قراءة في الفكر الانثروبولوجي، عبد الله عبد الرحمن يتيم، بيت القرآن، البحرين، ط ١، ١٩٩٨م.
(٦). اللغة والثقافة، كلير كرامش، ت د. أحمد الشيمي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط ١، ٢٠١٠م.
(٧). المسدس أول القتلى، علي فرحان، أمل الجديدة للنشر والتوزيع سوريا، ط ١، ٢٠١٩
(٨). المعنى في الشعر من إشكالية الدلالة إلى استكشاف تلقي معنى العالم، عبد اللطيف الوراري، القدس العربي، ٥ سبتمبر ٢٠١٤م
(٩). النسق الثقافي- قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث، الأردن ط ١، ٢٠٠٩م.
(١٠). النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي المغرب، ط ٦، ٢٠١٤م

من أوهام الآمدي في نقد شعر أبي تمام

أ. د. نجم عبد علي رئيس
كلية الكوت الجامعة

ملخص البحث

انطلق الآمدي في نقد شعر أبي تمّام من منهج اعتقده وسار فيه إلى آخر الشوط، وأعني بذلك ما استقرّ عنده من معايير {عمود الشعر}، وقد حجبت عنه تلك المعايير إبداعات الشاعر ومخالفته للمألوف، ولم يستفد من قول الإمام علي عليه السلام حين سُئل عن أشعر الشعراء فقال: "كلُّ شعرائكم مُحسن، ولو جمعهم زمانٌ واحدٌ وغايةٌ واحدةٌ ومذهبٌ واحدٌ في القول لعلمنا أيّهم أسبق إلى ذلك" (١) فجعل تباين الأزمنة واختلاف الغايات وتفاوت المذاهب أسباباً تحوّل دون تحقيق تلك الموازنة، وإذا كان الأمر كذلك، فكيف جاز للآمدي أن يحكم على شعر أبي تمّام بمعايير الشعر الجاهليّ الذي يبتعد عنه بأربعة قرون؛ وعن زمن الآمدي بخمسة قرون ونصف القرن في أقلّ تقدير، ومن أجل هذا فهو: "لا يستطيع رؤية الروائع في شعر أبي تمّام إلّا من خلال مقاييس عمود الشعر، فما وافق عمود الشعر أبصر الآمدي روعته، وما لم يوافق خرج عنده إلى الإحالة والتعقيد والاستكراه، ولو أنّ الآمديّ أعاد النظر في أعلال عمود الشعر على ضوء من روائع أبي تمّام، لكان للموازنة شأن آخر" (٢)، وكان قد نظر إلى النصّ الشعريّ بعين واحدة؛ فقد بدا تصوّره للإبداع الشعريّ قائماً على مبدأ المشاكلة، وهو يعني وجود أنموذج شعريّ قارّ استُنبط من الموروث الشعريّ اصطُلح على تسميته فيما بعد عند المرزوقيّ بعمود الشعر، ومن صفاته: المطابقة والمعنى الواحد والوضوح (٣)، وإذا كان موقف الآمديّ يمثّل حقيقة مؤدّاها أنّ التراث مازال يطرح نفسه ضرورة فنّية ملحّة، فإنّه ينبغي أن:"لا تنتهي إلى قداسة عمياء مطلقة، بقدر ما تعرف وتعترف بالتحوّل والتجديد والتعديل والإضافة اتّساقاً مع مقتضيات الحياة ومسايرة لطبيعة الثقافات الجديدة الوافدة" (٤)، ومن هنا فقد بدا الآمديّ تقليدياً ينهج نهجاً تأثريّاً لا موضوعيّاً (٥)، فما عمود الشعر إلّا وجهٌ جديدٌ من وجوه الصراع بين القديم والجديد.

Abstract

Al- Amadi started in the criticism of the poetry of Abu Tamam from a method he believed and adopted it to the end , I mean (poetry column) . Those standards obscured him the poet's creativity and contravention of the popular. He did not utilize from the saying of Imam Ali (peace be upon him) when asked about the poetry of poets , He said:(All your poets are beneficent, and if they were combined to one time, one purpose and one doctrine in saying, we would know which of them is ahead of that). He made Different times, different goals, and different doctrines, these can be reasons to prevent the achievement of that balance, If so, how can the Amadi judge the poetry of Abu Tamam by the standards of the Pre-Islamic Poetry that precedes it by four centuries; and the time of the Amadi by five and a half centuries at the very least. This Study examined Masterpieces in the poetry of Abi Tamam through the scales of the (poetry column) , What approved the poetry column take Amadi its splendor, and what did not agree came out with him to referral and complexity and coercion. Result showed that the Heritage still presents itself as an urgent artistic necessity. It recognizes transformation, renewal, modification and addition in line with the necessities of life and in line with the nature of New arriving cultures

من أوهامه في السرقات الشعريّة:

تحدّث الآمديّ عمّاً سمّاه سرقات أبي تمّام حديثاً مطوّلاً استغرق مئةً وثمانٍ وأربعين صفحةً من كتابه الموازنة، وكان حديثة ينطلق من منطلقات النقد القديم في نظرته إلى ما سُمّي بالسرقات الشعريّة التي لا يكاد شاعر ينجو منها، فقد ترسّخ في أذهان النقّاد القدماء أنّ الشعراء جاهليّين وإسلاميّين سبقوا المتأخّرين إلى المعاني ولم يتركوا لهم شيئاً، ومن هنا تجاهل الآمديّ الحداثة الشعريّة التي جاء بها أبو تمّام على مستوى اللفظ والمعنى، ولا على مستوى التعبير (٦)، وكأنّ قدامة بن جعفر لم يقل:" وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر فلم يكادوا يفرّقون بينهما، وإذا تأمّلوا هذا الأمر نعمّاً علموا أنّ الشاعر موصوفٌ بالسبق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدّمه أحدٌ إلى استخراجه لا الشعر" (٧)، وبهذا فإنّ السبق إلى المعنى ليس نعتاً للبيت الشعري، إنّما هو نعتٌ للشاعر السابق في الاهتداء إليه، وممّا يؤخذ على الآمديّ في معالجته لقضيّة السرقات الشعريّة اقتصاره على مناقشة المعنى المفرد في البيت الواحد، وعدم التفاته إلى إمكان التجديد في الطريقة والأسلوب (٨)، فضلاً عن عدم تحديده للمعاني المبدَعة في الشعر، وتفريقه الدقيق بين الخاصّ والمشترك منها، وهذا ما دعا الدكتور محمّد مندور إلى القول بأنّ الأمر عنده لا يعدو من الناحية النظريّة حدود التوجيه العام (٩)، وليس المطلوب هنا أن نقف موقفاً مضاداً من مشكلة السرقات الشعريّة في ضوء نظريّة التناصّ iktertextuality، فهذا ليس ممّا نحن فيه، لكنّ" الآمديّ وغيره من النقّاد غفلوا عن تنوّع العلائق التي تحكم عناصر المعنى، فيتبدّى في أشكال متنوّعة. فالمعنى الجزئيّ محكومٌ بنوعين من العلائق، الأوّل يربط بين عناصر المعنى، والثاني يربط المعنى بغيره من المعاني الجزئيّة التي يجمعه وإيّاها نصٌّ واحدٌ، فيغدو المعنى بهذا المفهوم عنصراً نصّيّاً يتّسم بالمرونة والقدرة على التغيّر، بما يشتمل عليه من عناصر ثابتة وأخرى متغيّرة" (١٠)، ولكن سنعرض لبعض ما اتّهم به الآمدي أبا تمام بالسرقة توهّماً منه، ومن ذلك:

١- قال الآمدي: "وقال أبو تمّام الطائيّ { الكامل}:

أمّا الهجاءُ فدقّ عِرضَكَ دونَه والمدحُ فيكَ كما علمْتَ جليلُ
فاذهبْ فأنتَ طليقُ عِرضِكَ إنّه عِرضٌ عززْتُ به وأنتَ ذليلُ

أخذه من قول هشام المعروف بالحلو أحد الشعراء البصريّين يهجو بشّار بن برد {الوافر}

بذلّة والديكَ كسبْتَ عزّاً وباللؤمِ اجترأتَ على الجوابِ" (١١)

وبعد فالبيتان اللذان نسبهما لأبي تمّام ليسا في ديوان أبي تمّام، بل هما لمسلم بن الوليد(١٢)!

٢- قال الآمدي: " وقال ابن الخيّاط في قصيدة يمدح بها المهديّ، فأجازه بجائزة ففرّقها في الدار، فبلغة فأضعف له الجائزة، فقال {الطويل}:

لمسْتُ بكفّي كفَّهُ أبتغي الغني ولم أدرِ أنّ الجودَ من كفِّهِ يُعدي

أخذه أبو تمام فقال: {المنسرح}

علّمني جودُكَ السماحَ فما أبقيْتُ شيئاً لديَّ من صلتِكْ (١٣)

وبعد فالبيت ليس في ديوان أبي تمام، وهو لإسحاق الموصليّ من مقطوعة من أربعة أبيات، هذا البيت مطلعها (١٤)!

٣- قال الآمدي: "وقال أبو تمام يستهدي نبيذاً {الخفيف}

وهي نزرٌ لو أنّها من دموعِ الصَّبِّ لم تشفِ منه حرَّ الغليلِ

أخذه من قول الآخر، أو أخذه الآخر منه، والمعنيان متشابهان {السريع}:

لو كان ما أهديتَه أثمداً لم يكفِ إلا مقلةً واحدَهْ" (١٥)

والغريب أن يتهم الآمدي أبا تمام بالسرقة وهو ليس متيقّناً من الآخذ والمأخوذ منه! ثمّ من هو هذا الآخر؟

٤- قال الآمديّ: "وقال آخر، ولستُ أدري أهو قبل الطائيّ أو في أيّامه {الكامل}

ما كنتُ أحسبُ أنّ بحراً زاخراً عمَّ البريّةَ كلَّها إرواءَ
أضحى دفيناً في ذراعٍ واحدٍ من بعدِ ما ملكَ الفضاءَ فضاءَ

فقال الطائيّ وأبرَّ عليه، وعلى كلّ من ذكر هذا المعنى {الطويل}

وكيفَ احتمالي للسحابِ صنيعةً بإسقائها قبراً وفي لحدِهِ البحرُ" (١٦)

فإذا كان الآمديّ لا يدري أهو قبل الطائيّ أم في أيّامه، فكيف يتّهمه بالسرقة، فضلاً عن اعترافه أنّ بيت أبي تمّام فيه زيادة في المعنى ليست

في البيتين الأوّلين، وهذا فيه ما فيه من أوهام الآمديّ في نظرته إلى السرقة باعتبارها في السبق إلى المعنى فحسب بغضّ النظر عن مدى إجادة أو إخفاق السابق فيه، ودون الأخذ بنظر الاعتبار تحسين ذلك المعنى أو كشفه أو الزيادة فيه أو قلبه أو نقله إلى غرض آخر من الشاعر اللاحق.

٥- قال الآمدي: " ووجدت ابن أبي طاهر خرّج سرقات أبي تمّام، فأصاب في بعضها، وأخطأ في البعض، لأنّه خلط الخاصّ من المعاني بالمشترك بين الناس، ممّا لا يكون مثله مسروقاً" (١٧)، والغريب في الأمر أن الآمديّ وقع في مثل الوهم الذي وقع فيه ابن أبي طاهر، يقول الآمديّ:"

وقال طريح الثقفيّ يرثي قوماً {الطويل}

فللّهِ عيناً مَن رأى قطُّ حادثاً كَفرْسِ الكلابِ الأُسْدَ يومَ المُشَلَّلِ

أخذه أبو تمّام وزاد زيادة حسنة فقال {البسيط}

مَن لم يُعاينْ أبا نصرٍ وقاتلَهُ فما رأى ضبعاً في شِدقِها سَبُعُ

وهذا معنى متداول" (١٨)، فإن كان متداولاً كما يقول الآمدي نفسه، فهو لا يدخل في دائرة السرقة، باتفاق النقّاد القدماء، فضلاً عن اعتراف الآمديّ نفسه بالزيادة الحسنة في بيت أبي تمّام!

٦- قال الآمدي: "وقال: أخذ قوله {الطويل}

وأحسنُ من نَوْرٍ تفتّحُهُ الصَّبا بياضُ العطايا في سوادِ المطالبِ

من قول الأخطل: {الطويل}

رأيْنَ بياضاً في سوادٍ كأنّهُ بياضُ العطايا في سوادِ المطالبِ" (١٩)

قال ابن المستوفي: "لم أجد ما نسبوه إلى الأخطل في ديوانه، ولا يشبه نمطه لرقّته، ولعلّه موضوع ليُدفع أبو تمّام عن محاسنه" (٢٠).

٧- قال الآمدي: "وقال الطائيّ: { الطويل}

أجل أيها الربعُ الذي خفّ آهلُهْ لقد أدركتْ فيك النوى ما تحاولُهْ

أخذه من قول العرجيّ {الطويل}:

ألا أيها الربع الذي بأنَّ آهلُهْ لقد أدركت فيك النوى ما تحاولُهْ" (٢١)

وبعد فالبيت ليس في ديوان العرجيّ، وهو نفسه بيت أبي تمّام باستثناء لفظ (بأنَّ) بدلاً من (خفَّ). وهذا ممّا لا يصدّقه أحد أن يقع فيه مبتدئ في الشعر، فكيف الحال بشاعر من وزن أبي تمّام؟!

٨ - قال الآمدي: "وقال النابغة يصف يوم الحرب: {البسيط}

تبدو كواكبُهُ والشمسُ طالعةٌ لا النورُ نورٌ ولا الإظلام إظلامُ

أخذه الطائيّ، فقال وذكر ضـــوء النهار وظلمة الدخان في الحريق الذي وصفه:

{البسيط}

ضــوءٌ من النارِ والظلماءُ عاكفةٌ وظلمةٌ من دخانٍ في ضــحى شــحِبِ" (٢٢)

فالآمدي يخلط بين المعنى المشـــترك الذي يتداوله الناس Tradition poetique، والمعنى الخاصّ الدقيق، وبعد فالبيتان: "لا يتّفقان معنى وغرضــاً؛ لأنّ النابغة لم يبتدع معنى جديداً، فمن الظواهر المشــاهدة أنّ الغبار والعجاج يحجب ضوء الشمس فتشيع ظلمة خفيفة، والنابغة يصف يوم حرب فيه صراع، وغبار يثور، وسيوف تلمع، والصورة التي تخيّلها انتزعها من معنى عامّ مُشاهد. أما أبو تمّام فكان يصف الحريق، وقد أبدع في تصوير أثر لهيب النار وضوئها في ظلمة الليل، أمّا النهار فإنّ ظلمة الدخان تشلّ ضوءه، فجاء استخدامه للأضواء بارعاً، فالمعنيان مختلفان والغرضـــان كذلك" (٢٣)، ولعلّ مردّ هذه البراعة هو في تشـــكيل هذا التضادّ الذي منح البيت صورة مرئيّة صادقة.

ومن أوهامه في المعاني:

١- عاب الآمديّ على أبي تمّام غموض المعاني وخطأها في قوله: "إنْ كان مســعودٌ ســقي أطلالَهم سَــبَلَ الشــؤون فلســتُ من مســعود ظعنوا فكــان بُكــايَ حولاً بعدَهم ثمّ ارعويْتُ وذاكَ حكمُ لبيدِ أجْدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤها بالدمعِ أنْ تزدادَ طولَ وُقودِ إن كان مسعود يعني مسعوداً أخاً ذا الرمّة، ولمَ يُعرف له بيت واحد بكى فيه الديار، وهذا من معاني أبي تمّام الغامضة التي يُسأل عنها، وما زلتُ أرى الناس قديماً يخبطون فيه" (٢٤)، ويبدو أنّ الآمديّ لم يعرف مسعوداً هذا، فقد ذكرت المصادر أنّ الشاعر يعني مسعود بن عمرو الأزديّ، وكان يندب الأطلال ويبكيها (٢٥). ويقول الآمدي: "وقوله:

أجدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤُها بالدمعِ أنْ تزدادَ طولَ وقودِ

غلطٌ بيّن؛ لأنّه أتى فيه ما يُخالف مذهب أهل الجاهليّة والإســـلام والأمم كلّها؛ لأنّهم مُجمعون على أنّ في البكاء راحةً من الكرب، وتبريداً لحرارة الحزن، وتخفيفاً من لاعج المصـــيبة، و (طول خمود) أولي من (طول وقود)

لو كان بنى المعنى عليه" (٢٦). وواضح أنّ الآمديّ مقيّد في قياسه شعر أبي تمّام بعُرف: "لا يحاول تجاوزه، ولا يُتيح فرصة للخيال في أن ينطلق، بتعويله على ذوقه ومعرفته الخلفيّة بالخطاب الشعريّ" (٢٧). ويصرّ على موقفه المتشدّد فيقول في مكان آخر من الكتاب:" وهذا خلاف ما عليه العرب، وضدّ ما يُعرف من معانيها؛ لأنّ المعلوم من شأن الدمع أن يُطفئ الغليل، ويُبرّد حرارة الحزن، ويزيل شدّة الوجد، ويُعقب الراحة" (٢٨)، ولكنّ صدر البيت لا يتناقض مع ما ذكره الآمديّ من أنّ الدمع يبرّد حرارة الحزن، (أجدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤُها) الذي تضمّن عنصراً أساسياً ينتمي إلى عجز البيت (بالدمع أنْ تزدادَ طولَ وقودِ) على الرغم من أنّ العجز يعكس الدلالة ويحقّق نقيضها، فإذا ما قرآنا هذا البيت مع البيت الذي قبله:

ظعنوا فكانَ بكايَ حولاً بعدَهم ثمّ ارعويتُ وذاكَ حكمُ لبيدِ
أجدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤُها بالدمع أنْ تزدادَ طولَ وقودِ (٢٩)"

تبيّن لنا أنّه ثمّة معرفة (إطفاء جَمر الحزن بالدمع) محصّلة من تجارب سابقة (لبيد)، وهذه المعرفة تمثّل نوعاً من التوقّع الذي يفترض أنّ شفاء الحزن ودواء الأسى بالدمع، غير أنّ ما يحدث أنّ السلسلة الخطية تبرز عناصر لغوية تعكس مسار الدلالات السابقة، أي تبرز ما يخالف المعرفة والتوقّع (ازدياد وقود)، وإذا بالدواء ينقلب داءً، وهذا منتهى الغاية، فالمعنى لا يكمن في العلامات (لوعة/ تزداد/ إطفاء/ دمع/ وقود) كما أنّه ليس في العلاقات (جمر اللوعة يُطفأ بالدمع)، ولكن في حصيلة العلاقات ومؤدّاها حالة من الأسى مغايرة ومباينة للتجارب السابقة، لذا فقد استلزمت التجربة النفسيّة الجديدة تجربة فنّيّة حصيلتها تغريب المعنى عن ذاته، وخلق حالة من مخالفة التوقّع على المستوى الفنّيّ، تعادل بالدرجة نفسها مخالفة التوقّع على المستوى النفسيّ لأنا الشاعر" (٣٠)، فالبيت يحمل صورة شعريّة إذ شبّه الشاعر فيها حزنه بالنار التي تضطرم كلّما بكى، ممّا يوحي باستمرار الألم، لكنّ هذه الصورة لم يستطع الآمديّ الكشف عنها بسبب قراءته الإسقاطيّة بعرض هذه الصورة على الشعر القديم، لقد استمدّ الشاعر من خزينه الثقافيّ صورة لبيد بن ربيعة العامريّ في قوله: {الطويل}

إلى الحولِ ثمّ اسمُ السلامِ عليكما ومن يبكِ حولاً كاملاً فقد اعتذرْ (٣١)

فتوصّل إلى قناعة بعد أنْ بكى حولاً كاملاً بأنّ البكاء لا يُجدي نفعاً ولا

يُطفئ نار شوقه بقدر ما يؤجّجها، ولعلّ هذه المقدّمة الطلليّة هي:"رسالة ضمنيّة موجّهة إلى ممدوحه الذي يودّ الاعتذار له، للعفو عنه... لأنّ الدمع لن يخفّف غضب الممدوح عن الشاعر بل قد يزيده؛ ولأنّ الشاعر قد اعتذر من قبلُ من الممدوح بقصيدتين فلم يستجب له، وكأنّه جعل من قصيدتيه السابقتين بكاء لم يفده، فقرّر أنّ الدمع لا يزيد إلّا الحزن" (٣٢)، وبسبب ما استقرّ في ذهن الآمديّ من معاني الشعر القديم لم يستطع أن يكشف عن هذا الخرق في المعنى الذي اختزنته ذاكرته من الشعر القديم: "هذا التصوّر للمألوفيّة ونفي المألوفيّة، أو التغريب هو من وجوه خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة نفسها، بين التراث المترسّب والحسّاسيّة المتشكّلة المتجمّدة واللغة المتصلّبة، وبين الإبداع المجدّد والحسّاسيّة الثقافيّة الجديدة واللغة الطريّة" (٣٣)، ويرى الدكتور إحسان عبّاس أنّ قياس شعر أبي تمّام بالشعر القديم يقتل الإبداع ويهمل تغيّر الأذواق بتغيّر العصور: "إنّ هذا القانون متعسّف لأنّه يفترض اللجوء إلى قاعدة لا يُمكن تحديدها. فمن هو الذي يستطيع أن يزعم لنفسه وللناس أنّه قد أحاط بما يسمّى (طريقة العرب) في الاستعمالات اللغويّة والتصويريّة، ولماذا يعمد الآمدي نفسه كلّما رأى أثراً قديماً مشبهاً لطريقة أبي تمّام [بادر] إلى الاعتذار عنه، وعدّه من النادر أو الشاذّ؟ أليس هذا النادر صادراً عن عربيّ، تقبّله ذوقه وأقرّه خياله - وهو خيال عربيّ - ولم نسمع أنّه طواه استهجاناً أو قابله الناس حينئذٍ بالاستغراب" (٣٤)، وطريقة العرب ليست طريقة واحدة في اللغة وهي علم، فكيف يمكن أن تكون طريقة واحدة في الأدب، وهو فنّ؟!

٢- ونظير هذا المعنى الذي عابه الآمديّ، قوله: "ومن خطئه في باب الفراق: {الطويل}

دعا شوقُهُ يا ناصرَ الشوقِ دعوةً فلبّاهُ طلُّ الدمع يجري ووابلُهْ

أراد أنّ الشوق دعا ناصراً ينصره فلبّاه الدمع، بمعنى أنّه يُخفّف لاعج الشوق، ويُطفئ حرارته، وهذا إنّما هو نصرة للمشتاق على الشوق، والدمع إنّما هو حربٌ للشوق، لأنّه يثلمه ويتخوّنه، ويكسر منه حدّه" (٣٥)، وليس ما أورده الآمديّ بمتعيّن، فلعلّ الشاعر أراد بذلك أنّه لم يجد من ينصر شوقه، فما كان إلّا الدمع، وبدلاً من أن يلبّي ما من شأنه أن

يزيل الأســـى، فإذا به يلبّيه ما من شـــأنه أن يؤجّجه ممّا أحدث نوعاً من كسر أفق التوقّع: وقد لمح هذا المعنى المرزوقيّ حين شرح البيت بقوله: "يجوز أن يكون أراد (بناصر الشوق) الحزن؛ لأنّه يضرم ناره، ويثير ما كمن منه، ويهيج ساكنه، فيكون المعنى أنّ الشوق دعا ما له واستغاث به، وهو الحزن فإجابة ما عليه، وكان خاذله وهو البكاء، وقد صرّح أبو تمّام بهذا المعنى قبله، فإنّه قال:

لقد أحســـنَ الدمعُ المُحاماةَ بعدما أســـاء الأســـى إذ جاورَ القلبَ داخلُهْ" (٣٦)

إذ إنّ الحقيقة الشعريّة بما تتضمّنه من خيال هي غير الحقيقة الواقعيّة التي يحكمها المنطق:" ونحن إذا مضـــينا مع الآمديّ في تطبيق معيار المنطق على الحقيقة الشعريّة وقلنا إنّ الدمع ليس ناصراً للشوق، فهو لا يخلو أن يكون ناصراً للمشوق لأنّه يُطفئ حرارة الشوق، فالدعوة دعوة المشوق لا الشوق، وهي دعوة تهيب بالنصير أن يحضر وهو الدمع، فلا خطأ في ذلك.... أو نعرضـــه على معيار الحقيقة الشـــعريّة فنطابق - من المطابقة أي المماثلة - بين الشـــوق والمشـــوق، فيكون المعنى مرتبطاً بمخالفة التوقّع، وكيف دار الأمر فالمعنى صـــحيح... ولعلّ اللبس في هذا البيت كان في التركيب الإضافيّ (ناصر الشوق) الذي جعل الآمديّ يحار في أمر الدمع أناصر هو للشوق أم للمشوق" (٣٧)، وأيّاً كان الأمر فإنّ الآمديّ بتحكيمه الأنموذج القديم في مواجهة حداثة أبي تمّام يوقعه في مثل هذا الوهم.

٣ - قال الآمديّ:"ومن خطئه قوله: {البسيط}

لو كان في عاجلٍ من آجلٍ بدلٌ لكانَ في وعدِهِ من رِفدِهِ بدلُ

ولمَ لا يكون في عاجل من أجل بدل؟ والناس كلّهم على اختيار العاجل وإيثاره وتقديمه على الآجل" (٣٨)، فلم يفهم الآمديّ من البيت إلّا هذا المقدار من الفهم؛ ولكنّ الشاعر يريد أن يقول: إنّ وعد الممدوح كرفده لا يتأخّر، ومن المؤكّد أنّ الآمديّ حكم على معنى البيت من جملة فعل الشـــرط، دون انتظار لجوابها، ومن المعروف أنّ جملة الشـــرط لا يكتمل معناها إلا بجوابها، فضـــلاً عن أنّ (لو) أداة امتناع لامتناع، أي امتناع الجواب لامتناع الشـــرط، فالشـــاعر يؤكّد أنّه ليس في عاجل من أجل بدل. وقد فسّره الخطيب

التبريزي بقوله: "لو كان في الغائب بدل من الحاضـــر أو يقوم مقامه، لكان وعده كافياً مُغنياً عن الإعطاء لعِلْمنا أنه مُنْجَز" (٣٩)، وهذا قريب في معنى سرعة الإنجاز من قول المتنبيّ في مدح سيف الدولة: {الطويل}

إذا كان ما تنويهِ فعلاً مضارعاً مضى قبل أنْ تُلقى عليه الجوازمُ (٤٠)

حين تكون النيّة بمستوى الفعل كما يكون الوعد بمستوى الرفد: "والأدب ليس كلاماً يُمكن أو يجب أن يكون خاطئاً، بخلاف كلام العلوم، إنّه الكلام الذي يســتعصـــي على امتحان الصــدق، لا هو الحقّ ولا هو الباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال؛ فذلك ما يحدّد منزلته أساساً من حيث هو تخييل، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النصّ لجملة صــحيحة أو باطلة" (٤١)، وأين الآمديّ وهو المتحصّن بأمثلة الشعر الجاهليّ من الحقيقة الشعريّة؟!

٤ ـ قال الآمدي: "ومن خطئه أيضاً قوله {الكامل}:

طللَ الجميع لقد عفوتَ حميداً وكفى على رُزْئي بذاكَ شهيداً

أراد وكفى بأنّه مضى حميداً شاهداً على أنّي رُزئْت، وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شــاهداً على أن مضــى حميداً؛ لأنّ حمد أمر الطلل قد مضــى، وليس بمُشــاهد ولا معلوم، ورزؤه بما ظهر من تفجّعه مُشــاهَد معلوم، فلأن يكون الحاضـر شـاهداً على الغائب أولي من أن يكون الغائب شــاهداً على الحاضــر" (٤٢)، وبعد فليس الموضــوع موضــوع غائب وحاضر، يقول المرزوقيّ (ت: ٤٢١ هـ): درستَ أيّها الطلل وأنت محمود؛ لأنّك من أجل من فارقك حقيق بالدروس... وكفى بما رُؤي من تغيّر حالك شــهيداً على رُزئي؛ لأنّه أثّر هذا الأثر في الجماد الذي لا يعقل ولا يميّز فكيف تــأثيره فيّ مع علمي وتمييزي؟" (٤٣)، وقــال التبريزيّ (ت: ٥٠٢ هــ) في تفسير البيت: "وكفى على رزئي شاهداً بعُفُوّك، أي عُفُوُّك يكفي من أن أســتشــهد على رزئي فيك بفراق أهلك" (٤٤)، وخلافاً لما ذكره الآمديّ يشرح الشيخ يوسف البديعيّ (ت: ١٠٧٣ هـ) معنى البيت:" يقول أيّها الطلل الذي كان لقوم مجتمعين، لقد امّحى أثرك وأنت مرضــيّ الأمر، مشكور لما أحسنت إلينا سابقاً باجتماع الشمل، ولِمَا حملت لأهلك الراحلين،من حبّ وقاسـيت من أسـي انتهى بك إلى هذا البِلى. وإنّ رزئي بهم أيضاً لعظيم يدلّ عليه ما أصابك من تضعضع الحال مع كونك جماداً لا تؤثر فيه هذه الأمور النفســيّة" (٤٥)، ويبدو أنّ الآمديّ يُنكر القلب في هذا

البيت، فالشـــاعر:"يخاطب بهذا الابتداء الطلل الذي انمحى وزال بفعل الزمن، وهو الذي كان طللاً حميداً بما كان يجد فيه الشاعر وجميع ساكنيه من راحة ومساعدة، لا تعترف لغته الشعريّة بالغائب والحاضر، فالشعر يستحضر الغائب، ويغيّب الحاضر، ويجسّد الجامد في صورة الحيّ، ويشخّص المعنويّ في هيئة المحسوس، وبالتالي له كامل الحريّة في التلاعب باللغة الشعريّة. والصور البلاغيّة المختلفة ما هي إلّا تجسيد لهذه الحريّة، وبخاصّة إذا كان الأمر يتعلّق بالطلل. إنّ القلب كمظهر بلاغي يدخل في نطاق ما يجوز للشاعر، لكنّ الآمدي لا يعترف بالقلب كمظهر بلاغيّ وينتصر للثقافة النحويّة واللغويّة" (٤٦)، وربّما لم تكن بنا حاجة إلى القلب الذي رفضه الآمديّ:" وما نراه أنّ لفظة (عفوت) هي مناط الدلالة، ولا حاجة بنا إلى القلب، فتعفيه الديار شاهد على رزء الشاعر، وهذا سبيل الاستدلال على الشاهد المحسوس على الغائب المدرك بالذهن، بخلاف ما يرى الآمدي الذي علّق الدلالة بلفظة (حميداً)، فصار محمود أمر الطلل شاهداً على رزء الشاعر ممّا جعل الغائب شاهداً على الحاضر، فاضطر إلى استخدام القلب ليستقيم له المعنى، فيكون رزء الشاعر شاهداً على محمود أمر الطلل وهو القائل:

إنْ شئتَ أنْ لا ترى صبراً لمصطبرٍ فانظر على أيِّ حالٍ أصبح الطللُ" (٤٧)

ومن أجل هذا عارض ابن سنان الخفاجي (ت: ٤٦٦ه تفسير الآمديّ للبيت،

ورفض حمله على القلب. (٤٨).

٥ ـ قال الآمدي: "وقال أبو تمام: {البسيط}

لمّا استحرّ الوداعُ المحضُ وانصرمتْ أواخر الصبر إلا كاظماً وجماً

رأيْتُ أحسنَ مرئيٍّ وأقبَحَهُ مستجمعينِ لي التوديعَ والعنما

كأنّه استحسن إصبعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في المعنى... ولعمري إنّ منظر الفراق منظر قبيح، ولكنّ إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحها إلّا أجهل الناس بالحبّ، وأقلّهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعاً وأبعدهم فهماً" (٤٩)، وإذا كان الآمديّ قد انطلق في فهمه للبيت من قراءته الأحادية، فإنّ الشعر مفتوح على قراءات متعدّدة، وبعد

فالبيتان يصوّران لحظة الفراق: "في هذه اللحظة تملّك الشاعر إحساسان متناقضان، فقد راقه بنان الحبيبة المُخضّب بالحنّاء الذي يشبه شجر العنم في الحُمرة، واستقبح الفراق الذي تمثّل في التوديع، والتوديع جزء من الفراق... من هنا فإنّ الآمدي أخطأ في فهم شاهد أبي تمّام، وقصر فهمه للتوديع على هذه الإشارة التي يومئ بها للمسافر. لكنّ التوديع يعني الفراق وهو ما استقبحه الشاعر، والنتيجة أنّ الشاعر في هذا المعنى لم يخرج عن العرف" (٥٠)، وتأتي قراءة أخرى للبيت لتؤكّد أحاديّة قراءة الآمديّ:" ولكن من قال للآمديّ إنّ كلمة التوديع في بيت الشاعر تعني بالضرورة إشارة المحبوبة بالوداع؟ ومن ذا الذي يستحسن الإصبع ويستقبح الإشارة به؟ إنْ هذا إلّا نحلٌ واختلاق، وإلزام للشاعر بما لم يكن يخطر له على بال... فالتوديع في قول أبي تمّام هو الفراق الذي استقبح منظره الآمديّ نفسه في نقده للشاعر. ويكون ذلك مبالغة حسنة من أبي تمّام إذ استخدم التجسيد في هذا التعبير، وصوّر المعنى الذي يسمّى بالفراق والوداع في صورة محسوسة مرئيّة حتّى كأنّه رآه رأي العين مع إصبع المحبوبة آنذاك! "(٥١)، وبذلك فإنّ التناقض في كلام الآمديّ يتّضح في جعله منظر الفراق قبيحاً ويجعل في الوقت نفسه استقباح الشاعر إشارة المحبوبة بالتوديع خطأً منه مع أنّ الإشارة جزء من منظر الفراق!

٦ - وعاب الآمدي على أبي تمّام اضطراب معانيه: {الطويل}"

أجلْ أيّها الربعُ الذي خفَّ آهلُهْ لقد أدركتْ فيكَ النوى ما تُحاولُهْ
وقفْتُ وأحشائي منازلُ للأسى به وهو قفرٌ قد تعفّتْ منازلُهْ
أسائلُكمْ ما بالُهُ حَكَمَ البِلى عليه، وإلّا فاتركوني أسائلُهْ

وهذا المعنى فيه اضطراب؛ لأنّه قال: أسائلكم ما باله حكم البلى عليه، وإلّا فاتركوني أسائله. فما هذه المساءلة منه أو للربع في أن حكم البلى عليه وهو قد قدّم السبب الذي من أجله بكى، وشرحه في البيت الأوّل بقوله (خفَّ آهلُهْ) ويقول: (لقد أدركتْ فيك النوى ما تُحاولُهْ) وهذا هو الذي أبلاه لأنّه إذا فارق أهله وتعفّت منازله فقد خرب وبلى" (٥٢)، وينقل التبريزيّ عن المعريّ (ت: ٤٤٩هـ) قوله عن الأبيات: "المعنى صحيح بيّن، أي أُسائلكم عن خبره، فإن كنتم جاهلين بذلك فاتركوني أسائله، أي لا تلوموني على الوقوف والإطالة" (٥٣). وواضح أنّ الشاعر كان يبحث في مساءلته

عن سبب آخر لعلّه يجده في إجابتهم، فهو تساؤل على طريقة تجاهل العارف: "والمعروف أنّ سؤال الأصحاب أمر غير حقيقيّ في أكثره، فهو قد ادّعى سؤالهم كي يعذروه عندما يقف على الربع يناجيه ويُسائله، والمعنى ليس فيه أي اضطراب، والمقياس العقليّ الجافّ لا يمكن تطبيقه على الصورة الشعريّة بكلّ قواعده الصارمة" (٥٤)، وإذا صحّتْ رواية أنّ أبا تمّام قال: (أسايلُهْ) بدل (أسائلُهْ) (٥٥): "فقد أجمل المعنى وأحسن الصورة، وكان تأويل ذلك: إنْ كنتم جاهلين بسبب البلى فاتركوا دمعي يُسايله، أي: يسيل كنهر جارٍ كما يسيل مطره" (٥٦).

٧- قال الآمدي: "ومن خطئه قوله: {الكامل}

الودُّ للقربى ولكنْ عُرْفُه للأبعدِ الأوطانِ دونَ الأقربِ

لأنّه نقص الممدوح مرتبةً من الفضل، وجعل ودَّه لذوي قرابته، ومنعهم عُرفَه، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أعرف له في هذا عذراً يتوجّه" (٥٧)، ولعلّ توجيه البيت سهل ميسّر، وكان في متناول يد الآمديّ لو ترك التعسّف وقصد الإنصاف، وكأنّي بأبي تمّام أراد القول إنّ الممدوح: "يخصّ قرابته بالودّ والمحبّة دون العطاء؛ لأنّهم غير محتاجين، وعُرفُه لمن لا نسب بينه وبينهم" (٥٨) ومن هنا نجد أنّ الآمديّ:" حين يعسر عليه أن يجد لبيت حسنٍ أصلاً آخر قديماً، يفهم الشعر كما يشاء هو، لا كما يشاء ذوق المُنصف، فقد اضطرّ الآمديّ أن يلبس جبّة الفقيه المتصدّر للفُتيا فيمن يجب أن يوصل من الأرحام، في سبيل تسفيه بيت أبي تمّام (٥٩)، وإذا كان أبو تمّام قد بالغ في مدح ممدوحه وليس ذمّاً لأخلاقه، فقد بات معروفاً أنّ الحاكم يمنح الامتيازات لعائلته وذوي أرحامه، ممّا يسخط عامّة الناس من استئثاره وذويه بالأموال، فأراد أبو تمّام أن يُظهر صورة مثاليّة مغايرة لما ألفه الناس، حيث جعل عطاءه في الأباعد دون الأقربين (٦٠)، وهذه هي الصورة المثاليّة للحاكم، وعليها مضى شعر المديح العربيّ، وهي طريقة العرب التي أضلّها الآمديّ.

٨- قال الآمديّ:"وأنكر أبو العباس على أبي تمّام قوله: {الطويل}

من الهِيفِ لو أنّ الخلاخلَ صُوِّرَتْ لها وُشُحاً جالتْ عليها الخلاخلُ

ولم يذكر موضع العيب فيه، ولا أراه علمه، وأنا أذكره وألخّصه فأقول: إنّ هذا الذي وصفه أبو تمّام ضدّ ما نطقت به العرب، وهو أقبح ما وُصفت به

النســـاء؛ لأنّ من شـــأن الخلاخيل والبُرين أن توصـــف بأنّها تعضُّ في الأعضاد والسواعد، وتضيق في الأسوُق، فإذا جعل خلاخيلها وُشُحاً تجول عليها فقد أخطأ الوصف؛ لأنّه لا يجوز أن يكون الخلخال - الذي من شأنه أن يعضّ بالســاق - وشــاحاً جائلاً على جســدها" (٦١)، وردّ المرزوقي على الآمدي بقوله: "الذي قصـــده أبو تمّام بكلامه معنيان: أحدهما غِلَظُ الساقين فتكون الخلاخيل من الاتّساع بمقدار غلظهما، والثاني دقّة الخصر حتّى لو جُعِل الخلخال في موضع الوشاح لجال عليه، وقد أُبطل قول الرادّ عليه" (٦٢)، والذي ذهب إليه الآمديّ من أنّ الوشـــاح إنّما يبدأ بالعاتق وينتهي بالكشــح عدل فيه عن النصــفه؛ لأنّ الذي يقع في الوهم من كلام أبي تمّام غير ما ذكره، ولكنّ بيت الشـــاعر مبنيٌّ على الخيال، وقصـــد المبالغة في وصـف المرأة بالنحافة إلى مسـتوى البطن، وهي صـفة من صفات الجمال الأنثويّ، فعمد إلى رسم صورة يفترض فيها أنّها لو لبست الخلاخل في موضـع الوشـاح لاتّسـع عليها ولجالت فيه من شـدّة الهِيف (٦٣)، لكنّ الشـــاعر:"لا يعني بنقل الحقيقة كما هي، وإنّما أســـي تخدم الحقيقة، لكي يخيّل بوســـاطتها معنى آخر، فالتخييل هو مدار اهتمامه لا نقل الحقيقة" (٦٤)، وممّا يؤكّد ما ذهبنا إليه أنّ الشـــاعر اســـتعان بأداة الشرط (لو) التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط. والمعاني الشعريّة لا يُحكم عليها بمعيار الصـــحّة والخطأ؛ لأنّها تخييلية ليســـت قائمة على الحقيقة والواقع، وهذا يكفي لنقض الباب الأوّل (شـرف المعنى وصـحّته) من أبواب عمود الشعر.

ومن أوهامه في الألفاظ:

١- قال الآمديّ: "ومن خطئه في وصف الفرس {الكامل}

ما مُقْربٌ يختالُ في أشطانِهِ ملآنُ من صَلَفٍ وتلهُوُقِ

قوله (ملآن من صـــلف) يريد التيه والكِبر، وهذا مذهب العامّة في هذه اللفظة، فأمّا العرب فإنّها لا تســـتعملها على هذا المعنى؛ وإنّما تقول: قد صـــلفت المرأة عند زوجها، إذا لم تحظَ عنده، وصـــلف الرجل كذلك، إذا كانت زوجته تكرهه" (٦٥)، فالآمدي يحاسب الشاعر لأنّه استعمل اللفظ في غير ما استعمله الشـاعر الجاهليّ، أما عَلِم الآمديّ بأنّ الألفاظ يلحقها تطوّر في دلالاتها مع تقدّم الزمان، فألصق بلفظة (صلف) استعمال العامّة

لها، إذ جاء في لسان العرب: "الصلف: مجاوزة القدر في الظرف والبراعة والادّعاء فوق ذلك تكبّراً" (٦٦)، وقال المرزوقيّ التلهوق: التحذلق، وأن يُري من نفسه أكثر ممّا فيه... وإنّما يعني عزّة نفس الفرس" (٦٧)، فالآمديّ يعتمد في تفسيره مبدأ التشابه في الخطاب الشعريّ، وفاته أنّ كلّ نصٍّ هو خلق جديد لا يمكن أن يتكرّر في الزمان والمكان، وهو ما يعني أنّ كلَّ نصٍّ يقتضي إنشاء أدوات خاصّة به من أجل فهمه وتأويله، اعتماداً على السياق الذي انبثق عنه (٦٨)، والبيت من قصيدة يمدح فيها الحسن بن وهب يصف فيه فرساً حمله عليه:" إنّ مدح الفرس من مدح راكبها، ففرس الخليفة [كذا] لا مجال للشكّ في كرمها وحسنها وجودتها، وكلّ الأوصاف التي نُعتت بها - تدلّ على ذلك بداية من (مقرب) يعني به الفرس الذي يقرب علفه ومربطه لكرامته و (يختال) بمعنى يتبختر في رسنه لحركته ونشاطه، واستعار هنا معنى الصلف ليوحي بأنّ هذا الفرس لحمله الممدوح يشعر بالتيه والكِبر... أراد الشاعر مدح الفرس التي حملت ممدوحه بهذه الأوصاف تعظيم شأن الممدوح، وأن يوحي له بأنّه من فرط قيمته وشرفه وعلوّ مكانته أنّ الفرس هذا الكائن غير العاقل يفتخر ويتباهى ويتكبّر لحمله إيّاك أيّها الممدوح" (٦٩)، فالشاعر جاء بلفظ (الصلف) من باب الأنسنة وهي منح صفات العاقل لغير العاقل.

٢- قال الآمدي: "ومن خطئه قوله {الوافر}

سعى فاستنزل الشرفَ اقتساراً ولولا السعيُ لم تكن المساعي

قوله (سعى فاستنزل الشرف اقتساراً) ليس بالمعنى الجيّد، بل هو عندي هجاء مصرّح؛ لأنّه إذا استنزل الشرف فقد صار غير شريف، وذلك أنّك إذا ذممت رجلاً شريفاً شريف الآباء كان أبلغ ما تذمّه به أن تقول: قد حططت شرفك، ووضعت من شرفك، وقد وكّده بقوله (اقتساراً)" (٧٠)، وهذه هي القراءة السطحية التي ركّزت على لفظتي (استنزل) و (اقتساراً) وربطهما بلفظة (الشرف): "لكن يجب الربط بين هاتين المفردتين ولفظة (سعى)... والسعي أمر محمود أمر الله عباده به، والشرف أعلى مراتب الأخلاق. من هنا جعل الشاعر ممدوحه يعمل ويجتهد في سبيل هذا الشرف، وهذا السعي قد يصل إلى حدّ الحرب والقتال" (٧١)، بما يوحي بصعوبة المهمّة وأنّ صفة الشرف لا تُمنح منحاً بل تُنتزع انتزاعاً، وميزة يُسعى للظفر بها.

ولعلّ لفظ (الشـرف) الوارد في البيت لم يُرِد به الشـاعر العلو والمجد كما ذهب إلى ذلك الآمديّ، وإنّما أراد المكان العالي الذي يُشـرف على ما حوله، كما جاء في لسـان العرب (٧٢)، فهو يريد أن يمدح ممدوحه بأنَّه رجل الملمّات ومقارعة الخطوب.

٣-قال الآمدي: "ومن خطئه قوله {البسيط}

ومشـهدٍ بين حكمِ الذلِّ منقطعٌ صـاليهِ أو بحبالِ الموتِ متّصـلُ

جَلَيْتَ والموتُ مُبدٍ حُرَّ صـفحتِهِ وقد تفرعَنَ في أفعالِهِ الأجلُ

قوله (بين حكم الذلّ) لو كان حكم الذلّ أشياء متفرّقة لصحّت فيها (بين)، غير أنّ حكم الذلّ والذلّ منزلة واحدة... وليس هذا من مواضع متّصل ولا منقطع، وقد أغراه الله بوضع الألفاظ في غير مواضعها من أجل الطباق والتجنيس اللذين بهما فسد شعره وشعر من اقتدى به، وقوله (وقد تفرعن في أفعاله الأجل) معنى في غاية الركاكة والسخافة وهو من ألفاظ العامّة" (٧٣)، وبخلاف ما توهّمه الآمديّ في شرح البيت الأوّل يقول المرزوقيّ:" يريد مشهد الحرب بين حكم الذلّ، أي من ضعف فيه، وعجز حُكِم عليه بالذلّ، (منقطع صاليه) أي من صلّي به انقطع وسقط. أو يتّصل بحبال الموت فينجو من الذلّ والانقطاع" (٧٤)، وأمّا البيت الثاني فلا يمكن الركون إلى حكم الآمديّ عليه، وأغلب الظنّ أنّ مثل هذا النقد الذي يحجر على الشاعر استعمال ما يشيع في لغة الحياة اليوميّة... لا بدّ أن يحدّ من حيويّة الشعر وفعّاليته ويحرمه من كثير من الطاقات الدافعه وربّما أودى به إلى الجمود والتقليد (٧٥)، على أنّ الآمديّ وهم في نعت الفعل (تفرعن) بالعامّية، وقد أجمعت المعاجم العربيّة على استعماله، وفي لسان العرب: تفرعن هو من فرعن: الفرعنة: الكِبر والتجبّر، وفرعون الذي ذكره الله جلّ في علاه في كتابه، ويقال تفرعن وهو ذو فرعنة أي دهاء وتكبّر. وكلُّ عاتٍ فرعون (٧٦)، ومشكلة الآمديّ أنّه لم يستطع بسبب خضوعه لأغلال عمود الشعر أن يكشف عن الصورة الشعريّة التي رسمها الشاعر للموت حين جعله إنساناً يُبدي شدّته في الحرب، واعتمد هنا على التشخيص لتضخيم مشهد الحرب ولإظهار بسالة ممدوحه الذي دخل هذه الحرب التي اشتدّ فيها الموت، لكنّ النصر حليفة وتوظيف الشاعر للفظة (تفرعن) في البيت أكسبها دلالة مغايرة أبعدتها عن العامّية التي ادّعاها الآمديّ (٧٧).

٤- قال الآمدي: "وقال أبو تمّام في مديح محمّد بن عبد الملك: {البسيط}
إنّ الخليفةَ قد عزّتْ بدولتِهِ دعائمُ الدينِ فلْيعزُزْ به الأدبُ
ودعائم الدين قد توصف بأنّها ثُبُتت وتمكّنتْ وأقامتْ وتوطّدتْ، فهذا هو اللفظ المستعمل فيها، ألا ترى أنّها إذا وُصفتْ بضدّ هذا الوصف قيل: وهت وسقطت وخرّت، ولا يقال ذلّتْ. وإنّما قال (عزّت) من أجل قوله: فليعزز به الأدب وهذا وإن لم يكن خطأً فليس بالجيّد؛ لأنّه لفظ موضوع في غير موضعه" (٧٨)، وقال ابن المستوفي ٦٣٧هـ معقّباً عليه: "كان الآمديّ كثير التعصّب على أبي تمّام، وهذا الذي ذكره هو على ما ذكره، لكن في أوصاف الدعائم حقيقة، فأمّا مجازاً فجائز جوازاً حسناً، هذا إذا كانت لفظة (عزّت) ضدّ لفظة (ذلّت)، فإن أراد بها الشدّة والقوّة من قولهم: من عَزَّ بَزَّ، ومن التفسير في قوله تعالى { فعزّزْنا بثالث} مخفّفاً ومشدّداً أي قوّينا وشدّدنا، فهو موضوع في موضعه، على الحقيقة، خارج عن أن يلحقه ما استدركه الآمديّ" (٧٩)، فهو يخالف ما أجمعت عليه معاجم اللغة من أنّ العزّة بمعنى القوّة والغلبة، وقد قال ربّ العزّة: {وللهِ العزّةُ ولرسولِهِ وللمؤمنين} (٨٠)، والمروي في الديوان (بك)، يقول: إنّ الخليفة أعزّ الدين، وعليك أن تُعزّ الأدب (٨١). ويمكن ملاحظة تشدّد الآمديّ بقوله (وهذا وإن لم يكن خطأً فليس بالجيّد) أليس هذا من أوهامه؟!

٥- قال الآمديّ:" وقال أبو تمام: {الخفيف}
صَلَتانٌ أعداؤُهُ حيثُ حلّوا في حديثٍ من ذكرِهِ مستفاضِ
فأخطأ في قوله (مستى فاض) وإنّما هو مستفيض، وقد احتجّ له محتجّ بأنَّ قال: أراد مستفاض فيه، وإنّما جعلهم يفيضون في ذكره؛ لأنّهم أبداً على حال وَجَلٍ واحتراس من إيقاعه بهم، فهم لا يقطعون ذكره من شدّة الخوف منه، ألا تراه قال (حيث حلّوا) أي هم بهذه الحال قريباً كانت دارهم منه أو بعيداً" (٨٢)، ولكنّ:"القياس لا يمنع أن يقال: مستفاض ومعناه منشور... واستفاض الناس في الحديث وأفاضوا فيه، وحديث مستفيض ومستفاض فيه" (٨٣). وهو قول جمهور كبير من علماء اللغة.

٦- قال الآمدي: "وممّا أخطأ فيه الطائيّ أقبح خطأٍ قوله {الكامل}
قَسَمَ الزمانُ ربوعَها بينَ الصَّبا وقبولِها ودبورِها أثلاثاً
لأنّ الصبا هي القبول" (٨٤)، وقد ردّ عليه التبريزيّ، بقوله: "القبول: ريح بين الصبا والجنوب، وقال ابن الأعرابي: القبول: ريح ليّنة طيّبة

المس، تقبلها النفس. فليس للردِّ على أبي تمّام وجه" (٨٥)، فإذا كان هذا قول ابن الأعرابي الذي عُرف بموقفه المتشدّد من شعر أبي تمام، فهل تبقى قيمة لتخطئة الآمديّ للشاعر بل ووصفه بأقبح الخطأ؟

٧- قال الآمدي: "وقوله في المعتصم: {الطويل}

رعى اللهُ فيه للرعيّةِ رأفةً تُزايلُهُ الدنيا وليستْ تُزايلُهْ
فأضحى وقد فاضتْ إليه قلوبُهم ورحمتُهُ فيه تفيضُ ونائلُهْ

فقوله: (فاضت إليه قلوبهم) ليس بالجيّد، لأنّ هذه اللفظة غير مستعملة في مثل هذا، وإنّما قال ذلك من أجل قوله (ورحمته فيهم تفيض)" (٨٦)، وكأنّ الآمديّ توهّم (فاضت) نفسه بمعنى مات، وإنّما (فاضت) بالظاء وليس بالضاد " قال الأصمعيّ (ت: ٢١٦هـ): سمعى (ت: أبا عمرو (ت: ١٥٤هـ) يقول: لا يقال فاظت نفسه ولكن يُقال: فاظ إذا مات، بالظاء ولا يُقال فاض بالضاد" (٨٧)، والشاعر أراد امتلأت قلوبهم حبّاً له يقول الأعلم الشنتمريّ (ت: ٤٧٦هـ): "أضحت الرعية وقلوبهم فائضةً إليه بالمحبة والطلَقَة" (٨٨)، لشدّة تعلّقهم به وميلهم إليه.

٨- قال الآمدي:"وممّا أخطأ فيه الطائي... قوله {الطويل}

مها الوحش إلّا أنَّ هاتا أوانسُ قناً الخطِّ إلّا أنَّ تلك ذوابلُ

وإنّما قيل للقنا ذوابل للينها وتثنّيها، فنفى ذلك عن قدود النساء التي من أكمل صفاتها التثنّي واللين والانعطاف" (٨٩)، ونحن نلزم الآمديَّ بما ألزم به نفسه ممّا سُمّي عمود الشعر أو طريقة العرب كما يحلو له تسميتها، إذ إنّ الرماح إنّما سمّتها العرب ذوابل لصلابتها وليس للينها، وكان القاضي الجرجانيّ صاحب الوساطة يعدّ هذا البيت:" من ألطف وأغرب ما وجد من أمثلة المطابقة" (٩٠)، فالآمديّ في تخطئة الشاعر في هذا البيت يخالف عمود الشعر نفسه، يقول ابن أبي الإصبع المصريّ: "وقد غلط الآمدي في تغليط أبي تمّام في هذا البيت، حيث زعم أنّه نفى عن النساء لين القدود معتقداً أنّ الرماح سُمّيت ذوابل للينها، والمعروف عند أهل اللسان ضدّ هذا، لأنّ العرب تقول: رمح ذابل: إذا كان صلب الكعوب... وأبو تمّام لا يشكّ أحد أنّه أبصر من الآمديّ باللغة، وأقعر منه بمعرفة اللسان العربيّ" (٩١)، فقد كان على اتصال وثيق بلغة وشعر العرب تشهد بذلك اختياراته.

٩ - قال الآمديّ: "ومن خطئه قوله: {البسيط}
شـــهدْتُ لقد أقوَتْ مغانيكم بعدي ومحّتْ كما محّتْ وشـــائعُ من بُردِ
جعل الوشـــائع حواشـــي البُرد أو شـــيئاً منها، وليس الأمر كذلك؛ إنّما الوشـــائع غَزْلٌ من اللحمة ملفوف يجرّه الناســج بين طاقات السَّـدَى عند النَّسّاجة" (٩٢)، وفسّر الخطيب التبريزيّ الوشائع بالطرائق (٩٣)، كما ردّ على الآمديّ ابن المســتوفي إذ يقول:"قد فسّـر أهل اللغة (الوشـيعة) بمعانٍ مختلفة، فقالوا: الوشـيعة: لفيفة من غزْل، وتسـمّى القصـبة التي يجعل فيها النسّـاج لحمة الثوب للناسـج وشـيعة، وقالوا: الوشـيعة: لفيفة القطن المندوف، والوشـــيعة الطريقة في البُرد، قال ذلك الجوهريّ، فهلّا حمل الآمديّ الوشـــائع على الطرائق في البُرد، ولم يحملها على ما حملها عليه وعابه به!" (٩٤)، وكلّ ما في الأمر أنّ الشاعر شبّه صورةً بصورة تشـبيهاً تمثيليّاً، تتمثّل الصـورة الأولى بالمنازل التي خلت من سـاكنيها، وانمحت آثارهم والصـــورة الثانية بصـــورة الثوب الذي انمحت خيوطه لقدمه ورثّته، لكنّ الآمديّ يريد من التشـــبيه أن يقوم على التناســـب المنطقيّ بين المشبّه والمشبّه به، أكثر ممّا يقوم على التناسب النفسـيّ الذي ينبع من الانفعالات الإنســـانيّة التي يتشـــكّل منها نســـيج التجربة الشعريّة (٩٥) التي تأبى الخضوع للحقيقة المنطقيّة.

١٠- "قال أبو تمّام: {الطويل}
عفـتْ أربع الحِلّاتِ للأربع المُلْـدِ لكـلّ هضـــيمِ الكشـــحِ مُغرِبَـةَ القـدِّ
يريد أربع نسوة مُلْد من قولهم غصنٌ أُملود، وهو الناعم، وأملود لا يُجمع على (مُلْد)، وإنّما هو جمع أملد... وكذلك (مغربة القدّ) من قول الشـــعراء المتأخرين: غريب الحســـن، وغريب القدّ، والكلمة إذا لم يُؤتَ بها على لفظها المعتاد هجنت وقبحت" (٩٦)، والغريب أنّ الآمديّ وهو المتمسّـك بعمود الشـــعر ولغة الأوائل فاته أنّ المُلد جمع (ملداء) وهي الناعمة، والشـــاعر لم يســـتعمل (أملود) كي يتّهمه الآمديّ بالخطأ، فضـــلاً عن أنّ البيت برواية المرزوقيّ والأعلم الشـــنتمريّ والتبريزيّ (مجدولة القدّ) وليس (مُغربة القدّ) (٩٧)، فضـــلاً عن أنّ رواية (مغربة القدّ) فيما ذهب إليه د. عبد الله بن حمد المحارب ليس فيها: "ما يدعو إلى الاستهجان من الناحية الفنّيّة، فمغربة القدّ من الألفاظ الرقيقة، ألفاظ الحضـــر، فإن لم يســـتعملها الأوّلون فقد اســـتعملها المتأخّرون" (٩٨)، وموقف الآمديّ المتشدّد من

استعمال الألفاظ يُحيل اللغة إلى رسوم عقيمة ويحكم عليها بالتحجّر، فهو: "يرفض هذا الاستعمال المُحدث؛ لأنّه خرج على ما أتى به الأوائل، فالألفاظ يجب أن يأتي بها من حظيرة الاستعمال المألوف" (٩٩). ولا ندري ما الغريب في استعمال اسم الفاعل من (أغرب)؟

١١ - وقال الآمديّ: "ومن رديء ابتداءات أبي تمّام... قوله {الطويل}

هنَّ عوادي يوسفٍ وصواحبُهْ فعزماً فقدماً أدركَ السؤلَ طالبُهْ

وإنّما جعله رديئاً قوله: (هنَّ) فابتدأ بالكناية عن النساء، ولم يجرِ لهنّ ذكر بعد. ثمّ قال: (عوادي يوسف) ومعناها صوارف... وصوارف ههنا لفظة ليست قائمة بنفسها؛ لأنّه يحتاج أن يُعلم صوارفه عن ماذا، واللفظة القائمة بنفسها أن لو قال (فواتن يوسف) أو (شواغف يوسف)... وكأنّه أراد صوارف يوسف عن تُقاه... ثمّ ألحق بيوسف التنوين فجاء بثلاثة ألفاظ متوالية كلّها رديئة" (١٠٠)، وردّ عليه التبريزيّ بقول المعريّ:" وليس الإضمار قبل الذكر بعيب إذا كان المعنى مفهوماً؛ لأنّ هذا المعنى مأخوذ عن طريق الحديث المرويّ عن النبيّ صلوات الله عليه وآله وسلم أنّه قال في مرضه الذي مات فيه وهو يعني النساء: (إنكنّ صويحبات يوسف)، ولحاق التنوين بيوسف في الشعر ليس بعيب أيضاً كما ذكره؛ لأنّ أصل الأسماء كلّها الصرف، وردّ الاسم إلى أصله في الشعر ليس عيباً" (١٠١)، وأمّا توجيه لفظة (عوادي) بأنّها صوارف: "فلا غرو في حكم الآمديّ الذي يمثل المحافظين، ويطلق الأحكام بناء على قواعد سابقة في اللغة والأدب عنده، ولكنّ أبا تمّام شاعر مشغوف بالجمال والابتكار والتلبيس في شعره، واستعماله لكلمة (عوادي) في تشكيله يُعطي هذه اللفظة مفهوماً متعدّد الدلالات، تتفجّر منه المعاني وتنبجس من الكلمة ضمن السياق الكلّي للبيت، وهذا ما لا تؤدّيه لفظتا (فواتن وشواغف) اللتين تنحصر فيهما الدلالة" (١٠٢)، فضلاً عن أنّ لفظة (عوادي) لا تعني بالضرورة صوارف كما وهم الآمديّ، فلعلّ الشاعر أراد بها المصائب والنوائب، كما جاء في المعجم الوسيط (١٠٣)، وبذلك فهي ليست بها حاجة إلى متعلّق.

١٢- قال الآمدي: "ومن خطئه قوله {الكامل}

وصنيعةٍ لكَ ثيّبٍ أهديْتَها وهي الكعابُ لعائذٍ بكَ مُصْرِمِ

حلّتْ محلَّ البِكرِ من مُعطَى وقد زُفَّتْ من المُعطِي زِفافَ الأيِّمِ
جاء بالكَعاب على أنّها تقوم مقام البكر ليجعلهما في البيت ضدّ الثيّب فتصحّ له القسمة: أي هذه الصنيعة ثيّب عندك: أي قد اصطنعت مثلها مراراً، وهي الكعاب - يريد البكر عند هذا العائذ بك، لأنّها أوّل ما اصطنعته إليه أو لأنّها أكبر صنيعة صنعتها عنده" (١٠٤)، وقد وهم الآمديّ في تفسير لفظة البكر فظنّها المرأة البكر التي لم تُفترَع بعد، في حين أنّ الشاعر أراد بها أنّها أول صنايع الممدوح، وأوضح المرزوقيّ مراد الشاعر بقوله:"يعني نعمة اتخذها عند هذا الممدوح، ومنه قلّدها، فيقول: هي تحلّ منّي محلّ البكر لأنّها أوّل صنايعك عندي وإن كانت هذه في عطاياك أيّماً؛ لأنّك أعطيت مثلها كثيراً" (١٠٥)، وردّ التبريزيّ توجيه الآمديّ للبيتين بقوله: "أي هذه الصنيعة سُرَّ بها المُعطَى كما يُسرّ المُعَرِّس بالبِكر (وقد زُفَّتْ من المُعطِي زِفافَ الأيِّم): أي أنّها يسيرة عليه كأنّها امرأة قد مات زوجها... والأيّم: التي لا زوج لها، وقد خُصّ به ها هنا من كان لها زوج فمات، وذلك جائز؛ لأنّ قوله (أيِّم) يجمع الوجهين، ويجوز أن يعني بزفاف الأيّم أنّ الممدوح له عادة بإعطاء مثلها، وليست تُنكر من أفعاله، وهذا الوجه أمدح من الأوّل" (١٠٦). فتأمّل ما وهم به الآمديّ. ومن المعروف أنّ ألفاظ أيّة لغة لا تستقر مدلولاتها عند حدّ معين، وبتقدّم الوقت تحتمل هذه الألفاظ مدلولات إضافيّة بحكم تبدّل الأحوال والأذواق، والانتقال من البداوة إلى الحضارة، وبذلك فإنّ قياس اللفظ في شعر أبي تمّام باستعمال الجاهليّين له، يتخطّى مفهوم أنّ اللغة كائن حيٌّ قابل للنموّ والتطوّر والنماء، وإذا كان الأمر كذلك؛ فإنّه من التعسّف أن يُقاس بعض ما اعترض عليه الآمديّ من ألفاظ أبي تمّام بمقياس (جزالة اللفظ واستقامته)، وهو الباب الثاني من أبواب عمود الشعر.

أوهام الآمدي في الاستعارة:

١- قال الآمديّ في باب ما في شعر أبي تمّام من قبيح الاستعارات: "فمن مرذول ألفاظ وقبيح استعاراته قوله: {المنسرح}

يا دهرُ قوّمْ من أخدعيكَ فقد أضججْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِكْ

وقال: {الطويل}

تروحُ علينا كلَّ يومٍ وتغتدي خطوبٌ كأنَّ الدهرَ منهنَّ يُصرَعُ

وقال: {الطويل}
ألا لا يمـدُّ الـدهرُ كفّـاً بســـيّءٍ إلى مُجتـدي نصـــرٍ؛ فيُقطَعَ للزنـدِ
وقال: {الكامل}
والدهرُ الأمُ مَن شرقْتُ بلؤمِهِ إلّا إذا أشرقْتَهُ بكريمِ
وقال: {الطويل}
تحمّلْتُ ما لو حُمِّلَ الدهرُ شطرَهُ لفكَّرَ دهراً أيَّ عِبأيْهِ أثقلُ...
فجعل كما ترى - مع غثاثة هذه الألفاظ - للدهر أخدعاً، ويداً تُقطع من الزند، وكأنّه يُصرع، ويشرق بالكرام. وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد من الصواب" (١٠٧)، وقد ردَّ القاضي الجرجانيّ وهو الملتزم بعمود الشعر أيضاً اعتراض الآمديّ على الاستعارة الأولى بقوله " فإنّما يريد: أعدلْ ولا تجُرْ، وأنصفْ ولا تحِفْ، لكنّه لمّا رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجَور والميل، وأن يقذفوه بالعسف والظلم والخرق والعنف، وقالوا: قد أعرض عنّا، وأقبل على فلان، وقد جفانا وواصل غيرنا، وكان الميل والإعراض إنّما وقع بانحراف الأخدع وازورار المنكب، استحسن أن يجعل له أخدعاً، وأن يأمر بتقويمه" (١٠٨)، وبعد فالشاعر يشبّه الدهر بالجمل - كما جاء في أغلب الشروح - ذي الأخدعين وهما عرقاً الوريد في العنق (١٠٩)، وكأنّي بالآمديّ لم يدرك وثاقة الصلة والشبه بين ما للجمل من الصبر والتجلّد على شدائد الصحراء وعمره الطويل فهو من أكثر الحيوانات تعميراً، وبين الدهر المتواصل الذي لا يثنيه شيء وهذه صور لم يدركها الآمديّ (١١٠)، ولعلّ التأثير الديني وراء رفضه لاستعارات أبي تمّام التي تخصّ الدهر، يقول الدكتور إحسان عبّاس:"إنّي لأحسّ أنّ وراء بعض أحكام الآمدي أثراً دينيّاً، فأكثر استعارات أبي تمّام التي يجدها الآمديّ غثّة إنّما تتعلّق بالدهر والزمان، وربّما ارتبط هذا ارتباطاً شعوريّاً أو لا شعوريّاً بما يُروى في الأثر (لا تسبّوا الدهر)" (١١١)، ويبدو أنّ أبا تمّام كان مولعاً بذكر الدهر في شعره، فقد أحصى منير سلطان أنّ لفظة الدهر تكرّرت في ديوانه خمساً وسبعين مرّة (١١٢)، لكثرة تردّد شكواه منه.

٢- ولم يقف الآمديّ عند الباب الذي عقده لاستعارات أبي تمّام وإنّما تعقّبها في الأبواب الأخريات، يقول الآمديّ: "ومن خطئه قوله: {الكامل}

٣- فلويْتَ بالمعروفِ أعناقَ المُنى وحطمْتَ بالإنجازِ ظهرَ الموعدِ"
حطم ظهر الموعد بالإنجاز: استى عارة قبيحة جدّاً، والمعنى أيضاً في غاية الرداءة؛ لأنّ إنجاز الموعد هو تصحيحه وتحقيقه، وبذلك جرت العادة، أن يقال قد صحّ وعد فلان، وتحقّق ما قال، وذلك إذا أنجزه، فجعل أبو تمّام في موضع صحّة الوعد حطم ظهره، وهذا إنّما يكون إذا أخلف الوعد وكذب" (١١٣)، ولكنّ الشاعر عبّر عن تعجيل الممدوح بإنجاز وعده وإزالته بالحطم، يقول التبريزيّ: "يريد أنّك عطفت أعناق الناس إليك بما وعدتهم من الإحسان، ثمّ عجّلْتَ الإنجاز وأزلتَ الموعد" (١١٤)، وتنبّه الأعلم الشنتمريّ إلى ما للبيت من علاقة ببيت سبقه يقول فيه الشاعر:
"فإذا بنيتَ بجودِ وعدِكَ مفخراً عصفتْ به أرواحُ جودِكَ في غدِ
يقول: إذا أعطيتَ في يومك عطاء لك فيه مفخراً، أتيت في غدك بأكثر منه، فاستغرق ذلك العطاء وأذهبه وضرب عصف الريح مثلاً له... ثمّ قال: فلويت أعناق الخلق وعطفتها إليك بوعدك، ثمّ أذهبت ذلك الوعد بالإنجاز،وحطمت به ولم تطوّلْه" (١١٥)، فالآمدي يأبى للاستعارة إلّا أن تكون وفق رسوم عمود الشعر القديم، في الوقت الذي كانت فيه استعارات أبي تمّام تشكّل سمةً أسلوبيّةً اتّشح بها شعره، يقول ريفاتير: "إنّ قيمة كلّ خاصيّة أسلوبيّة تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تُحدثها تناسباً طرديّاً، بحيث كلّما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقّي أعمق" (١١٦). ولكنّ الآمدي يفرض القالب الجاهليّ قسراً على خاصّيّة أسلوبيّة في شعر يبتعد عن ذلك القالب بما يقارب الأربعة قرون.
٣- يقول الآمديّ:" وجعل المعروف مسلماً تارةً ومرتدّاً أخرى: { الطويل}
به أسلمَ المعروفُ بالشامِ بعدما ثوى منذُ أودى خالدٌ وهو مرتدُّ" (١١٧)
ولا نعلم ما الغرابة في أن يجعل الشاعر المعروف مرتدّاً بسبب موت خالد بن يحيى البرمكيّ الذي يُضرب فيه المثل في الكرم - ولكنّه عاد فأسلم حين جاء دور الممدوح، يقول التبريزيّ: "أي ارتدّ المعروف بآبائه منذ أودى خالد، أي مات، فأسلم بك وانقاد" (١١٨)، ولعلّ الدافع لدى الشاعر هو قدرته على التجديد وبناء استعارات جديدة لم يألفها الآمدي، ومن المعروف أنّ كلّ نزعة تجديديّة تحمل في طيّاتها خروجاً على المألوف

الذي اختزنته ذاكرة الآمديّ من أمثلة الشعر القديم - ومن الطبيعيّ أن تكون الاستعارة هي المجال الخصب لهذا التجديد بوصفها إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ من شأنها خلق معانٍ جديدة.

٤- يقول الآمديّ: "ومن رديء استعاراته وقبيحها: {الكامل}

جاري إليه البينُ وصلَ خريدةٍ ما شتْ إليه المطلَ مشيَ الأكبدِ

الهاء في (إليه) راجعة إلى المحبّ، يريد أنّ البين ووصل الخريدة تجارياً إليه، فكأنّه أراد أن يقول: إنّ البين حال بينه وبين وصلها، واقتطعها أن تصله، وأشباه هذا من اللفظ المستعمل الجاري، فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجارياً إليه، وأنّ الوصل في تقديره جرى إليه يريده، فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجاريين" (١١٩)، ولا ندري ما المانع من استعارة الفعل جاري للبين والوصل؟ يقول المرزوقيّ" يقول جاري إلى هذا الرجل البينُ وصل هذه المرأة فسبقه وحصل الفراق، وهذه الخريدة كانت وهي تواصله لا تنيله ولا تنجز موعوده بل كانت تماشي المطل مما شاةً سريعة كمشي الفرس الأكبد وهو العظيم الجوف، ويُستحبُّ منه ذلك ويجوز أن يكون الأكبد الذي يشتكي كبده، فيكون المعنى مما شاةً بطيئة كمشيه" (١٢٠). وشرحه التبريزيّ دون تعقيد: "يقول جاري البينُ وصلَ هذه الخريدة التي تمشي مع المطل مشياً رويداً" (١٢١) فلم يُدرك الآمديّ جدّة الصورة التشخيصيّة التي رسمها الشاعر وبهذا:"خرج الآمديّ عن حيدته، ولكنّ الذي أخرجه هو هذا التشخيص الذي ساد الصورة في البيت، فالآمديّ يحلّل المعنى تحليلاً واعياً ناقداً، ولكنّه لا يقبل أسلوب التصوير الذي أرى أنّ الصورة فيه موحية جميلة، نقلتْ ذلك التثاقل والبطء في الوصال بصورة منتزعة من المعايشة اليوميّة، فالفرس الأكبد البطيء في سيره لا يكاد يصل إلى غايته إلّا بعد جهد ووقت طويلين، وقد ماشت هي هذا المطل لكونها سببه" (١٢٢)، وعلى الرغم من ضبابيّة الصورة فنحن نستطيع كما قال الدكتور طه حسين:" أن نفهم أكثر ممّا كان يفهم المتقدّمون بما وصلنا إليه من ثقافتنا الجديدة ورقيّنا العقليّ، وأنّ نسيغ هذا الشاعر ونجاريه في معانيه، وفي هذه اللغة التي كان يصنعها ولا يخضع لها، والتي كانت خادماً لأبي تمّام دون أن يكون أبو تمّام خادماً لها" (١٢٣)، وبهذا يكون الشاعر قد سبق زمانه، إنّه يصنع لغته ومعجمه

وينسج استعاراته بوحي من ثقافته المتحضّرة المتشعّبة.

٥- يقول الآمديّ:" ومن خطئه قوله {البسيط}

تناولُ الفوتَ أيدي الموتِ قادرةً إذا تناولَ سيفاً منهمُ بطلُ

قوله (تناول الفوت أيدي الموت) عويص من عويصاته، وهذا محال؛ لأنّ النجاة لا تتناولها يد الموت، ولا تصل إليها، وإلّا لم تكن نجاة" (١٢٤)، وشرحه الأعلم الشنتمريّ" يقول إذا تناول السيف بطل من هؤلاء القوم فأيدي الموت متناولة الفوت في إتلاف السيوف، والسبق في ذلك قادرة عليه بفعل بأس القوم وشدّة جرأتهم" (١٢٥)، وشرحها لتبريزيّ باختصار فقال: "أي يقوى الموت بهم، ويُدرك ما فات من الموت بسيوفهم" (١٢٦)، ولعلّ العويص والمُحال الذي تحدّث عنه الآمديّ يكمن في هذا التشخيص للمعاني الذهنيّة المجرّدة التي بثّ الشاعر فيها الحياة وجعلها كائنات محسوسة، إذ جعل للموت هذه الأيدي التي بثّت فيها الحركة، ليرسم لنا لوحة فنّيّة متحرّكة فضلاً عن الجمع بين الطباق والجناس غير التام في آن معاً بين الفوت (النجاة) والموت (الهلاك). (١٢٧)، وبعد فالمعنى: إذا تناول بطل من أتباع الممدوح سيفاً فإنّ أيدي الموت تتناول من حاول الهرب للنجاة، فهم يقتلون أعداءهم ولا يمكّنونهم من الهرب.

٦- وقال الآمدي عن بيت أبي تمّام: {الخفيف}"

زارني شخصُهُ بطلعةِ ضيمٍ عمّرتْ مجلسي من العُوّادِ

فقوله: (عمّرت مجلسي من العوّاد) معنى لا حقيقة له،؛ لأنّا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عوّاد يعودونه من الشيب، ولا أنّ أحداً أمرضه الشيب، ولا عزّاه المعزّون عن الشباب" (١٢٨)، وواضح أنّ الآمديّ يطلب الحقيقة الواقعيّة لا الحقيقة الشعريّة، وهو هكذا في كلّ موازنته، وانبرى الشريف المرتضي (ت: ٤٣٦هـ) في أمالية للردّ عليه قائلاً: "وهذا من الآمديّ قلّة نقد للشعر، وضعف بصيرة بدقيق معانيه... ولم يُرد أبو تمّام العيادة الحقيقيّة، إنّما هذه استعارة وتشبيه وإشارة إلى الغرض خفيّة، فكأنّه أراد أن شخص الشيب لمّا زارني كثُر المتوجّعون لي، والمتأسّفون على شبابي، والمتفجّعون من مفارقته، فكأنّهم في مجلس عوّاد لي؛ لأنّ من شأن العائد للمريض أن يتوجّع ويتفجّع... وهذا من أبي تمّام في نهاية الحسن والبلاغة" (١٢٩)، ولكنّ ذوق الآمديّ المحافظ لا يتقبّل كلّ استعارة تشخيصيّة إلّا إذا جرت وفقاً للذاكرة الجاهليّة التي ظلّت المعين

الذي يستقي منه حججه في تخطئة أبي تمّام.
٧- يقول الآمدي : "ومن خطئه قوله: {الوافر}
فلو ذهبتْ سناتُ الدهرِ عنه وأُلقِيَ عن مناكبِهِ الدثارُ
قوله (وألقى عن مناكبه الدثار) لفظ رديء، وليس من المعنى الذي قصده في شيء... لأنّ من كان في سِنَة أو نوم أو مغطّى على وجهه أو عينيه فإنّه لا يُبصر الرشد، ولا يهتدي لصواب، وإنّما هذه كلّها استعارات، والمراد بها هداية القلب وإبصاره وفهمه، وقد جرت العادة باستعارتها في هذا المعنى، فأمّا دثار المناكب فليس من هذا الباب في شيء" (١٣٠)، ولكنّ الشاعر استعمل الدثار لمناسبة استعارة السِنات للدهر، يقول التبريزيّ:" استعار (السِنات) للدهر وهو جمع سِنة، والسِنة النعاس، والدثار ما تدثّر به الإنسان فوق شِعاره، وذكره ههنا؛ لأنّ السِنة تؤدّي إلى النوم، والنائم من شأنه أن يتدثّر" (١٣١)، كما ردّ عليه ابن المستوفي قائلاً: "وهذا الذي أنكره الآمديّ غير منكر؛ لأنّ النائم غالباً يتدثّر بالدثار، ألا ترى إلى قوله تعالى: (يا أيّها المدَّثِّر) وكذلك قوله (يا أيّها المُزَّمِّل) فباقي البيت متعلّق بأوّله تعلّقاً صحيحاً، ويريد بالسِنات حقيقة النوم" (١٣٢)، ولا ندري ما علاقة الدثار بالرشد وعدم الاهتداء، والناس كلّهم بهم حاجة إليه كلّما شعروا بالنعاس!
٨- يقول الآمدي: "وأنكر أبو العبّاس قول أبي تمّام {الطويل}
رقيقُ حواشي الحِلْمِ لو أنّ حِلْمَهُ بكفَّيْكَ ما ماريْتَ في أنّه بُرْدُ
وقال: هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئاً، والخطأ في هذا البيت ظاهر؛ لأنّي ما علمتُ أحداً من شعراء الجاهليّة والإسلام وصف الحلم بالرقّة، وإنّما يوصف الحلم بالعِظم والرُّجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك" (١٣٣)، وكعادته في قياس شعر أبي تمّام بالشعر القديم، فهو يجعل استعارة الرقّة للحلم غير جائزة، لأنّ الجاهليّين والإسلاميّين لم يصفوه بهذا الوصف، وخلافاً للآمديّ فسّر التبريزيّ وصف الحلم بالرقة بقوله:"أي لحسنه لأنّ البُرد يوصف عندهم بالحسن... وقال المرزوقيّ: الرقّة تستعمل في صفة الفاخر من الثياب، وغيره حتّى يُقال: عندي ثوب أرقّ من الهواء" (١٣٤)، ولعل القارئ يدرك بكلّ وضوح أنّ الآمديّ حاله في نقده كحال علماء اللغة الذين

يستشهدون بشواهدهم من الشعر الجاهليّ والإسلاميّ وجعلوا لشواهدهم سقفاً زمنياً لا يلامس شعراء العصر العبّاسي:" إنّ أخطر ما في هذا الاحتكام إلى طريقة العرب هو ما يُصيب الاستعارة؛ لأنّ تعقّب الاستعارة يعني التدخّل في التشخيص، والقدرة الخياليّة لدى الشاعر" (١٣٥)، ولعلّ الآمديّ قد انساق في نقده وراء تلك الشواهد وهو ينظر إلى شعر أبي تمّام:"وهنا نرى الفرق شاسعاً بين ذوق أبي تمّام الذي كان صورة لحضارة القرن الثالث الهجريّ، بما تحمل هذه الحضارة من ترف فكريّ وحضاريّ وتأنّق في جميع مظاهر الحياة، وبين ذوق الآمديّ الذي ظلّ أسير صور البداوة وخشونتها، وواضح أنّ أبا تمّام كان ينزع في استعارته إلى نوع من التأثير بطريق التداعي أو ما يسمّيه الغربيّون Associationولا تخفى مثل هذه الوسيلة ونجاحها في أساليب الدعاية والعرض والإعلان في حضارتنا المعاصرة" (١٣٦)، وبعيداً عن خشونة البداوة ووصفها للحلم بالثقل أراد أبو تمّام وهو المتحضّر أن يتحدّث عن رجل امتلأ قلبه حبّاً، فهو يقابل الحوادث مبتسماً (١٣٧)، فكأنّي بأبي تمّام أراد لطافة حديثة ورقّته وظرفه وما تشبيه حلمه بالبُرد إلا لتلك النعومة، وما يتركه البُرد من أثرٍ لطيف في النفس، فكأنّ الممدوح:"إذا تحدّث إليك... أعجبك حديثة رقّةً وظرفاً على فداحة الحوادث وتكاثف الخطوب" (١٣٨)، ويُخيَّل لمتلقّي البيت أنّ أبا تمّام استلهم في خطاب ممدوحه ما خاطب ربُّ العزّة رسوله الأعظم (ص) بقوله: "ولو كنتَ فظّاً غليظ القلب لانفضّوا من حولك" (١٣٩). ومن أجل هذا يقول الدكتور إحسان عبّاس: "ولستُ بسبيل الدفاع عن استعارات أبي تمّام، ولكنّي أقول: إنّ تعقّب الآمديّ لهذه الاستعارات، قد أصاب الطريقة الشعريّة نفسها، وإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق، فإنّ نقد الآمديّ وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوّق الجدّة في الاستعارة، وتُقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلّاق من إبراز الحياة في صور جديدة" (١٤٠). إنّ وضع الخطوط الحمراء على بعض استعارات أبي تمّام والحملة على التشخيص، بحجّة (مناسبة المستعار للمستعار له) إنّما هي محاولة لتقييد حريّة الشاعر، وتحجيم لقدراته التخييلية. وفات الآمديّ أنّ الإبداع ينبع من الحريّة وأنّ:" معجزة الحياة في إبداعها... وأنّ حيويّة الإنسان في شتّى جوانب حياته لتُقاس بمقدار ما أبدع، أعني بمقدار ما إضافة من ناتج جديد، أمّا الذي يحيى

حياته محاكاةً لحياة غيره من السلف أو من الخلف، على حدّ سواء، فهو إنّما يحيى صورة باهتة لأصلٍ كانت له قوّته عند صاحبه" (١٤١)، وهكذا أراد الآمديّ لأبي تمّام أن يكون صورة مكرّرة من الشعر الجاهلي! ويأبى أبو تمّام إلّا أن يتفرّد في إبداعه ولو أغاظ الآمديّ.

هوامش البحث:

١ - الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ١٦/ ٤٠٦ - ٤٠٧.
٢ - أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، محمّد علي أبو حمدة، ٦٩.
٣ - ينظر: المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه والمختلف، د. عبد الله الغذامي، ٥٤.
٤ - أشكال الصراع في القصيدة العربية / الجزء السابع، د. عبد الله التطاوي، ٣٤.
٥ - ينظر: الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، د. محمّد عبد المنعم خفاجي، ٦٩.
٦ - ينظر: الثابت والمتحول الكتاب الثاني تأصيل الأصول، أدونيس، ١٩٦.
٧ - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق المستشرق س. أ. بونيباكر، ٨٣.
٨ - ينظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، ١٢٨.
٩ - ينظر: النقد المنهجي عند العرب، د. محمّد مندور، ٣٦٣.
١٠ - شعرية أبي تمام، ميادة كامل أسبر، ٢٢٤.
١١ - الموازنة بين أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، ٥٦.
١٢ - ينظر: شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق د. سامي الدهان، ٣٣٤. وأخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمّد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، ٤١. وينظر: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني، ١/ ٤٦٣.
١٣ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٦١.
١٤ - ينظر: معجم الأدباء - إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي، تحقيق د. إحسان عباس، ٢/ ٦١١.
١٥ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٧٤.
١٦ - المصدر نفسه، ٨٠.
١٧ - المصدر نفسه، ٩٧.
١٨ - المصدر نفسه، ٨٥.
١٩- المصدر نفسه، ١٠٢ - ١٠٣.
٢٠ - النظام في شرح ديوان المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، تحقيق د. خلف رشيد نعمان، ١/ ٢٣٤.
٢١ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٠٠.

٢٢ - المصدر نفسه، ٥٣.
٢٣ - أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٢٩١.
٢٤ - الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ١/ ٥٦٣.
٢٥ - ينظر: شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، د. عبد الله سليمان الجربوع، ١٧، وشرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، ١/ ٥٦٤.
٢٦- الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ١/ ٥٦٤.
٢٧ - الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي مقاربة نقدية، سميرة بوجرة، ١٣٩.
٢٨ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٦٤.
٢٩ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٠٧.
٣٠ - شعرية أبي تمام، ميادة كامل أسبر، ١٦٥.
٣١- ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس، ٢١٤.
٣٢ - الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٤٣.
٣٣ - في الشعرية، د. كمال أبو ديب، ١٣٨.
٣٤ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، ١٦٧.
٣٥ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٧٢.
٣٦ - شرح مشكلات ديوان أبي تمام، المرزوقي، ٢٤. وشرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، ٢/ ١٢.
٣٧ - شعرية أبي تمام، ميادة كامل أسبر، ١٦٦.
٣٨ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٥٣.
٣٩ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ٧.
٤٠ - ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ ناصيف اليازجي، ٤٠٣.
٤١ - الشعرية، تزفتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ٢٤.
٤٢ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٧٠.
٤٣ - شرح مشكلات أبي تمام، المرزوقي، ١٧١.
٤٤ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢١٧.
٤٥ - هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام، يوسف البديعي، نشر الشيخ محمّد المصطفى، ٢١٩.
٤٦ - الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٩٨ - ١٩٩.
٤٧ - شعرية أبي تمام، ميادة كامل أسبر، ٣٧. والبيت في شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ٥.
٤٨ - ينظر: سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ١١٥.
٤٩ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٧٧.
٥٠ - الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٦٤.
٥١ - مواقف النقاد من موازنة الآمدي قديماً وحديثاً دراسة تحليلية، محمّد عيسى أحمد، ١٨٣.

٥٢ - الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ١/ ٥٤٧ - ٥٤٨.
٥٣ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ١٢.
٥٤ - أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن خمد المحارب، ٣٢٦.
٥٥ - ينظر: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، محمّد عبده عزام، ٣/٢١.
٥٦ - جمالية التشكيل الشعري - أبو تمام أنموذجاً، سمير عوجيف، ٧٦.
٥٧ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٤٠.
٥٨ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، تحقيق محمّد عبده عزام، ١/ ١٠٣.
٥٩ - الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د. محمّد حسين الأعرجي، ١٦٣.
٦٠ - ينظر: الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٢٩.
٦١ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٢٢.
٦٢ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ٥٥.
٦٣ - ينظر: الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٦٥.
٦٤ - الثابت والمتحول الكتاب الثاني تأصيل الأصول، أدونيس، ١٩٨ - ١٩٩.
٦٥ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨٨.
٦٦ - لسان العرب، ابن منظور، طبعة دار صادر، بيروت ٢٠٠٣، ٨/ ١.
٦٧ - شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، ٥٦.
٦٨ - ينظر: لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، محمّد خطابي، ٥٨.
٦٩ - الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ٢٠٧. ولم يكن الحسن بن وهب من الخلفاء.
٧٠ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨٤.
٧١ - الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٣٦.
٧٢ - لسان العرب، ابن منظور، ٨/ ٦٢.
٧٣ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨٣ - ١٨٤.
٧٤ - شرح مشكلات ديوان أبي تمام، المرزوقي، ١٧.
٧٥ - ينظر: إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع، محمّد أبو شوارب، ١٢٩.
٧٦ - ينظر: لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عامر أحمد حيدر وعبد المنعم خليل إبراهيم، ١٣/ ٣٩٥.
٧٧ - تُنظر: الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٨١ - ١٨٢.
٧٨ - الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ٢/ ٣٥٧.
٧٩ - النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، ٣/ ١٠٨.
٨٠ - المنافقون / ٨.
٨١ - ينظر: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ١٤٠.
٨٢ - الموازنة تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٧٥.
٨٣ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٣٩٢.
٨٤ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٣٠.
٨٥ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ١٦٧.
٨٦ - الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ٢/ ٣٦٠.
٨٧ - لسان العرب، ابن منظور، ١٢/ ٢٥١.

٨٨ - شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، تحقيق الأستاذ إبراهيم نادن، ١/ ٣٣٢.
٨٩ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٢٩.
٩٠ - الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، ط ٣، ٤٥.
٩١ - تحرير التحبير - ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني محمّد شرف، ٣٦٩.
٩٢ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٥٢.
٩٣ - ينظر: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التى بريزي، ١/ ٢٨٧.
٩٤ - النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، ٦/ ١١٨.
٩٥ - ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، ١٨٩.
٩٦ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٣٢٩.
٩٧ - يُنظر: شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، ٢٥١ وشرح الأعلم الشنتمري، ٢/ ٤١٤. وشرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٩١.
٩٨ - أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٣٥٦.
٩٩ - تطور المصطلح النقدي، دراسة نقدية تناصية لسرقات أبي تمام، كتاب الموازنة أنموذجاً، أمزيان سهام، ٦٦.
١٠٠ - الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ٢/ ١٨.
١٠١ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ١٢٠.
١٠٢ - جمالية التشكيل الشعري - أبو تمام أنموذجاً، سمير عوجيف، ١١٩.
١٠٣ - ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ٥٨٩.
١٠٤ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٣٤.
١٠٥ - شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، ٩٢.
١٠٦ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ١٢٧.
١٠٧ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٩٥ - ١٩٩.
١٠٨ - الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، ط ٣، ٤٣٣.
١٠٩ - ينظر: فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، ١١١.
١١٠ - ينظر: أبو تمام بين البلاغة والتحليل الأسلوبي، بوغنة فاطمة الزهراء، ٦٧.
١١١ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، ١٧٠.
١١٢ - ينظر: الكلمة والجملة،منير سلطان، ٣٩٣.
١١٣ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٧٨.
١١٤ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التى بريزي، ١/ ٢٦١.
١١٥ - شرح الأعلم الشنتمري، ٢/ ٦٠ - ٦١.
١١٦ - الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، ٧٩
١١٧ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٩٩.
١١٨ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٧٩.

١١٩ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٢٠٩.
١٢٠ - شرح مشكلات ديوان أبي تمام، المرزوقي، ٨.
١٢١ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٥٦.
١٢٢ - أبو تمام بين ناقديه قديماً وجديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٣٤٤.
١٢٣ - من حديث الشعر والنثر، د. طه حسين، ١٠ ٦.
١٢٤ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨٦.
١٢٥ - شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، ١/ ٣١٨.
١٢٦ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ١١.
١٢٧ - الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ٢٢١.
١٢٨ - الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ٢/ ٢١٣
١٢٩ - أمالي المرتضي، الشريف المرتضي، ١/ ٦١٣.
١٣٠ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨١ - ١٨٢.
١٣١ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٣١١.
١٣٢ - النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، ٦/ ١٢٦.
١٣٣ - الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١١٩.
١٣٤ - شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/٢٧٨.
١٣٥ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، ١٦٨.
١٣٦ - أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، محمّد علي أبو حمدة، ٩٨- ٩٩.
١٣٧ - ينظر: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٣١٦.
١٣٨ - من حديث الشعر والنثر، د. طه حسين، ١٠٤.
١٣٩ - آل عمران / ١٥٩.
١٤٠ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، ١٧٠.
١٤١ - عن الحرية أتحدّث، د. زكي نجيب محمود، ٢٧.

مصادر البحث:

١- القرآن الكريم.
٢- أبو تمام بين البلاغة والتحليل الأسلوبي، بوغنة فاطمة الزهراء، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون جامعة وهران ٢٠١٣.
٣- أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، النشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني، ط ١، ١٩٩٢.
٤ - أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، محمّد علي أبو حمدة، الأهلية للنشر والتوزيع، مكتبة الجامع الحسيني، عمّان الأردن ١٩٦٩.
٥- أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمّد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، ط ٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٠.

٦- الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٧ ٧.
٧- أشكال الصراع في القصيدة العربية / الجزء السابع، د. عبد الله التطاوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مطبعة محمّد عبد الكريم حسان، ٢٠٠٥.
٨- إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع، محمّد أبو شوارب، بيروت ٢٠٠١.
٩- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر بيروت، ط ٢، بدون تاريخ.
١٠ - أمالي المرتضي، الشريف المرتضي، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة القاهرة ١٩٥٤.
١١ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ط ٤، ١٩٩٢.
١٢ - تحرير التحبير - ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني محمّد شرف، القاهرة لجنة إحياء التراث الإسلامي، دون تاريخ.
١٣ - تطور المصطلح النقدي، دراسة نقدية تناصية لسرقات أبي تمام، كتاب الموازنة أنموذجاً، أمزيان سهام، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران ٢٠١٥.
١٤- الثابت والمتحول الكتاب الثاني تأصيل الأصول، أدونيس، دار العودة ط ١، بيروت ١٩٧٧.
١٥ - جمالية التشكيل الشعري - أبو تمام أنموذجاً، سمير عوجيف، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة - وهران، ٢٠١٥.
١٦ - ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس، نشر وزارة الإعلام، الكويت ١٩٨٤.
١٧ - سرّ القصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.
١٨- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، الناشر دار الكتاب العربي، ط ٢، ١٩٩٤. وتحقيق محمّد عبدة عزام، القاهرة دار المعارف ١٩٦٤.
١٩ - شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، تحقيق الأستاذ إبراهيم نادن، قدّم له وراجعه د. محمّد بن شريفة، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ٢٠٠٤.
٢٠- شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق د. سامي الدهان، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.
٢١ - شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، د. عبد الله سليمان الجربوع، مكتبة إلى تراث بمكة المكرمة، مطبعة المدني، ط ١، ١٩٨٦.
٢٢ - الشعرية، تزفتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط ١، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
٢٣ - شعرية أبي تمام، ميادة كامل أسبر،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق ٢٠١١.

٢٤ - الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي مقاربة نقدية، سميرة بوجرة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري - تيزي أوزو، كلية الآداب واللغات. بدون تاريخ.
٢٥ - الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د. محمّد حسين الأعرجي، وزارة الثقافة بغداد ١٩٧٨.
٢٦ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، دار المعارف القاهرة ١٩٧٣.
٢٧ - عن الحرية أتحدّث، د. زكي نجيب محمود، دار الشروق، ط ٣، ١٩٨٩.
٢٨ - فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، دار الكتب العلمية، بيروت بدون تاريخ.
٢٩ - الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، د. محمّد عبد المنعم خفاجي، الناشر رابطة الأدب الحديث، ٢٠١٠.
٣٠ - في الشعرية، د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، بيروت ١٩٨٧.
٣١ - الكلمة والجملة،منير سلطان،منشأة المعارف، ط ١، الإسكندرية ١٩٩٨.
٣٢ - لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عامر أحمد حيدر وعبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت ٢٠٠٣. وطبعة دار صادر، بيروت ٢٠٠٣.
٣٣ - لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، محمّد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط ٢ - الدار البيضاء ٢٠٠٦.
٣٤ - محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني، الناشر شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ط ١، بيروت ١٤٢٠ ه.
٣٥ - المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه والمختلف، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط ١، بيروت ١٩٩٤.
٣٦ - معجم الأدباء - إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي، تحقيق د. إحسان عباس، ط ١، دار العرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٣.
٣٧ - المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٧٢.
٣٨ - من حديث الشعر والنثر، د. طه حسين،، ط ١٠، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.
٣٩ - الموازنة بين أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت ٢٠٠٦. وتحقيق السيد أحمد صقر، ط ٤، دار المعارف بمصر ١٩٩٢.
٤٠- مواقف النقاد من موازنة الآمدي قديماً وحديثاً دراسة تحليلية، محمّد عيسى أحمد، أطروحة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية اللغة العربية، ٢٠١٠.
٤١ - النظام في شرح ديوان المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، تحقيق د. خلف رشيد نعمان، ط ١ بغداد، دار الشؤون الثقافية ٢٠٠١.
٤٢ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢.
٤٣ - نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق المستشرق س. أ. بونيباكر، ليدن ١٩٥٦.
٤٤ - النقد المنهجي عند العرب، د. محمّد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دون تاريخ.

٤٥- هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام، يوسف البديعي، نشر الشيخ محمّد المصطفى، القاهرة ١٩٣٤.
٤٦ - الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، ط ١، المكتبة العصرية، بيروت ٢٠٠٦. و: ط ٣، القاهرة دار إحياء الكتب العربية. دون تاريخ.

هيرمينوطيقية العتمة

والضوء في شعر شاكر مجيد سيفو

أ.م. د محمود خليف خضير الحياني

Dr. Mahmoud Khleif Khudair Al-Hayani
Scientific title: Assistant Professor
الجامعة التقنية الشمالية/ العراق
البريد الإلكتروني:emaf_١٩٧٩@yahoo.com
(+964) 07736998565

ملخص البحث

اتّخذت عملية تأويل العتمة والضوء في العمل الإبداعي صوراً عدة متداخلة مع عمل المنظور في فن التصوير والرسم الذي ارتبط بالنسق اللغوي، والكلمات في تشكيل منطقة عتمة وضوء في النصّ الأدبي لها صوراً، وأشكالاً متنوعة، فالرمزية التي تقترحها صورة العتمة والضوء في النصّ تبتعد عن مفاهيم اللاوعي أو محاولة البحث عن مقصدية المبدع في اختيار هذه اللفظة المعتمة أو تلك المضيئة، فكلّ شيء في العمل الفني التشكيلي وعالم الصورة التي تحاكي الواقع من حيث الإضاءة، والعتمة تمارس حضورها في النصّ الإبداعي عن طريق الألفاظ والكلمات التي تدلّ على الظلام، والنهار أو الظلام، والليل، ولعل الاستعانة بمفاهيم الأدبي في الكشف عن مفاهيم الفراغ واللا تحديد الذي يمكن أن نتلمسه في مواضيع العتمة والضوء، والذي على أساسه يتشكل الظلّ الشعري أو معنى المعنى بين العتمة والضوء، والذي يحتاج إلى عملية تأويل للمضمر في هذه العتمة الشعرية والإضاءة في شعر شاكر مجيد سيفو.

مفاتيح الكلمات:
الضوء، العتمة، الهيرمينوطيقيا، الظلّ، المنشور.

Abstract

` The process of hermeneutics darkness and light in the creative work took several forms, which intertwined with the work of perspective in the art of painting and photography. That was associated with the linguistic system, and words in forming a region of darkness and light in the literary text. The Purpose of this Study to investigate explanation of the implicit in this poetic darkness and light in Shaker Majid Seifo's poetry. In order to analyze this process the author use of literary concepts in revealing the concepts of emptiness and indeterminacy that can be touched in the themes of darkness and light, on the basis of which the poetic shadow or meaning of meaning is formed between darkness and light various images and forms.
Word keys: Light, darkness, hermeneutics, shadow, perspective.

المبحث الأوّل

الهيرمينوطيقا

إن الخوض في موضوع الهيرمينوطيقا من حيث المفهوم والمصطلح تحتاج إلى مجلد كبير أو كتاباً يتحدث عن الصيرورة التاريخية التي قاربناها في كتب كثيرة ولكن ما يهمنا في هذا المبحث هو التأكيد على أن من يحاول أن يُؤصل للتأويلية سيجد أن لها جذوراً متشعبة ومعقّدة من حيث الأصول الفلسفية، والدينية، والابستمولوجية، والأنطولوجية، والنقدية، فالهرمينوطيقية لها تعاريف كثيرة منها من عرفها بأنها هي نظرية تأويل الكتاب المقدس، وهي علم مناهج الفيلولوجيا العام علم فقه اللغة، وهي علم الفهم اللغوي، وهي الأساس المنهجي للعلوم الإنسانية، وهي فينومنيولوجيا (ظاهراتية) الوجود والفهم الوجودي كما جاءت عند هيدغر، وهي انساق التفسير التي استخدمها الإنسان للوصول إلى معنى يتجاوز الأساطير والرموز(١٧)، والتأويلية تعني فن امتلاك كلّ الشروط الضرورية للفهم أو كما جاء عند شلايرماخر تجنب سوء الفهم(١٨)، أو هي فن أو آلية أو تقنية التأويل(١٩)، ويعرفها دلثاي بأنها فن تفسير الباقيات المكتوبة(٢٠)، والتأويلية تعني الرمز أو جدل التفسير والفهم(٢١)، وكذلك هي "فن إيضاح وتدبر ما يقال بواسطة أشخاص آخرين نلقاهم في التراث"(٢٢)، ويعرفها ريكور بأنها "نظرية عمليات الفهم في علاقتها مع تفسير النصوص"(٢٣)، ولا نجانب الصواب في القول إن هذه التعاريف المتعددة والمتنوعة والمختلفة قد أضفت طابع الإشكالية الذي يؤدي إلى مخاض عسير لمن يحاول أن يتبنى تعريفاً جامعاً مانعاً للمصطلح بما يخص الروافد الغربية والعربية التي استعارت هذا المفهوم أو المصطلح مسببة إشكالية الأصالة والتبعية التي أدت إلى تعدد واضطراب المصطلح في المنبع والحاضن الثقافي الجديد فكانت الولادة العسيرة في تهجين مصطلح يلامس الواقع العربي المعاصر.

وإذ أردنا أنْ نعود إلى المرجعيات أو الأصول الفلسفية والدينية فإننا يمكن أن نعود باستخدام مصطلح الهرمنيوطيقا للدلالة على المعنى التأويلي إلى عام ١٦٥٤ أما الممارسة التأويلية في حدّ ذاتها، فأنها تعود إلى عصور متأخرة، إذ يشير سقراط إلى هرمس الذي عرف بوصفه رسول الله الذي كان يحمل رسالة غامضة تحتاج إلى وضوح(٢٤).

ولقد أحتج أرسطو على منطق الحقيقة وفهم الكلام الذي وضعه سقراط وأفلاطون ليضع لكلّ شيء منطق ومحولاً كلّ شيء إلى قواعد وتعريفات للأشياء ناقلاً الحقيقة إلى الكلمات والعبارات عاملاً على مفهمة الواقع (٢٥).
وبعد أنْ حول قسطنطين روما الوثنية إلى روما المسيحية وبعد ثلاثة قرون جاء أوغسطين والمدرسة الفلسفية، إذ قام أوغسطين بوضع نظاماً جديداً لفهم الكلمات وتأويلها، وذلك بتحميل الكلمات الكتاب المقدس بعداً ميتافيزيقياً لا يمكن أن يفهمها ألا رجال الدين مثل الجنة والنار وغيرهما من الكلمات وهكذا أصبحت الهرمينوطيقيا حقلاً ثانوياً من اللاهوت وأصبح تفسيره بيد رجال الدين وظهرت عملية تفسير وتأويل النصوص القديمة لاسيّما العهد القديم الذي ادخل اليهود إليه تفسيرات أسطورية وزخارف وتشبيهية استعارية(٢٦) واستمرت هذه العملية إلى أن جاء لوثر وعصر الإصلاح والنهضة ليزدهر في العصر الرومانسي الذي أصبح بموجبه تفسير النصّ الديني ليس حكراً بيد رجال الدين، ليأتي التحوّل على يد شلايرماخر ليتحول الاهتمام من المعنى إلى الفهم إذ قام شلايرماخر بتحويل الهرمينوطيقيا من النصّ الديني إلى العلوم كافة وقد قام بوضع قواعد وقوانين محولاً الهرمينوطيقيا إلى علم قائم بذاته فكان النصّ حسب منظور شلايرماخر عبارة عن وسيط ينقل فكرة المؤلّف إلى القارئ، وهذه العملية احتاجت إلى آليات تستطيع من خلالها فهم قصدية المؤلّف، إذ إن النصّ له جانبان الجانب اللغوي والجانب النفسي، وأن العلاقة بين الجانبين هي علاقة جدلية، فاللغة تحدّد للمؤلّف طرائق التعبير التي يسلكها للتعبير عن فكره وأن للغة وجودها الموضوعي المتميز عن فكر المؤلّف الذاتي، إذ إن هذه الموضوعية تجعل عملية الفهم ممكنة، فالكاتب من جانبه يعدل معطيات اللغة لكنه لا يغيرها بالكامل هذا الجانب الموضوعي يشير إلى اللغة وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكرة المؤلّف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة هذين الجانبين اللغوي والذاتي، يسعى القارئ إلى إعادة بنائهما بغية فهم المؤلّف أو فهم تجربته، وأن القارئ له الحرية في أن يبدأ من أي نقطة لفهم قصد المؤلّف من الجانب النفسي أو اللغوي، وهذه العملية الجدلية تسمَّي بالدائرة التأويلية أو الدائرة الهرمينوطيقيا أي تبدأ من الجزء إلى الكُلّ أو من الكُلّ

إلى الجزء(٢٧).

أما دلثاي فإنّه يركز على التفريق ما بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية والتاريخية، إذ إن منهج العلوم الإنسانية هو التأويل وهو بذلك يرد على منهج الوضعيين في العلوم الإنسانية مثل أوغست كونت، وجون ستيورات مل، إذ يروا أن خلاص العلوم الاجتماعية يكون بتطبيق مناهج العلوم الطبيعية لفهم العلوم الاجتماعية لكن خالف دلثاي آراءهم من خلال تفريقه بين التفسير والتأويل، فالعلوم الإنسانية مفتاحها من داخلها وليس من خارجها أي إن العلوم الاجتماعية تحتاج إلى تأويل لأنها تتعامل مع الأفكار، أما العلوم الطبيعية فإنها تتعامل بالتفسير لأنها تفسر الظواهر ولا تؤولها؛ لذلك قامت تأويلية دلثاي النفسية أو السيكولوجية على قصدية المؤلّف والتي يمكن أن نصل إليها عن طريق الأساس المعرفي والأساس السيكولوجي، إذ إن الأساس المعرفي عند دلثاي قائم على التجربة المعاشة وتجربتنا الواقع الحقيقي يمكن أن نمتلكها أما التجربة الذاتية وهي أساس المعرفة فهي تجربة واحدة ما بين البشر؛ لذا يمكن أن نعيشها مرة أخرى ونستطيع فهم تجربة الآخرين عن طريق التعبير سواء كان التعبير سلوكي أو كتابي وأن أعلى درجات المشاركة في التجربة الذاتية في الفنون؛ لأنها تعبر عن تجربة معاشة للحياة بينما يعبر الفكر والفعل عن تجربة حياة فقط، وأن الذاتية التأويلية عند دلثاي تقوم على العلاقة بين التجربة الذاتية والنصّ، فالنصّ يحاول أن يغير من تجربتنا ويكسبها إبعاداً جديدة من خلال فهمنا المستمر للنصّ مما يؤدي إلى تكوين تجربة ذاتية جديدة تلتقي مع النصّ مرة أخرى بحلقة دائرية مستمرة مما يؤدي إلى تكوين دائرة هرمينوطيقا(٢٨).

ويقيم هيدغر الهرمينوطيقية الجديدة من خلال فهم الوجود أو تجلي الوجود ليكشف عن نفسه ويكون هذا الكشف بواسطة اللغة التي تتكلم من خلالنا، فهي بيت الوجود وأن الحقيقة يمكن أن نشاهدها من خلال اللغة، إذ إنَّ كلّ ما يعطي الأشياء معنى ما يكشفها ويجعلها ما هي عليه يسميه هيدغر العالم وما يخفى وكل ما هو مغلق يسمّى الأرض، وأن حقيقة الوجود هو التوتر والصراع القائم بين التفتح، والانغلاق بين المجهول والمعلوم والمقول وغير مقول بين الأرض والعالم(٢٩).

وينطلق غادامير من الحقيقة والمنهج في تفسيره للحقيقة ذاكراً بأنَّ العلوم

جميعاً لا بُدَّ أن تتجاوز المناهج؛ لأن المناهج تتأسس في العمق على التأويل، إذ أخذ يبحث في النصوص عن الحقيقة وأن الأشكال الجمالية هي ثانوية بالنسبة لحقيقة النصّ، وقد اهتم غادامير بمصطلح انصهار الآفاق وهي عبارة عن تفاعل ما بين نصّ ومؤول. أفق الحاضر (أفق المؤول) وأفق الماضي وأفق النصّ، إذ إن هذه العملية تساعدنا على استيعاب حقيقي لمضمون النصّ، إذ بفضل التفاعل الممكن بين تجربتي الخاصة وتجربة النصّ توصلنا إلى شيء ليس لي ولا للمؤلّف لكنه شيء مشترك بيننا (٣٠).

ومع بول ريكور أصبح التأويل أداة ليست فقط لتفسير العالم والحياة والكينونة، وإنما لفهم الذات المؤولة لذاتها والتي سماها محايثة النصّ، فالنصّ وسيط لفهم الذات المؤولة (٣١)، ويركز ريكول على تفسير الرموز ويفرق بين طريقتين للتعامل مع الرموز الأولى باعتبارها نافذة نطل منها على عالم من المعنى والطريقة الثانية والتي يمثلها كلّ من فرويد وماركس ونتشه وهي التعامل مع الرموز باعتبارها حقيقة زائفة لا يجوز الوثوق بها بل يجب أزالتها وصولاً للمعنى المختبئ ورائها إذ كان تفسير الرموز بهذه الطريقة عند أصحابها. فإن ريكول يشترط للرمز معبراً عنه في اللغة ومن ثمّ. فإن التفسير عنده قائماً على تفسير الرموز في النصوص اللغوية(٣٢).

ويشير أمبرتو إيكو إلى مشكلة مهمة في التأويل من خلال المعاني والدلالات الكثيرة التي أدت إلى أن يكون هناك فوضى للتأويلات وتطرف وغلو في التأويل مما أدى إلى أن يبحث أمبرتو إيكو في كتابه حدود التأويل عن آليات تحد من التأويل مثل قصد النصّ أي إن ننطلق من النصّ للتأويل؛ لأن النصّ عبارة عن شبكة تقدّم لنا برنامجه الخاص ليحد من تأويلنا فضلاً عن مفهوم النسق والمعنى الحرفي الذي يساعدنا على الوقوف أمام تأويل محدد أو البحث عن المعنى أو الدلالة المقتصدة الوسيطة للتأويلات كذلك يعمل على الحدّ من التأويل الجماعة المفسرة التي هي عبارة عن مؤسسات أدبية ثقافية، وأكاديمية، أو حتّى العصر تضع حدود لتأويلات المعاني، أو النصوص وتكون بمثابة التكرار، أو العادة التي بموجبها يتقيد الكتاب والنقاد بمعانيها ومثال ذلك أبو تمام الذي

خرج عن مفهوم الجماعة المفسرة والبحتري الذي تماشج مع الجماعة المفسرة (٣٣).

ويدشن هيرش تأويليته على صحة التأويل ومقصدية المؤلّف ويفرق ما بين المغزى والمعنى فمغزى النصّ قد يختلف لكن معناه ثابت، إذ إن مجال النقد الأدبي وغايته الوصول إلى مغزى النصّ الأدبي لعصر من العصور. أما نظرية التأويل فهدفها الوصول إلى معنى النصّ الذي يمكن الوصول إليه من خلال تحليل النصّ، فالمغزى متغير والمعنى ثابت، إذ يقوم المغزى على العلاقة بين النصّ والقارئ، أما المعنى فهو قائم على العمل نفسه فحين نزعم أن معنى النصّ تغير، فإننا نقصد المغزى (٣٤).

ويطور ستانلي فش مقاربة تأويلية تتماهى مع الأسلوبية في بدايتها وخبرة القارئ والجماعة المفسرة في نهايتها، إذ إن مسار تأويلية فش تتدرج في مراحل زمانية ساعدت على تكوين مشروعه التأويلي، فالقارئ يستطيع أن يرصد ثلاث مراحل في مسيرة فش نحو استجابة القارئ في المرحلة الأولى التي تظهر جلية في محاولته التأكيد على أن النصّ الأدبي له تأثير على قارئه وللوقوف على هذا التأثير يستلزم تحليل استجابات القارئ المتصاعدة في نسق من تعاقب الكلمات الواحدة تلو الأخرى في الزمن، والمرحلة الثانية يقرر فيها فش أن خبرة القارئ بالنصّ هي المعنى ذاته، وأنه في هذين المسارين أو المرحلتين لا يخرج عن أسار وحقوق النصّ، فالقارئ يستقي خبرته من النصّ، أما في المرحلة الثالثة فإنّه ينفي وجود النصّ أو يكاد ويعزز سلطة الجماعات المفسرة التي ينتمي إليها القارئ وهي التي تنشئ المعنى(٣٥).

وخلاصة ما تقدّم أن التأويلية قد انقسمت إلى أقسام منها من انطلق من النصّ ليفهم قصدية المؤلّف كشلايرماخر ودلثاي، وهناك من انطلق من قصدية النصّ مثل ريكول، وغادامير، وهيدغر، وهناك من عني بالمتلقي كامبرتو إيكو في الجماعة المفسرة، وهيرش في المغزى والمعنى، وفيش في الجماعة المفسرة، وإنكاردن في خبرة القارئ (*).

المبحث الثانى

هيرمينوطيقية العتمة والضوء

ثمة علاقة جدلية بين ثالوث العتمة والضـــوء والظلّ، فلعبة الحضـــور والغياب بين هذا الثالوث تتخذ شكلاً عضوياً، فالعتمة تشير إلى الضوء، والضـــوء يوحي بالظلّ، فالكتلة الواحد بين هذا الثالوث اللفظي وأن كانت تشكل تناقض وتضاد بينها لكنّها تقوم على أساس جدلية هيغلية تتشكل علاقتها على أساس الشيء وضده ثمّ عملية تركيبه من جديد، وعلى هذا الأســـاس، فإننا ســـنحاول البحث عن دلالاتها لغة واصـــطلاحاً في فقرة واحدة، إذ إن المرجعيات اللغوية، واللســـانية، والمعاجم، والقواميس تكشف لنا أن المعنى اللغوي للضوء يتبلور في أن الضوء بالضم معروف: الضياء وجمعه أضواء، وهو الضّواء والضياء وفعله ضوأ (٣٦)، أما الظلّ فنقيض الضـــح (الشـــمس)، وبعضـــهم يجعل الظِّلَّ الفيء؛ قال: رؤية: كلّ موضع تكون فيه الشمس فتزول عنه فهو ظِلّ وفيء، وجمع الظِّلّ، أضلال وضـلال وظُلول" (٢) "والظِّلُّ في الحقيقة إنّما هو ضـوء شـعاع الشـمس دون الشعاع، فإذا لم يكن ضوء فهو ظلمة وليس بظلّ، وظل الليل: جُنحُه، وقيل: هو الليل نفسه، ويزعم المنجمون أن الليل ظِلٌّ وإنما أسود جداً لأنه ظِلُّ كرة الأرض، وبقدر ما زاد بدنها في العِظَم ازداد ســـواد ظِلَّها "وظِلُّ الشيء: كِنُّه" (٢)، "وظِلال البحر: أمواجه لأنها تُرفع فتُظِلُّ السفينة ومن فيها، والإظلالُ: الدنُّو، يقال أظلَّك فلان أي ألقى عليك ظِلَّه من قُربه(٣٧).

ومما تقدّم لمعاني الضـوء، والظلّ، والظلام لغة فأنَّ "الضـوء في المعاجم هو الكشـــف والوضـــوح، أما الظلّ فهو الحجب وراحة الفيء، وهو ليس نقيض الضـوء وإنما يولد منه ويخبر عنه ويكمله"(٣٨)، والظلام أو العتمة فهو نقيض الضـــوء، ولقد انتقل هذا المعنى اللغوي إلى المفهوم الثقافي والديني، والاجتماعي، إذ تســـجّل لنا المدونات القديمة أن ثنائية الضـــوء والظلام تتجلى فيها معان الخير والشرّ والإلهية والشيطان، ففي حضـارة الصـــين كان الضـــوء والظلام يعبران عن ثنائية الخير والشـــرّ في (الين واليانغ)، وأما في الزرداشية فتمثل التعارض بينهما في أله الضوء، وأله العتمة، وهو تفريق بين الملائكة والشـياطين، وعبر المصـريون القدامى عن رمزية ضوء الشمس عن معنى خلاص الإنسان.

وشكل الضوء في الحضارة الإسلامية رموز عبرت عن رمز الإلوهية، في معاني الله نور السموات والأرض، ونوره كمشكاة... الخ، وفي المسيحية تجسد الضوء في كلّ ما هو إلهي، وتمثلت الظلمة في كلّ ما هو شرّ (٣٩).

واقترن بالضوء معنى مجازي أكد على جوانب إنسانية، فالوجه المشرق الخير، أو المعرفة، والوجه المظلم يمثل الجهل، وهناك من اتّخذ من مصادر الضوء معان عبرت عن الجمال والعشق والحب، فالقمر وضياءه عن الرجل والحبيب أو الحبيبة، والشمس حمل معان المرأة الجميلة، حتّى الوصول إلى عصر النهضة، فبدأت الرؤية إلى الضوء والعتمة تتغير، فقد دخل الضوء في لعبة العلم، والاكتشافات ومصطلحات المنظور التي استعان بها الرسامين، إذ كانوا يتخذونه مكان التلوين من حيث الأسود، والأبيض، فضلاً عن تعبيره عن خصائص الأجسام من حيث الحجم، والعمق، ولقد ظهرت مدارس فن تعبر عن العلاقة المتوترة بين العميق والسطحي، والإشراق، واللامعان التي تمثلت في المدرسة الانطباعية التي كانت نتيجة للركود والسبات الذي اتّسم به القرن التاسع عشر، فبزوغ الحركة الانطباعية عمل على بعث حيوية جديدة تقوم على أساس نظريات التحليل الضوئي، فالألوان ليست صفة مطلقة للأشياء، فلون الأشياء ليس ثابتاً بل يتوقف على انعكاس ضوء الشمس على هذه الأجسام التي تمتص الألوان وتعكسها على بعضها الآخر(٤٠). والانطباعية تحتفي باللون والضوء اللاهث المتغير، سريع التبدل والزوال ليؤثر على حساسيتنا ومشاعرنا، فلم يعدّ لون الأشياء ثابتاً بل مجرد انطباع لوني متغير يستجيب لتأثيرات الضوء، والظلّ، والعتمة، والشفافية في أوقات النهار المختلفة، وكذلك في نور القمر، المباين لضوء الشمس، وأن هذه الطبقات الضوئية استجابة لاكتشافات العلم وما أحدثه من تأثير على رؤية وآراء الفنانين التشكيليين الذين أعادوا بناء علاقتهم بالضوء والعتمة من جديد، وأن هذا التأثير انتقل إلى الأدب الذي تداخل مع الرؤية الفنية من حيث تداخل الأجناس، والاستعارة من الأجناس الآخر لخدمة الشعر الحديث(٤١).

ويمثل كتاب نظرية التصوير لليوناردو دافنشي من أوائل الكتب التي اعتنت بالضوء والظلّ، ولقد قارب هذا المنظور اللوني من حيث سقوط اللون على الأجسام، فالظلّ خفوتاً في إضاءة أسطح الأجسام، إذ يبدأ تواجد الظلّ عند انتهاء منطقة الضوء وينتهي في الظلمة، وتعد العتمة نقيض الضوء

ويأتي الظلّ ليستقر في الوسط بين الضوء والعتمة، فيشي بوجودهما ويخفف من سطوتهما، ويمثل صورة الأشياء الزائلة والخيالية والمتغيرة، وأن كلّ حركة في الضوء أو عدة أضواء تعمل على تغيير حركة الظلّ رسومه وحدوده، فقد كان دافنشي ينظر إلى الناحية الفيزيائية من الضوء وحركته على أسطح اللوحة وعلاقتها بمسار الضوء ومكان اللوحة ومد الإضاءة من حيث قوتها وخفتها، لكنه كتابه ساعد على شرعنة العلاقة بين التصوير والشعر، فالشعر يتعامل في مجمله مع العميان، بينما يمكن للرسم أن يخاطب الصمّ، والتصوير شعر يرى ولا يسمع، والشعر تصوير يسمع ولا يرى(٤٢).

فالكلمات الشعرية التي توحي بالضوء والظلّ والظلام تنفتح على معان ودلالات تتأطر على شكل صور توحي بدلالات ومعان كثيرة يحددها السياق الشعري.

فاشتغالات العتمة والضوء في سياق النصّ الشعري تتخذ أطوارا وإيقونات تعمل على تجسيد المعاني وتشخيصها من أجل العمل على تأويليها ففي قصيدة (لا قمح في يدي ولا رماد) يقول الشاعر:

ذلك الوطن الذي رأيناه
نكاد الآن لا نراه
نكاد الآن نراه في لعنة الضوء الأخير
وفي الشيب لغة أخرى
وفي الحنين أنين
نكاد نراه مثل قرص الأسبرين
من منا خذل الآخر في الأربعين
لقد كبرنا يا وطني(٤٣)

يقترن عنوان القصيدة بمفارقة بين أمرين الأوّل القمح، والثاني الرماد، إذ إن المفارقة اتكأت على الواقع الاجتماعي والسياسي من حيث الفوضى التي اجتاحت البلاد، فلا هناك خير ولا هناك بصيص أمل لنهاية الحرب، فالعنوان يكشف عن المفارقة والفوضى التي تتداعى في متن النصّ الإبداعي، فعملية المقارنة بين ما كان عليه الوطن من هيبة وقوة وما حلّ به الآن من ضياع واضمحلال الذي عبر عنه الشاعر بلعنة الضوء الأخير،

فتأويلنا لكلمة ضوء في هذا السياق تدلّ على نهاية وجود الوطن بوصفه الكيان القوي، فاستعانة الشاعر بعبارة لعنة الضوء الأخير الذي تختزل ما سوف تصل إليه الأمور من نهاية وتلاشي وجود هذا الوطن الذي أصبح طيفاً يستعان به من أجل التهدئة أو التحدث بأنَّه موجود على خارطة الكلمات مثل حبة الأسبرين، فالزمان بدأ يفعل فعله به ويكاد أن تشكّ أنا الشاعر في أن لا يعود الوطن إلى قوته لأن من وصل إلى سنّ الأربعين والهرم والكبر انتهى على الأقل عند الإنسان كلّ أحلامه وخططه المستقبلية، لأنه لم يعدّ للعمر بقية، ولكي يواس الشاعر نفسه فإنّه يستحضر ذاكرة مكانية ارتبط بلحظة العبور بين ضفتي دجلة في الموصل ففي موضع آخر من هذه القصيدة يقول الشاعر:

كنا نمر ويسرد الصدى مرورنا
نمر والحرية أمامنا تأكل راءها وتبلع حاءها
برق يضيء فيها فينا
نحدق في اهه الجسر العتيق
ويكثر الغبار في جبين نينوى
وتكثر الخدوش في مراياها
يتشرد الآس والأصابع
والأرض تمور في شريننا (٤٤)

ينطوي هذا النصّ على نظر تشاؤمية تعبر عن مدى اصطدام الطموحات، والأحلام بالواقع المرير، فالخارطة التي حاول الشاعر كشفها في تحرّكاته وعبروه من الجسر العتيق وهو جسر معروف في مدينة الموصل، ويكاد يكون من أوّل الجسور التي بنيت في هذه المدينة الذي يربط ضفتي النهر الأيسر بالأيمن، إذ إن ذاكرة الشاعر قامت بعملية إعادة ذكريات كانت تبحث عن الحرية، والتي مثلت في فترة من تاريخ العراق لحظة أمل، فالضوء أو البرق هو بصيص الأمل بالمستقبل، والحرية التي يمكن أن يحصل عليه الفرد، فارتباط البريق المضيء ارتبط بالحرية التي لم يجدها الشاعر إلا في الكلمات المضيئة في قوله:

أنا وهؤلاء والبنفسج فوق.
إلى أخوة البنفسج

نتكرر في إمحاء الكلامْ...
نتكرر في الصعود
في صعود البنفسج والبيبون، دائماً
***
نضيء في يقظة الكلمات (٤٥)،
***

نرصد في هذا المقطع الشعري بحث الشاعر عن المجد، والسمو عن طريق التضامن مع أخوة البنفسج أو المجد في الوصول إلى حالة من اليقظة، والتي تدلّ على الحرية الكلام، والفعل، والتي شبهها الشاعر بالإضاءة، فإضاءة الكلمات هي دلالة على الروح السامية التي يحاول الشاعر الوصول إليها وهي تعبر عن حالة من الرقي الارتقاء في المقام كما في الفلسفة الصوفية إذ إن الإبداع والمعرفة حالة نورانية تتسامى مع الحب أو آلهة الحب أفروديت في قوله:

قلائد أفروديت
الملائكة ترضع من تنور النجمة.
***
يقف السراب في بانوراما هوائي النظيف
يقضم المسافة بين حشد الملائكة
وغسيل العبارات المسرفة. (٤٦)

تستدعي كلمة قلائد صورة تشكيلية لأيقونة القلائد التي تتماثل مع صورة النجوم فقلائد أفروديت هي النجوم في السماء التي تشع حباً وعشقاً، لذلك يؤكّد الشاعر على أن الملائكة مسالمة ومحبة، لأنها ترضع أو تتعلم العشق، والحب من صفاء ضوء النجوم، فالنجوم أو قلائد أفروديت هي عملية تعلم الشعر وحب الكلمات التي تبعث على الحرية.

ولم يكتف الشاعر في التأكيد على الجانب الروح من الضوء، إنّما يمكن أن نجد أن الجسد يخضع لزاوية سقوط الإشاعات الضوئية عليه في قوله:

الحياة في صالون حلاقة مار ميخائيل
ومثلما أنت تقود قطيع
مصابيح جسدك إلى جسدها،

أضواء جسدها تثرثر عتمة جسدك
وتقودك أضواؤها لتحمل فانوسك في النهار
وتدخل صالون حلاقة مار ميخائيل
وتطيل التحديق في مرآته. (٤٧)

يشير هذا المقطع الشعري إلى العلاقة بين الإضاءة، والجسد، والتي يمكن أن تخدم المعنى العام للصورة الاستعارة السريالية التي تشي بأنَّ الإضاءة، وما تبعثه من الجسد التي يمكن أن تحدّد حركة أو زاوية الرؤية التي يريد أن يوصلها الشاعر للمتلقي، فلغة الجسد من حيث السير كالقطيع في تقاطعات وإرباك يمكن أن تتصورها في التصادم بين جسدين، فلغة المحادثة بين الجسد المضاء أو الذي يبعث رسالة للجسد الآخر الذي يثرثر، أي هناك لغة جسد بين الاثنين والتي تحمل أبعادا شهوانية من حيث إن جسدها فيه شباب ونظارة وجسده فيه عتمة، وهو تعبير عن الكبر في ألسن، فكلّ شيء في جسدها أو جسد المرأة من حيث النضارة، والحيوية، وصفاء الوجه أو مرآة وجهها يبعث الأمل لدى الجسد المعتم أو الذي انطفأت به الشهوة، ولا تقتصر لعبة الضوء مع الجسد، إنّما يمكن أن يحدث أن يتشخصن الجسد ويرتدي زياً إنسانياً في قوله:

القداس الأخير من الحرب
وأمضي مع فصل للجحيم
كي يسعد رامبو...
ثرثرة للضوء تطفر من فم ثرياً
استبدل بها أحلامي
وأحمل الفانوس في نهار العائلة
وأمضي إلى (الشورجة)
اشتري وطناً(٤٨)

لا بُدَّ من التنويه أن ما يحسب لهذا المقطع الشعري هو قدرة الشاعر في تكوين صورة أو استعارة سريالية وادائية تعبر عن فوضى الإحساس، وحالة الضياع التي يعانيها الإنسان في الحرب، فشعار الحرب هو تعديم، وتبعثر، وتفكيك العالم، لذلك فإن فصل الجحيم التي تغنت به الأساطير الشعبية، والشعرية من حيث الدخول إلى عالم الفوضى لكي يتحول إلى

حلم يأخذنا الشعراء مثل رامبو وغيره إلى فنتازيا تحوّل كلّ البديهيات إلى أشـياء غير بديهية، فثرثرة الضـوء تعبر عن حالة الانقطاع المسـتمر للضـوء بين الحين والآخر، فالضـوء الذي يثرثر ينطوي على حالة من اليأس وعدم القدرة على السير في طريق واضح، ولا يمكن أن نتخيل أن ينتهي دور الضوء أو الحياة التي يمكن أن يتمسك بها الشاعر عن طريق حمله للفانوس والذي يحيلنا إلى أشهر إنسان أمسك في يده فانوساً، وهو فيلسوف يوناني قديم اسمه «ديوجين اللائرسي». الذي أمسك الفانوس في وضح النهار! وكان الناس ينظرون إليه ويضحكون. ولما سألوه: عن أي شيء تبحث؟ كان جوابه المشهور الذي لا يزال حكيماً: إنني أبحث عن إنسـان! ولعل الشـاعر بلعبته الشـعرية لا يبحث عن القيم الإنسـانية: عن الخير الخالص، والحب الصـادق، والجمال الصـافي، والعدل المطلق التي بحث عنها ديوجين، إنّما يبحث عن وطن في وضح النهار.

ولكن ثرثرة الضـوء والبحث في وضـح النهار عن وطن أو قيم إنسـانية حطمتها الحروب وحولتها إلى متحف أو أرشيف في قوله:

صور من المتحف الشخصي
... وحينما كنت تعطسين الضوء بوجه الظلام
كانت الشمس تلهث لتجمع خيوطها
لتعقد قمة السلامْ. (٤٩)

يثير عنوان هذه القصـيدة معان ودلالات عميقة، وكثيفة، فالصـورة هي تجسيد لشيء وتحديده وكأنه اسماً له مؤطراً في الصورة التي تحاول أن تحتوي الأشـياء بكلّ تفاصـيلها في داخلها مثل اللوحة التي تؤمن بمفهوم الكلية، والشمول، فالصورة تمثل جزءً من ماضي أو متحف الشخصية، ومتحف الشخصية هي ذكرياتها التي عبر عنها الشاعر عن طريق وصفه لحركة لا إرادية للإنسـان تمثلت في عطس الضـوء في وجه الظلام، فإضافة كلمة عطس وإضافة كلمة وجه كلها تحدّد لنا جغرافية وتضاريس تبوح بحالة السـعادة والأمل التي كانت تمثله هذه المرأة، فالمقارنة بين عطس الضـوء، وانتشـار رذاذه في السـماء المظلمة عمل على إجبار أو تقهقر الشمس التي بدأت تلهث لتجمع خيوطها، ولعل خيوط الشمس تبدأ بالتجمع في فترة الشـروق أو الغروب، وهو تعبيراً مجازياً عن أن حالة زوال

وانتهاء شيء لترقد الشمس في مستقرها بسلام، وسلامة الشيء هو سكونه وهدوءه، أو البحث عن الراحة، والسلام والتي يمكن أن يجدها الشاعر في الصلاة أو الجانب الروح المتصوف في قوله:

وآمين
وأنت في الأعالي تحف بك الملائكة،
أنت تعقد صداقاتك بين ورد تائه
وعطر يشردنا.
أو رائحة الدخان التي تشردنا
ونحن ناوى التشرد إلى الكلام
أو نقبض على ضوء الكلام في مذبحة التشرد...
أسألك... هل استفاقت نينوى على هديل حمامات (٥٠)

طقوس الصلاة أو البحث عن الراحة عن طريق المناجاة لأيقونة السلام مريم العذراء التي بدأ الشاعر قصيدته كأنه راهباً يشكي حزنه من التشريد، والقتل، والدمار الذي أصاب بني جنسه أو دينه، فالقيود التي فرضت على الكلام أو الحرية للشعب بكلّ أنواعها قد انتهكت حتّى إنّه أصبح القبض على ضوء الكلام، أي الحرية أو السلام في حياة التشريد، لأن نينوى والتي تمثل أسماً له قداسته في الديانة المسيحية لكون نينوى منذ الحضارة القديمة سكنها قومه وهي موطنهم الآن لا ينعم بسلام.

وتتجلى ثنائية الضوء والظلام في أبعاد وجغرافيات لسانية وسياقية تجذب إليها أنماط جديدة من العلاقة بين الكلمة والضوء في قوله:

تطريزات من صالون خياطة ٢٠٠٠
... وحينما الضوء
ضوء عينيك في إجازته السنوية
كان ضوء عيني ينخل فوق جنازة الظلام أيامه
ويطرز باترونك بأعمق النشرات الضوئية
ويطل رأس السنة من جثة التقويم
كان ضوء أصابعي يطرز نفنوفك بإبر راسي الفضي
وأصابعي تغادر أشغالها الشاقة (٥١)

يكشف عنوان هذه القصيدة البؤرة المهيمنة للمعنى العام للقصيدة فممارسة التطريز ترتبط بعمل النساء، وعالمها الذي يمثل بالنسبة للشاعر

الضوء أو الأمل الذي يستطيع عن طريقه أن يرى وجه حبيبته، فوجهها ضوء وعينيها تطلق ضوء قد تلاش أو اضمحل في متاهة وصيرورة الزمان، والإجازة والتي تعبر عن اختفائها وعدم وجودها، فكان ضوء عينيه يبحث عن ذكرياته معها، فالذكريات القديمة تمثل جنازة مظلمة أو حزينة يعاني منها، إذ تبدأ الذكريات تستدعي أحلام تتبلور حول الشوق واللهفة في اللقاء بها، ولكن مشقة العمل في التطريز وارتحالها تسبب بتشاؤم واضطراب في نفس الشاعر يمكن أن تؤدي إلى عملية تعديم ونكوص في قوله:

سماء قريبة
نخرج من اللمعان إلى الظلام
يدك ترى الحياة،
لكن الظلام - دائماً - يخونها! (٥٢)

تتجلى في هذا النصّ مفارقة درامية ترتبط بجدلية الوجود والعدم فالخروج من اللمعان هو عملية ولادة وجودية تقوم على الانكشاف، والتجلي إلى الظلام، والذي يمثل العدم، فالعلاقة بين اللمعان أو الضوء والظلام الحياة، والعدم ترتبط بحركة اليد، والتي تدلّ على الإمساك بالحياة وعدم التفريط بها، ولكن الظلام أو العدم يخونها، أي يتربص بها مما يؤدي إلى أن يباغتها بحيلة أو خيانة لمبدأ الحياة، والحيوية الإنسانية.

لأجل كلّ هذا
عندما تغيب الكهرباء
يجن الظلام ويجيش علينا الحرمس،
حينها تحنّ دموع الشموع إلى ثريّاتك... (٥٣)

يقوم هذا النصّ على أساس محاكاة هذا النصّ الحياة اليومية وما يرتبط بها، فالشاعر يحاول أن يفلسف ما يتعرض له من انطفاء الكهرباء ولاسيّما في أيام الصيف، وما قد يتسبب من ظهور عدو من العدم، يعادي الإنسان وتكون تحرّكه يرتبط بالظلام إلا وهو الحرمس، فالحرمس يستغل ضعف الإنسان في الظلام لكي يجن جنونه معلناً عن عدواته لكلّ ما يمت للإنسان التي تسبب له الانزعاج والألم، والتي يواجها الشاعر بسلاح الضوء الخافت التي تقدّمه الشموع، فالصورة التي عالجها هذا النصّ في

كون وجود الشموع وإشعالها في لحظة الظلام توحي بعالم من

الرومانسية، والحب، ولكن المفارقة أنها تعبر عن حاجة للإضاءة، ولاسيّما في العراق الذي تعرض لاضطهاد وأذية، إذ كانت الحياة في ذلك الوقت تسير على وتيرة من توقف الحياة ورتابتها، ويمثل هذا المشهد نوعاً من السخرية والتهكم للواقع الذي وصله العراق.

ولا شكّ أن تفاصيل الحياة اليومية التي مسرحها الشاعر لم تمنعه من أن يبحث عن لحظة هدوء وميتافيزيقا أو فلسفة يحاول الشاعر عن طريقها أن يفلسف علاقته بالأشياء، وذلك عن طريق مناجاة الغياب ميتافيزيقياً في قوله:

ميتافيزيقياً
أريد آلهة كي أطعم
حدقتي لأبناء البابليين الآشوريين...
أريد قمراً كي اثقب كتاب الظلام...
أريد حياة أخرى
كي تكون زوجة لي
والموت خادماً يمشط شعرها.
ويرسل ضفائرها
مثل سنابل الحفيدات. (٥٤)

الإستراتيجية التي ينطلق منها الشاعر في التعبير عن حلم أو الفردوس المفقود الذي يتجلى في البحث عن حياة ثانية يكون فيها الآلهة أو السلطة تمثل جانب من الحنان الأبوي الذي يحتوي أبناء بابل، والآشوريين، فالحضارة العريقة التي تمتد إلى سلسلة جينات تاريخية بعيدة لعمق وجذور إنسانية لا يمكن أن يُستهان بها، فالإرادة التي يريد الشاعر أن يبرزها ترتبط بعنصر القوة التي تتطلب تأثيث مكان مسالم أو فردوس مفقود يشتغل على اليوتوبيا أو حلم المدينة الفاضلة.

فإنّه يريد آلهة أو سلطة ويريد قمر الذي يشي بالحب والسلام الذي يشكل ضوء وسط عتمة الظلام، فضلاً عن بحثه لحياة أخرى، أي مكان يوتوبي يتزوج فيه بامرأة تعيد الحياة من جيدة، فالبحث عن الحياة والزواج، والاستقرار، والبناء كلها فكرة تقوم على مفهوم الهجرة النفسية أو الاغتراب الوجود أو البحث عن الغياب، والتعديم الدائم، فكلّ الأسئلة ا

لميتافيزيقية تعبر عن فوضى الحياة في قوله:

أسئلة الميتافيزيقا وقميص نشراً
أو رتبة العقل
من سيصيح على عشتار. أماه، ويلثم أصابعها
ويصغي لغنائها السعيد ويزورها في الحبور والنوح؟
من سيدخل معها قلب الأعاصير ويمشط ضفائر الضوء
ويسرح شعر الملكة في الظلام؟
ها إنني وبعد ثلاث وثلاثين ليلة رمادية
أسرح حمامتي وسط الثعالب
إذا من سيجمع هديل الحمامات السعيدة
في كيس الحلوي ويرسل هديله
وسط ضجيج المولدات
ويفوض ذكورته وسط عقم وفتنة الجميلات؟ (٥٥)

يجسد الاستعانة بالأسطورة إستراتيجية قائمة على أساس الأقنعة، والرموز، فعشتار رمز للبحث في الظلام عن الضوء، والحياة، والابتعاد عن الجدب، فالدخول مع عشتار في قلب الأعاصير أو عالم الظلام يعدّ بمثابة البحث عن تموز أو ضوء الشمس الذي عن طريقه تعاد الحياة من جديد التي بدأت تتصدع بعد الأيام الرمادية التي تتصف بعدم الوضوح الذي أصبحت فيها الحياة غامضة، فالواقع لا يمكن أن يكون مضطرباً وضبابياً، فتسريح الحمامة وهي رمز السلام، والمحبة في وسط الثعالب التي ترمز إلى المكر والخديعة أو لعبة السياسة القذرة، فكلها رموز تشير إلى حالة الضياع، وعدم المصداقية، والاضمحلال وتحويل كلّ شيء إلى نوع من العقم في الحياة في قوله:

شهوة الفخاخ
الأبواب تتآمر على غيابنا
والطبيعة تصرف نقوش الحديد
ونحن ندلق من فم القمر
نرص بلاغة الظلام (٥٦)

فلعبة الموت والحياة، أو الضوء، والظلام كلها تشكل عالماً يقوم على

شهوة الفخاخ أو شهوة المكيدة، والخديعة، والموت، فالأبواب تدلّ على

إقفال، والاعتزال فهي تمثل موتاً مجازياً يتماهى مع جغرافية الطبيعة التي تتآكل عن طريق عملية التعرية الطبيعية لنقوش الحديد أو الماضي أو عقم التاريخ، إذ يتلاش كلّ شيء حتّى ضوء القمر الذي يطرز سماء الظلام السوداء متحولاً إلى بلاغة توحي بالحياة، وفاضحة للواقع المأساوي الذي أصبح ظلاماً له تاريخاً، فصيرورة تاريخ الظلام اسطرها الشاعر عن طريق إقامة علاقة جديدة بين السكون، والحركة، والموت، والحياة في قوله:

تاريخ الظلام
... لأنّني يتيم لهذا لن يكون لي قبر...
- أيامي التي أحصيها في خطوط سقف المنزل
كنستها الريح حين تصدع السقف...
- كلّ هذه الأيام وضعتها في جيبي المثقوب.
- إنني احتفظ بذاكرة الحرب لهذا تجمعت ثقوب
سريري في قميص أيامي.
... هكذا احتفظ بقبر أخضر...
- في مرآتك أبصرت الماكياج
ذات صباح نبتت ندبات سوداء
في جبينك، وحين حدقت فيها
هوى فوق برج الجوزاء
- في مرآتي ذات مساء
أبصرت عصافيراً تبكي
حينها علمت بأنَّ أجنحتها نبتت في حزن المرآة...
- ذات مساء جنائزي
سقطت أضراس السقف
من فم المنزل ونبتت في فمي ملاعق شوكية،
حينها زعلت شرائط ابنتي
وامتلأ المطبخ بالسخام.
أووووه!
إنني أكرع جرة تاريخ الظلام .

لا تزال أحلامي شاهقة
وروحي أسفل الشرفة معلّقة. (٥٧)

إن التصميم العام لهذا النصّ هو في محاولة الشاعر حسب مفاهيم الفلسفة الوجودية (خداع الذات) والتي تقوم على أساس التدمير المنطوي على هشاشة الذاكرة، أو عملية التعديم المستمر التي تقوم بها الذات، فتاريخ الظلام يقوم على أساس فكرة أنطولوجية تعبر عن مفهوم العتمة وهي صورة من صور العدمية أو عدم حضور الشيء، فالظلام هو العدمية في ذاتها، أي إنّه تعبير عن الخواء أو الحجب، فالصورة الغامضة للظلام ارتبطت في هذا النصّ بعملية الاستعانة بلحظة الاعتراف، فلحظة الضعف أو الاعتراف تقوم على علاقة جدلية بين فعل ماض، وعملية السلب أو التعديم للحاضر، فاللعبة التي يتقنها الزمان من حيث الصيرورة الزمانية التي تنطوي على ماهية في حركة جدلية بين الحضور والغياب لمسيرة الزمان أو التاريخ، فالزمن الماضي يعدم الحاضر، والحاضر يعدمه المستقبل، فالاعتراف بحدّ ذاته يمثل تعليقاً ذاتي للزمان بين عدمين غياب، وحضور، فاعتراف الشاعر باليتم هو ممارسة تعديم وسلب للذات عن طريق توقف أو احتجاز لسلسلة الجينات الوراثية أو الحفاظ على النوع البشري، ولما كانت التعديم للجينات أو اليتم تعبيراً عن جانب من الألم والضيق، فإنّه لن يكون له مكاناً آخراً القبر، فالقبر مكان يجسد عدمية حضور الجسد وتلاشيه، وانتهاء وجوده البيولوجي، ولكن هناك وجود حسب فلسفة التفكيك الدريدية (نسبة إلى دريداً) طيفية أو تظهر على شكل شبح يحتجز مسافة زمانية في التاريخ، فصيرورة حركت الزمان والأيام في هذا النصّ تعمل على تخريب أو انتهاك قدسية تأثيث مكان يمثل وجوداً وانتماء لحدود جغرافية محددة، ولكن عملية السلب الوجودي التي تعاني منها الذات عملت على أن تتحول كلّ ذكرياته إلى ممارسة محو مستمر للوجود أو للذاكرة، فالأيام التي مارست دورها في محو الذات كانت بمثابة اعتراف بالذات المدمرة، وبأنها وضعت كلّ أحلامها في جيب مثقوب، فالجيب المثقوب هو في الحقيقة يدلّ على أنه لا يمكن أن يكون هناك احتفاظاً، بالشيء وضياعه، فهو في الأصل تدمير الذاكرة أو تعديمها، فهاجس السلب المستمر للذات عن طريق احتفاظها بذاكرة الحرب التي

تتصف بدمار، وتعديم الوجود عن طريق فعل همجي يحتفظ الشاعر بصورته في مخيلته لأيام عاشها في لحظة التدمير للأشياء الجميلة في الحرب، والتي فعلت فعلها في تدمير الذات وتعديمها قبل الأشياء، وأن كان الشاعر يحتفظ (بقبر أخضر) والذي يمثل كينونة الاستقرار والسلام المفقود في فوضى الحرب، فالذات المدمرة والمعدومة تحتاج في كلّ فترة إلى ما يعيد التوازن إليها أو بحثها عن إطار وجودي جديد تجده في بعض الأحيان في مرآة ذاتها، وهو اعتراف الذات للذات، فتحفيز الذات القائم على فلسفة صيرورة التغير الوجودي يتماهى مع رمزية برج الجوزاء الذي يحمل صفة التغيير الدائم، وهو في الحقيقة فعل وجودي يدلّ على أن كينونة الإنسان ذات طابع صيروري، فالتموجات والتعرجات الذاتية أو احتراق الذات وتعديمها تشتغل في هذا النصّ على أساس البحث عن ذاكرة تقوم على وجود حقيقي، فاستدعاء فعل البكاء يجسد عملية سلب للذات أو تعليقها بين طقوس عدمية تعزز حدود جغرافية العزاء أو الموت، فالبكاء هو فقدان مستمر للشعور بالوجود الحقيقي، ولعل عملية التدمير المستمر للمكان أو المنزل ما هي إلا عملية تدمير للهوية والانتماء، فكلّ شيء يمثل ممارسة تدمير للوجود حتّى سؤال الابن البريء يقدم لنا صورة عن الدمار والقتل حتّى إن أنا الشاعر أو الذات المعدومة استقت من جرة تاريخ الظلام أو الخوف والموت، فالأحلام كبيرة والروح أو إرادة الذات معلّقة في أسفل الشرفة، أي محدودة القدرة على الفعل، وهو اعتراف بعدم القدرة على التغير مما أدى إلى أن تصاب الذات بالاحتراق الذات المستمر.

وخاتمة ما تقدّم في هذا البحث فإن العلاقة بين الضوء والعتمة كشفت عن أنها في الشعر تقوم على أساس مجازي ورمزي يحتاج إلى تأويل، فالعتمة والضوء تعبر عن ثنائية تقوم على أساس الحياة والموت، والحرب، والسلم، والوجود، واللا وجود، والسلب، والعدم، والوجود، والحضور، والغياب، والوطن واللا وطن، والجسد، والروح، والذاكرة، والنسيان، والماضي، والحاضر، والحجب واللا حجب، والحركة، والسكون.

هوامش البحث

[١٧]- ينظر هرمينوطيقا تفسير الأصل في العمل الفني: ٢٨.
[١٨]- ينظر من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ١٧.
[١٩]- ينظر فلسفة التأويل: ٦١.
[٢٠]- ينظر دلثاي وفلسفة الحياة، محمود السيد أحمد، دار الثقافة، ١٩٨٩، القاهرة: ٦٨، وبحوث في القراءة والتلقي، فيرناند هالين، فرانك شوير فيجين، ميشل أوتان، محمّد خير البقاعي، مركز الانمكاء الحضاري، ١٩٩٨، ط ١، حلب: ١٥.
[٢١]- نظرية التأويل وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦، ط٢، الدار البيضاء: ٨٤ - ١٢١.
[٢٢]- تجلي الجميل، غادامير، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، القاهرة: ٢١.
[٢٣]- من النصّ إلى الفعل، بول ريكور، ترجمة محمّد برادة، حسان بوراقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١، ط ١، القاهرة: ٥٨.
[٢٤]- ينظر الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، ديفيد كوزنر هوى، ترجمة خالدة حامد، ١٣.
[٢٥]- ينظر قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي - ول ديورانت، ترجمة فتح الله محمّد المشعشع، ٥٧.
[٢٦]- ينظر المصدر نفسه، ٣٧٠.
[٢٧]- الهرمينوطيقيا ومعضلة تفسير النصّ، نصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، مج ١، ع ٣، ١٩٨١، ١٤٤-١٤٥.
[٢٨]- ينظر المصدر نفسه، ١٤٦-١٤٩، وينظر الفهم والنصّ، بومدين بوزيد، ٧٠-٣٠٠.
[٢٩]- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ١٠٩-١١٠.
[٣٠]- ينظر الحلقة النقدية، ٧٤.
[٣١]- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ٥٣، وينظر فلسفة التأويل، غادامير، ٣٩-٤٥.
[٣٢]- الهرمينوطيقيا ومعضلة تفسير النصّ، ١٥٦.
[٣٣]- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ٦٠-٧٠.
[٣٤]- الهرمينوطيقيا ومعضلة تفسير النصّ، ٩٩-١٠٣.
[٣٥]- ينظر هل يوجد نصّ في هذا الفصل؟: ٢٤-٢٥.
[*]- في الحقيقة لا يمكن أن نحصر التأويلية في هذه الأطروحات ولكن اختصرناها إلى أهم المقولات والمفاهيم التأويلية عند فلاسفة التأويلية ومن يريد الاستزادة تفصيل القول في التأويلية يعود إلى كتابنا الموسوم ماورائية التأويل الغربي.
[٣٦]- ينظر لسان العرب، ابن منظور: مج ٥ / ٥٤٥ - ٥٤٦،
[٣٧]- ينظر المصدر نفسه: مج ٦ / ١٩ - ٢٢.
[٣٨]- الضوء والظلّ بين فني الشعر والتصوير، رلى عدنان الكيال: ٣٨.
[٣٩]- ينظر الضوء والظلّ بين فني الشعر والتصوير: ٣٣ - ٣٦.
[٤٠]- ينظر جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر، كلود عبيد: ٢٩.
[٤١]- ينظر أقنعة الحداثة، دراسة تحليلية في تاريخ الفنّ، عقيل مهدي يوسف: ٢٩.
[٤٢]- ينظر نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي، ترجمة وتقديم عادل السيوى: ١٠٠..
[٤٣]- اطراس البنفسج، شاكر مجيد سيفو: ٥٦ - ٥٧.

[٤٤]- اطراس البنفسج، شاكر مجيد سيفو: ٥٨ - ٥٩.
[٤٥]- اطراس البنفسج: ١٠٥.
[٤٦]- قلائد افروديت: ١.
[٤٧]- إصحاحات الإله نرام سين، شاكر مجيد سيفو: ١٣.
[٤٨]- إصحاحات الإله نرام سين: ٢٥.
[٤٩]- اصحاحات الإله نرام سين: ٤٢.
[٥٠]- اصحاحات الإله نرام سين: ٥٥.
[٥١]- حمى انو، شاكر مجيد سيفو: ٣٧.
[٥٢]- الجهات كلها، شاكر مجيد سيفو: ١٨.
[٥٣]-أطراس البنفسج: ٢٢.
[٥٤]- اصحاحات الإله نرام سين: ٣٧.
[٥٥]- اصحاحات الإله نرام سين: ٧٣ - ٧٤.
[٥٦]- حمى انو: ١٣.
[٥٧]- الجهات كلها: ٧٥.

المصادر والمراجع:

١. إصحاحات الإله نرام سين، شاكر مجيد سيفو، ٢٠٠٥.
٢. أطراس البنفسج، شاكر مجيد سيفو، دار الينابيع، ط ١، ٢٠١٠، دمشق.
٣. أقنعة الحداثة، دراسة تحليلية في تاريخ الفنّ، عقيل مهدي يوسف، دار دجلة، ٢٠١٠.
٤. أوهام ما بعد الحداثة، تيري ايجلتون، ترجمة متى سلام، مراجعة سمير سرحان، مطابع المجلس الأعلى لآثار، ط ١، ١٩٩٦، القاهرة.
٥. بحوث في القراءة والتلقي، فيرناند هالين، فرانك شوير فيجين، ميشل أوتان، محمّد خير البقاعي، مركز الانمكاء الحضاري، ١٩٩٨، ط ١، حلب.
٦. تجلي الجميل، غادامير، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، القاهرة.
٧. جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر، كلود عبيد، مجد الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ٢٠١٠.
٨. الجهات كلها، شاكر مجيد سيفو، بدون تاريخ ومكان وطبعة.
٩. الحلقة النقدية، الأدب، والتاريخ، والهرمينوطيقا الفلسفية، ديفيد كوزنز هوى، ترجمة خالدة حامد، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٥، القاهرة.
١٠. حمى انو، شاكر مجيد سيفو، المركز الثقافي الآشوري، دهوك، ٢٠٠٤.
١١. دلثاي وفلسفة الحياة، محمود السيد أحمد، دار الثقافة، ١٩٨٩، القاهرة.
١٢. الضوء والظلّ بين فني الشعر والتصوير، رلى عدنان الكيال، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١.
١٣. فلسفة التأويل، غادامير، ترجمة محمّد شوقي زين منشورات الاختلاف، ط ٢، ٢٠٠٦، الجزائر.

١٤. قصة الفلسفة، ول ديورانت، ترجمة فتح الله حمد المشعشع، مكتبة المعارف، ط ٢، ٢٠٠٤، بيروت.
١٥. قلائد أفروديت، شاكر مجيد سيفو، اتحاد أدباء نينوى، ١٩٩٧. الموصل.
١٦. لسان العرب، للأمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، ط ٣، ١٩٩٤، بيروت.
١٧. ما ورائية التأويل الغربي، د. محمود خليف خضير الحياني منشورات الاختلاف، ٣٠١٣، الجزائر.
١٨. من النصّ إلى الفعل، بول ريكور، ترجمة محمّد برادة، حسان بوراقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١، ط ١، القاهرة.
١٩. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٧، الجزائر.
٢٠. نظرية التأويل وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦، ط ٢، الدار البيضاء.
٢١. نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي، ترجمة وتقديم عادل السيوى، مكتبة الأسرة، مصر.
٢٢. الهرمينوطيقيا ومعضلة تفسير النصّ، نصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، مج ١، ع ٣، ١٩٨١.
٢٣. هل يوجد نصّ في هذا الفصل؟ سلطة الجماعة المفسرة، ستانلي فش، ترجمة أحمد الشيمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٤، القاهرة.

التجربة الشعرية الصوفية عند ابن عربي

بين

الرؤية الفنية والسياق العرفاني

أ. د: أحمد علي إبراهيم الفلاحي
أستاذ الأدب العباسي والبلاغة
جامعة الفلوجة/العراق

ملخص البحث

إذ يمثّل الشعر في التجربة الصوفية تجربة أخرى توازي التجربة الروحية. .وهنا قد تتعالق التجربة الشعرية والتجربة الصوفية عند ابن العربي إذ إنّ لغته الشعرية تستدعي تأملا متعدد الأبعاد يتمحور تعلقه في العلاقة التي تبنى من التجربة الصوفية مع اللغة سواء عن طريق إلماحتها النظرية .أو ممارستها الشعرية

وتجربة ابن العربي هنا عبارة عن تركيبة عاطفية وعقلية في لحظة مختلفة من الزمن، فثمة بعد آخر تتخذه اللغة الشعرية في السياق الصوفي, إذ تعد في اللحظات الإشراقية فضاء تماس برزخي بين المواجيد الروحانية اللامرئية واللامحدودة وذاكرة هذه اللغة المطبوعة بالتاريخية والنسبية والكثافة. ولعل التوتر الشعري للغة يتولد من هذا التماس لتشير إلى بعض ما يتعذر قوله أو الافصاح عنه بالعبارة ليحل التلميح والترميز محل التصريح فنفهم ضمن هذا الأفق الشعري الروحي ترميز المعاجم للطبيعة والغزل، ذلك أنّ انزياح الحب كعلامة روحية من حيّزها الروحي إلى حيزها الفيزيقي المتمثل بـ (النظّام) وربما مثّل الصورة الحقيقية التي أتكأ عليها في تصوير لواعجه الروحية. لذلك سنوجه الحديث عن تجربته الخاصة ومن ثمَّ الإشارة إلى فلسفته لهذه التجربة، ذلك أنّ قصائده موغلة في وصف الطبيعة ومفعمة بالرمزية الصوفية وذلك أثرى ديوانه (ترجمان الأشواق) بالبعد التداولي والفكري, لذلك لابد من الإشارة إلى النزعة الصوفية لنرصد في مقاربة لسانية أدبية الحقول المعجمية بناء على تجربته الشعرية الصوفية. والله من وراء القصد

Abstract

The Sufi poetic experience of Ibn 'Arabī between artistic vision and mystical context Prof.dr. ahmed ali Ibrahim al falahi The poetry In the mystical experience, represents another experience parallel to the spiritual experience. But by Ibn 'Arabī may be intertwined the poetic experience and the mystical experience. His poetic language calls for a multidimensional meditation, that centered on the relationship, which built from mystical experience with the language, whether through its theoretical knowledge or poetic practice. the experience of Ibn 'Arabī here is an emotional and mental combination at a different moment in time. There is another dimension that the poetic language takes in the mystical context, as it is in the luminous moments a space of isthmus contact between the invisible and limitless spiritual experiences and the memory of this language printed with historical, relativity and density. Perhaps the poetic tension of the language is generated from this petition to refer to some of what cannot be said or disclosed with the phrase so that hint and symbolization replace the statement.) and perhaps represented the real image on which he relied in depicting his spiritual afflictions. For the purpose of this study to observe Ibn 'Arabī own experience and then refer to his philosophy of this experience, because his poems are extensive in describing nature and full of Sufi symbolism, and this enriched his book tarjaman al'ashwaq (The Interpreter of Desires) with the deliberative and intellectual dimension. On his Sufi poetic experience. God is behind the story

إن التجربة الصوفية تجربة ذاتية معاشة يصعب نقل مضمونها ومحتواها أو وصفها والتعبير عنها فـــ: (مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق بل تعلم بالمنازلات والمواجيد ولا يعرفها إلا مَن نازل تلك الأحوال وحلّ تلك المقامات)[1].

التجربة الصوفية إذن هي تجربة ذاتية فردية تحمل صاحبها على أن ينأى بعيداً عن العالم الخارجي ويأنس بتخيلاته وأحلامه ورؤاه فهي بذلك تجربة شعورية وجدانية تخفى على الأبصار[2].

إذ بقيت التجربة الصوفية تجربة وجدانية خاصة تتفاوت من صوفي لآخر تبعاً لمفهومها لدى كلّ واحد منهم وانطلاقاً من الاختلافات الناشـــئة في النفس الإنســـانية، فهي تجربة وجدانية داخلية تتباين لتباين البواعث التي تنطلق منها في نفس الصـــوفي، وقد تكون التجربة عاطفية فكرية لاحتوائها على الخيال والرؤي والصدق العاطفي ولمشابهة تجربة الفناء عند الصوفي تجربة الإلهام عند الفنان فضلاً عن الصلة البيئية بين الدين - رحم التصوف - والفنّ نظراً لقيام كلا منهما على العاطفة ولكونهما وجهين من وجوه النشاط الروحي[3].

وقد يُحاول الصوفية تبويب حدود فكرية لمفهوم التجربة العرفانية، فإنها تبقى رؤية ذاتية تتميّز بين شخص وآخر لأن التجربة الصوفية تظل تجربة ذوقية فردية تتباين بين صوفي وآخر وكذلك من كاتب لآخر على حسب فهمه وتصوره وخياله وفي ذلك يقول القشـــيري (وتكلّم الناس في التصـــوف ما معناه؟ وفي الصوفي من هو؟ فكلّ عبّر بما وقع له)[4]، لذلك نجد أن ما يميز الشعر الصوفي من غيره بصورة عامة وشعر ابن عربي بشكل خاص هو ذلك السمو الروحي واستكناه المعاني النفسية العميقة والخضوع لإرادة الله - سبحانه - وكذلك الإغراق في الخيال وتوظيف الرمز والميل نحو الشطحات الصوفية، لذلك يميل شـــعر ابن عربي - بعامته - إلى الغموض والإيهام والرمز والتأرجح بين الظاهر والباطن كلّ ذلك ضمن عباءة مبادئ الإسلام وعلومه.

التجربة الشعرية الصوفية عند ابن عربي:

تعدّ الكتابة في كثير من الأحيان - تعدّ تعبيراً عن الواقع (لذلك نقول بوجود بُعد أنطولوجي للكتابة لأنه بوســـاطتها يقوم الإنســـان بمســـاءلة ذاته وعلاقاته بالعالم والآخرين ومن هذا المنطلق يمكننا القول إن الكتابة ليست

سلوكاً أخلاقياً مجرداً ولكنها سلوك مدفوع بهاجس إبداعي عميق يخترق التجربة الصـــوفية بكاملها بعدّها تجربة تجمع بين فعل الحياة وفعل الكتابة وبعبارة أخرى بين السلوك والإبداع)[٥].

لذلك يشير كولن ولسون في حديثة عن وظيفة الفنّ بصورة عامة والشعر خاصة إلى (أن الشعر والتأمل الديني متشابهان في أساسهما لهما الهدف نفسه... وما الفنّ كلّه ســـوى محاولة من الإنســـان لامتلاك تثبيت التجربة كيما يمكن إعادة خلقها وأبسط أشكال الفنّ هو الفنّ الرومانسي)[٦].

لذلك يمكن أن نعدّ التجربة الشعرية - على غرار التجربة الصوفية - تجربة تعتمد التأمل من أســـس التجربة الشـــعورية وكذلك الشـــعرية إذ إن الفنّ ينتمي إلى مســـتوى مختلف من التجربة هو التجربة التأملية فحيز التجربة الصـــوفية قد ينحصر في الإرادة والوجدان لتتعالى التجربة على الوعي العقلي[٧].

فالعرفان صـفة المعرفة الصـرفية وتجسـيد فكرة الباطن والرمز الذي يؤمن به المتصـــوفة وبذلك يتميز من العلم الذي لا يعبّر إلا عن معرفة بالظاهر، فالتجربة الصوفية بذلك تعرف نوعين من المعرفة معرفة تكتسب بالحس أو العقل أو بهما معاً ومعرفة يعرف بالكشف والعيان، لذلك يرى ابن عربي وفي رسالة إلى الإمام الرازي أن (العقول تعرف الله من حيث كونه موجوداً ومن حيث الســـلب لا من حيث الإثبات... فللعقول حدّ تقف عنده من حيث قوتها في التصـــرف الفكري)، لذلك يرى نيكلســـون أن التوحيد من الأشـــياء والأمور التي لا يقوى العقل على إدراكهما[٨].

إن تجربة ابن عربي في ديوان ترجمان الأشـــواق في كتابتها وشـــرحها تمثل تركيبة عاطفية وعقلية تعكس تجربة خاصـــة ضـــمن رؤية مختلفة في لحظات زمنية مختلفة نجد فيها الشـاعر الهمام في تجربته الشـعرية الخاصـة التي يعبّر فيهما عن شوقه واشتياقه مستظلين بحسه النقدي والفلسفي للديوان لينتقل بنا من تجربته الشعورية والشعرية الذاتية إلى العمومية.

فالتجربة في الوعي الشـعري الصـوفي هي انعكاس لمعاناة روحية ونفث للحقيقة الخافية في الذات الإنسـانية لذلك يرى بيروك أن صـوفيته (في أسـاسـها هي النظر إلى الناس والأشـــياء لذاتهم لا من حيث النفع ولا الجانب الأدبي ولا البشاعة ولا أي شيء آخر لديهم وإنما ككائنات مخلوقة)[٩]، فالتجربة الشعرية هنا تؤسس لفكرة الفناء عند الصوفية أي ذوبان شخصية الشاعر ومحوها بين

عالمه الداخلي والعالم المحيط به.

وقد تتمايز أقوال المتصوفة باختلاف تجاربهم ومواجدهم لذلك نلمس دلالات سيميائية للعشق الإلهي في شرح ديوان ابن عربي. فانزياح الحب الذي يمثل علامة روحية من الحيز الروحي إلى الحيز الفيزيقي الذي مثلته صورة (النظّام) يُبين لنا حقيقة المكنون الداخلي لعذابات الروح وسموها مع طفح العشق الإلهي وتعلق الروح بالخالق - سبحانه - لذلك هو حين يستحضر الذات الإلهية يرافق معها صفات الحُسن المادية التي أثارت شجونه أيام صفوة شبابه حدد فيها مسار تجربته الشعرية، إذ يقول: -

يا صاحبيَّ بمهجتي خمصانة ... أسدتْ إليَّ أياديّا وعوارفا
نظمت نظام الشمل فهي نظامنا ... عربية عجماء تُلهي العارفا[١٠]

هو يستحضر هنا صورة (النظّام) المختبئة في ذهنه ليشير عن طريق توظيفها إلى الحقيقة الإلهية التي ألفها في منهجه وسلوكه، حين وجد صورة النظّام تملأ خاطره ووجدانه فقال ضمن شرحه (فانتظم شملي بنظمها فهي عربية بي مني وعجماء فيما عرفتني من ربي)[١١].

لذلك هو يجعل من الحب ديناً إذ رأى أن الأديان دين واحد يجمعها أصل واحد يتمثل في الحب، وهي تدعو الإنسان إلى الحب بتوجيه الخطاب نحو قلبه، إذ يقول:

لقد صار قلبي قابلاً كلّ صورة ... فمرعي لغزلان وديرٌ لرهبان
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ ... وألواحُ توراةٍ ومُصحفُ قرآنِ
أدينُ بدين الحُبِّ أني توجهتْ ... ركائبهُ فالحبُ ديني وإيماني[١٢]

ولأنه يجد في القلب موضعاً للتجلي[١٣]، فضلاً عن المعرفة التي وسعت الحقّ وبوساطته تتبين صورة الحقّ للعارف في كلّ شيء حتّى لا يصير إلا في الله وبالله.

هنا قد نلمس القيمة الفنية والأدبية والروحية التي ينطوي عليه النصّ السابق، إذ تمكّن من أن ينتقل بدلالة المتن من معناه الظاهر إلى معنى يكمن في جوف النصّ تغلب عليه الطبيعة النثرية وذلك عن طريق شرحه للديوان إذ يتجسد أمامنا حبه الإلهي الذي يطفح على تداعيات عوالمه الفكرية.

رمز المرأة وروحانية العشق الإلهي:

فالتجربة الصـــوفية هي ذاتها تجربة مجازية لا يمكن وصـــفها إلا مجازياً بوساطة الإشارة إليها بالرموز شأنها شأن التجارب الغيبية الأخرى، لذلك جعل ابن عربي من الشـــعر أداة للتعبير عن أفكاره وآرائه الوجودية عن طريق توظيف اللغة المجازية والأساليب البلاغية، لذلك من العبث أن نتعامل مع المصطلحات الصوفية تعاملنا مع اللغة الأدبية الاعتيادية وغاية الجمال عند الصـــوفية هو الله - ســـبحانه - إذ أثرت الفلســـفة الجمالية في تداعي حضـــور رمز المرأة عندهم فكانت بجمالها المحســـوس الأقرب لذلك الجمال المطلق وكناية عن جمال الذات الإلهية. واســـتعان ابن عربي بمصـــطلحات غزلية ألبسها طابع الحب الصوفي عن طريق الحب الإلهي والحب المحمّدي واســـتعان بألفاظ الشـــعراء الغزلين وتعابيرهم وأســـماء محبوباتهم يرمز بها إلى معاني إلهية لا يفهمها إلا أصـــحابه، لذلك نجد ديوانه يطفح بالرمزية والإشـــارة مما أضـــفى على الديوان عليه طابع التعقيد والغموض، وشـــعره (ينهل من وادٍ واحد هو وادي التصوف الذي لزمه طوال حياته وعاش على ذلك جوه العلمي والنظري)

وكان ظهور الديوان في الوقت الذي صـار فيه زخرف القول سـمة واضـحة في الكتابة وأدى ذلك إلى (ازدياد التعقيد في المباني والمعاني التي كانت تستخدم كوسائل للتعبير وهذه الظاهرة الأدبية في حدّ ذاتها كانت عامل إثراء للكتابة الصـــوفية التي كانت تميل في أغلب الأحيان إلى الإضـــمار والإبطان بدل الكشف والإعلان)[١٤].

وديوانه إبداع وجداني قصائده مفعمة بالرمزية الصوفية ذات البعد التأويلي والفكري الذي يميزه من مضامين شعر الغزل عند غيره.

وشعره يطفح بالوصف لجمال المرأة ولا سيّما حين جعل منها رمزاً للجمال الإلهي متأثر بشعراء الغزل الذين سبقوه، لكنه لا يشير صراحة إلى أسماء من تغزل بهن سوى النظّام، كقوله:

نظمت نظام الشمل فهي نظامنا عربية عجماء تلهي العارفا[١٥]

ويقول فيها:

يا حسنها من طفلة غرتها تضيء للطارق مثل السرج[١٦]

فجمال طفلته أي المرأة هو بمثابة الضوء الذي يمنح النور، إذ إن نورها

يشـع متلألأ أمام الطارق ليلاً والذي يريد به هنا كناية عن الصـوفي العارف بالله، معرفة القلب.

اللغة الشعرية وشعرية التشكيل الأسلوبي:

اللغة هي وسـيلة الشـاعر للتعبير عن مكنونات نفسـه وأفكاره وقد يميل الشـاعر إلى اللغة التخيلية ذات الطبيعة الإيهامية لكن ضـمن نطاق التقاليد الأدبية.

فالتجربة الأدبية التي تنبع من النفس وتنبعث بالانفعال الصـادق تعدّ ترجمة فنية لما تجيش به أعماق النفس من مشـاعر وأفكار وعواطف، والشاعر قد لا يسعى لنقل فكرة ما، بل يحاول أن يجسّد أمام المتلقي بعض الإيحاءات المسـتمدة من الواقع واللا واقع فيختلط الحلم بالواقع والرمز بالحقيقة[١٧].

واللغة الشـعرية الصـوفية تقوم على ثنائية تقابلية بين ذات بينة تجسدها ذات الشاعر المتصوف بضمير المتكلم والذات المحبوبة - ذات الله - سبحانه - التي تتجسد في ضمير الغائب لذلك نجد (النصّ الشعري الصوفي يحافظ في جوهر سيرورته على جدلية الخفاء والتجلي سواءً على مستوى الضمائر أو على مستوى التجربة نفسها)[١٨].

واللغة الشـعرية في ديوان ترجمان الأشـواق تُنبئ عن المضـامين الروحية التي تتمسك بالعشق الإنساني لتصل عن طريقه إلى روحانية العشق الإلهي ضمن بناء لغوي رصين جسّد التجربة الشعرية الروحية للشاعر.

ولم نقدم جديداً حين ندّعي أن القيمة الفنية للنصّ الشـعري لم تقف عند حدود الوزن والقافية بل تتشيد كذلك ضمن مواطن التشكيل اللغوي وتغيراته النظمية، والقرآن الكريم هو آية السـرّ النظمي المعجز ومنبع البلاغة العربية[١٩]، والنصّ الشعري الصوفي يطفح بتلك الطاقات الشعرية المتشظية.

ويطفح ديوان ترجمان الأشـواق بتلك المظاهر الأسـلوبية المتمثلة في الأصوات ودلالة الألفاظ والخطاب الصوفي التي تتضح بصماته جلياً لنجد أن العرفانية تزاحم الجانب الجمالي في الارتباط بقضـية اللفظ والمعنى، لذلك بات الكشـف عن سـرّ التركيب اللغوي يكتسـب أهميته ضـمن حقول البناء الشعري عند الصوفية وذلك للوصول إلى جمالية التعبير والأسرار

التي تخفيها الكلمات وهنا يرى تشومسكي أن البراعة اللغوية رهينة العقل لما له من طواعية الخلق المتجدد ضمن الأداء اللغوي الواحد[٢٠].

الظواهر الصوتية في ترجمان الأشواق:

الإيقاع:

الإيقاع هو من أهم العناصر التي تتجسد في النصّ الشعري ضمن التجربة الشعرية التي يريد الشاعر مس مشاعر المتلقي بوساطتها. وتعد الدراسات النصية الجانب الإيقاعي من أهم أعمدة البناء اللغوي النصّي.

ونلمس في ترجمان الأشواق التضافر الدلالي الذي يعكس تماسك الشكل والمضمون ليمثل الاتحاد الذي يسعى إليه الصوفي مع الذات الإلهية لتصبح اللغة الشعرية الصوفية عنده خطاباً ململماً للعناصر الروحية.

وفي الدراسة الإحصائية للديوان نجد أن البحر الطويل أخذ منه ١٩ قصيدة من مجموع ٥٩ قصيدة في الديوان و ١٢١ بيتاً من مجموع ٥٧٧ بيتاً أي بنسبة ٢٠، ٣٢٪ من نسبة القصائد و ٢١٪ من نسبة الأبيات الشعرية وذلك يعني أن البحر الطويل مثّل ما نسبته ثلث أوزان القصائد، وبذلك يبدو جلياً أنه سار على نهج القدماء وينزع منزعاً تقليدياً في الإطار العام للقصيدة كالمقدمة الطللية والغزلية ووصف الطبيعة.

وبما أن معالم البوح الشعري الصوفي هي رهينة التوترات النفسية عند الشعراء الصوفية، لذلك يتضح لنا أن البحر الطويل فضلاً عن وزنه هو البحر الذي يستوعب الانفعالات وتوترات الصوفية لحظة المخاض الشعري الذي تعلو فيه روح الصوفي عن الخلق نحو الأثر الملائكي بشطحاته بعيداً عن الصفة البشرية لذلك (يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه)[٢١].

أما نسبة البحور الأخرى فكانت متفاوتة وضمن الجدول أدناه: -

البحور	القصائد والمقطوعات	الأبيات	النسبة	النسبة للأبيات
الطويل	١٩	١٢١	٢٠ , ٣٢٪	٢١٪
الكامل	١١	١١٣	٦٤ , ١٨٪	١٠ , ١٩٪
البسيط	٨	٦٠	٥٠ , ١٣٪	٤٠ , ١٠٪
المتقارب	٦	٨٩	١٧ , ١٠٪	٤٠ , ١٥٪

الرجز ٤------- ٦٣ ----- ٧٠ , ٦٪ --- ٩٠ , ١٠٪
الرمل ٤-------- ٣٤ ----- ٧٠ , ٦٪ --- ٨٩ , ٥٪
الخفيف ٣-------- ٤٢ ------ ٨ , ٥٪ --- ٢٥ , ٧٪
الهزج ١---------- ٩ ------ ٧٠ , ١٪ --- ٥٥٪
السريع ١ -------- ٥ ------ ٧٠ , ١٪ --- ٨٦ , ٠٪
المديد ١ ------- ٣٧ ------ ٧٠ , ١٪ --- ٤٠ , ٦٪
الوافر ١ -------- ٤ ------ ٧٠ , ١٪ --- ٦٩ , ٠٪

أما حركات القافية فيبدو أن الكسرة هي الغالبة بنسبة ١٤ , ٤٧٪ تليها الفتحة ٧٧ , ٣٧٪ في حين أخذت القافية المضمومة ٨٥ , ١١٪

وحسب النسب أدناه:

ترتيب القافية	عدد الأبيات	القصائد	المقطوعات	النتف
المجرى المكسور	٢٧٢	٢٠	٨	١
المجرى المفتوح	٢٠٤	١١	٧	-
المجرى المضمون	٦٤	٤	٤	-
المجموع	٥٤٠	٣٥	١٩	١

لذلك يبدو لنا أن الشـــاعر يميل إلى الصـــور التقليدية المتوارثة التي ألفتها العقلية العربية آنذاك ذلك (أن اســـتخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها الكسرة والضمة والفتحة)[٢٢].

الأصوات:

كان للأصوات المفردة تلونات دلالية متعددة في ديوانه وأهمها:

- الأصوات المهموسة: والتي شكلت ظاهرة صوتية في ديوانه ونستشهد بإحدى قصائده كأنموذج لهذه الظاهرة المميزة في ترجمان الأشواق لاسيّما وأنه يقول في حرف السين:

في السين أسرارُ الوجود الأربعْ ... وله التحقّقُ والمقامُ الأرفعْ
في عالم الغيب الذي ظهرت به ... آثار كون شمسُها تتبرقعْ[٢٣]

ويقول في قصيدته:

(سلامٌ على سلمي) ومَنْ حلَّ بالحمى ... وحُقَّ لمثلي رقّةً أن (يُسَلِّما)
(سَروا) وظلامُ الليلِ أرخى سُدُوله ... فقلت لها: صبّاً غريباً مُتيما[٢٤]

ففي هذين البيتين اتّصلت السين بمعان روحية خاصة في سكون وخفوت

وهمس إذ يشـــير ابن عربي إلى أنه يتحدث بالتأنيث عن الأعمال الباطنية يرمز فيها لسلمي بحالة سليمانية وردت عليه من مقام سليمان - ع)[٢٥] في حين اصـــطبغت الســـين في البيت الثاني بمعنى الهمس والســـرّ والذي هو مسلك يبتغيه الليل الذي اتّصلت به معاني الإسراء لأنه مكمن السرّ، وأشارت السين في (سَروا، سدول) إلى اسدال الستار وهو بمعنى حجاب الغيب الذي يبلغ مقامه من فاضـت عليه إلهامات خاصـة، لذلك راح العارف يسـعى في إدراك تلك اللطائف بوساطة ذلك الإسراء.

ونتمثل بقصـيدة نونية مكسـورة الروي تُعد من أطول قصـائد الديوان، يقول فيها: -

مرضٍ مِن مريضةِ الأجـــفانِ عـــــللّاني بذكرها علّلاني
هَفَتِ الوُرْقُ بالرياضِ وناحتْ شجْوُ هذا الحَمامِ مما شجاني[٢٦]

إذ نلمس في روي القصيدة جرساً موسيقياً مميزاً حين اتّصل به الياء وهو من حروف اللين الذي يوائم حركة الكســـرة، وتوائم فضـــلاً عن ذلك الأنين الصـوتي حين افتتح بها البيت الأوّل في القصـيدة. وكأنه قصـد في اختياره الشـعري هنا بناء صـوتياً على وفق أنات تحمل من الشـحن العاطفي وإيقاع الشجو ساعده في ذلك اللين المنضوية في الكسر.

وفي هذا الشـحن العاطفي قد يدرك المتلقي غلبة النون في الروي المكسـور تليها الدال ثمّ الراء والعين تليها الباء والقاف ثمّ الجيم والتاء والميم وأخيراً اللام والخاء، وكما في الجدول أدناه:

الروي	عدد تواتراته	عدد القصائد المستعمل فيها
ن	٥٩	٦
د	٥٦	٨
ر	٣٤	٣
ع	٣٤	٢
ب	٢١	٢
ق	٢٠	٢
ج	١٤	١
ت	١١	٢
م	١٠	١
ل	٩	١
خ	٤	١
المجموع:	١١ روياً ٢٧٢	٢٩ قصيدة

ويعدّ النون من الأصوات المجهورة حمل الكثير من معاني الحنين والشوق والشجن إذ يقول: -

ألا يا حمامات الأراكة و (البان) (ترفّقن) لا (تُضْعِفْنَ) بالشَّجوْ (أشجاني)
(ترفّقْنَ) لا (تُظهرْنَ) (بالنَّوْح) والبُكا خفيَّ صبَابتي و (مكْنُونَ) (أحزاني)
أُطارحُهَا عنْدَ الأصلِ وبالضُّحى (بجنَّةِ) مُشْتَاقٍ و (أنّه) (هيمانِ)
تناوحتِ الأرواحُ في غيضةِ الغَضَا فمالتْ (بأفنانٍ) عليَّ (فأفناني)[٢٧]

امتازت النون هنا بإيقاعات موسيقية توجتها بها الحركات المختلفة أسهمت في الدال عن طريق إيقاعها ليبدأ منها نبر القصيدة وعمّقت التواشج بين الصوت والسياق ضمن شجن ظاهر.

ومن التجانس الذي يكون بتوافق شطري البيت والذي يسهم في الثراء الدلالي للبيت وتقوية صورة المدلول في صدر البيت بمقطع في العجز إذ نجد هذا اللون من التقطيع الأفقي والعمودي غداً لوناً صوتياً بارزاً في الديوان، وتتمثل هنا بالتقطيع الأفقي الرباعي الذي ينقسم فيه البيت إلى أربع مقاطع صوتية تتوافق فيما بينها، كقوله: -

فكُلُّ خرابٍ/ بها عامرٌ وكلُّ سرابٍ/ بها غـادِقُ
وكُلُّ رياضٍ/ بها زاهرٌ وكلُّ شرابٍ/ بـها رائقُ
فليلي/ من وجهها مُشرقٌ ويومي/ من شعرها غاسقُ[٢٨]

ويشـــير ابن عربي إلى أن الحديث هنا معزوّ إلى العلوم المتنزلة على قلوب العارفين بالله، والسـراب الذي يُخيل لصـاحبه أنه ماء صـفة حقيقية في قلب العارف وقوع من تمنى فكان له محصـوله كمن تخيل له السـراب ماء مثلما طلبه.

ويعني بقوله كلّ شـــراب بها رائق أن كلّ ذوق حصـــل للعارف في مبادئ التجلي يصـفو ويروق معناه ضـمن هذه الميزة ويردف بقوله (فأشـرق ليل هيكلي الطبيعي من نورها، وصـار عالم شـهادتي بوجودها عيناً عند النظر، أي: حصـل لي من القوة بحيثُ إنَّ أظهر في الصـورة المختلفة كعالم الغيب، كما هو الخِضرُ وبعض الأولياء كقضيب البان وغيره)[٢٩].

شعرية الصورة الفنية: -

تعدّ الصورة من المقومات الرئيسة للعمل الأدبي، وهي تمثل جزءاً مهما من تجربة الشاعر الإنسانية لارتباطها بظرفه النفسي وتعكس جوهر خياله.

والتشبيه من الأساليب المهمة في تشكيل الصور الشعرية لما يمتلك من قدرة فنية في رسم الصور الموحية ويتميز جمال التشبيه في الصور المبتكرة التي ينتجها خيال الشاعر وتجد تأثيرها في خيال المتلقي. فالصورة الشعرية وسيلة كشف مباشر تدلّ على معرفة جوانب خفية للشاعر والمتلقي.

وللصور التشبيهية في ترجمان الأشواق أثر في ترجمة خيال الشاعر وبيان الدلالات الروحية في النصّ، كقوله:

تُحْيِي إذا قتلت باللَّحظِ منْطِقها كأنَّها عندما تُحْيِي به عيسى[٣٠]

إذ قرن هنا بين صفات الواردات الإلهية والنبي عيسى (ع) مشيراً إلى مقام الفناء في المشاهدة في قوله قتلت باللحظ، فالواردات هنا حين يُهبُّ منطقها تعيد الروح إلى العارف وهنا في صوَّره التشبيهية يستحضر معاني القرآن وصوَّره، إذ يشبه الحال في الصورة بحال النبي عيسى (ع) الذي أعطاه الله قوة إحياء الموتى في قوله تعالى {أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِ اللهِ وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ والأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللهِ}، ووجه الشبه هنا يمثل الأرضية المرنة للصورة الشعرية ولا سيّما حين قدمه مع الأداة على المشبه به ليكتسب (دلالة جديدة خاصة مرجعها هذا التغير في الترتيب فأصبح مُتمحّضاً لبيان الكيفية)[٣١].

وفي قوله:

توراتُها لوحُ ساقيها سَنَاً وأنا أتلُو وأدرُسُها كأنّني مُوسى[٣٢]

وكذلك قوله:

ناحت مُطوقةٌ فـــــحنّ حزينُ وشجاهُ ترجيعُ لها وأنينُ
جرت العيونُ من الدموع تفجعاً لحنينها فـكأنهنَّ عيونُ[٣٣]

ففي النصّ الأوّل يشير إلى معارف نورانية راح يتلوها كأنه موسى (ع) في توراته حين قدم وجه الشبه على عناصر التشبيه.

وفي النصّ الثاني يعتمد في صورته على تقديم وجه الشبه في بيان تركيز العارف على قوة جريان العيون من الدموع لأنه تشاكُلٌ في الجريان بينها

وبين عيون الماء، وكأنه يشير إلى رحيل الواردات عنه.

شعرية الاستعارة:

الاستعارة أسمَّى من التشبيه في التصوير لأنها (انزياح استبدالي)[٣٥] تكتب حسنها بخفاء التشبيه[٣٤] لأنها تتجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية لتبرز هنا قدرة الشـاعر في إثارة المتعة في نفس المتلقي عن طريق بثّ الصـور غير المألوفة.

وشـعر ابن عربي مليء بالدلالات الرمزية والإحالات الميتافيزيقية لتتحقق لغوياً عن طريق أيقونة الاستعارة التجسيدية.

والاستعارة في نظام اللغة الصوفية قد تستوعب الومضات اللغوية من ثقافة الصوفي، والاستعارة ولا سيّما التصريحية في ترجمان الأشواق كأنها تعمل على بناء علاقات جديدة بين الدوال ثمّ بين الدوال والمدلولات، كقوله:

من كُلِّ (فاتكة الألحاظِ) مالكةٍ تخالُها فوق عرْشِ الدُرِّ بلقيساً

إذا تمشَّتْ على صرْح الزَّجاجِ ترى شمساً على فلك في حِجْر إدريسا[٣٦]

فهنا ينفتح الأثر الاستعاري على مدلولين ينطلق من المدلول الأوّل وصولاً إلى الثاني فالدال هو (فاتكة الألحاظ) المدلول الأوّل المرأة التي لها عينان مؤثرتان في الرجل في حين يمثل المدلول الثاني البعد الصوفي وهو الحكمة الإلهية التي تحصل في خلوة العبد فقتلته عن مشاهدة ذاته.

إذ إنّ الشعر (ينطوي شأن الفنّ بعامة على خاصية حسية بالضرورة ما دامت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه، وبما أن الشعر تخيل وتخييل في آن واحد فإن ذلك يعني أنه لا ينسخ المدركات بل يؤلّف بينها، ويعيد تشكيلها مكثفاً العلاقات التي تقرّب بين العناصر المتباعدة)[٣٧]

يتبين لنا بعد هذه الرحلة مع شاعرية ابن عربي وتصوفه أنه شاعر ذو نفس شعري خاص ملم بحيثيات الشعر له خصوصيته الدلالية والتصويرية في التعبير، ليبدو لنا اضمحلال ذاته، العارفة في سلم القيم الروحية، ويميل أحياناً في لغته إلى الانزياح الأسلوبي، لندرك أنه عاش في رحلته

في ترجمان الأشواق رحلتين أرضية وسماوية لاسيّما حين يصوغ من أسماء الأماكن تجربته الصوفية في إشارة لقدسية المكان الذي تنطلق منه علاقته مع الخالق - سبحانه - إذ ساهمت صورة الشعرية في استدعاء الصورة الروحية استعانت فيها شعرية القصائد بالأشكال الكونية التي تمثل حياة الإنسان لتحيلها إلى أشكال روحية تقترب من القارئ في لحظة الجمع بين المتقاربات.

- ظاهرة التحوّل في النصّ والدلالة في ترجمان الأشواق، وسيم عدنان العطار. ورسالة ماجستير كلية العلوم والآداب - الجامعة الأمريكية - بيروت ٢٠٠٤م.

الدوريات:

- مجلة القلم - العدد ٣٥، ٢٠١٧، جامعة وهران - الجزائر، الاغتراب الروحي عند الشعراء الصوفية في القرنين ٧، ٨ الهجريين، د. أحمد علي إبراهيم الفلاحي.

هوامش البحث:

١. نقد الفكر، د. معن خليل، إبراهيم، دار الكتب العلمية - بيروت، د. ت، د. ط، ص ٢٧٨، وينظر مجلة القلم - العدد ٣٥، ٢٠١٧، جامعة وهران - الجزائر، الاغتراب الروحي عند الشعراء الصوفية في القرنين ٧، ٨ الهجريين، د. أحمد علي الفلاحي، ص ١١٥.
٢. ينظر طبيعة المجتمع العراقي، ص ١٠٤. القلم ١١٥.
٣. ينظر الاغتراب في الشعر العراقي في القرن السابع الهجري، د. أحمد علي إبراهيم، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ط ١، ٢٠١٣م، ص ١٠٢، والأدب العربي في العصر الوسيط، د. ناظم رشيد دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل - د. ط، ١٩٩٢ م، ص ١٠٢.
٤. الرسالة القشيرية في علم التصوف - أبو القاسم القشيري، تحقيق: معروف مصطفى رزيق - المكتبة العصرية - بيروت ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٩٨.
٥.) الكتابة والتجربة الصوفية - نموذج محيي الدين بن عربي، عبد الحقّ منصف - منشورات عكاظ - الرباط، ١٩٩٨م، ط ١، ص ٣-٤.
٦. الشعر والصوفية - كولن ولسن، ترجمة: عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت - ط ٢، ١٩٧٩، ص ٥١.
٧. ينظر الشعر والتأمل - روستيريفور هامتلون - ترجمة مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة - القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٢١٤، وينظر التصوف الثورة الروحية في الإسلام - أبو العلاء عفيفي - مطبعة دار المعارف - مصر ١٩٦٣، ص ١٣.

٨. رسائل ابن عربي (رسالة الشيخ إلى الإمام الرازي) - ابن عربي، حيدر آباد الدكن - مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية ١٩٤٨، ص ٢-٣.
٩. ينظر في التصوف الإسلامي وتاريخه - نيكلسون - ترجمة أبو العلا عفيفي مطبعة لجنة التأليف والترجمة - القاهرة - ١٩٥٦م، ص ١٧.
١٠. الشعر والصوفية - كولن ولسن، ص ١٥٦.
١١. ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق - ابن عربي - تحقيق خليل عمران المنصور منشورات محمّد علي بيضون - دار الكتب العلمية - بيروت - ط ١، ٢٠٠م، ص ٤٣.
١٢. م. ن، ص ٤٠١.
١٣. ينظر الحب الإلهي في التصوف الإسلامي - محمّد مصطفى حلمي - دار القلم - القاهرة، د. ت، ص ١٣٢.
١٤. ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ص ٢٤٥-٢٤٦.
١٥. ١) ينظر كشف الغايات في شرح ما اكتنفت عليه التجليات (متن التجليات الإلهية للشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي والشرح للشيخ عبد الكريم الجيلي) - عبد الكريم الجيلي، تحقيق: محمّد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية - بيروت - ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٢٢١.
١٦. النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية - مروة حسين، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان، د. ت، ١٨١/٢.
١٧. ظاهرة التحوّل في النصّ والدلالة في ترجمان الأشواق، وسيم عدنان العطار - رسالة ماجستير، كلية العلوم والآداب، الجامعة الأمريكية، بيروت، ٢٠٠٤م، ص ١٣.
١٨. ترجمان الأشواق ص ٦٨
١٩. م. ن، ص ٧٧
٢٠. ينظر الاغتراب في الشعر العراقي، ص ٢٦٤.
٢١. الأنا في الشعر الصوفي - ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحدّاد - دار الحوار، سوريا ط ٢، ٢٠٠٩م، ص ٣٧.
٢٢. ينظر الشعرية العربية - أدونيس علي أحمد سعيد - دار الآداب - بيروت - ط ٢، ١٩٨٩م، ص ٣٥.
٢٣. ينظر اتجاهات البحث الأسلوبي - رجاء عيد، دار العلوم - الرياض، ط ١، ١٩٨٥م، ص ١٨.
٢٤. موسيقى الشعر - إبراهيم أنيس - مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٥، ١٩٧٨م، ص ١٧٥.
٢٥. ١) خصائص الأسلوب في الشوقيات - محمّد هادي الطرابلسي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - ١٩٩٦م، ص ٤١
٢٦. المبادئ والغايات في معاني الحروف والآيات - محيي الدين بن عربي، تحقيق: سعيد عبد الفتاح - دار الكتب العلمية، بيروت ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٢٣٠.
٢٧. ذخائر الأعلاق - ص ٢٠٨.

٢٨. ينظر ذخائر الأعلاق، ص ٢٠٨-٢١٠.
٢٩. م. ن، ص ٧٩.
٣٠. ذخائر الأعلاق، ص ٢٣٨.
٣١. م. ن، ص ٤٢٤.
٣٢. ذخائر الأعلاق، ص ٤٢٤.
٣٣. م. ن، ص ١٨٨.
٣٤. سورة آل عمران، الآية ٤٩.
٣٥. خصائص الأسلوب في الشوقيات - الهادي الطرابلسي، ص ٤١.
٣٦. ذخائر الأعلاق، ص ١٨٧.
٣٧. م. ن، ص ٢٥٦.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.
٢. اتجاهات البحث الأسلوبي - رجاء عيد، دار العلوم - الرياض، ١٩٨٥م.
٣. الأدب العربي في العصر الوسيط، د. ناظم رشيد، دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل - د - ط، ١٩٩٢ م.
٤. الاغتراب في الشعر العراقي في القرن السابع الهجري، د. أحمد علي إبراهيم، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ط ١، ٢٠١٣م.
٥. الأنا في الشعر الصوفي - ابن الفارض أنموذجاً - عباس يوسف الحدّاد - دار الحوار - سوريا - ط ٢، ٢٠٠٩م.
٦. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦م.
٧. الحب الإلهي في التصوف الإسلامي - محمّد مصطفى حلمي. دار القلم - القاهرة، د. ت.
٨. خصائص الأسلوب في الشوقيات - الهادي الطرابلسي. - الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - ١٩٩٦م.
٩. ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق. - ابن عربي - تحقيق خليل عمران المنصور منشورات محمّد علي بيضون - دار الكتب العلمية - بيروت - ط ١، ٢٠٠٠م.
١٠. رسائل ابن عربي (رسالة الشيخ إلى الإمام الرازي) ابن عربي، حيدر آباد الدكن. - مطبعة جمعية المعارف العثمانية، ١٩٤٢م.
١١. الرسالة القشيرية في علم التصوف. - أبو القاسم القشيري، تحقيق: معروف مصطفى رزيق - المكتبة العصرية - بيروت ط ١، ٢٠٠٣م.
١٢. الشعر والتأميل - روستيريفور هامتلون. - ترجمة مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة - القاهرة ١٩٦٣م.
١٣. الشعر والصوفية - كولن ولسن. - ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة - دار الآداب - بيروت - ط ٢، ١٩٧٩م.
١٤. الشعرية العربية - أدونيس. (علي أحمد سعيد) دار الآداب - بيروت - ط ٢، ١٩٨٩م.
١٥. طبيعة المجتمع العراقي - محاولة تمهيد في دراسة المجتمع العربي الأكبر في ضوء علم الاجتماع الحديث، د. علي الوردي، بغداد ١٩٦٥م.
١٦. في التصوف الإسلامي وتاريخه - نيكلسون. - ترجمة أبو العلا عفيفي - مطبعة لجنة التأليف والترجمة - القاهرة - ١٩٥٦م.
١٧. في المصطلح النقدي – د. أحمد مطلوب. - مطبعة المجتمع العلمي العراقي، د. ط، ٢٠٠٢ م.
١٨. الكتابة والشجرية الصوفية - نموذج محيي الدين بن عربي، عبد الحقّ منصف. - مطبعة عكاظ، الرباط، ١٩٨٨م.
١٩. كشف الغايات في شرح ما اكتنفت عليه التجليات متن التجليات الإلهية للشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي (الشرح للشيخ عبد الكريم الجيلي). - تحقيق: محمّد عبد الكريم النمري - دار الكتب العلمية، بيروت - ط ١، ٢٠٠٨م.

٢٠. المبادئ والغايات في معاني الحروف والآيات - محيي الدين بن عربي. - تحقيق: سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلمية - بيروت ط ١، ٢٠٠٦م.
٢١. مفهوم الشعر، جابر عصفور- دار التنوير- بيروت- ط ٣، ١٩٩٨.
٢٢. موسيقى الشعر - إبراهيم أنيس. - مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧٨م.
٢٣. النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، مروة حسين، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان،د.ت.
٢٤. نقد الفكر، د. معن خليل. إبراهيم، دار الكتب العلمية - بيروت، د. ت، د. ط.
٢٥. الرسائل والأطاريح:
٢٦. ظاهرة التحوّل في النصّ والدلالة في ترجمان الأشواق، وسيم عدنان العطار. ورسالة ماجستير كلية العلوم والآداب - الجامعة الأمريكية - بيروت ٢٠٠٤م.
٢٧. الدوريات:
٢٨. مجلة القلم - العدد ٣٥، ٢٠١٧، جامعة وهران - الجزائر، الاغتراب الروحي عند الشعراء الصوفية في القرنين ٧، ٨ الهجريين، د. أحمد علي إبراهيم الفلاحي.

الثنوية الفكرية في أشعار غني العمار في مجموعته الشعرية للحديث بقية الأضداد، الفكر، النسق

أ. م. د. رحيم عبد علي فرحان
مديرية تربية محافظة واسط
raheemabdali٦٦@gmail.com

ملخص البحث

يبدو أنَّ الشعر في عصرنا الحاضر يمتلك أدوات تمنحه سرّ وجوده وجعله يحمل أفكاراً من طريق تقنياته الفنية التي تأصلت في الشعر العربي بمثابة مزايا تبعث على الدهشة التي تحقق متعة المتلقي وهو يعيش مع النصّ لكن الطريف في شعر الشاعر استغل المفارقات والتضاد من أجل تحقيق غاية معرفية من بين المتناقضات منها الجمال والقبح الذي تبنى فيه القيم الجميلة، والثانية الواقع والحلم عالج فيها هروب الإنسان إذا ما اشتدت عليه المحن في الواقع نراه يهرب بعيداً صوب الحلم؛ للبحث عن ملاذ آمن، والثالثة هي مسألة الهدم والبناء، ولعله يقرأ أحداث العصر ما جعله يحاول أن يجسد تناقضات الواقع، إذ إنَّ المأمول فيه الخير لكن ما ساد فيه العكس. فكانت قراءتنا لشعر الشاعر تتوخى قراءة النصوص بما فيها طروحاته الفكرية المباشرة والرامزة التي رفدت حركة الشعر بمساحات خصبة من الجدة والطرافة في قراءة لما تجلى في النصوص من تجربته الشعرية.

Abstract

The intellectual duality in the poems of Ghani al-Amar in his poetic collection of Hadith rest(lilhadith baqia) Opposites, thought, format Assistant Professor Dr. Rahim Abdul Ali Farhan Wasit governorate Education Directorate Abstract poetry in our time has tools that give it the secret of its existence , that make it accept ideas through its artistic techniques, that were rooted in it as surprising advantages, that achieve the pleasure of the recipient. He lives with the text, but he has exploited the paradoxes and contradictions in order to realize a cognitive end among the contradictions, including beauty and ugliness, in which beautiful values are adopted. The Second is reality and dream. In Which he dealt the escape of man to search a safe haven, far towards a dream , if hardships intensified in reality. The third is the issue of demolition and construction, and perhaps he reads the events of the era, which makes him try to represent the contradictions of reality. Our reading of the poet's poetry search for reading the texts, including his direct and symbolic propositions that provided the poetry movement with fertile areas of novelty and wit in reading what was revealed in the texts from his poetic experience

المقدمة

الشعر هو صوت الإنسان الشاعر الذي يهدر من أجل قضايا حياتية مصيرية، يعبّر عمَّا يعتمل منتجه بوصفه حزماً من الأحاسيس والمشاعر الذاتية وهي تنطلق إلى الخارج ممثلة للجميع لما لها من مشتركات إنسانية أفاضت عن معاناة أسبابها مشتركة لدى الكثير من الناس، وكأنَّ الرؤيا والأفق الشعري ماكث لديهم أيضاً؛ لذلك صار الشعر النتاج الغض لدى الجميع؛ لتأثيره المباشر فيهم.

ولعل مجموعة شاعرنا الواسطي غني العمار وهو يترجم أحاسيسه تجاه قضايا شخصية ووطنية، فقد عبَّر فيها عن المحن التي دهمته، فصارت تمثل لواعج كلّ من يقرأ نصوصه، لكنه طرحها برؤيا المقارنة بين حالين الأوّل الحال المشرق، والآخر المظلم الذي طغى على أشعاره، فهما فكرتان متناقضتان أنجبتا دلالة طرحها للمتلقي؛ كي يتمكن من استشفافها من طريق قراءة النسق الذي عبَّر به عن تطلعاته تجاه الحياة والوجود والإنسان.

وقد قُسمت الدراسة إلى ثلاثة أنساق فكرية: الأولى الجميل والقبيح التي تناول فيها الجمال المعنوي الذي يلاطف الروح والوجدان إزاء القبح الذي يسود العالم من أفعال البشر التي لا يمكن أنْ تتقبلها النفس، لما فيها من أذى ينتج الأسى والشجن.

والثانية: حديثة عن الواقع الذي يتمثل بالأحداث التي ما انفكت تطيح بطموحات الشباب وآمالهم، فهو واقع اكترثت من تبعاته جلّ النفوس التي تراودها أهدافهم لكن دون جدوى، والحلم اليوتوبي الذي هو موئل طموحاتهم، أما الثالثة، فهي قضية البناء والهدم التي يعيشها الإنسان العربي ولاسيّما العراقي، وبهذه التناقضات تولد لدينا خلاصة أفكار الشاعر العمار التي أذاعها لنا في مجموعته الشعرية (للحديث بقية).

وقد اعتمد البحث منهج القراءة والتلقي متضافراً مع المنهج الثقافي؛ كي نستطيع إلقاء الضوء على ما تكنّه النصوص من أنساق خفية يمكن للقراءة على وفق المنهجين الجمالي والثقافي الوصول إلى ثيمات النصّ وفك الختبئ منها.

وقد حاولت الدراسة الوقوف على الأضداد من المفردات؛ لتصل إلى هدف الدراسة في اقتناص مسار تلك الظاهرة النسقية واتّباع مسارها داخل نصوص المجموعة واستيفاء مضامينها عبرها؛ فقد وجدناها ماكثة في شعور شاعرنا الذي تبدت في مخيلته ناسجاً خلالها تطلعاته الفكرية التي سادت في ضلال متضاداته مما ولدت من طريق تعالقها ببعضها رؤاه الكبرى التي أطرتها الدراسة عناويناً لمباحثها.

التمهيد:

يبدو أنَّ الشعر انتزاع للبواطن الماكثة في عوالم اللاوعي الإنساني الذي دأب يجمع ما في خُطا الإنسان عبر صراعه الطويل من أجل العيش في بحبوحة الأمل، لكن أغلب ذلك الجهد لم يورق سوى آلآم وحسرات وإحباطات ظلّت عالقة في الذاكرة الجمعية، فمثلت هذه التراكمات رافداً معطاءً ينهل منه الحادسون والمستبصرون، وهم يهبطون في عوالم اكتشفتها حدوسهم من خلال توقهم إليها؛ لتشيع لهم فكراً ومعنى، هي شبكة من الرؤى التي منحت الأنبياء والفلاسفة والمتصوفين، وكذلك الشعراء أسرار وخفايا العوالم السرية الماكثة في دواخل الوجود الإنساني.

وغني العمار من شعراء واسط الذي زاول مهمة الشعر، تلك الرسالة ذات الزمن الوجودي الخالد، نجده، يبثّ من خلال لا وعيه شكوى ضمير الإنسان لمن يعيش إنسانيته بدواعٍ يستجد فيها برؤاه فيمنحها من عوالم فكره وسجايا أسلوبه عطاء فنياً عبر التضاد الذي نجده يتغلغل في نفوس البشر مثلما هو ماثل في الكون حساً ومعنى. والتضاد في المفهوم القديم يطلق على الطباق إذ يقول الفراهيدي "طابقت بين الشيئين جعلتهما على حذو واحد وألصقتهما"[١]، وحقيقة الطباق هي ليست المطابقة بالمعنى بل هو ما ذكره البلاغيون في للخلاف والتضاد بين اللفظتين؛ مما يعطي معاني الخلاف والمغايرة فيما عرفه أبو هلال العسكري "الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل البياض والسواد والليل والنهار، والحرّ والبرد"[٢]، كما أشار إليه الدكتور أحمد مطلوب على التضاد معنى الخلاف[٣]، ولعل الثنوية هي ليس الذي عناه المسلمون والعرب بعد منتصف القرن الأوّل الهجري بالاثنينية على الفكرة التي وجدوها في البلدان التي فتحوها فوجدوا أهلها يعتنقون إلهين مثل الزرادشتية والمنوية والمزدية بمفهومهم الثنوية يعني الإيمان بإلاهين[٤]، إنّما المقصود بالثنوية هنا المغايرة بين شيئين كلاهما يمتثلان في خيال الشاعر لكن حاولت ربطهما بهذا المصطلح كونهما مخالفان لبعضهما ومقتربان عن الطباق الذي استعمله البلاغيون للمتضادات فكانت الثنوية تشير عناوين مباحث البحث كونها تطرق أفكاراً موسعة لفكرتين متضادتين. وهكذا بنيت الدراسة على الأفكار المتضادة التي ضمتها مجموعة الشاعر الشعرية التي مثلت تجربته الشعرية لحقبة زمنية عاشها الشاعر.

المبحث الأوّل

الجمال والقبح

لا توجد مواصفات وقواعد محددة للجمال، فهو شرعية ليست محددة، إذ ليس الجمال فقط في النظر إلى جمال الكائنات، وهي ليست فيما يبدعه الفنان إنَّما فكرة الجمال مغروسة في دواخل النفس وهي شعور وإحساس يتقلد الإنسان من الداخل فالقيم العليا التي يمكن أن يحققها الإنسان وتحدث إرضاء لكينونته هي ما تشعرنا بالجمال وإنْ لم تكن محسوسة وما يعتقده كروتشي عن الجمال أنه "التكوين العقلي للصورة الذهنية أو لسلسلة من الصور ويبدو فيها جوهر الشيء المدرك"(٥)، هو ما يؤول إليه فهمنا للجمال فالجمال المعنوي له حيزه في النفوس وقد حدد باومجارتن في كتابه تأملات في الشعر، مشيراً فيه إلى الخبرة الحسية التي تبحث عن الحقائق التي تنضوي خلف ظواهر النتاج الفني(٦). فالقيم التي يمكن أن نتلمسها من خلال النصّ وما يمثله المسكوت عنه من موضوعات قيمة عالية هي ما تجعلنا نشعر بالجمال الذي تتركه في نفس المتلقي

ولعل الفلسفة اليونانية القديمة طرحت فكرة وجود قوتين كبيرتين سماهما أنبادوقليس "المحبة والكراهية وفي رأيه أنَّ الأولى هي علَّة ما في الكون من جمال ونظام وخير، وأنَّ الثانية هي علَّة ما فيه من قبح واضطراب وشر"(٧).

ويطالعنا الشاعر غني العمار في قصيدته (أسراب الزغب) إذ نجد فيها وسيلته لإيصال معانيه هو استعماله الأضداد التي شاعت في معظم مجموعته؛ مما شكَّلت لدية ظاهرة أسلوبية تمتَّعت بها نصوصه الشعرية، فنراه يقارن في تلك الأضداد ليصل إلى فحوى الجمال والآخر القبح، فهو يقول في قصيدته أسراب الزغب:

أكلَّما
عدتُ من الشعر
أنزعُ عن زرزور البر
خيوط الأسر
وأطلقهُ في الغيم
لا يسمن أو يغني من جوع
لكنَّ اللعنة
أنْ تقتل طائرك لتشويهٍ (٨)!

فهو يشـير إلى الحرية التي يكمن فيها الجمال في نفس الإنسـان الذي خُلقَ حرَّاً طليقاً وذلك بفكِّه خيوط الأسـر لكن نفهم أنَّ بالمقابل حالة القبح التي ما تزال تفتك به، وكأنه يدعو إلى الحرية الينبوع الأسـمى بدلاً من الأسـر والعبودية والتضـييق على الكلمة الحرة التي ترتجيها النفوس للتعبير عما يختلجهم من مطالبات للحقوق المشروعة.

وفي قصـيدته (تأخرتَ كثيراً أيُّها المطر) التي يصـف بها انتظار أمه لولدها التي يقول فيها:

للبكاء لغةُ الجفنِ
ولي كلّ هذي الدموع
هل أتفيأ ظلك، وظلك سكين؟
سأجرح قلبي الذي انتظرك
التي رحلت مفتحة العينين
بانتظار
لا أحد...(٩).

فهو يرسم بالكلمات صراع الأضداد، فالظلّ الذي ألفناه جعله موطناً للراحة والاطمئنان والأمان من حرارة الشـمس، فإذا به سـكين جارح، لكن الجامع بين النقيضـين، هو القلب ذلك الذي يبحث عن ظلّ فإذا بالسـكين... أما من هي كانت (مفتَّحة العينين)، ويعني بها والدته؛ كونها تترقب المنتظر، فلم يعدّ إليها طيلة مضـي ظلٍّ وظلّ رامزاً إلى مرور الزمن دون عودةٍ للغائبين حتّى تحوّل هذا الظلّ بفعل تراكم الانتظار المضـاف باللوعة إلى نار لاهبة رمضاء تقطع القلب، وهي صورة شعرية أظهرها الشاعر على هيأة سكين كونهما صادرتين من نفس الجوهر، ولعله يشير إلى قبح الفراق أما قدسية الأم وهي تنتظر ابنها الغائب وهي محنة مرَّ بها العراقيون في ظلّ الحكومات القاسية التي حكمت البلاد بالنار والحديد، إذ نجد النصّ تشكل من نقيضين الأوّل ألم الفراق، أما الآخر الأم التي تمثل جلال الطلعة وهي تعيش منكسرة بفعل غلبة القبيح على خاطرها المقدس كونها أماً والتي وُسـمت من أنَّ الجنة تحت قدميها لما تتحمله من صـبر في الحمل والولادة والتربية والانتظار للابن حين تدهمه المحن والمصاعب.

ولعل لغة المفارقة والتضـــاد كما يرى (كلينث بروكس)" هي لغة المواربة، وهي قاسية بارعة وطريفة، وكلما توافرت لغة الشعر على هذه الخصائص استطاعت أن تعبّر بديناميكية عن تناقضات الحالة الواحدة، وتستدعي غناها الداخلي وتقدّمها بنسق متماسك، لكنه ممتلئ ومتشعب الدلالات"(١٠)؛ لذلك أراد العمَّار من خلال هذه اللغة أن يرسل رسالته من أنَّ الكثير من الأمهات لم يرينَ أبنائهن بفعل القسوة المميتة لكتم كلّ صوت ينشد الحرية في زمن عزّت فيه الحرية من أن تعطي ثمارها، وبابُ انعتاقها مدجج بالقضبان وفتك السلاح.

أما عن حنينه إلى مُلك والده الممثل بتراثه الخالد، فقد أنار لنا جوانب مهمة من أعماق اللا شعور الجمعي من عويل وصراخ مؤججاً من ثنوية التفكير الإنساني التي ظلتْ في صراع عبر التاريخ البشري،

فنراه يقول في قصيدة (يدٌ في الماء):

وتعب أبي
وهو يقضي القيلولة
فوق حصير الخوص
كنتُ أرى نخلاً
في عموده الفقري
نخلاً بلا عثوق
تمراً بلا نواة
عرجيناً
كحظوظنا المجهولة
أعرف أنَّكَ تألمتَ كثيراً
وترحَّلتَ أكثر بيد أنَّ الدروب
ظلت شجراً للدفلى(١١).

فهو يذكر ما يستشعره والده من حرمان على الرغم من أنه يلمح لصور الجمال في الحياة البسيطة التي كان يعيشها الأب وهو يذكر فراش الخوص كذلك يذكر لنا جمال الأصالة في النخلة أيضاً على الرغم من أن القبح قد جعلها من دون ثمر لكننا نراه يقارن بين حالين حال الماضي السمح البسيط والحاضر الموغل بالعسر والفظاعة إذ لم تبق آثاره سوى الأبوة الصامدة والنخلة التي تظل تقارع المحن والمصاعب.

وقد استطاع شاعرنا أن يفتح نافذة للرؤيا، وهو يطل على العالم (الجواني) عبر عدسة حدوسه، راسماً شفرات لنصوصه التي تعين القارئ من خلال بعض الرموز المألوفة ومنها الشخصية والإنسانية؛ مما فتح مجالات أكثر اتساعاً؛ لتشخيص معاناته؛ وإدراك سرّ التجاوب المنعقد بين رؤياه وإحساسه" فالرمز بُعدٌ غني جداً وهو يقول أشياء كثيرة تختلف باختلاف المتلقي، وطبعاً باختلاف معارفه، ومناحي ثقافته، ومستوى طاقاته على التخيّل، وإغناء الرؤيا الفنية وهكذا يتحول العمل بواسطة الرمز من التقرير المجرد إلى الفعل الموحي الذي يظل منفتحاً على الاحتمالات اللا متناهية، كما أنَّه يظل قادراً على توفير نوعية من التوصيل"(١٢)، فمن خلال الرمز حقق عبر تجاربه الذاتية ما كان يأمله وما ينتظره بالمقابل من أسي ولوعة، وهو يخالج معاناة أمه التي ظلَّت لسنين طويلة وهي بانتظار الغائب الذي لا يعود، لذا نجده طيلة مجموعته الشعرية يعيش في وهج المتناقضات فإذا ما حلَّ أحدهما تعذر حضور الآخر، فالظلام ليس له محل في عالم الضياء، والقبيح لا يكون جميلاً، والمتضادات في صراع دائب كما هو الحال لدى هيجل وماركس في الجدلية المادية في الصراع بين ما هو إنساني ولا إنساني... فالإنسان مجبول بحكم الطبيعة إنْ يفكر عن طريق التضاد والمفارقة"(١٣)؛ لأنَّه يرى نفسه كما لو أنَّه محور هذا التناقض، ويرى أنَّ العالم حوله كما لو أنَّه مجموعة من الأشياء والقوي التي لا تنفك عن عدوانها عليه، فهو والعالم شيئان مختلفان متناقضان هذا التناقض المتلبد في الإنسان مرده إلى حقيقة واحدة تجمعهما أُطلق عليها (اللوجوس) الذي يضمن الاتزان النهائي، لكنّها تظهر في الإنسان كصور من الأضداد، بعدما يعيش الكبت، إذ إنَّ أشد الانبثاقات دينامية تحدث في الوجود المكبوت حسب رؤية غاستون باشلار حين وصف إظهار التناقض الحاصل في النفس البشرية عبر معادلة فيزيائية، مفادها: إنَّ من الضغوط تتولد الانفجارات، والشعراء بوصفهم أكثر شرائح المجتمع اندفاعاً نحو الدعوة للتغيير والتحوّل بالبشرية نحو الأفضل؛ لذلك فهم أكثر جبلة من غيرهم في السعي إلى التغيير الدائم نحو عالم اليوتوبيا الذي يرسمونه بخيالاتهم لنقل الإنسانية صوب السعادة الأبدية (١٤).

فنرى شـــاعرنا في قصـــيدة أهداها إلى شـــقيقه المعدوم ســـتار العمار التي منحها عنوان (من سيجمع عظامه) يقول فيها:

نمير الماء
يا يوسف
جفَّ
وضرع قصائدنا سفَّ
أبونا لم ترعسني مثابته السلطات
ألقوهُ بباب الدار
قمراً خضَّبَ شيبته الدمُ
الغيم الأسود ضمَّ محاق الأبيض
ولم يهطل للآن
ومواقده تتقد بجمر الذكري
...
وعاشقة الطرف تنظرُ... ما عادَ
سيأتيني بهم الله
قالتها وبؤبؤ عينيها
سعة الهمّ الله
ما أعظم صبر الأم!
لوحدي عدتُ إلى البيت
دشداشته في جسدي بوح
في رئتي جرح
أخذوه فـ: (دلغم)
في وجزى الصبح... للآن
فمن يوقدُ في شمع الأنهار
النخل(١٥)؟

فهو يجمع بين معاناتين هي معاناة يوسف عليه السلام حين ألقي في غياهب الجب وأيوب وصـبره لكنه يعطف على صـبر أمه الجميل فصـار جميلاً لأنها تمســـكت بالله وهي تدعوه لعودة الأبناء لكن شـــاعرنا عطَف على بنيامين شقيق يوسف لكن قباحة فعل السلطات هي من جعلت من

الصـــبح كظيماً إذ لا إشـــراقه فيه ولا أمل يداعب محياً الأب – الأم - الأخ الشقيق، وقد سمَّى قصيدته (من سيجمع عظامه) إشارة إلى ما بعد الموت ليدل على قباحة فعل السلطات التي لم تسلم حتّى جثَّة المجني عليه.

ولعل ذات شـــاعرنا تعيش مع صـــلب الأحداث على الرغم من الرمزية التي يوظفها ليقول ما تلجلج في صـــدره من تماهيات وهو بين جمال الأبوة والأمومة والأخوة بطيبتهم ونقائهم ودفء حضورهم وبين قبح المآسي التي تجرعوها فذاته" هي الحقيقة، وأن غير الذات هي المظهر، وقد نقول أيضاً: أنَّ الحقيقة هي الجوهر، وأنَّ المظهر هو العرض... والظواهر تدلّ على البواطن. فالطبيعة الباطنية الحقيقية التي تكشـــف عن نفســـها بالظواهر الخارجية، هي طبيعة ليست لها عمق ولا أصالة، وكذلك الظواهر الخارجية التي لا تكون صادرة من طبيعة باطنية حقيقية لا تخرج عن كونها انتفاضات هوجاء لا وازع لها" (١٦).

يتبين من خلال اســـتقرائنا لأشـــعار العمار، وجدناها نابعة من جذوة عوالم المأســـاوي تلك التي جللتها قدســـية الأم ووشـــائج رابطة الأخوَّة بعدما تجلَّل أحد طرفيها بالدماء التي اغتالتها سكاكين رعاة العبودية، والشاعر لا يمكنه الغوص؛ ليتمكن من اســـتلال لآلئ الرؤى من مكنوناتها ما لم يعنه خياله الذي يمثِّل التربة الخصـــبة لانبعاث تلك الرؤى وبلوغ النضـــج القولي، إذ إنَّ الخيال نتاج ملكة متأججة في اشـــتعالها ومضـــطرمة في توهُّجها، فهو يفتح بهذه الصيرورة صدق التجربة التي ينظم من خلالها الشاعر قصائده مُظهِراً من خلاله نزيف آلامه، أما من يتكلف المعاناة الشعرية من دون إعمال خياله والتعبير عن صـــدق تجربته الشـــعورية ليس بمقدوره أن يكشـــف لقارئه أيَّة حقيقة من حقائق تجارب الأمم الغاطســـة في أعماق اللا شـــعور تلك المودعة لدى الشاعر نفسه.

المبحث الثاني

البناء والهدم

يبدو أن الحياة بنيت على واقعين متنافرين هما البناء والآخر التهديم والذي يجعل من ذلك التناقض هي أفكار الإنسان ومعتقداته تجاه البناء الذي يعزز الحياة والهدم في اللامبالاة والموت ولعل الفلاسفة عالجوا تلك القضية وإيضاح جزء كبير منها ولا نعني بالتهديم التهديم المادي فحسب إنّما يمكن أن يكون التهديم المعنوي بعدم التنوير، يرد الفيلسوف إيمانويل كانت على سؤال ما هو التنوير؟ فالتنوير حسب رأيه "يعني خروج الإنسان من قصوره العقلي الذي يبقى رازحاً فيه بسبب خطيئته، وحالة القصور العقلي تعني عجز المرء عن استخدام عقله إذا لم يكن موجَّهاً من شخص آخر والخطأ يقع علينا إذا كان هذا العجز ناتجاً لا عن نقص في العقل بل عن نقص في التصميم والشجاعة على استخدام العقل بدون أن نكون موجهين من قبل شخص آخر، لتكن لك الشجاعة والجرأة على استخدام عقلك أيها الإنسان"[١٧]. ولعل البناء هي من نوازع الإنسان السوي والمواطن الفادي جهده في سبيل العيش بسعادة وطمأنينة وأمان، وقد ضمت مجموعة شاعرنا العمار هذه الثنوية في قصائد كثيرة من مجموعته نرصد منها في قصيدة (تاريخ ليس للطغاة)، يقول فيها:

ألهمني القهر
أعطاني النهر
أرضعني الشعر
وصرَّحَ: أهبطُ من أعلاها
فلبستُ كدودةِ قزِّ الشعر
ومشيتُ وحيداً
فوقَ الجمر
وفي الآماد
وسربلني بضياء الفجر
الجلَّاد أنا
أول حجرٍ حفرته ينابيعُ الرؤيةِ
أنا أوَّل فأسٍ حَفَرتْ
وآخرُ مَنْ صيَّره كلكامش
شجراً للأفعى
...
أنا أوَّلُ مَن رفعته العسلان
فصارَ يرى
ما ليس تراه الغزلان [١٨].

من المعروف أن الذي أخرج أبوينا من الجنة هو إبليس [١٩]، ولعل مظاهر الاغتراب قد تفشَّت في ألفاظ الشاعر (القهر، وحيداً، الجمر) نراها تتزاحم مع ثنويته الضدية، كونهما نتاجاً من جوهرٍ، فإذا ما تغلَّب المادي على المعنوي نتج عنه اغتراب المرء وشعوره بالوحدة والضياع، وقد أفرط الشاعر في استعماله للألفاظ المتضادة: (أهبط - أعلاها، أول - آخر، العسلان - الغزلان)، فالهبوط يمثل في القصيدة العزلة والانزواء والنزول إلى أدنى المراتب وهو بمثابة التهديم للبنية النفسية، فضلاً عن الانسلاخ من تحمّل المسؤولية بعيداً عن المجتمع، بينما العلو، فموفور بالرفعة والسمو وقيادة الناس والإحساس بفاعلية الذات وسعيها للبناء، وفي رقيها من بين البرايا، أما الأوّل والآخر، فالأوّل هنا يرمز للبداية والطفولة والبكارة والنشء، بينما الآخِر، فيمثل نهاية المطاف، والحضارات دائماً تبدأ كالطفل، ثمّ تصير فتية، وآخرها تهزل وتضعف ثمّ تموت، ثمّ تموت، بينما العسلان (الحيوانات الجارحة والكواسر) وهي العدوة للحياة، فهي نقيض الغزلان التي تتمتع بالدعة والرقة والجمال التي تشير إلى الحياة.

والعمار استطاع أن يقارن بين رموز الحضارة وأضدادها من رموز التخلّف والهمجية والعدوانية التي تؤول إلى التهديم والتخريب بينما رموز الحياة والجمال فهي تهدف إلى بناء الإنسان من الداخل معنوياً ومادياً

وصرَّح اهبط من أعلاها...[٢٠].

وهل الشاعر الملهَم بالقهر، والرافد من النهر، والراضع من الشعر عليه أن يهبط من أعلى قمة وهو ينظر إلى أسفل دائماً بفعل الامتلاء كالشجر المثمر؟ وهل مثل هبوط آدم من جنته العليَّة؛ ليحيي الأرض بالحياة؟ فقد يرى الشاعر أنَّ عالم الشعري هو عالم تميُّزٍ بحدِّ ذاته، وأنَّ سكانه هم ليسوا أرضيين برؤاهم، بل من سكان عالم الشعري المطلق وهذا العالم حسب رؤية الدكتور خزعل الماجدي الذي يرى" أنَّ الهدف الرئيس من الشعر هو الكشف عن أعلى مراتب اللوغوس الذي هو المطلق، إنَّه انطلاق خارج الإنسان نحو العقل الأوّل، وإذا افترضنا أنَّ الإنسان هو العقل الثاني فسيكون عند ذاك تدرجاً في النوع لا خروجاً عليه" [٢١]؛ لذا فالشعر هو كتابة في المطلق، فالهبوط إلى عالم الأرض هو هبوط لعالم الآثام التي نزفت فيه غلالتها.

ولما كان "العالم في حقيقته إرادة، لا بُدَّ أن يكون مليئاً بالألم والعذاب، ذلك لأنَّ الإرادة نفسها تعني الرغبة، وهي دائماً تطلب المزيد عمَّا حصلت عليه"(٢٢)؛ لذلك نجد عناصر الشرّ مرتخية السدول في عالمنا الأرضي الذي تنتهز شروره فرص الافتراس لطموحات الناس ورغباتهم المشروعة.

أما قوله:

أنا أول فأسٍ حفرت
وآخر من صيَّره كلكامش
شجراً للأفعى (٢٣).

فالفأس رمز للبناء، ويعني بالبناء هنا بناء الحضارة العريقة في بلاد وادي الرافدين، لكن المصير يؤول بهذا الباني إلى لقمة سائغة للأفعى منوّهاً إلى أسطورة كلكامش عندما أكلت الأفعى عشبة الخلود التي بحث عنها زمناً، فالشاعر أراد أن يعبّر عما في ذاته بلغة تنسجم وما يعتمله من حزنٍ وأسى لضياع الإلفة والجمال والتطلع الذي كانت تزخر به حياة أسرته كما هي الحضارة، وهي ترفل بالعز والمجد والتطلع نحو ذرى المستقبل، إنّه اغتراب الذات في خضم الأحداث الموجِعة التي نالت من أسرته.

وقوله:

أنا أول من رفعته العسلان
فصار يرى
ما ليس تراه الغزلان (٢٤).

فمَن (رفعتْهُ العسلان)، إشارة للقسوة المفرطة التي دهمته، فتلجلج أثرها في أعماقه؛ مما جعلت من رؤيته للأشياء تتبدل لهول المصاب حتّى صار يرى ما لا تراه الغزلان التي تمثل الدعة والشفافية، إذ استبدلت روحه إلى روح الكواسر والجوارح.

والذي يراه التحليل أنَّ القصيدة عبَّرت عما يعتمل الشاعر من حنق ضدّ قسوة الأنظمة السياسية الضاغطة على الشعوب، رامزاً لذلك بألفاظ منها: الجلاد، الأفعى، الأصفاد، الدود، السبابين، الحرب تلك المتمثلة بالترباس، القصعة، العسلان، دمع الأم، حرس السلطان، كذلك رموز الاستبداد: يزيد، عبيد الله بن زياد، واقعة الحرة، جيوش أمية، ومظاهر القهر ومنها: دمع رقية، فهو يقول:

ويزيد يتضاحك
من وطنٍ باع خلافتَهُ أهلوه
مِدّي إلى ضماداً
فالفرات دمُ
...
نامتْ أرضٌ
يحرسها العشب
وجلد الذئب
من يوقظها...
نامَ بلا غِلّ،
نزعوا عنه الأغلال
وألقوه إلى الأدغال
قالوا: هذا الرافض أمر العامة
والعامَّة سكّينٌ أعمى
أوغله الأشعث
والحجاج
وجاب به الفلوات...
عبيد الله بن زياد
وجاسوا دار (الحرَّة) و (نصيبين)
ودمشق
تنام بدمعة صفِّين
وطبول / الفتح / تدقّ
وتشقّ سماوات الله
بدمع (رُقيَّة)
والمطَرُ جيوشٌ أموية
والريح خيولٌ عربية (٢٥).

إذ نرى الشاعر يجمع بين النقائض: بين الضحك والدموع، فالأوّل لما هو أرضي، بينما الآخر للسماوي، فيزيد يمثل من يتمسك بمتع الدنيا بينما صفين علي ورقيَّة الحسين هما من السماوي المقدس، ثمّ ينتقل إلى

صورتين متضادتين، لعله يقصد بالأولى الحلاج الذي صوتت عليه العامة بالصلب وكانت نهايته أن رمي سماداً للأدغال وكان رافضاً لما يلوحون به وما ينتهجون نهجه أو لعلَّه يومئ إلى سعيد بن جبير وقصة اغتيال الحجاج له بعدما شارك في ثورة القرَّاء ضدّ حكم بني أميَّة الجائر، أما الصورة الأخرى فهي للانحراف من لدن أئمة الجور الذين غيروا مجرى المعتقد الرشيد ببغيهم ذلك بالإشارة إلى ابن الأشعث والحجاج وعبيد الله بن زياد الذين اغتالوا الفضيلة بقتل الإمام الحسين (عليه السلام) والمختار وزيد رضوان الله عليهما، مذكِّراً بمجريات الأحداث في أرض العراق، واليوم يراها تعاد نفس المأساة ذلك الصراع بين النقيضين شاكياً الظلم الذي أطاح بالشعب العراقي لاسيّما طالبي الحرية ودعاتها، فلم يبق زقاق إلَّا وتعاورته أشباح الأصفاد، لذا فالألفاظ التي أوردها الشاعر تمثِّل القهر والقسوة والاضطهاد، بينما ينبض وجدانه بالدعوة إلى الحرية، وعودة المبعدين حينما تزال الغمة؛ فيعم الخير والرخاء والعيش لحياة حرة كريمة تبنى على المحبة والسلام، بينما الجلاد هو من يسعى إلى تهديم البلاد وقسوته تسعى إلى تهديم نفوس العباد.

ولما كانت اللغة نظاماً للعلامات فإنَّها بالضرورة نظام يعيد تقديم العالم بشكل رمزي، إنَّها وسيط من خلاله يتحول العالم المادي والأفكار الذهنية إلى رموز، والنصوص اللغوية ليست إلَّا طرائق لتمثيل الواقع والكشف عنه بفعالية خاصة، فالشاعر غني العمار تعامل مع لغته، وهو يقدِّم عالمه الداخلي بشكل رمزي يلوح من بعيد بأصدائه، وقد شكلت ثنائياته تراسلاً يربط بعضه ببعض، ففي قصيدته (يد في الماء) نراه يطلب الثأر من قاتليه، فهو يقول:

أصابعي التي كوَّرتُها تحتَ قبَّةِ
(سيِّد الشهداء)
تفتَّحتْ ورداً
في حضرة كفَّين مقطوعتين
نبتتا خمائلَ
في دربٍ حياؤه الفرات
كيف تريدني
أنْ أتجرَّد من دريئة علقتها أمي
وهي تمرِّرني
من تحت بندقية شرطي؟
كيف تريدني أنْ أترك قاتلي؟
وهو يحدِّق بوجهي
من صحن حسائي؟
وكل يوم
كلّ يوم
الليمون أفطرَ في جسدي
وتفرَّع عوسجاً،
وصلاتي ذبح ركعاتها آذان،
ومنائري
تعدَّدتْ بجلبابها
ووئدت صوتها،
وكنائسي كوجاغ أبي
قدَّاسها جمرٌ
وشظايا مسيح مغدور(٢٦).

فالشاعر يتقنَّع بالمقدس؛ كونه يثأر لحقه المغتصب، وهو متسلح بوسائل المجابهة رامزاً لذلك ببندقية الشرطي، داعياً إلى الثأر (كيف تريدني أنْ أترك قاتلي؟)، بيدَ أنَّ قاتلة يحدق في وجهه كلّ يوم، حتّى منح الليمون القوة، فتفرع إلى عوسج، وهو يومئ إلى هدفه المقدس بـ: الصلاة، المنائر، الكنائس التي شبهها بوجاغ أبيه وهو تشبيه مقلوبٍ غاية الشاعر منه المبالغة في التقديس وإلى عزته وأنفته، لكنّها ممزوجةٌ بالجمر والشظايا، لتأخذ بثارات المسيح المغدور، إشارة إلى السيد المسيح (ع) حينما غدر به يهوذا فقتلته اليهود، أما الورد الذي تفتَّح في حضرة الكفين المقطوعتين، وهما كفَّا الإمام العباس (عليه السلام) وقد انتصرتا بفيض عبقهما بالوفاء والفضيلة حتّى صارتا متوهجتين تعبقان بالجمال السادر لمسيل الخير الذي أشار إليه بالفرات، مستلهماً العزيمة من صوت الحقّ،الذي ينسج غاياته من أسباب المقدس الذي يمثل بناء الإنسان في أعلى حالاته، كما استلهم الشاعر عزيمته وقوته من ماضي أسرته التي رمز لها بأبيه، فهو يقول:

وأعرفُ أنَّك تقلَّبت كثيراً - والدي -
في قبرك
واسودَّتْ يداك من الكدح
لكنّها ابيضَّتْ
وستبيضُّ أمام الله (٢٧).

فالشاعر طرز صرخته بوجه من اغتال سعادة أسرته بكفاح والده الذي ظلت يداه مبيضَّة في عطائها الروحي؛ لذلك يراها مبيضَّة أمام بارئها، نجده يؤكّد على مبادئه التي لم تلوثها أيةُ رذيلة، وهو الذي رضع من ثدي زكي، بينما يداه قد عريت من كلّ ما هو مدنس، فهو يقول:

يدي التي أتمَّتْ عريها
إلَّا من الصدق
وحفظ المال
وبنت الجيران (٢٨).

ثمّ يقارن بين منزلته ومنزلة أخيه أمام الله سبحانه، فنجد أنَّ يده قد اسودَّت إزاء ما قام به أخوه من تضحية جليلة وضعته في مصاف الشهداء والصديقين؛ لعظم الموقف كما يصف ذلك الشاعر:

يدي التي اسودت أمام الله
وهي توجز روح الفراهيدي
وبدر السيّاب
ليست كيديك
ويداي في جمر الفلوات
يداك في عسل حمورابي
ويداي بفم أفعى كلكامش (٢٩).

فهو يعيش مع السيّاب الذي تحمَّل الويلات من الأنظمة الجائرة، بينما الفراهيدي العالم هو من وضع قواعد الشعر الذي يرى الشاعر، أنَّه لا يستطيع العيش من دون معاظلته، بينما الفلوات العربية هي بحقّ مجمرة برمضائها وبصعاليكها الذين ما انفكوا قطَّاعاً لطريق العابرين، أما أفعى كلكامش التي كرَّرها الشاعر يومئ بها إلى انعدام المستقبل، وإيقاف عجلة الطموحات والتطلعات نحو غد مشرق في عصر اضطهد فيه صوت الحقّ وأجهضت عند رمضائه الدعوة إلى الحرية، وهو يخاطب أخاه الذي هو أعلى منه منزلة، إذ سار على وفق القوانين العادلة التي رمز لها بحمورابي. ثمّ يقول:

وبما أنَّ الأيام التي عجنتك
ألقت بي خبزاً
في تنورها
رحل من رحل
وظل العكاز يشير
إلى أصابعي (٣٠).

فالخبز هو النتاج النافع، بينما العكاز يومئ به إلى استمرار المسيرة المتمناة، ولكن الشاعر يفاجئنا إذ يكسر لدينا أفق التوقّع؛ ليبعث على الدهشة والمتعة في تلقي النصّ بقوله:

يا وطن الخيبات
لماذا رُميتُ بئري
في الظلمات،
وشربت من كأسٍ فارهةٍ
فارغةٍ؟
سأطلق عصفوري
وأغني
أغني للوطن الحرّ
بلا أسوارٍ آمنةٍ،
أُغنّي للشعب
المتلمظ قيد النار
أغني للجوع أبي الكفَّار
وسأكفر بالبئر
فقميصي بلله دمع الفقراء (٣١).

فهو لم ير إلَّا أن ترمى بئره في الظلمات، كناية عن الاضـــطهاد الذي لحقه، فهو لم يشـــرب إلَّا من كأس فارهة بيد أنها فارغة، إشـــارة منه إلى أنَّ المسيرة استُبدِلت بطريق غير الطريق الذي سار عليه، وهكذا هي المتغيرات لا تصـبو إلى طامحيها؛ كونها تسـتبدل بالتي هي على وفق المتغيرات التي تطيح بالوطنيين الحقيقيين والمضـحِّين على مدى مسـيرة النضـال من لدن مدَّعي الوطنية، فصعدوا على أكتاف المناضلين إشارة منه إلى الانتهازيين من سـراق الثورات؛ مما جُعلت الشـعارات والطموحات تفرغ عن محتواها، بينما طموحاته هي ذاتها طموحات أبناء شعبه التي ذهبت هباءً منثوراً. فهو يقول:

فلماذا يسميني البعض أرض السواد؟
ولا سواد
سوى سواد الثوب
وكبرياء الدمع بعيني
وأصيح أنا ابن القباب
أنا ابن التراب
أنا ابن الذئاب
أنا ابن الجذوة
والجذوة صارت حطباً
ولأنَّ الذئب بيده مسدس البقاء
أحرقنا صندوق الفرح
وطبخنا البحر
وإن عدنا
فقواربنا قطعٌ
مرافئنا وجعٌ
نوارسُنا
قتلتها أرتالُ الغزو
ونصيح كطارق
والبحر من ورائنا
وغلُّ ضمائرنا أغلال (٣٢).

فالشاعر يعيش الفوضى الضاربة كما هي الفوضى في بلاده بعدما خيم عليه الاحتلال (المدنس)، لا كما تمنَّاه الشعب الطامح لحياة فضلي على الرغم من التضحيات، فأمور البلاد آلتْ إلى غير أهل التضحيات وأصحاب المسيرة الحق، فقد هيمن الإحباط على ساحة وطنه، فلم يجن أبناء الشعب سوى الأتعاب وشقاء الأرواح، لقد كانت حياته في الماضي مع أحبابه، وهم يصارعون الظلم آنذاك، إذ كانت عندهم نشوة مقدسة، أما الآن وهو يفتقر إلى ذلك الإحساس بل يعيش في وجع الإحاطات، لهي أقسى حالة يعيش بها؛ كونه يحبِّذ الرجوع إلى ذاكرته؛ لأنَّها تمثِّل (يوتوبيا) أيامه، فهو يقول:

يا الله
كرة النارنج
تعكزت عليها
في دربٍ
لا شجرَ فيه
ونزوت
رحلت
بليلٍ
لا بيعَ فيه
لا مأوى للأيتام
يا الله
أما آن لهذا الواقف
أن يغفو
فوق وسادة نخلك؟
أما ازددت يقيناً؟
فيداك إلى الماء
قوارب
ويداي أفاعٍ تتبدل (٣٣).

فكلّ الذي كَان يأمله الشاعر من التغيير وكلّ آمال الجياع والمحرومين ذهب أدراج الرياح، ولم تبق سوى أحلام تنهض، ثمّ تخبو من جديد، ليس لها من ناصر سوى الانتهازيين الذين يخيمون من جديد أمام كلّ بصيص أمل للتغيير، لكنَّنا نقول كما قال الشاعر (٣٤):

نعيب زماننا والعيب فينا وما لزماننا عيب سوانا

لكنَّه يؤكّد أنَّ الشهداء هم من نراهم صورةً لحلم المستقبل، أما الحاضر فليس له إلَّا صورة الجوع والقهر، فهو بين هذه وتلك يتمنى أنْ ينام كلكامش:

نَمْ يا كلكامش
فقد آلمني ثوبي
بالله عليك
وبالقدوس
والإثنى عشر
نَمْ
فالنخلُ ضلاع
رسمها حصير الخوص
وأكملها الجلَّاد
شكراً للجلاد
شكراً للأوغاد
شكراً لحصيري
فقطار العمر مضى
ثوبي لم يتبدَّل
وفراكين الأيام مضت
ومرآتي
سوَّدَها وجهٌ
لا زالت بعض ملامحه
تحملني (٣٥).

فهو يمازج بين صورتين الأولى نقية، أما الأخرى فملوَّثة، لكن الذي طغى على شاعرنا، إنَّه يعيش في متاهة الفوضى في زمنين أحلاهما مرٌّ، فمرآته قد مُلئت بالحسرة على فقدان الأمل الذي كان يراه، يطفح في نهج أخيه الذي فأرق الدنيا، ولم ينله، فصارت المأساة عصية على النسيان؛ مما جعله ينتظر القادم الموعود؛ كونه ظلَّ يحمل في أزميل ذاكرته وجعَهُ الذي اتخذه عُدَّةً يتقوَّى بها، وهي ترسمُ في وجه مرآته مستقبلاً مورقاً بالحياة.

ولعلَّ استعمال الرموز لها وقعها الممثَّل بدواله، فمنه الديني، ومنه التاريخي، ومنه الأسطوري، والفني، وكان لاستعمال شاعرنا له جزئياً إلَّا أنَّه وظَّفه للتعبير عمَّا يعتمله من إحساس بالمفارقة بين عناوين ومجريات أحداث كان تأثيرها المباشر على سير الحياة في بلاده، ولعلَّ الرمز يمنح القصيدة سرَّ تشكّلاتها كما يسهم في إغناء الإيحاء، ولعلَّه يكاد ينفصل" عن الواقع إلَّا من حيث ارتباطه بالأثر النفسي الذي يحدثه" (٣٦).

المبحث الثالث

الواقع والحلم

هناك دائماً تفاوت بين الواقع والمتخيل بين الصحوة والحلم في مجتمعاتنا، فالإنسان فيها يعيش توقاً مستمراً إلى الجديد والمتغير نحو الأفضل، فمعظم كتب الفلسفة وكتب الحكم والمواعظ وجميع الكتب المقدسة تسعى إلى تغيير واقع الإنسان من حال أدنى إلى حال أرفع وأسمى، ولعل الذات الإنسانية هي مجبولة على النظر للمستقبل لما لها من رغبة في التطلع والتقدّم والاستشراف، لكن الواقع ذلك العالم المحسوس الذي ظلّ أسير الماضي لاسيّما واقعنا العربي وإن دخل تدريجياً إلى عصر الحداثة مقارنة للعالم الغربي نراه يحبو خلفه في مسافات طويلة من النهضة والتقدّم والوعي الفكري، فهو لا يتحقق" من اختراع نخبة محددة من السياسيين أو المفكرين وحدهم، بل هي نتيجة فعاليات المجتمع بكلّ قواه الحية... في علاقتها مع التطور المادي التاريخي والاقتصادي والاجتماعي"[٣٧]، وهذا ما كان حائلاً بين مجتمعاتنا ونشدان حلمه أفراداً وجماعات، إذ الانشداد بالاتّجاه المعاكس هو ما جعل تقدّمه متعثراً وسيره ما انفك بطيئاً.

وعند مسح مجموعة شاعرنا نجدها قد ترجمت معاناته التي سببها الجهل بحقوق الإنسان بسبب تعقيدات المجتمع المحلي والعالمي، وفساد الحقل السياسي، وضعف المجتمع المدني، والنظر من زاوية مثالية مثل مقارنته المجحفة مع الغربي، فضلاً عن تمسكه بالماضي وكأنه يعيش فيه، بينما تبقى تطلعاته نحو يوتوبيا لا يمكن أن تتحقق له ما دامت كلّ هذه الأسباب تحيط به؛ لذلك نرى شعراءنا يعيشون حتّى في قضاياهم الصغرى تجاه مستقبل فيه الكثير من أحلامهم التي تجهضها قسوة الواقع ورهاناته المستبدة.

ولعل شيوع الاغتراب لديهم نراه نافذاً في جلّ نتاجاتهم الأدبية ولعل اغتراب المثقف دون مسايرة الواقع لشعوره الدائم بالاضطهاد والرفض التام لكلّ المواضعات في الواقع، وأنَّ محنة الشاعر بوصفه مثقفاً يعيش مغترباً يمثل لديه نوعاً"من الاحتجاج على سيادة الظلم في المجتمع، فهذه الشخصيات المثقفة غير راضية عن مجتمعها وواقعها، ورافضة لثقافة المجتمع وأخلاقه وقيمة ومؤسساته، إنَّها شخصيات أعلنت قطيعتها مع المجتمع واختارت العزلة والعيش في القبو بعيداً عن الناس"[٣٨]، ولعل شاعرنا في قصيدته (جلسوا فوق كتفي طويلاً) فيها من الرموز التاريخية وهو يعيش حالة من الاغتراب النفسي لما حلَّ ببلده جراء الاحتلال، واصفاً الواقع حيث تغيرت ينابيع الحياة التي كان يأملها بوصفها بشارة خير إلا أنها كانت غير ما هي مأمولة، فنجد الشاعر يتحدث عن حال بلده العراق بأبنائه الشرفاء، يقول:

جلسوا فوق كتفي طويلاً
أكلوا منه بكرةً وأصيلاً
وتنادوا لقتله ثكناتٍ
لبسَ الذئب جلدها المصقولا
الذليل المُقِرُّ صار عزيزاً
والعزيز الكريم صار ذليلاً (٣٩).

فهو يلهج بتحوّلات الحياة في خضم الوضع الراهن، إذ نجد من تفيَّأ الظلّ وأكل من النعيم بكرةً وأصيلاً، وهما وقتان مقدَّسان ذُكِرا في القرآن الكريم (وسبحوه بكرةً وأصيلاً) (٤٠)، بينما نرى بالمقابل جريرة قتل النفس حين تنادوا جميعاً لقتله، وثكنات هي ثكنة الجنود، كناية عن الكثرة التي تناخت للمكر في القتل، لكنَّهم قد غُلِّفت حيلتهم بمكر الذئب المؤنث دون المذكر لما للأنثى من كيدٍ فاحشٍ، فصـــار بذلك الذليل الخائب عزيزاً، بينما عزيز القوم ذليلاً. إنَّه زمن الوحدة الموحشـــة في ظِلّ القهر والســـلب، وفقدان الهوية، وشـــدّة الفاجعة، مما جعله يعيش للواقع المزري بدلاً من التطلع للحلم الذي كان ينشده في التغيير.

ثمّ يقول:

ستريك القرآن فيها جليساً
(سوف نُلقي عليكَ قولاً ثقيلاً)
كيف ترعى ليوثها همراتٌ؟
والتماثيل تمسكُ الإزميلا
الشهيد البصير رُدَّ بصيراً
والنخيل النضيد ظلَّ نخيلاً
لا يراه السُراة إلا نجوماً
لا يراهُ العُتاة إلا قليلاً (٤١).

إذ نرى الشاعر منتفضاً على ما يجري، وكأنَّ البلاد في امتحانٍ عسير إشارة منه إلى امتحان الخالق لرسوله بقوله (سنلقي عليك قولاً ثقيلاً) (٤٢) لكنَّ البلاد في رأي الشاعر ستنجح في هذا الاختبار لما فيها من ليوث لا تحكمها الهمرات ولا التماثيل التي تحتكر الحياة اليوم، ذلك في قوله: (والتماثيل تمسّك الإزميلا)، وهل للتماثيل قدرة أنْ تصنع كهيأتها، فكيف يكون لها تدبير أمور البلاد، كما نراه يلمّح إلى أنَّ الشهيد رُدَّ شاهداً على أهل الدنيا في دنياهم، كما هو الشاهد على شهادته في اليوم الآخر، إشارة منه إلى الظلم الفاحش، وانتهاك الحقوق، وجرائم مَن ركبوا سفن الإرهاب، فضلاً عن دهاء تجّار الموت. مؤكّداً على الأمل في قوله: (والنخيل النضيد ظلَّ نضيداً، لا يراه السراة إلا نجوماً) إشارة إلى صلابة الحقّ ورسوخ جذوره، فالفعل (ظلَّ: مجاز مُرســـل علاقته ما كان في الماضـــي)، بينما يفارق بين من أفادوا منه بيد أنَّهم شكروا نِعَمَهُ، وهم المخلصون، ومن عاثوا بتربته وهم الظالمون المدلِّسون، إذ لا يرونه إلَّا قليلاً، فهو يومئ بهاتين الصورتين المتضادتين إلى الرفض وعدم الانحناء للمغتصب وأذنابه، ثمّ نجده يتشوق إلى بلاده، إذ يقول:

كلُّ روحٍ نادتكِ ليلى
بلادي
ويحَ قيس أما تروه عليلاً!
يا بلاداً حصاتها جمراتٌ
أمطرتها دموعنا سجّيلا (٤٣).

يستوحي الشاعر قصة قيس وليلي التي أفاضت بها كتب الأدب، ونزول ليلى بعد زواجها العراق بلد الشاعر، وكأنَّه يخبرها بأنَّ أرواح العراقيين تسأل عنه وكأنَّ قيساً حينما كان يرسل العبرات على الرغم من سقمه للاطمئنان على ليلاه العراق وهذه الأمنية لم تتحق وحلم قيس قد تلاشى إلى يباب، كما استعمل الشاعر رموزه التاريخية مشيراً إلى أحداث ذكرها القرآن، فهو يمازج بين الحزن وحجارة السجيل لما لهما من غصة، فالدموع تمثل غصة المنكوبين، وسجيل غصة السماء في غضبها على المارقين لنصرة المظلومين، ثمّ يؤكّد النواح لما يعتلج البلد من دهماء التفجيرات التي تطال البلاد يومياً، وهل في الجمرات والسجيل والبكاء والعويل إلا فجائع متكررة كتكرار رموز مظاهر العنف والمآسي في قصيدة الشاعر العمار؟ فهو يقول:

وغيومي
حشدٌ من العبراتِ
أمطرتْ طفلها عليَّ قتيلاً
يا بلادي... وجنَّتي ومرادي
في ثراها أروي دمي المغلولا (٤٤)

فهو يعني بالطفل حلمه المنشود الذي أمطرته الغيوم دون أن تروي الأرض فتخصبها، بينما بلاده التي يحلم أن يعيش فيها آمناً مطمئناً وهو حلم كلّ العراقيين، صار يروى أرضها بدمه المغلول

ثمّ يذكر الغراب الذي يمثل رمز الشؤم والنزعة السوداوية، إذ يقول:

الغراب المسكين فينا نواحٌ
كيف صار النواحُ فينا هديلاً؟
ودموع الصغار فينا زهورٌ
رتَّلتها أحزاننا ترتيلاً (٤٥).

يذكّرنا بالشاعر الأمريكي أدغار ألن بو في قصيدته السوداوية التي يحاور فيها الغراب إشارة إلى محدودية المصير الإنساني (٤٦)، وما يحدسه الشاعر غني العمار بالغراب الذي من فرط نواحه صار فينا هديلاً، إشارة إلى إلفة النواح؛ لفرط وقعه في نفوسنا وكأنَّ واعيتنا تظنه هديل حمام وهنا تكمن مفارقة أخرى يؤسسها الشاعر وكأن التحاماً يسود حياتنا؛ لا يمكن أن نميز به الصحيح من السقيم في ثنويته الشعرية.

ثمّ يستوحي من خلال رموزه، أنَّ البلاد هي معطاء على الرغم من جراحاتها فهو يقول:

ذهب العمرُ
مثل عذقٍ نضيدٍ
هزَّه الهجر طاح رُطباً حُمولا
والفرات الظمأ
سعفه روحي
جاء يبكي الكفَّين
وهو خجولاً
لا تلمني إن مِتُّ فيكَ غريباً
فغداً التقيك حرَّاً نبيلاً (٤٧).

فهو لا يأسف على ذهاب العمر؛ كون عمره محمَّلاً شأنه شأن الخيرين من أبناء وطنه من الذين يعيشون اغتراباً نفسياً تجاه الوطن المستباح، ثمّ يستوحي رمز التضحية الإمام العباس (عليه السلام) حين بكاه النهر الخالد الفرات عندما ضحى بنفسه في سبيل المبدأ في إشارة منه بالكفَّين اللتين سقطتا من جسده الشريف على ضفة النهر يدلُّ على عِظم التضحيات التي تناوشت الأبرياء، فضلاً عن التضحيات التي يقدِّمها شهداء العراق في مقاتلة الإرهاب الغاشم وقتال فصائل المقاومة ضدّ الاحتلال، ونرى شاعرنا لا يستسلم للتشاؤم المطلق، بل فتح لنا نافذة أطلَّنا من خلالها على قدرة الوطن بِطاقات أبنائه الجسدية والفكرية؛ كي ينهض حُراً مُعافى بقوله (لا تلمني إنْ مِتُ غريباً، فغداً التقيك حُرَّاً نبيلاً) في إشارة إلى انبعاث الحياة من جديد وهو حلم الشاعر الذي يراه يلوح في الأفق.

أما قصيدته (مع البحر) التي يقول فيها:

مع البحر
في انحناءات السواقي ومعه في الإبحار
نحوَ الزرقة
ومعهُ في انطفاء فنارات النوارس
سأعوم نحوك
بملائكة السعف
وملاءة النخل أتصيد (٤٨).

لعله استعمل البحر إذ يمثل له سعة المساحة والمغامرة فيه وكأنه يستوحي السندباد الذي كان يرحل عبر بحاره ليحقق أحلامه في التجارة، بينما شاعرنا ينشد حلمه الذي من أجله ركب البحر (ليتصيد في جرفه ضالته) لكن لا أمل، إذ يقول:

أنا مراهقٌ كبير
نسي العوم
وقواربهُ
انطفأت فيها فوانيس العمر
والشبك
الذي حكتُهُ بأصابعي
صادَ السبَّابة
وظلَّ الإبهام يشيرُ
ظِلّي يشير، عكازي يشير
والرمل حافي القدمين يسير
أمَّا أنت أيُّها البحر
واقفٌ كأقدارنا
متى تسير؟(٤٩)

نراه يريد أن يرسل رسالته أنْ لا أمل في تحقيق الأحلام المنشودة فهو يجعل من ذلك أن الأقدار هي من تتحكّم في مصائر الناس بيد أنْ واقعة لأزال تتحكمه الظلمات فقد انطفأت في عمره فوانيسها والشبك الذي حاكه من أجل الصيد بات يصيد أجزاءه بينما البحر ذاته ظلَّ واقفاً مكانه، إشارة إلى توقف الطموحات وليس لأحلامه إلا أن تتوقف بل تتلاشى فيها الأضواء.

ولا يسعنا إلَّا أن نقول: إنَّ الثنوية بأشكالها المتنوعة المتمظهرة بصور الخير، والمناقضة لها بصور الشرّ هي جميعها في صدام لا مفرّ منه في كلِّ زمان ومكان. وأكبر الشواهد الأدبية على ذلك هي القصة الهندية الكبيرة (المها بهراتا) التي عرَّبها شعراً بطرس البستاني والتي تقوم هذه الملحمة على صراع بين قوي الخير من جهة، وقوي الشرّ من جهة أخرى؛ لذا نرى أنَّ الصراع هو عماد الحياة الذي من خلاله يدوم التجدد، فلأبناء ولا حضارة مع القطب الواحد، ولا تجدد ولا حيوية إلا بالمنافسة وبوجود النقيض، إذ لا ليل بلا نهار، ولا بياض بلا سواد، ولا حرية بلا عبودية.

الخاتمة

ما يلي أبرز نتائج الدراسة

١- أظهرت الدراسة اغتراب الشاعر فوجدنا في نصوصه سوداوية الرؤى وهو يوازن بين الأضداد؛ مصوِّراً لنا معاناته تجاه الواقع المزري الذي حلَّ ببلده الجريح.

٢- ظاهرة النسق الشعري كانت مرتكز الدراسة النقدية كما أنَّها مثَّلت المقوم الأساس لنصوص الشاعر الشعرية، وهي تؤلف بنيتين من الأضداد التي صارت في شعر العمار ظاهرة تحمل أفكاره ورؤاه.

٣- المبحث الأوّل مثل الشعور بمسألة الجمال والقبح، جمال القيم وأضدادها بوصف الأوّل المقدَّس بينما الآخر يمثل المدنَّس أما المبحث الثاني فمثَّل البناء الحضاري تجاه القمع والتهديم، وطغيان الثاني على الأوّل مما شكلاً ظاهرة نسقيه عجَّت بها نصوص الشاعر الشعرية، بينما المبحث الثالث أبرز أهم ظاهرتين يستشعرهما الإنسان وهما الواقع والآخر الحلم الذي يعدّ طموح الإنسان وسر سعادته في العالم الدنيوي وكيف يعيش الإنسان من دون حلم مما يجعله يعيش مغترباً عن واقعة وعن حلمه في آن.

٤- أظهرت الدراسة سمة التعالق والتداخل بين الأنساق؛ لتنتج الدلالات التي يتقصدها الشاعر؛ لتشكيل رؤى الشاعر؛ داخل نصوصه الشعرية.

هوامش البحث:

(١) العين: ٣/ ١٠٦٧
(٢) كتاب الصناعتين: ٣٠٧
(٣) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية: ٢٥٤
(٤) الثنوية في التفكير: ٥
(٥) قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي: ٥٨٢
(٦) الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبرجماتية، هيلا شهيد: ٢٢٥
(٧) دراسات في الفلسفة اليونانية، حسين صالح حمادة: ١/ ١٢٥.
(٨) للحديث بقية (مجموعة شعرية: ٤٧
(٩) للحديث بقية:
(١٠) الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر: ٣ ٣
(١١) للحديث بقية: ١٧
(١٢) الرمز الأسطوري وحاوي، وجيه فانوس (مجلة الفكر المعاصر): ٩٥
(١٣) الثنوية في التفكير: ٢٤
(١٤) ينظر: مملكة الإبداع (طواف في خمائل الأدب) زيد الشهيد: ٦٦
(١٥) للحديث بقية (مجموعة شعرية)، غني العمَّار: ٦٦
(١٦) الثنوية في التفكير، حسن سعيد الكرمي: ٢٣
(١٧) مخاضات الحداثة التنويرية، القطيعة الإبستمولوجية في الفكر والحياة، هاشم صالح: ٢٢٩
(١٨) للحديث بقية (مجموعة شعرية): ١٠-١١
(١٩) ينظر إبليس في المعتقدات الدينية، كيلان خضير العزاوي: ٨٨
(٢٠) المصدر نفسه: ١٠
(٢١) العقل الشعري (الكتاب الأوّل)، خزعل الماجدي: ٧٩
(٢٢) قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ويل ديورانت: ٤١٥
(٢٣) للحديث بقية (مجموعة شعرية): ١٠
(٢٤) المصدر نفسه: ١١
(٢٥) المصدر نفسه: ١١
(٢٦) المصدر نفسه: ١١-١٣
(٢٧) المصدر نفسه: ١٤-١٥
(٢٨) المصدر نفسه: ١٦-١٧
(٢٩) المصدر نفسه: ١٨
(٣٠) المصدر نفسه: ١٩
(٣١) المصدر نفسه: ٢٠
(٣٢) المصدر نفسه: ٢٠
(٣٣) المصدر نفسه: ٢٠-٢١
(٣٤) ديوان الشافعي: ٤٥
(٣٥) المصدر نفسه: ٢٢-٢٣
(٣٦) الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، د. غسان غنيم: ٦٥
(٣٧) نقد الفكر الجاهز: ٣٦
(٣٨) شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، محمّد رياض وتَّار: ١٢١

(٣٩) للحديث بقية (مجموعة شعرية): ٧٣
(٤٠) سورة الأحزاب: ٤٢
(٤١) للحديث بقية (مجموعة شعرية): ٧٤
(٤٢) سورة المزمل: ٥
(٤٣) للحديث بقية (مجموعة شعرية): ٧٤
(٤٤) للحديث بقية: ٧٤
(٤٥) للحديث بقية (مجموعة شعرية): ٧٥
(٤٦) ينظر: الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، سلام الأوسي: ٨٧
(٤٧) للحديث بقية (مجموعة شعرية): ٧٦
(٤٨) المصدر نفسه: ١٢١
(٤٩) ص ١٢١-١٢٢

المراجع والمصادر

١.إبليس في المعتقدات الدينية، كيلان خضير العزاوي، أنوار دجلة - بغداد، ط ١، ٢٠١٠ م
٢.تجليات النصّ (مسارات تأملية في سؤال الذات)، ماجد الحسن، مكتبة البصائر، بيروت، ط ١, ٢٠١٤ م.
٣.دراسات في الفلسفة اليونانية، حسين صالح حمادة، دار الهادي، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٥ م.
٤.ديوان الإمام الشافعي، محمّد بن إدريس الشافعي، شرحه وقدم له يوسف سامي اليوسف، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق، ط ١، ٢٠٠٣م.
٥.الرمز الأسطوري وحاوي، وجيه فانوس، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع / ٣٨ / آذار ١٩٨٦ م.
٦.الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، د. غسان غنيم، سورية - دمشق، ط ١, ٢٠٠١ م.
٧.الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، (أطروحة دكتوراه)، سلام الأوسي، جامعة بغداد - كلية ابن رشد، ٢٠٠٠ م.
٨.شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، محمّد رياض وتّار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ١٩٩٩ م.
٩.العقل الشعري، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الكتاب الأوّل، ط، ٢٠٠٤ م.
١٠.العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: ١٧٥ ه)، تحقيق د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، تصحيح أسعد الطيب، مطبعة باقري، قم، ط ١، ١٤١٤ ه: ٣/ ١٠٦٧
١١.قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ويل ديورانت، دار المرتضي، بغداد، شارع المتنبي، ٢٠١٨ م.
١٢.كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.
١٣.للحديث بقية (مجموعة شعرية) غني العمار، واسط - الكوت، د ت.
١٤.مخاضات الحداثة التنويرية، القطيعة الإبستمولوجية في الفكر والحياة، هاشم صالح، دار الطليعة - بيروت، ط ١، ٢٠٠٨ م
١٥.معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٦ ه - ١٩٨٦ م.
١٦.مملكة الإبداع (طواف في خمائل الأدب)، زيد الشهيد، بغداد، ط ١, ٢٠١٤ م. - نصوص ومصطلحات فلسفية
١٧.النظرية النقدية عند إريك فروم، د. قاسم جمعة، منتدى المعارف، بيروت، ط ١, ٢٠١١ م
١٨.نقد الفكر الجاهز، أسئلة الثورة والإصلاح في الوطن العربي، محمّد بهضوض منشورات الاختلاف - الرباط ط ١، ٢٠١٢م.
- الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبرجماتية، هيلا شهيد، الرافدين، بيروت، ط، ٢٠١٧م.
١٩.

مصطلح الآخر
من أسئلة التأسيس إلى الممارسة الأدبية

أ. م. د
محمّد قاسم لعيبي
كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية
جامعة بغداد

ملخص البحث

تعالج هذه الدراسة مصطلح (الآخر) بأبعاده المعرفية المختلفة من أسئلة التأسيس حتّى الممارسة الأدبية، عبر جلب نظرات تلك الحقول المعرفية والإبداعية؛ وتحاول الكشف عن جذور المصطلح في العلوم المختلفة، فضلاً عن مسّ ملازمات ذلك الكشف وما يتعلق به من مفهومات، ولاسيّما الممارسة الأدبية ممثلة بالصورلوجيا، وعلى وفق المحاور الآتية:
المقدمة
المحور الأوّل: أسئلة التأسيس الذي تضمن مجالات عمل مصطلح الآخر في الحقول المعرفية المختلفة (علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة).
المحور الثاني: الذي اهتم بمقاربة الممارسة الأدبية لمصطلح الآخر بوصفه مبحثاً من مباحث الأدب المقارن يُعنى بدراسة وتحليل ورصد الصور الثقافية التي تكونها وتحملها الشعوب عن بعضها البعض في سياق شروط موضوعية معينة، بناء على التصورات التي تقدّمها وتبثها الكتابات الأدبية عن المجتمعات والثقافات الأخرى.

Abstract

The term "other", from creation questions to literary practice. Abstract This study deals with the term "other" in its various cognitive dimensions, from creation questions to literary practice, by bringing the insights of these fields of knowledge and creativity, it tries to explore the roots of the term in different sciences, as well as touching the implications of this discovery and related concepts, Represented by pictures, and according to the following themes: Introduction The first theme: the questions of incorporation, which included areas of work of the term of the “Other” in the various fields of knowledge (psychology, sociology, philosophy). The second theme is concerned with the approach of the literary practice of the term “Other” as a subject of the study of comparative literature that deals with the study, analysis and monitoring of the cultural images that are made and tolerated by the peoples in the context of certain objective conditions, based on the perceptions presented and broadcast literary writings of other societies and cultures

المقدمة

الحمدُ لله الأوّل قبل الإنشاء والإحياء، والآخر بعد فناء الأشياء، وصلّي اللهُ على النبي المصطفى، تمام عدّة المرسلين، وآله الطيبين الطاهرين، وصحبه الغرّ المنتجبين، وعلى من أتبعه بإحسان لقيام يوم الدين.

وبعدُ...

فإن اكتشاف الآخر عملية ممتدة في الزمان، وهي لا تتوقف؛ لارتباطها بأسباب التفاعل الإنساني بين الأمم والشعوب والثقافات المتباينة، وعلاقتها بالواقع والحياة والإنسان، بيّد أن هذه المسألة أصبحت أكثر حضوراً وإلحاحاً في العقود الأخيرة، ولاسيّما بعد أنْ شهد العالم تحوّلات عدة، وسم بها الربع الأخير من القرن العشرين.

والآخر مفهوم إشكالي غير مستقر لما فيه من متغيرات وثوابت، ولاسيّما عبر وجهات النظر المتباينة بين حقول المعرفة والإبداع التي تناولته.

ولا تتم عملية كشف (الآخر) بمعزل عن الأنا والذات، فأينما وجد الآخر، فالأنا بشكل بديهي تكون مقابلاً لهذا الآخر، وهي لا تقل أهمية عن أي اكتشاف علمي، فالخطاب الذي يعني بالآخر هو خطاب يعني بالاختلاف فإنّ التساؤل فيه ضروري حول الأنا أيضاً ذلك أنّ هذا الخطاب لا يقيم علاقة بين ضدين متقابلين، وإنّما علاقة بين آخر وأنا مُتكلّم عن هذا الآخر، وتناول هذا الاختلاف لا ينقضي إلى نفي الجدلية بين الذات والآخر ولا إلى جوهر الهوية.

وبهذا تصبح عملية نفي الآخر نقص في الذات، لأنّ تصوّر الذات لا ينفصل عن تصوّر الآخر، ويتطلب البحث في موضوعة (الآخر) الولوج في حقول معرفية ومجالات إبداعية متباينة، للكشف عن ماهية (الآخر)، وإدراك دقائق مفهومه، فضلاً عن كبرياته، ومحاولة إسقاط هذا الكشف على مفاصل النصّ الأدبي.

ولغرض الإحاطة بمفهوم (الآخر) بأبعاده المعرفية المختلفة، عمدنا إلى دراسة مصطلح الآخر من أسئلة التأسيس حتّى الممارسة الأدبية، عبر استدعاء نظرات تلك الحقول المعرفية والإبداعية؛ لاستكمال أوجه دراستنا الكاشفة، فضلاً عن مسّ ملازمات ذلك الكشف وما يتعلق به من مفهومات، وعلى وفق المحاور الآتية:

المحور الأوّل:

أسئلة التأسيس الذي تضمن مجالات عمل مصطلح الآخر في العلوم المختلفة (علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة).

المحور الثاني: الذي اهتم بمقاربة الممارسة الأدبية لمصطلح الآخر بوصفه مبحثاً من مباحث الأدب المقارن يُعنى بدراسة وتحليل ورصد الصور الثقافية التي تكونها وتحملها الشعوب عن بعضها البعض في سياق شروط موضوعية معينة، بناء على التصورات التي تقدّمها وتبثها الكتابات الأدبية عن المجتمعات والثقافات الأخرى في لحظة اتصالية ما.

أسئلة التأسيس المعرفية

المفهوم النفسي:

تقتضي عملية البحث في مصطلح (الآخر) في مجال علم النفس الإشارة إلى التلازم الحقيقي بين (الأنا والذات) وما يترتب على هذا التلازم من مستويات وتقابلات وصيغ رفض أو قبول، لذا سيكون محورها في هذا المجال (الأنا - الذات).

إذ يعتقد علماء النفس أنّ (الأنا) تتكوّن من (المدركات الشعورية والذكريات والأفكار والوجدانات، وإنّ الأنا مسؤولة عن شعور المرء بهويته واستمراريته وهو من وجهة نظر الشخص ذاته يغير مركز الشخصية) [١]

وتتميّز الأنا بكونها مؤثرة ومتأثرة، وهي تبدأ متأثرة قبل أن تكون مؤثرة فيما حولها، وهنالك الكثير من العوامل التي تتأثر بها، كتلقي ثقافة المجتمع بالتعليم واكتساب اللغة والعادات الاجتماعية والمفاهيم السائدة [٢].

وتعرف الذات بأنها (مجموعة من العمليات هي: الإدراك والتفكير والتذكّر المسؤولة عن تطوير وتنفيذ خطّة عمل للوصول إلى إشباع الاستجابة للبواعث الداخلية) [٣]، ويقسّم العلماء، بناء الذات في عملية نموها على ثلاثة مكونات هي: (الهو، والأنا، والأنا الأعلى) [٤].

ويحوي الجوهر المميز للذات كلّ المظاهر المجتمعة بشخصية فرد ما التي تعدّ فريدة ومميزة فتجعل منه فرداً مختلفاً عن بقية الأفراد، وتحقق وحدة داخلية، فالجوهر المميز يشمل الإحساس الجسمي، والتفكير المنطقي، والكفاح الجوهري المميز لا ينحو بشكل آلي، فضلاً عن أنّه لا ينمو سريعاً. [٥]

المفهوم الاجتماعي:

إنّ الحديث عن مفهوم (الآخر) اجتماعياً يتطلب تقصياً لطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الجماعات الإنسانية. فوجود الآخر لا يتحقق إلا بوجود الاختلاف والتمايز بين الجماعات بالآراء ووجهات النظر، وتباين حياة كلّ منهما، ولاسيّما قضية انتماء الفرد إلى الجماعة، ويعدّ الانتماء القومي والأثني أكثر الانتماءات بديهية، لتوجّه العالم في العصر الحديث على أُسس قومية / أثنية(٦).

وتركز الدراسات الاجتماعية على (المختلف أثنياً أو عرقياً أو حضارياً بمعنى أوسع، ولم يهتم الباحثون كثيراً على المستوى السوسيولوجي بالآخر المختلف فكرياً أو عقائدياً ومن الوقت نفسه الذي ينتمي إلى عرف أو لمجتمع واحد) (٧).

فلآخر يتغير بحسب طبيعة العلاقات بين الجماعات، ومصلحة كلّ جماعة من السياق الاجتماعي والسياسي مع الأخرى، فالعدو قد يصبح صديقاً بعد حين والصديق قد يصبح عدواً في وقت لاحق (٨).

والتحوّلات التي تطرأ على صورة الآخر بموجب الفعاليات الأخرى في التعامل الاجتماعي ألزمت الباحثين بتحديد ثلاث صور للآخر، الأولى سلبية يبدو فيها الآخر خطراً على المجتمع وثقافته، وتناسبها إستراتيجية الرفض والطرد، أمّا الثانية فأقرب إلى الحيادية المؤقتة، إذ لا يبدو فيها الآخر مقبولاً أو مرفوضاً بقدر ما يبدو متهيئاً ليكون هذا أو ذاك، وهذه الصورة تناسبها إستراتيجية الاحتواء والتبعية في حين كانت الثالثة صورة الآخر الحامل لقيم إنسانية، ويمكن أن يكون اختلافه مصدر ثراء، وهذه الصورة تناسبها إستراتيجية التعاون والمواطنة، وهذه الصور الثلاث تتداخل في السياق الاجتماعي والثقافي(٩).

فصورتنا عن ذاتنا لا تتكوّن بمعزل عن صورة الآخر لدينا، والعكس صحيح، فالتلازم بين الحالتين أكده علماء النفس والاجتماع المهتمين بالذات والآخر، فقد أشار (تشارلز كولي) إلى مفهوم الذات على أنّها مركز شخصيتنا، وأنّها لا تنمو ولا تفصح عن قدراتها إلا بوساطة البيئة الاجتماعية، وأن الشعور بها لا يتضح من دون أن يكون مصحوباً بذوات الآخرين (١٠).

فالذات عبارة عن نسق تصويري تطوره الكائنات البشرية أفراداً كانت أم جماعات، ومن عناصر ثقافية كالقيم والأهداف والقدرات التي تعتقد الأفراد أو الجماعات أنّها تتسم بها [١١] لتصبح صورة الآخر (عبارة عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد أو جماعة ما إلى الآخرين)[١٢].

وتتحدد الأنا عبر الآخر ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وبذلك يكون لتحديد الأنا معطيات تعتمد على الماضي مروراً بالحاضر لتصل إلى المستقبل، فالتفكير في المستقبل لا يتم إلا بوجود الآخر[١٣]، بل أنّ كلاً منهما يعتمد على الآخر في التراكم المعرفي والثقافي، وبهذا تكون معرفة النفس والعالم هو ما يترتب على معرفة الآخر على هذا النحو أو ذاك بهذه الطريقة أو تلك، فالفرد دائماً يُقيّم مع الآخر وبناءً على هذا التقييم يكون حسناً أو سيئاً، فالهوية تحتاج إلى آخر لتميز إزاءه، وبذلك تحتاج إلى اللغة الطبعة لتفصح عن الهوية؛ لأنّ اللغة الطبيعية مؤسسة إنسانية لا توجد إلا بوجود الآخر[١٤].

فالهوية الفردية ليست إلا مزيجاً من الهويات الجمعية التي تتألف من النفس الإنسانية، والمتأمل في تاريخ الحضارات يتبين أنّها حملت أسماء وصفات تنتمي إلى حضارة ما، أو أمّة، أو قارة ما، أو دين ما، فإنّها جميعاً حضارات مولدة تدين بوجودها إلى إسهامات معرفية تتجاوز حدود اللغة والأرض والأمة [١٥]، وبذلك تكون المعرفة الفردية والجمعية قائمة على شراكة ضمنية بين الأنا والآخر على المستوى الجمعي[١] على أنّ ذلك لا ينفي أن لكلّ شعب ثقافته الخاصة مع ما يحتويه من اتجاهات متعددة فجغرافيته هي أساس ثقافته[١٦].

المفهوم الفلسفي:

يُعدّ (هيجل) أول من أثار قضية (الآخر) في مجال الفلسفة، فالعلاقة مع الآخر بالنسبة له عنصر أساسي في جدليته المعروفة (إذ يسعى كلّ وعي إلى أنّ يُعترف به من قبل الوعي، وأن يضع حياته في خطر لكي يؤكّد حريته، على أن يقوم بذلك الصراع دون أن يؤدي هذا الأمر إلى موت أحدهما؛ لأنّ القضاء على أحد طرفي الصراع ينهي الجدل) (١٧).

وقد تبنى (هيجل) مصطلح (الآخر) في حديثة عن استقلال الوعي وتبعيته وحركيته في علاقة السيادة والعبودية(١٨)، فالحركة الصادرة عن الوعي بالذات ذات اتجاه مزدوج، لأنّ فعلها هو فعل الآخر نفسه.

لقد قدم (هيجل) علاقة الذات مع الآخر، متخذاً من علاقة (السيد - العبد) مثالاً واعياً لتناول العلاقة بين الذات الأولى والثانية، وما يصاحب هذه العلاقة من (تشيؤ choseite)، فكلّ واحدة منها تمثل (وعياً مستقلاً يشكل الكون للذات ماهيته والأخرى وعي تابع تشكل ماهيته، الحياة أو الكون الآخر واحدة هي السيد، والأخرى هي العبد) (١٩).

وإذا كنا ننشد المساواة لا بدّ أن نتواصل مع الآخر، نفترق (بحريته والعكس بالعكس من خلال التواصل الذي رأينا أنّه يقتضي العبودية في أصله، عليّ أن أقبل أن أتحوّل إلى شيء بالنسبة إلى الآخر، وبالعكس أيضاً... وأن يعتبر كلّ واحد منا الآخر على أنّه آلة ووسيلة بالنسبة له) (٢٠). فالعلاقة مع الآخر علاقة متلازمة لا تنفك بين تأكيد الشخص لنفسه وبين اعتقاده بوجود الغير، فالوجود علاقة أو حضور خلاق يجمع بين الأنا والأنت وبوساطة هذه العلاقة تستوعب الذات الآخر كوجه ثانٍ لها (٢١).

لذلك يرى (نيتشه) أنّ معنى الظاهرة يتكون من علاقة قوي، وجوهر القوة أن تكون في علاقة مع قوة أخرى، وفي هذه العلاقة نتلقى جوهرها ونوعيتها، ويعتقد (نيتشة) أنّ لهذه الجدلية قوتين أساسيتين هما: (القوة الفاعلة والقوة الارتكاسية، ولا تحدّد هذه القوي كمياً بل نوعياً، فالقوي الفاعلة هي السيد النبيل العالي والقوي الارتكاسية هي العبد السافل وقد أدى صراع هذه القوي كما يظهر التاريخ إلى انتصار القوي الارتكاسية) (٢٢)

فالحرية لدى (سارتر): (حرية الذات تتفوق دائماً على حرية الآخرين، وأن الفرد مضطر إلى أن يختار الحرية للغير في الوقت نفسه الذي يختار فيه الحرية لنفسه) (٢٣).

فالآخر عند أرسطو هو (المستبعد وهو الغريب الذي لم يتمكن من استخدام وفهم اللغة المشتركة) [٢٤] والآخر عند جورج أورويل (حاكم مستبد) [٢٥] و (ربّ العمل) [٢٦] وعند ماركس الآخر (قوة عظمى ندية تنافس نظيرتها في السيطرة على البقية غير العظيمة من بلدان العالم الواحد دون الآخر) [٢٧]

وتأسيساً على ما تقدّم، يتضح مدى اتساع وشمولية مفهوم (الآخر) في حقول المعرفة والإبداع، فبعضهم يعطي أهمية لمفهوم الفرد والجماعة [٢٨]، ومنهم من يقدم نظرته لهذا الآخر بوساطة مبدأ النوع والاختلاف من جهة، ومظاهر الوحدة لهذا التنوع (وحدة الأصل، وحدة البنية، وحدة المهمة، وحدة البيئة من جهة أخرى [٢٩]، ومنهم من يولي اهتمامه إلى ما يحمله هذا الفرد أو تلك الجماعة من أفكار ومناح خلقية [٣٠].

هكذا هو الآخر يقدم نفسه (كلّ مرة في كينونة مختلفة، تبعاً للزاوية التي وضع فيها صاحب الدعوة لكنّ نسبة الآخر هذه لا تقتصر على التعاون بين المستويات، أنّها تتوغل أحياناً في اختلاف المدلولات والمضامين) [٣١].

ومع ذلك يمكن القول: إنّ (الآخر) هو ما يراد به المختلف والمباين. ويمكن تحديد (الآخر) في الحياة والواقع بناءً على المفهومات آنفه الذكر، فالآخر هو خارج الذات، وهو المختلف دينياً أو طائفياً أو سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً أو مكاناً أو لغة... الخ.

ويطلق مصطلح الآخر (Other) على (ما يختلف عن معايير المؤسسة التي تميز الجماعات الاجتماعية كوجود خاص، وبصورة أخرى هي الوضعية التي يكون فيها وجود مختلف عن الذات... ويمكن أن يشير إلى التميز الذي يقوم به الإنسان ليفرق بين نفسه والآخر من حيث الاختلافات العقلية والإثنية (Ethnic) والجنسية (Sexual) [٣٢].

ومما سبق يتضح أنّ مصطلح الآخر نشأ بين الجماعات الاجتماعية المختلفة، غير أنّه ينطبق على الجماعات الاجتماعية نفسها مثل الفروق بين الطبقات الاجتماعية القائمة على مفهوم النسب أو الغني أو الاختلاف المذهبي، أو المواطن والوافد، والمواطن الأصلي، والحاكم والمحكوم وما إلى ذلك [٣٣]. ويمكن تحديده بوساطة مجالات عدّة: المجال الأثني (عربي فرنسي) أو المجال العقائدي (الديني والانتماء الأيدلوجي) أو المجال الجنسي (ذكر أنثى)، أو المجال الاجتماعي (غني فقير) ... الخ. فالآخر في أبسط صوَّره (هو مثيل أو نقيض [الذات] أو [الأنا]؛ وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب، سواء الاستعماري (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري وكل ما يستثمر أطروحاتها مثل النقد النسوي والدراسات الثقافية والاستشراق) [٣٤].

وإذا كـان الآخر هو المختلف معي في اللغـة أو الـدين أو الجنس أو اللون، فالمختلف معي دينياً قد يتفق معي في اللغة والجنس والعمر واللون والثقافة، فدرجات الاختلاف مختلفة هي الأخرى، وإذا كان الآخر هو المرأة بالنسبة للرجل والرجل بالنسبة للمرأة، والحاكم بالنسبة للمحكوم والمحكوم بالنسبة للحاكم، فإنّ صفات كثيرة تجمع بين هذا وذاك، كالحبّ والرعاية والطاعة والاحترام المتبادل، وإذا كان الآخر هو المختلف عن إثنياً، فمن المؤكّد أنّ هناك قواسم مشتركة تجمعنا، وهموم إنسانية واحدة تحرّكنا.

فصورة الآخر متعددة، على المستوى الفردي والجماعي، وكلّ ينظر إليه من وجهة نظر خاصة (هذه هي ساحة الحياة قوامها الآخر، فكلّ مفردة تقابلها مفردة أخرى، تقابلها على نحو الضدّ والمغايرة، على نحو الاختلاف الكلي أو الجزئي. وهكذا إلى ما لا نهاية) [٣٥].

الممارسة الأدبية (الصورلوجيا Imagologie)

يزداد الاهتمام بين دارسي الأدب، بدراسة صورة الآخر في الآداب القومية المختلفة؛ لما تحمله تلك الصور من دلالات، إذ تعدّ مصدراً من مصادر المعرفة بما تقدّمه عن الشعوب والمجتمعات الأجنبية، وتساعد على تعميق فهم الذات، إذ غالباً ما ينظر إلى الآخر عبر منظور الذات وعبر رؤيتها الخاصة، وفي أحيان يقيّم الآخر مقارنة بالذات أو بوساطة اتفاقه أو اختلافه عنها.

لقد شهدت دراسة صورة الآخر ازدهاراً ملحوظاً في مختلف الآداب القومية، وبنسب متفاوتة على وفق تطور الدراسات الأدبية المقارنة في هذا البلد أو ذاك، ونظراً لتخطي دراسة الصورة الأدبية حدود الآداب القومية، فقد كانت موضع اهتمام علماء الأدب المقارن، إذ تعدّ (ميداناً أساسياً من ميادين البحوث المقارنة) [٣٦] وقد أطلقوا على الدراسات التي تتخذ من الصورة موضوعاً لها تسمية (الصورلوجيا).

(والصورلوجيا Imagologie) مبحث من مباحث الأدب المقارن يُعنى بدراسة وتحليل ورصد الصور الثقافية التي تكونها وتحملها الشعوب عن بعضها البعض في سياق شروط موضوعية معينة، ويُعنى بالتصورات التي تقدّمها وتبثها الكتابات الأدبية عن المجتمعات والثقافات الأخرى في لحظة اتصالية ما [١] فضلاً عن الوقوف على جدلية صورة الذات وصورة الآخر، بوساطة الأدب الشفاهي أو المكتوب أو المرئي[٣٧]

ويطلق (مارتدون) على هذا المبحث (علم الصورة Sciercedes Images) [٣٨] ومما جاء في تقديم المقارن الألماني (فون هيخو ديسرك) للعدد الرابع من مجلة (سيكولوجية الشعوب) الخاصة بدراسة الصورة الثقافية: (كثيراً ما اعتبرت الصورلوجيا من قبل بعض الأصول الأدبية والذاتية المحايثة للصورة بمثابة مبحث يستهدف أولاً وقبل كلّ شيء تبديد الآراء الخاطئة عن الجماعات الإثنية واللغوية أو القومية) [٣٩]، ويسميها (ديسرك): (علماً) يتوخى اكتشاف السمات المميّزة فعلاً للجماعات. كما يطلق عليها في مصنف آخر له اسم (الصورلوجيا المقارنة) [٤٠] (Imagoloie Kompara Tistische).

أمّا موضوع هذا المبحث بحسب (جان ماري كاري) و (فرانسوا غويار) هو (الأجنبي كما يُرى)، و (حقل المستقبل) [٤١]، ومن المسلّم به أن الصورة تشكل جزءاً من خطاب الإنسان، (وعند هذا المستوى تجد الصورلوجيا موضوعها الحقيق) [٤٢].

وبحسب (بير رونيل) والصورلوجيا: (علم جديد أفضت إليه دراسة محكيات الرحلة) [٤٣]. في حين يرى (باجو) أنّ الكتابة عن الآخر أو كتابة الآخر بشكل عام هي: (التي أفضت بنا إلى الفضاء المقارني الرحب: الصورلوجيا) [٤٤].

إنّها إذن الحقل الذي يشتغل بدراسة الصورة والتمثلات والطرق التي يرى مجتمع ما مجتمعاً آخر ويحدد ويحلم به، ويكمن دورها في رفض الأحكام المسبقة والإلحاح على ضرورة الانفتاح على الآخر، بهدف تحقيق نظرة شمولية للإنسان ولتحقيق ذلك ينبغي أولاً القيام بدراسة وصفية نقدية لكيفية كتابة الذات الغيرية في أي خطاب عن الآخر [٤٥].

إذا كانت الصورة نظرة إلى الواقع المغاير من خلال منظور قيّمي لأنه الذات المختلفة أو المخالفة، فإنّ ما يشكل موضوع الصورلوجيا هي هذه التصورات والصور المؤدية إلى تحصيل تمثيل الآخر، غير أنّها لا تغني عناية مباشرة وسطحية بالمضمونين الحقيق والمحتمل لتلك التصورات والصور، بقدر عنايتها بالإجراءات الأسلوبية التي تؤدي إلى إفراز هذه الأخيرة. وعلى هذا فإنّها لا تبحث في التطوّرات وحسب، بل تفتّش أيضاً عن العلاقات النصيّة الرابطة بين هذه التصورات على هيئة توهم حقيقة أو واقعية المنظور إليه [٤٦].

ويسميها (باجو) (الصورة الأدبية). ولهذه التسمية أكثر من دلالة، فهي تعكس الرغبة الواضحة في انتشال هذا المبحث الذي يهتم بدراسة (صورة الأجنبي في أدب ما)[٤٧]

من رواسب علوم أُخرى مجاورة قد تبعده عن حقل الأدب. فالأمر يتعلق بالتركيز على سمة الأدب، وإلا انزلق الباحث إلى مجالات أُخرى تقصيه عن الحقل المخصّص له. ويمكن قراءة هذا التوجّه الجديد من خلال دراسة لـ: (باجو) موسومة بـ: (أفق جديد للدراسة في الأدب المقارن: الصورة الثقافية)، والتي تعدّ نصّ تنظيري قيّم يسعى إلى موضعة الصورلوجيا الحديثة في إطار منهجي صارم [٤٨]. ومما جاء في هذه الدراسة: (الصورلوجيا هي دراسة صورة الأجنبي في أثر أو أدب ما. وإذا ما استعضنا عن كلمة (أدب) في هذا التعريف بكلمة (ثقافة) سنتاخم حدود ورهانات أبحاث متعددة يقوم بها الانثولوجين، أو الاثنروبولوجيون، أو السوسيولوجين، مؤرخو العقليات الذين يتشبثون بأمثلة المثاقفة والانحطاط الثقافي والاستلاب الثقافي أو أسئلة التاريخ الاجتماعي والثقافي. وعلى كلّ حال فإنّ الأمر يتعلق بإجمال الأدب من أجل السيسيولوجيا، إذ يهدف تنويع الاشتغالات إلى حدّ التوسع اللا محدود [المجال] البحث على غرار المؤرخ، ذلك لأنّ الأدبي لا يمتلك بعد الوسائل المسعفة، وإنّما يتعلق الأمر بمواجهة الأدب وبممارسات ثقافية أخرى: [مواجهة ضرورية في حالة الصورة الأدبية التي تبتغي أن تكون في علاقة بتغيرات أيقونية أخرى، كالصورة المطبوعة والصحافة والأدب والملحق والكريكاتير... الخ]، كما يتعلق الأمر بتأمل الأدب في إطار تحليل شامل يخص ثقافة مجتمع ما، ويرفع بعض الحواجز الاعتباطية بين الأدب والأدب الملحق وأدب الدرجة الثانية أو الأدب الشعبي، وبين الأدب والعلوم الإنسانية، وبين الأدب والعلوم التاريخية) [٤٩].

فما يهم رجل الأدب خلافاً لعالم الاجتماع والمؤرخ ورجل الدولة هو (النقل الأدبي) للصورة، إنّ هذا لا يعني أنّ الصورة الثقافية تدعو الباحث إلى أن يأخذ بعين الاعتبار النصوص الأدبية فقط ولا شيء غير النصوص الأدبية وشروط إنتاجها وانتشارها، بل يأخذ المادة الثقافية التي تمت بها الكتابة، وتم بها التفكير والعيش.

إنّ هذا النمط من الدراسة - يجر الباحث إلى قضايا إشكالية، إذ تتجه الصورة - أحياناً - إلى أن تكون كشافاً منيراً لاشتغال أيديولوجيا ما[٥٠]

ولهذا يجب أن تشتغل الصورلوجيا بـ:(تحديد الصورة الموجودة في نفس الأدب، ونفس الثقافة، وهو ما يسمّى على مستوى تاريخ الأفكار بـ: [الآراء] والاختيارات الثقافية التي تتم انطلاقاً من إعطاء المشروعية لصور الثقافة وتطورها)[٥١].

ووفق هذا التصوّر تفضي دراسة الصورة الأدبية، إلى فهم تاريخ الأفكار والعكس صحيح، لهذا يعدّ تاريخ الأفكار - بالنسبة لباجو - بمثابة التنمية اللازمة للصورلوجيا وبعيداً عن الالتصاق بمبادئ [النقل] الأدبي للصورة. لذلك أضحى لزاماً على الصورلوجي دراسة خيوط القوة التي تحكم ثقافة ما، وكذلك منظومة أو منظومات القيم التي يمكن أن تتأسس على آليات التمثيل، أو بالأحرى آليات الأيديولوجيا، فدراسة صورة الأجنبي تعنى بتحديد الأُسس والآليات الآيدلوجية التي يبنى عليها مبدأ الغيرية (٥٢).

وتأسيساً على هذا التوجّه الذي يرى كتابة الآخر فضاء صورلوجيا مقارناً يمتزج فيه النوع الأدبي مع البعد الأنثروبولوجي، يتعين على الناقد إذا ما تعلق الأمر بدراسة النتاج الأدبي استحضار جميع الوسائل والتقنيات التي تسمح بجرد مسالك الكتابة الغيرية والكتابة عن الغيرية، مع الاستعانة بالإجراءات التي تحضّر (الملاحظ الثقافة الأصلية) و (الآخر الملاحظ الأجنبي) للتعريف إلى حدّ ما بالبعيد والمألوف والغرائبي (٥٣). ولن يحدث إدخال تجديدات عميقة على هذا المبحث سوى بفضل (الوحدة المخصبة بين العلوم الإنسانية والتحليل الأدبي) (٥٤). والاكتفاء باستدراجه إلى العلوم الإنسانية قد أفضى إلى إنتاج صورلوجيات غير أدبية (صورلوجيا تاريخية، صورلوجيا سوسيولوجية) لذا وجب التركيز على التحليل الأدبي بغية المحافظة على أدبية المقترب الصورلوجي، لأن الهدف النهائي للصورلوجيا، يتمحور حول مستوى وظائف الصور والاستناد إلى قيم تعمل على تحديد دورها في حياة المجتمعات (٥٥).

وعلى هذا النحو تحتاج الصورلوجيا إلى أدوات الناقد في معرفة بالعلوم الإنسانية، مثل التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس... الخ، والدراية بالمناهج النقدية الحديثة، فضلاً عن المؤهلات الذاتية كالذوق والحساسية وغير ذلك من أدوات تساعد على تذوق الجمال (٥٦).

وتشكل الصورة التي تقدّمها الآداب القومية للشعوب الأخرى (مصدراً أساسياً من مصادر سوء الفهم، سواء أكان هذا إيجابياً أم سلبياً، ويعني سوء الفهم السلبي ذلك النوع الناجم عن الصورة العدائية التي يقدمها أدب قومي ما عن شعب آخر وشعوب أخرى) (٥٧)، مما يفضي إلى تقديم صورة غير موضوعية للذات والآخر في الوقت نفسه، مع أنّ الذات تدرك نفسها حين تتعامل مع الآخر (٥٨).

إنّ الصورة التي نقصدها حتماً ليست الصورة الشعرية، إنّما هي الصورة الأيقونولوجية التي تهتم بدراسة وتحليل الميثات المكونة عن الآخر الأجنبي والغريب من خلال تمثله داخل الحقل الثقافي للذات الناظرة (٥٩).

ويبدو أن الحديث عن الصورة كان ينحصر في مجال الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية، الأمر الذي يؤكّده النقاد بقولهم (إن الصورة الإبداعية في النثر عامة تكاد تكون غير مدروسة سواء من لدن النقاد العرب أو الأجانب، أمّا عن الصورة في الرواية فحدث ولا حرج) (٦٠) إلا أن اعتمادها كمعيار في مجالي النثر والنقد أصبح أمراً ضرورياً؛ لإبراز الأدوات الجمالية الضابطة للإنتاج الأدبي والتقليل من تلك الفوارق التي تفصل بين مختلف الأجناس الأدبية والاتجاهات النقدية، وعليه لم يعدّ الحديث يختص بالصورة الشعرية، بل أصبح يطال حتّى الصورة السردية ولاسيّما الرواية التي تستلهم جزءً من جوانبها من اللغة والفنّ والفلسفة والبلاغة، وبعض جوانب الحس والتخييل والتلقي وعليه تصبح الصورة الروائية مشتركة مع الصورة الشعرية في معناها العام الدال على الشكل والنوع (٦١)

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الصورلوجيا لا تهتم فقط بدراسة صورة الآخر وتحليلها، ذلك لأنها، معنية بتحليل صورة الذات، فالكلمة تمتزج وتتداخل وتكون الكلمة الاعترافية حول الذات: إنّ الحقيقة المتحملة حول الآخر لا تنفصل عن الحقيقة المصوغة حول الأنا (٦٢)، لذا فإنّ دراسة الصورة الأدبية أو التمثل الأدبي للآخر يكشف عن المغايرة لأنا الناظر من جهة مثلما يكشف من جهة أخرى عن صورة الأنا في إطار مقارنات صراعية عنيفة، تبغي في نهاية المطاف تحديد الهوية وضبط الحقيقة الوجودية للذات المصورة - بالكسر - وذلك في معرض التقاط ملامح وخصوصيات الذات المصوّرة - بالفتح - (المنظور إليها).

ودراسة الصورة وتفكيكها التي تكونها الذات الناظرة عن فضاء الآخر التي تسهم بالطابع المركب أو المزدوج للصورة الثقافية أو التمثيلية لا بدّ أن تقدّم صورة عن الآخر المغاير.

وما يمنح هذه الصورة هذا التركيب، هو هاجس المقارنة الذي يسكن كلّ خطاب يتوخي اقتحام فضاء الآخر المختلف، إذ تطرح مسألة مقارنة مواصفات الآخر في (الهناك) بموصفات ووضع الأنا (الهنا) مع اختلافهما في الفضاء الثقافي والمعرفي والحضاري [٦٣].

فالصورة يمكن أن تشكل تعبيراً عن فأرق واضح بين نظامين وثقافتين، لذا يمكن عدها تمثلاً لواقع ثقافي ترجم من خلاله الفرد والجماعات التي تنشأ بها فضاءها الاجتماعي والثقافي والأيديولوجي، فالصورة (تنشأ عن وعي مهما كان صغيراً، بالأنا مقارنة بالآخر، وبهنا مقارنة بمكان آخر) [٦٤]، وهذا يفضي إلى أنّ الصورة تشكل من عنصرين أساسين (الأنا والآخر)، عبر وعي الذات والآخر [٦٥]، فهي (تعبير أدبي أو غيره عن تباعد ذي دلالة بين نظامين من الواقع الثقافي) [٦٦]، بذلك تكون الصور التي هي (جزء من التاريخ بالمعنى الواقعي والسياسي جزءاً من الخيال الاجتماعي والفضاء الثقافي أو الأيديولوجي التي تقع ضمنه) [٦٧]. وعلى هذا تمثل الصورة الأدبية رؤية فكرية عبر عرض واقع ثقافي (يستطيع من خلاله الفرد أو الجماعة الذين شكلوها... أن يكشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي والأيدلوجي الذي يقعون ضمنه) [١]، فالنظر إلى الصورة الأدبية بوصفها مجموعة من الأفكار عن الأجنبي أخذت صيرورة التأديب (جعل الشيء أدبياً) [٦٨] ينفي إلى اعتبار النصّ الأدبي يستخدم لشيء ما في المجتمع ومن أجله وهو تعبير عابر أو مجزأ عن هذا المجتمع [٦٩].

وترجع أهمية دراسة صورة الآخر إلى أنّها توسع أفق الكتابة والتفكير وتصحح فهمنا للآخر كما أنّها تعمق فهمنا للذات وتضعها في إطارها الصحيح مقابل الآخر بما يغني الشخصية الفردية ويجعلها أقدر على فهم نفسها والآخرين، أمّا (على المستوى الجماعي فتفيد في تصريف الانفعالات المكنونة تجاه الآخر، أو في تعويض وتسويغ أوهام المجتمع الكامنة في أعماقه، وكذلك تُبيّن الصورة المغلوطة المكونة عن الشعوب فتسهم في إزالة سوء التفاهم وتؤسس لعلاقات معافاة من الأوهام والتشويه) [٧٠]. الأمر الذي يسهم في نشأة علاقات إنسانية مبنية على أسس سليمة بين المجتمعات المختلفة، (ويمكن أن تساعد على دراسة الصورة الأدبية على أخذ شعور نقدي تجاه ممارساتنا الثقافية وتأملاتنا العقلية، ويمكن السماح بإعادة النظر وإعادة ملائمة الثقافة التي يتطور فيها الباحث بحثه) [٧١].

إنّ الأديب عند تجسيده صورة الآخر لا ينقل صورته بمعزل عن ذاته، وبالتالي لا يمكن لتلك الصورة أن تتسم بالموضوعية، فالأنا حين تنظر إلى الآخر لا تنقل صورته فقط، بل تنقل صورتها الذاتية أيضاً [٧٢]، والآخر (باعتباره اختلافاً ثقافياً يشكل جزءاً من نظرتنا للذات، سواء تقدّم إلينا بوصفه شريكاً متساوياً، أو في هيئة غازٍ أو تاجرٍ أو مبشر، أو بعدّه [كذا] كياناً متغطرساً أو مهادناً) [٧٣]. وفي كثير من الأحيان تبدو الصورة المقدمة عن الآخر في هيئة نفي له (سواء كانت الصورة المقدمة على المستوى الفردي من قبل الكاتب أم على مستوى الجماعة من قبل الأمة، إذ يتم التعبير عن الآخر بنفيه ليتم التعبير عن الذات) [٧٤] مع الاعتراف بأنّ الذات تدرك نفسها على نحو أفضل بوساطة العلاقة مع الآخر (فالذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر، لذلك فإنّ أي تشويه في النظرة إلى الآخر لا بدّ أن يعني تشويهاً كامناً في الذات) [٧٥]، وعلى هذا النحو تظهر (الهوية القومية تقف مقابل الآخر الذي قد يكون مناقضاً للأنا مكملاً لها، تبعاً للعلاقة التاريخية التي تنشأ بينها)[٧٦].

وربما لا تستند الصورة التي يقدمها الأديب عن الآخر إلى أساس صلب من التجربة والمعرفة والإحاطة بأوضاع ذلك الآخر، وأنّها لا تعبر عن مشكلات الآخر وفضائله، ولا تنبع من التزام الأديب حيال المجتمع الأجنبي أو من رغبة في إصلاحه أو تغييره نحو الأفضل [٧٧]، وهي بجميع الأحوال ليست من نتاج توحد الأديب مع المجتمع الأجنبي الذي لا يرتبط به، إنّ (الصورة التي يرسمها الأديب لمجتمع أجنبي تنبع أولاً وقبل كلّ شيء من مشكلات الأديب نفسه ومن أوضاع مجتمعه القومي، وهي تلبي بالدرجة الأولى حاجات نفسية أو فنية أو ثقافية للأديب ومجتمعه، ولا تلبي حاجات ثقافية أو اجتماعية للشعب الأجنبي المصور) [٧٨] وفي أحيان كثيرة قد تعكس صورة الآخر في آثار أديب ما حاجة ذلك الأديب - ومعه عدد كبير من المتلقين - إلى الهروب من مجتمعه الذي ضاق ذرعاً به وبمشكلاته [٧٩]، وقد تعكس رغبة في إصلاح ذلك المجتمع أو تغييره، أو دفعه للاقتداء بالمجتمعات الأجنبية التي يقدم الأديب صوراً منها، وتحمل تلك الصورة - التي تكون إيجابية عادة - في ثناياها رغبة منتجها الظاهرة أو الخفية في دفع مجتمعه إلى تقليد الآخر أو الإفادة من تجربته في بعض الميادين، وينطبق هذا على العديد من أعلام اليقظة العربية أمثال رفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق، وسواهم في كتاباتهم عن الغرب [٨٠]، ويعكس في الوقت ذاته تبرم الأديب بمجتمعه الأصلي: (إن الأديب العربي الذي يهرب بخياله إلى الغرب يروم الهروب من مجتمع متأخر تقنياً وإدارياً واجتماعياً وسياسياً متزمت أخلاقياً إلى مجتمع صناعياً وإدارياً ومتحرر أخلاقياً) [٨١].

وعليه يمكن لبعض النصـــوص الصـــورية أن تحمل ضـــمناً موقفاً انتقادياً من المجتمع المنتج ورغبة في التغيير ومواكبة الآخر، ولاسـيّما صـور المجتمعات المتطورة التي يقدمها أرجاء من مجتمعات متأخرة تشـكل أنموذجاً يعجب به الأديب ويطمح إلى تسويقه في مجتمعه الأم.

ويعود الفضـــل في ظهور هذا المبحث من مباحث الأدب المقارن، إلى الرغبة في معرفة الآخر، ومحاولة فهمه على نحو أفضل، ففي النصف الأوّل من القرن التاسـع عشـر قامت الأديبة الفرنسـية (مدام دوسـتال) بزيارة طويلة إلى ألمانيا في وقت تصـاعد فيه العداء وسـوء الفهم الذي يشـوب نظرة الفرنسـيين لألمانيا رغم الجوار الجغرافي، وقد تبين لها أنّ الفرنســيين يجهلون الكثير من الأمور المتعلّقة بالمجتمع والثقافة والأدب والطبيعة في ألمانيا، فرســموا في أذهانهم صـورة لشـعب فظ غير متحضـر يتكلم لغة غير جميلة، ليس له إنجازات أدبية أو ثقافية تذكر، إنّها باختصار صورة يرسمها شعب لشعب آخر يعدّه عدواً له.

وهكذا استطاعت (مدام دوستال) أن تتعرف عبر التجربة الحية والمعايشة اليومية على حقيقة تمتع الشـعب الألماني بمناقب جمة مثل (الطيبة والاسـتقامة والصـدق) فضـلاً عن أنّها اطّلعت على جمال الطبيعة سـيما (نهر الراين، والغابة السوداء)، ويغنّي الأدب الألماني والمستوى الرفيع الذي بلغته الفلسفة الألمانية، وبذلك لمْ تسلّم (مدام دوستال) للصورة النمطية للآخر، بل حاولت معرفة الآخر عبر تجربتها الخاصـة، وكانت محصـلة هذه الرحلة إلى ألمانيا كتاب يحمل عنوان (ألمانيا)، سـعت فيه (دوسـتال) إلى تصـحيح ما في أذهان الفرنسـيين من صـور مشوهة عن الشعب الألماني وبلادهم وثقافتهم، وهو ما يعده النقاد من إرهاصات الأولى للدراسات التي تعنى بدراسة صورة الآخر [٨٢].

أمّا عربياً فيبدو أن الآخر كان معروفاً في الثقافة العربية القديمة، وإنْ لمْ يســمّ بهذا المفهوم، وأبرز ما يمكن ملاحظته وقرة الموروث العربي المتعلق بتفوق اللغة العربية لذلك يســمي العربي غيره أعجمياً، والعجماء هي: البهيمة، وسميت عجماء لأنها لا تتكلم [٨٣].

لقد صور الشعب العربي الذي جمعت فيه أسمَّى صور الفصاحة والبلاغة الشعوب والأمم الأخرى من بين ما تمّ الغرض له من موضوعات وأغراض، وذلك بفضل احتكاكهم المباشر بهم، أو عن طريق السماع، وما توارثوه من أسلافهم: فهذا النابغة الذبياني يشبه صوت غير العرب قائلاً:

أصوات عجم إذا قاموا بقربتهم كما تصوت في الصبح الخطاطيف [٨٤]

أمّا علقمة الفحل فيقول:

يوسي إليها بأنقاض ونقنقةٍ كما تراطن في أفذانها الروم [٨٥]

ومن بين أكثر الأمثلة شيوعاً في تراثنا الشعري ما أورده المتنبي في تصوره للآخر الأسود أو الزنجي، إذ نجده يقول:

لا تشترِ العبد إلا والعصا معه من علّم الأسود المخصي مكرمة
إنّ العبيد لأنجاس مناكيد أقومه البيض أم آباؤه الصيدُ [٨٦]

من هذا حقاً أسمَّى معاني نفي الآخر واستبعاده، إذ نلمس رفض المتنبي القاطع للآخر وقد يعجب البعض عندما يجد مثل هذا الموقف لدى جهابذة الشعر العربي أمثال الفرزدق، وابن الرومي [٨٧]

هذا فيما يخص الآخر الزنجي أو الأسود، أمّا الآخر الأبيض - ويقصد به عادة الروم - فلم يكونوا أوفر حضاً من السود، إذ يوظف الشعر العربي نموذجاً مسبقاً، لذلك كان الشاعر العربي يحمل موقفاً نمطياً من (العلوج) - علوج الروم[٨٨] التي طالما استحضرها أبو تمام والبحتري وغيرهما [٨٩]

والحديث عن الصورة التي ارتسمت للآخر في الخيال الإسلامي يقودنا إلى العصر الوسيط والتحديد مفهوماً (ديار الإسلام، وديار الكفر)، بوصفه مجالاً ثقافياً ينتمي إلى منظومة عقائدية تختلف عن منظومة الآخر.

لقد كانت المركزية الإسلامية ممثلة بدار الإسلام ونظامها القيمي المعياري، هي الموجّه الأكثر فعالية في تقديم الصورة النمطية للآخر، وهي في عمومها صورة تستقي مكوناتها من رغبة في تفخيم الأنا بمختلف أبعادها. فقد نُظر إلى الشعوب الأخرى استناداً إلى أسس قيمية، إذ تفرض المفاهيم صوراً للآخر، توجهها منظومات ومرجعيات مختلفة، بوصف الآخر المختلف قيمياً، ومثل هذه المفهومات شائعة بين أغلب الجغرافيين والرحالة العرب، كالإصطخري، وابن حوقل، والمقدسي، وسواهم الذين قصروا رؤيتهم على مملكة الإسلام [٩٠]، ولم يقتصر الأمر على الجغرافية العربية، بل امتدّ ليشمل السّرد العربي القديم فهذه مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري تطالعنا أن أبا الفتح الإسكندري، وعيسى بن هشام وعبر أغلب مقاماتها يتجولان في مملكة الإسلام ولم يسافرا أبعد منها [٩١].

غير أنّ هذا لا يعني أن الصورة الوحيدة للآخر في التراث العربي، بل أنّ هناك استثناءً بارزاً يمثل موقف الجاحظ الذي كان له السبق في تقديم الآخر بصورة إيجابية ممثلاً في السود، والأتراك، والفرس، والروم [٩٢]

وقد ساهمت هذه الخطوة الإيجابية التي خطاها الجاحظ في التقريب بين مختلف الأجناس في تلك المرحلة، وأفضل دليل على ذلك ما كان واقعاً في أيام عزّ الدولة الإسلامية، إذ أكدت السياسة آنذاك على ضرورة اندماج الآخر - مهما كانت أصوله - في المجتمع الإسلامي واعتباره جزء منهما، حتّى إنَّ الكثير من الوافدين من أصول فارسيّة وبيزنطينية كانوا مقبولين ومرحباً بهم إلى درجة إدراجهم بالمؤسسات الرسمية المهمة، وقد كان لهذه الإجراءات دور كبير في ازدهار الحضارة الإسلامية، لكونها تستعين بجميع الخبرات وبأكبر قدر ممكن (٩٣).

وفي مرحلة تالية من تاريخ الثقافة العربية، وتحديداً إبان عصر النهضة، بدأت تتكشف مجموعة من المحاولات الثقافية الأدبية التي سعت إلى تحديد موقف من الآخر، فقد كان (المثقفون العرب وعلى وجه الخصوص الذين درسوا في الغرب يردّون (جلهم إن لم يكن كلّهم) على اختلاف اتجاهاتهم السياسية التفاهم مع الغرب، لاعتقادهم أن موقعه الجغرافي والحضاري والتاريخي منا جعله حنوناً أو الآخر محاورنا الطبيعي، وإنّ علينا أن نأخذ منه بشكل وبآخر ما يسعفنا في نهضتنا)(٩٤).

لقد اتّخذت العلاقة مع الآخر مناحي شتى وأشكالاً متعددة ووجوهاً مختلفة في إطار الصراع والتفاعل الدائم (٩٥)، ولم تقف هذه العلاقة عند حدّ الانبهار بالآخر وبمنجزاته العلمية والإنسانية وتطوره المادي والثقافي، ولم تقف عند حدّ التبعية واستلاب الشخصية العربية من موروثها الحضاري ومقوماتها الإنسانية، لتتشيأ بمعايير الآخر وقيمة وأشكال حضارته، بل تعدتها إلى علاقة من نوع آخر، قوامها الوقوف على أشكال حضارة الآخر أو نجاحه في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وقد اتّخذ هذا الموقف طرقاً متعددة أهمها الرحلة إلى الغرب وتسجيل رؤى وحوارات ومواقف في أعمال أدبية مختلفة (٩٦). ومنذ ذلك التاريخ، أضحى الآخر حاضراً في أغلب النتاجات الثقافية العربية، وقد تجاوزت رؤية الكاتب العربي مسألة التأثر والتأثير بل تعدتها إلى إقامة حوار بين حضارتين، ولكل منظوره يدافع به عن مكونات حضارته ومعطياتها الروحية والمادية (٩٧).

وهذا ينطبق بما يشكل القاسم المشترك في الأدب العربي الذي غدى مسؤولاً إلى حدّ ما، لا عن صورة الآخر في الأدب والثقافة العربية، بل عن صورة العربي نفسه وهو يخوض صراعه الحضاري المستمر. وعلى هذا، فإنّ ما تقتضيه موضوعة (الآخر) يتجاوز الحدود الأولية للصراع الذي يسهم على نحو ما في إنتاج المخيال ويشكل بشكل أكثر تحديداً (المخيال الجمعي) مؤثراً في إنتاج الصورة - صورة الذات والآخر - فإنّ أي صورة تنتج عن حضور الوعي بـ: (الأنا) مقابل الآخر والتي تشكل في إطار العلاقة بين بلدين أو ثقافتين، لتقدّم بالضرورة مفصلاً جديداً من تاريخ الأفكار(٩٨)

وتنبع أهمية البحث في موضوعة الآخر من فكرة (الآخرية)، ومن طبيعة الصراع بين الإنسان والإنسان، فكلّ صراع بين إنسان وآخر، يبدأ من تموقع كلا الطرفين في حيزي الآخرية، فلا يكون بينها صراع ما لم يكن فهما آخر بالنسبة للآخر، وعلى المستويين الفردي والجماعي[٩٩] وعليه تصبح الأنا بانشطاراتها المتعددة والآخر بتقسيماته المختلفة مادة للمتن الأدبي، بوصفه علاقة قائمة بين أنا النصّ والآخر منتجاً من الإحالات اللغوية والنفسية والفكرية التي غالباً ما تكون في خصوصية المعنى لتعبر عن (أنا وآخر) في الوقت نفسه، فالأدب بوصفه التوليفة المحايثة لتوظيف كلّ منهما في تركيبة الوعي... كرغبة إرادية تمتحن كلّ أشكال وصيغ التعايش الممكنة بينهما، مع العلم أنّ (الأنا) تحمل دائماً نوعين اثنين من الآخر، أحدهما سيشترك معها في تشكيل الأدب وعبر تنبيه للمنظومة الرابطة لهذا الأدب من لغة وقيّم وعادات وتقاليد... الخ، فهو آخر يشبهها ويتماثل معها والثاني مغاير يتخطى البنية الأدبية للأنا، عبر امتلاكه معايير مختلفة في التفاصيل تجعله يحدد معالمه على وفق منظومة مفارقة تجعل من تحقق الأنا عبر وضعية الأدب مجرد رغبة في استلابه وتخطيه واحتوائه وإعادة تشكيله، وبالتالي توظيفه في السياق الموازي المعياري (القوة - الضعف) اللذين يمتلكان كلّ منهما في لحظة تاريخية معينة واللذين تتبدل مواقعهما بتبدل مواقع (الأنا والآخر) ثقافياً ومادياً في اللحظة ذاتها[١٠٠]. وعليه يمكن القول إنّ صورة الآخر الأدبية (تمثيل يعتمد على معلومات شبه ثابتة ذات طابع عام ومعقول، ولها شيء من الواقع الملموس)[١٠١]، وهي عبارة عن (فعل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفته تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والنحت والتصوير الشمسي، موغلة في امتدادها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والانثروبولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر الصور البلاغة ومحسناتها، ثمّ هي حية، وقبل كلّ شيء هي إفراز خيالي) [١٠٢].
فليس الآخر في الأدب هو ذلك الشخص الحيّ بدمه ولحمه، بل هو مجموعة من السمات الثقافية التي تسمح بالتحكم بأفعال الأدب وأحداثه وتكشف طبائعه وأبعاده التاريخية والحضارية والطبقية الخاصة كما يراها الأديب القائم تمثيل الآخر أدبياً، عبر تحويله إلى كائن متخيل، وبحسب تقديم (تودروف) فإنّ الآخرين هم (أولئك الذين ينتمون إلى جماعتي) أما نحن فهم (مجموعتي الثقافية والاجتماعية) [١٠٣].

والحديث عن صـــورة الآخر يختلف اختلافاً كليّاً عن الآخر، كون صـــورة الآخر هي: (بناء من الخيال ومن الخطاب الصـــورة ليســـت من الواقع حتّى وإن كان الصراع حولها من رهانات الواقع) (١٠٤).

إنّ بناء الصـورة في الخيال يحتاج إلى مراحل وأسـس متنوعة إذ (تؤول هذه الصـــيرورة الطويلة والبطيئة إلى وجود (الأنا) وتؤول بالتبعية إلى وجود الآخر) (١٠٥).

ولأن صـورة الآخر لا تتطابق في الأدب مع الواقع بالضـرورة، وهي من البناء التخيلي احتمالية، لذا كانت وظيفة الروائي أن يكون روائياً أولاً وأخيراً، ومن هنا اختلفت بنية الروايات التي تعالج موضـوعاً واحداً، فهي لا تتقيد بما هو تاريخي وخارجي وواقعي تقيداً صرفاً، وإنّما تنتزع نحو بنائها وعالمها الروائي.

وعلى هذا النحو تصـبح التمثلات الأدبية للآخر، مُجمل أشـكال حضـور الآخر في النصّ الأدبي، سواء أكانت على مستوى الشخوص أم علاقات الأزمنة والأمكنة ورموز الثقافة المختلفة ذات الدلالة الثقافية التي تندرج تحت الصلة بين (الـذات) و (الآخر) والصـــورة المنتجـة لـه أدبيـاً، بمعنى توافر مجموعـة من الخصـــائص الجمالية والتشـــكيلات الدلالية والفنية التي يحققها وجود الآخر في النصّ التي تعكس غالباً الوعي المتكون بحسـب الموروثات والمسـلمات السـائدة التي لا يكون فيها النصّ الأدبي إلا مناســبة لظهورها أدبياً - مع الإشـــارة إلى ضـــرورة التوازن بين الانفتـاح الفكري على الآخر والانفتـاح الفني على النصّ الأدبي.

الخاتمة

إن مفهوم الآخر فيه من الشمولية والاتساع ما يؤهله لأن يكون كلّ مرة في كينونة مختلفة؛ لأنه لا يحتمل دالاً واحداً في كلّ مرة، بل يتبدّل هذا الدالّ عند كلّ وقفة تاريخية أو سياسية أو اجتماعية، تبعاً للكيفية التي يطرح فيها هذا الآخر.

تقتضـــي عملية البحث في مصـــطلح (الآخر) في مجال علم النفس الإشـــارة إلى التلازم الحقيقي بين (الأنا والذات) وما يترتب على هذا التلازم من مســـتويات وتقابلات وصـــيغ رفض أو قبول، لذا ســـيكون محورها في هذا المجال (الأنا - الذات).

وعملية اكتشـــاف الآخر لا تتمّ بمعزل عن الذات، فأينما وجد الآخر، فالذات تكون مقابلاً له، إذ غالباً ما ينظر إلى الآخر في منظورها، ورؤيتها الخاصـــة، وقد يقيّم الآخر مقارنة بالذات، فيما إذا كان متفقاً معها، أو مختلفاً عنها؛ وعليه يصبح فهم الآخر وتحديد ماهيته، أحد العوامل الداعمة لهوية الذات، فبقدر حاجتنا إلى

التعرف على الآخر، نحتاج إلى وعي تامٍ بذواتنا. ومع ذلك يمكن القول: إنّ (الآخر) هو ما يراد به المختلف والمباين. ويمكن تحديد (الآخر) في الحياة والواقع بناءً على المفهومات آنفه الذكر، فالآخر هو خارج الذات، وهو المختلف دينياً أو طائفياً أو سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً أو مكاناً أو لغة... الخ.

وعليه يمكن أن تعدّ كتابة الآخر أدبياً فضاء صورلوجيا مقارناً يمتزج فيه النوع الأدبي مع الأبعاد المعرفية الأخرى، التي تستدعي من الناقد إذا ما تعلق الأمر بدراسة النتاج الأدبي استحضار جميع الوسائل والتقنيات التي تسمح بجرد مسالك الكتابة الغيرية والكتابة عن الغيرية. وعلى هذا النحو تحتاج الصورلوجيا إلى الإحاطة بالعلوم الإنسانية، مثل التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس... الخ، والدراية بالمناهج النقدية الحديثة، فضلاً عن المؤهلات الذاتية كالذوق والحساسية وغير ذلك من أدوات تساعد على تذوق الجمال.

أما التمثلات الأدبية للآخر، فيمكن تحديدها على أنها مُجمل أشكال حضور الآخر في النصّ الأدبي، سواء أكانت على مستوى الشخوص أم علاقات الأزمنة والأمكنة ورموز الثقافة المختلفة ذات الدلالة الثقافية التي تندرج تحت الصلة بين (الذات) و (الآخر) والصورة المنتجة له أدبياً، بمعنى توافر مجموعة من الإحالات الخصائص الجمالية والتشكيلات الدلالية والفنية التي يحققها وجود الآخر في النصّ التي تعكس غالباً الوعي المتكون بحسب الموروثات والمسلمات السائدة التي لا يكون فيها النصّ الأدبي إلا مناسبة لظهورها أدبياً، مع التأكيد على ضرورة التوازن بين الانفتاح الفكري على الآخر والانفتاح الفني على النصّ الأدبي.

وترجع أهمية دراسة صورة الآخر أدبياً إلى أنّها توسع أفق الكتابة والتفكير وتصحح فهمنا للآخر، كما أنّها تعمق فهمنا للذات وتضعها في إطارها الصحيح مقابل الآخر بما يغني الشخصية الفردية ويجعلها أقدر على فهم نفسها والآخرين، الأمر الذي يسهم في نشأة علاقات إنسانية مبنية على أسس سليمة بين المجتمعات المختلفة، فضلاً عن الإسهام في بلورة شعور نقدي حيال ممارساتنا الثقافية المختلفة ومواقفنا الفاعلة.

هوامش البحث:

١. نظريات الشخصية، دوران شباترز تحقيق: حمد دلي الكربولي وعبد الرحمن القيسي المكتبة الوطنية بغداد ١٩٨٣: ١١.
٢. تنظر: المضمون الاجتماعي للمناهج: محمّد أبو زيد، مؤسسة الخليج العربي، ط ١، ١٩٩٠: ٨.
٣. المضمون الاجتماعي للمناهج: ٤.
٤. ينظر: سيكولوجية الشخصية محدداتها قياسها نظرياتها: د. سيد محمّد غنيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٥: ٥٣٨.
٥. ينظر: سيكولوجية الشخصية محدداتها قياسها نظرياتها: ٧٣٣.
٦. ينظر: صورة الآخر العربي والآخر الفلسطيني ضمن كتاب صورة العربي ناظراً ومنظوراً إليه، ٧٠٠ - ٧٠١.
٧. صورة الآخر المختلف فكرياً (سوسيولوجية الاختلاف) ضمن كتاب (صورة العربي ناظراً ومنظوراً إليه، ١١١.
٨. ينظر: الآخر العربي والآخر الفلسطيني: ٧٠١.
٩. ينظر: الآخر في النزاع القومي ضمن كتاب (العربي ناظراً ومنظوراً إليه): ٦٠٠.
١٠. ينظر: مفهوم صورة الذات والآخر ضمن كتاب (العربي ناظراً ومنظوراً إليه): ٨١٢.
١١. ينظر: مفهوم صورة الذات والآخر ضمن كتاب (العربي ناظراً ومنظوراً إليه): ٨١٢.
١٢. ينظر: م. ن والصفحة.
١٣. ينظر: م. ن والصفحة.
١٤. ينظر: الشراكة المعرفية بين الأنا والآخر، عبد النبي اصطيف، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين العدد ذ لسنة ٢٠٠٢ ص ٧٥.
١٥. ينظر: الشراكة المعرفية بين الأنا والآخر، عبد النبي اصطيف، ص ٧٧
١٦. ينظر: م. ن والصفحة.
١٧. ينظر: صورة الآخر في المتخيّل الشرقي بنية الجغرافية الحيّة: ياسين النصير مجلة الرافد دائرة الإعلام، الشارقة، العدد ٣٢، ٢٠٠٢: ٨٦ - ٨٧.
١٨. الأنا والآخر والجماعة، سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر ١٩٧٤. : ٧.
١٩. ينظر: فيمونولوجيا الفكر، هيجل، ترجمة وتعليق مصطفى صفوت، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانا، الجزائر ١٩٨١: ١٥٧.
٢٠. ينظر: الأنا والآخر والجماعة: ٨.
٢١. م. ن: ١٣.
٢٢. ينظر: م. ن: ٣.
٢٣. م. ن: ١٣ - ١٤.
٢٤. م. ن: ٣٠٢، وللمزيد من التفصيل يمكن مراجعة الغير في فلسفة سارتر، فؤاد كامل، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، مصر (د. ت).
٢٥. مفهوم ومواريث العدو في ضوء عملية التوحيد والسياسات الأوربية، ضمن كتاب صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، ص ٥٤، والآخر عند جورج أوريل
٢٦. الآخر المفارقة الضرورية، دلال البزي، ضمن كتاب صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، ص ١٠٠.
٢٧. م. ن ص ١٠٠.
٢٨. م. ن ص ١٠٠ - ١٠١.
٢٩. ينظر: الغرب المتخيل صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، محمّد نور الدين أفاية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط ٢ ٢٠٠٠: ٥٤ - ٥٥.
٣٠. ينظر: نحن والآخرون النظرة الفرنسية للتنوع البشري، تودروف، ت ربى محمود، دار المدى للثقافة والنشر ط ١ ١٩٩٨: ٢٣.

٣١. ينظر: الآخر في القرآن: ٣٩ - ٤٥.
٣٢. الآخر المفارقة الضرورية ضمن كتاب (العربي ناظراً ومنظوراً إليه): ١٠١.
٣٣. ينظر: تمثيلات الآخر في أدب ما قبل الإسلام، د. فاطمة المزروعي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي ٢٠٠٧: ٣٧، وينظر مصدره
٣٤. ينظر: م. ن: ٣٨.
٣٥. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعيد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط ٥، ٢٠٠٧: ٢١.
٣٦. الآخر في القرآن، غالب حسن الشابندر: ٣٦.
٣٧. الوجيز في الأدب المقارن: إشراف بيير برونيل وإيف سيتريك، ت عثمان السيد، ط ١، ١٩٩٢: ١٦٦.
٣٨. ينظر: الصورية، د. هـ باجو، ت معجب الزهراني، مجلة نوافذ، النادي الأدبي، جده ع ٢، ١٩٩٧، ١٣٣ - ١٦٠.
٣٩. هناك من يعارض دراسة الصورة الأدبية ضمن اهتمامات الأدب المقارن. ويراها ممثلة للمدرسة الفرنسية في الدراسات المقارنة التي تركز على العوامل التاريخية والمؤثرات الملموسة، وهي لذلك تعتمد الوضعية الجديدة كما قال (رينيه ويلك) منذ عام ١٩٥٣ في مقاله السنوي للأدب المقارن، ويبدو أنّ هذا الاعتراض مصدره الخوف أن تتحول دراسة الأدب عن وجهتها فتبدو أبعد ما تكون عن جماليات الفنّ وأقرب إلى العلوم الوصفية كما اعترف (إتابيل) على هذه الدراسات وعدّها دراسات تهم المؤرخ وعالم الاجتماع ورجل الدولة، ينظر: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، د. ماجدة حمود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠، ١١٤، وينظر تعريف مصطلح صورة الآخر: د. ماجدة حمود جريدة الأسبوع الأدبي، ع ١١٠٤ في ٤٢ / ٥ / ٢٠٠٨: ٢٤.
٤٠. أفق الصورولوجيا، نحو تجديد المنهج: عبد النبي ذاكر مجلة علامات في النقد مج ١٣ ع ٥١، ٢٠٠٤: ٢٨، وينظر مصدره.
٤١. م. ن والصفحة وينظر مصدره.
٤٢. م. ن: ١٢٦.
٤٣. أفق الصورلوجيا نحو تجديد المجتمع: ٣٥ وينظر مصدره.
٤٤. م. ن والصفحة. وينظر مصدره.
٤٥. م. ن والصفحة. وينظر مصدره.
٤٦. الصورية د. هـ باجو: ١٤٠.
٤٧. ينظر: أفق الصورلوجيا نحو تحديد المنهج: ٢٤.
٤٨. ينظر: أفق الصورلوجيا نحو تحديد المنهج: ٢٤.
٤٩. م. ن وينظر مصدره.
٥٠. الصورية د. هـ باجو: ٤٧.
٥١. نقلاً عن أفق الصورولوجيا نحو تحديد المنهج، وينظر مصدره.
٥٢. ينظر: م. ن والصفحة.
٥٣. ينظر: م. ن والصفحة.
٥٤. ينظر: الصورية، د. هـ باجو: ١٧٠.
٥٥. ينظر: أفق الصورلوجيا: ٢٦.
٥٦. ينظر: م. ن والصفحة وينظر مصدره.
٥٧. ينظر: م. ن والصفحة.
٥٨. ينظر: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ١٠٩، وينظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط ١ ١٩٨٥: ١٣٧.
٥٩. مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ١٠٩.
٦٠. ينظر: الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات وتطبيقية، د. عبده عبود منشورات جامعة البعث ١٩٩١: ٣٧١.

٦١. ينظر: الشرق في أنهار الغرب، عبد النبي ذاكر، مجلة العلم الثقافية نوفمبر ١٩٩٩: ٣
٦٢. حوار مع الناقد محمّد أنقار، مجلة الصورة ع ٩، ١٩٩٩: ٣٤٧.
٦٣. ينظر: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، محمّد أنقار، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٤: ١٣.
٦٤. ينظر: أفق الصورلوجيا، عبد النبي ذاكر: ٢٧.
٦٥. ينظر: الصورة الثقافية في الأدب المقارن، د هـــ باجو، ت عبد النبي ذاكر، مجلة العلم الثقافية ع ٨١، ١٩٩٠: ٢٥.
٦٦. مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، د ماهرة صمود: ١٠٨.
٦٧. ينظر: الوجيز في الأدب المقارن: ١٠٨.
٦٨. وعي الذات العالم - دراســـات في الرواية العربية - نبيل ســـليمان، دار الحوار اللاذقية ط ١، ١٩٨٥: ٧٣٠.
٦٩. الوجيز في الأدب المقارن: ١٤٧.
٧٠. مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ١٠٩.
٧١. م. ن: ١٤٦.
٧٢. ينظر: م. ن: ١٦٩.
٧٣. مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ١٣٣.
٧٤. الوجيز في الأدب المقارن: ١٨٠.
٧٥. ينظر: م. ن والصفحة.
٧٦. الغرب في المتخيل العربي، محمّد نور الدين أفايه، مركز الإعلام والأرشيف الدولي سلسلة دفتر ١٩٧٥: ٦٠.
٧٧. مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ١٠٨.
٧٨. م. ن: ١٠٩.
٧٩. م. ن والصفحة.
٨٠. الأدب المقارن، عبدة عبود: ٣٧١.
٨١. الوجيز في الأدب المقارن: ١٤٧.
٨٢. ينظر: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ١١٨.
٨٣. ينظر: تعريف بالنثر العربي الحديث، د. عبد الكريم الأشتر، جامعة دمشق ١٩٨٢: ٣٧.
٨٤. الأدب المقارن، عبدة عبود: ٣٧٦.
٨٥. ينظر: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ١١٠.
٨٦. ينظر: مقاييس اللغة، ابن فارس: ٢٤٠.
٨٧. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمّد أبو الفضـــل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، ط ٣ ١٩٩٠: ٣٥.
٨٨. ديوان علقمة الفحل، شرح الأعظم الشنتميري، تحقيق: لطفي الصقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي ١٩٦٩: ٨٢.
٨٩. ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري المسمّى التبيان في شرح الديوان صححه ووضع فهارسه مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط ٣، ١٩٥٦: ٢ / ٦٩٥، للمزيد حول هذا الموضوع ينظر: تمثلات الآخر في أدب ما قبل الإسلام: فاطمة محمّد المزروعي.
٩٠. اللافت للانتباه عند شعرائنا القدامى، أنّهم لم يعاملوا السود في النصّ الشعري أو غيره بإنسانية، إلا عند حديثهم عن المحاربين والفرسان، كما هو الحال بالنسبة لعنترة بن شداد. ينظر: صورة الآخر في الدراســـة الأدبية المقارنة (الجزائري نموذجاً): د. زراد جنات مجلة الكتاب العربي ع ٦٩، ٢٠٠٥: ٩٦ - ٩٨.

٩١. العلج: هو حمار الوحش لاستعلاج خلقه، ويقال في هذا السياق للرجل الضخم من الكفار، ينظر لسان العرب: ٣٢٦ (علج).
٩٢. ينظر: صورة الآخر في الشعر العربي الكلاسيكي: شاكر لعيبي: موقع إلكتروني WWW.Jehat.com.٢٢/ ٢٠١٨/٣.
٩٣. للتفصيل يمكن مراجعة المركزية الإسلامية صورة الآخر في الخيال الإسلامي من خلال القرون الوسطى: د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١ ٢٠٠١.
٩٤. ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، وينظر مقامات الحريري المصورة، ناهدة عبد الفتاح النعيمي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧١.
٩٥. خطى الجاحظ السود بدراسة مهمة في واحد من أهم مصنفاته القيمة إلا وهو (كتاب فخر السودان على البيضان) دافع فيه الجاحظ بقوة عن السود وجعلهم على قدم المساواة مع البيض، ينظر رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي (د. ت).
٩٦. ينظر: صورة الآخر في الدراسات الأدبية المقارنة (الجزائر نموذجاً): ٩٩.
٩٧. الصورة العربية عن الحضارة الأوربية، أنطوان مقدسي، بيروت، ١٩٨٥: ١٠٠.
٩٨. ينظر: العرب والغرب في الرواية العربية: حسن عليان، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٤: ٧.
٩٩. ينظر: م. ن: ٧٣.
١٠٠. ينظر: م. ن: ١٦٩.
١٠١. ينظر: نحو منهجية لدراسة صورة الآخر المختلف، باجو، ترجمة معجب الزهراني، مجلة نوافذ، ع ٤، ١٩٩٧: ٩٤ - ٩٧.
١٠٢. ينظر: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٣: ٧ - ١٣.
١٠٣. ينظر: إشكالية سرد الآخر - تلك العلامة بين السارد والمتلقي في الرواية العربية، أحمد تينادي، صحيفة تشرين، ٥ تشرين الثاني. ٣٠٠٢ /WWW.Teshreen.com.
١٠٤. صورة الفرنسي في الرواية المغربية، عبد المجيد حنون، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦: ٨٢.
١٠٥. بناء الصورة في الرواية الاستعمارية - صورة المغرب في الرواية الأسبانية، محمّد أنقار: ١٥.

بحث نقدي قابل لتداول جميع الأجناس الأدبية

الباحث حسين علي عوفي
العراق - بابل

ملخص البحث

الرواية نص ادبي سردي، وهي اوسع من القصة في احداثها، نظرا لتعدد الشخصيات والأحداث، فتبدو وكأنها قصص متشابكة ترتبط مع بعضها البعض وبمضامين متنوعة، لكنها في النهاية تحاول الوصول لانفراج بأي شكل من الأشكال على اعتبار ان جميع الشخصيات واقعة تحت تأثير ذات الحدث وإن اختلفت المتغيرات والطرق في الوصول للحل النهائي سلبا أو ايجابا.
كذلك فالرواية من اصعب الفنون الأدبية بسبب غياب الضوابط الشكلية، أو المعايير والتقاليد الثابتة، وهذا ما يسهل على الكاتب مهمته.
لذلك خصصت فصلا كاملا في اصداري النقدي (الآلية النقدية في تداول النصوص الأدبية) والصادر عام ٢٠٢٠م

الناقد العراقي
حسين عوفي البابلي

IOCP

Abstract

The most important process, from the point of view of the critic, is to identify what is the literary text and on which the applications and monetary criteria of each literary genre are conducted, since the literary text has a structure based on knowledge and the psychological and emotional aspect, as well as in the body of speech expressing the feelings of the.. Etc. It is very critical to stand on the creativity of the literature and what it includes from the aesthetics and emotions that can affect the spirit of the reader with its artistic features and objective values elevate the human being and increase its cognitive and cultural stock, as well as contribute to the movement of the development of literature and related to the daily struggle This study deals with the narrative and its criteria and conditions and how to trade the novel with constructive scientific criticism

Iraqi critic

Hussein Awfi Babli

الروايـــة:

نص أدبي سردي أوسع من القصة في إحداثها، شخصياتها، امتداد زمنها، تعدد العقد، وكأنها قصص متشابكة ومترابطة في نص واحد، متنوع المضامين، أو أنها مجموعة قصص قصيرة تتصل بموضوع واحد أو سيرة ذاتية لعدة أشخاص بينهم خيوط درامية مشتركة منها التاريخي، والاجتماعي والنفسي والفلسفي والعاطفي.

الرواية من أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق، وقد تبدو سهلة عند غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التي تسهل مهمة الكاتب، فالرواية لا تُكتب نظماً كالشعر، بل تأتي مقسمة لفصول ومشاهد تخضع لأعراف سائدة كما هو الحال في المسرح، فالكاتب يسرد الأحداث دون أن يقيده الزمان أو المكان، ودون أن يحدده الطول والقصر، وكذلك لا يتقيد بالوصف والاستطراد ويقف مكتوف الأيدي، ولا يتقيد بعدد الشخصيات أيضا، والكاتب يتعدى الانطباع لخلق انطباعات بأدب فني منثور ليخل محل القصة الشعرية الطويلة والمعروفة بالملحمة، فتحول هذا الفن المسموع في الملحمة إلى فن مقروء في الرواية بقدرتها على التطوع والتطور وكذلك قدرتها على معالجة أي موضوع، فاستطاعت أن تفرض حضورها الفعال رغم وجود العديد من القوى التي تنافسها كالتلفاز والمسرح والسينما والكم الهائل من المسلسلات التي تمثل بمضمونها صورة أخرى للفن الروائي.

عناصر الروايـــة:

عتبة العنوان: من العناصر المهمة في الرواية باعتباره بوابتها والمؤدي لدواخلها الفكرية، كذلك ما يضفيه لها من عناصر التشويق، لذلك يجب ألا يكون بعيدا عن مضمون الرواية وموضوعها الأساس، وبذات الوقت لا يفصح عن تفاصيلها الدقيقة، وإنما بقدرته على الإيحاء بما يحرك مشاعر القارئ ويدغدغ أحاسيسه.

السرد الروائي: هو ما وقع بين السارد والمسرود له،وأيضا، فالسرد عنصر مهم،بل أهم العناصر الخاصة بالرواية، من باب احتوائه على الأسلوب، الحوار، الصور البلاغية والجمالية، وبدون تلك العناصر السردية تفقد الرواية بناءها الجمالي وجنسها الأدبي وعمقها التعبيري، فالسارد الملم بكل أطراف الرواية من شخصيات، أحداث، أفكار يستطيع أن يحكم الرواية وفق تلك المعايير الرصينة ويقدم عملا أدبيا حقيقيا خال من الهفوات.

وهنالك عدة أنواع للرواة،

أ.السارد المحايد: وهو الراوي الخفي، غير الظاهر، لكنه العارف بجميع ما يدور في خلجات شخصيات الرواية وما يدور في عالمها من أحداث وتحولات بدقة عالية،وقد استخدم هذا النوع من الرواة الأديب نجيب محفوظ في روايته، بين القصرين.

ب.السارد الظاهر: ذلك الذي يحكي عن نفسه، وهو جزء من الرواية، وبالرغم من أنه يعرض أحاسيسه، لكنه لا يمتلك القدرة على تفسير مشاعر الآخرين، كونه يجهلها.

الزمكانية: تعني الزمان والمكان، أي زمن الرواية الجامع بين حقبة عامة جرت فيها الأحداث، والزمن الخاص للرواية كالشهر واليوم، ومكان الرواية التي جرت عليها الأحداث، هذان العنصران على كاتب الرواية وصفهما بدقة لأصغر التفاصيل بغية وضع القارئ في جو حقيقي، فالزمكانية تحتل أهمية بالغة تسهم في تثبيت واقعية الرواية ودرجة الصدق فيها.

العقدة: تلك النقطة التي تنقلب فيها الأحداث نحو الضد، وتقع نهاية الصراع الدرامي ممثلة لبداية حل مقترح مقبول، كذلك للعقدة عنصر تشويقي وإثارة، فحين يحتدم الصراع، تتطور الإحداث متسارعة، فينال واحد من الشخصيات الرئيسة جراء حدث ما، نتائج سلبية، تدفعه نحو عقدة تحتاج صراعا عكسيا لأجل أيجاد الحل، هذا العنصر يظهر في المشاهد المتوسطة للرواية، اي خلال المتن، ويطلق عليه، حل العقدة، أو الانفراج.

الشخصيات: هي عناصر الحركة في الرواية، وهي مستوحاة من الواقع محملة بمخاوف وآمال وآلام، بنقاط الضعف والقوة، تحاول الوصول لأهدافها وغاياتها، تندرج الشخصيات بين بطل الرواية وخصمه أو خصومه وأشخاص ثانويين، منهم من يقف مع شخصية البطل، ومنها من يقف ضده.

الحوار: جميع الحوارات التي تتجسد فيها أحداث الرواية وتسهم بتوضيح خطوطها العريضة والدقيقة، والتي من خلالها يتم تحليل الشخصيات بشكل دقيق ومدروس.

الفكرة: ما يبنى عليها موضوع الرواية والتي من خلالها تتم مناقشة قيم معينة، وهي مرتكز الرواية الأهم.

الحبـــــــــــكة: الخارطة التي يرسمها الكاتب والتي تسير على خطوطها الأحداث وبشكل طبيعي ومقتضب بتسلسل متقن، ثم تتسارع وتتصاعد باتجاه الحل.. اي خارطة طريق باتجاه الحل.

الانزياح: يقصد به الأساليب اللغوية والبلاغية والجمالية، باتجاه الخيال والعمق السردي.

أنواع الروايات:

- **التاريخية**
- **الاجتماعية**
- **البوليسية**
- **الفانتازيا**
- **الفلسفية**
- **التأملية**
- **العاطفية أو الرومانسية**
- **السياسية**
- **السيرة الذاتية شريطة وجود سارد للأحداث.**

الحمد لله الذي استعنت به ولولا توفيقه لما أتممت البحث، والذي بذلت فيه ما بوسعي لانتشال النقد من الإنشائية الفارغة والقراءات الكفيفة البعيدة كل البعد عن العلمية، بل تعدت على الأدب برمته وخلطت الأجناس فيما بينها بحجة الحداثة وما بعد الحداثة.

اعتقد أنني نجحت في الوقوف على أرضية صحيحة وفق منطلقات نظرية وعملية وفلسفية واستطعت موائمة عقلانية بين وجهات نظر عديدة، اختلفت أو اتفقت معها، طالما الغاية خدمة الأدب والارتقاء به وفق معايير لغتنا ومفاصل أدبنا العربي الخالد. نسأل الله التوفيق أولا وأخيرا.

المصادر والمراجع

١. الرواية العربية الحديثة ،نشأتها وتطورها،ديوان العرب.
٢. فن الرواية:ملحمة العصر الحديث.
٣. تاريخ الرواية العربية .
٤. الرواية الرومانسيةalukah.net. ٢٠١٨.
٥. الرواية التاريخية.. اداة لاصطياد التفاصيل.

Visions of Peace Journal

Visions of Peace Journal which is issued by International Organization of Creativity for Peace (I.O.C.P.) is licensed internationally from the British government. It has been established and supervised by *The Writer Wafa Abdul Razak* and the Board Head *Hussein Awfi* a poet & critic

The board of the directors of the journal is headed by the General Supervisor and membership of the editor-in-chief, the head of the scientific advisory board, and the financial officer of the journal

Editorial board

Name No.

Prof. Dr. Mustafa Atiya / The Public Authority for Applied

١.Education/ Kuwait/ Chief editor

Prof. Dr. Reda Kamel Al Mousawi/ Bayt Al-Hikma/ Iraq/

٢.managing editor

Prof. Dr. Ahmed Rashrash/ University of Tripoli/ Libya/

٣.Member

Prof. Dr. Ghanam Mohammed Khader/ University of Tikrit / Iraq/

٤.Member

Prof. Dr. Mujeeb Abdul Rahman/ Jawaharlal Nehru University/

Indian/ Member٥

Prof. Dr. Ahmed Ali Ibrahaim Al-Falahi/ Fallujah university / Iraq/

6.Member

٧.Prof. Dr. Ali Hassan Faraj/ Milano university / Italia/ Member

8.Prof. Dr.Muaid Ahmed Ali / Baghdad university / Iraq/ Member

Assist Prof. Mohammed Qassim Ilaibi/ Baghdad university / Iraq/

9.Member

Assist Prof. Dr. Raheem Abed Ali Al-Gharbawi/ Wasit university

10./ Iraq/ Member

11- Assist Prof. Mahmood Khaleefa Al-Hayiati/ Northern Technical University / Iraq/ Member./.

IOCP

2 .Scientific advisory board

Name No.

1.Prof. Dr. Mahmood Jawad Habeeb Al-Badrani/ Basra .University / Iraq/ Chef

2.Prof. Dr. Abdulrawuf Babaker Alsaid/ Khartoum university / .Sudan/ Member

3.Prof. Dr. Djilali Ben Yesho, University of Abdelhamid Ibn Badis /Mostaganem / Algeria

4.Prof. Dr. Dabeer Hadi Al-Alusi, Iraqi University / Iraq

5.Prof. Dr. Abd Al-Rahman Ibrahim Al-Ghantosi, Iraqi University ./ Iraq

6.Prof. Dr. Ghazlan Hashemi, Mohamed Sherif Musadia .University / Algeria

7.Prof. Dr. Zain El-Din Zakaria, Alexandria University / Egypt

Prof. Dr. Boumediene DJELLALI , Saida University/ Algeria8

. 9.Prof. Dr. Nabil Ahmed Abdel Aziz Rifai, Al-Azhar University/ Egypt

.Prof. Dr. Muhammad Awaid Al-Sayer, University of Anbar/Iraq

11.Prof.Dr. Najm Abd Ali, Wasit University, Iraq

Translation Committee

Name No.

1.Prof. Ali Hussain Abdul Majid Al-Zubaidy/ Baghdad University/ Iraq/ Chef

2.Prof. Dr. Nawar Hussein Radhiwi / Baghdad University / Iraq

3-Prof. Dr. Hal Ahlam / Oran University / Algeria

4- Prof. Abdulnassir Neamah / Baghdad University / Iraq

Professional and technical Committee

Name No.

١.The artist Mutee Al-Jumaili / Iraq

2-.Assist Prof. Dr. Enas Muhammad Aziz, College of Arts, Mosul University / Iraq

.3.Prof. Muhammad Rafe' Labed Al-Rawi, Fallujah University /Iraq

Proofreading Committee

Name No.

1.Prof. Dr. Hussein Odeh Hashem Khalaf Al Nour/ University of Basra/ Iraq

2- Assist Prof. Dr. Osama Abdel Rahman / College of Basic Education / Kuwait

Magazine design: Mr. Ali Abdul-Hussein Al-Khafaji

IOCP

Publication Terms

1- The journal publishes authentic researches in fields of language, literature, criticism, translation, philosophy, social, educational and psychological sciences, in Arabic and English.

2- The researcher must commit that the research paper has not been published or submitted for publication in another journal or being part of a published book.

3- Research papers are not to be given back to their authors, whether published or not.

4- The research will be sent to arbitrators according to scientific principles, The researcher is committed to the amendments being approved by the experts.

5- Research paper is subjected to scientific plagiarism.

6- The research pages should not exceed (20) pages.

7- The research paper should include an abstract in Arabic and English, and

should not exceed (200) words for each one of them with key words

8- Research paper must be written in simplified Arabic script in font size 14 for the content and 12 for the margins.

9- Margins are (1.5 cm) on all sides of the page.

10- The margins are to be mentioned at the end of the research and the references are to be documented according to the APA system.

11- The sources and references are arranged alphabetically according to the APA system.

12- The researcher should attach his scientific biography briefly with his research paper.

13- Send the research to the e-mail of the journal:

visionsofpeace@outlook.com

General Supervisor's word

Today, culture has become the main axis around which the peoples of the world unite and connect the bonds between them. The huge leaps in the communication and information technology sectors have contributed to the rapprochement between global cultures and their mixing and integration in the structure of the global knowledge system. The perfect tool to spread the spirit of love and peace in the entire world.

Our organization (International Organization for Creativity for Peace) has been striving since it was an idea in my mind until it became a solid reality. It has been attracting the creators and educators of peace-loving peoples into a human cultural knowledge entity that tries to gather their diaspora and gather their opinions in building a just and lasting peace that brings hearts together Love, peace and security in the whole world. Much of what we wanted has been achieved. With each new day, our activities expand, others join us, and the number of our branches around the world increases.

Today we are taking a new step by issuing a quarterly cultural and literary magazine concerned with human studies, which includes in its editorial board and scientific advisory board a group of the finest academics and intellectuals belonging to prestigious Arab and international universities.

With this step, we seek to attract eminent names and high peaks in the academic work, keeping in mind the tireless pursuit of including the magazine to the major international scientific collections.

Our first goal is to employ creativity to serve man and humanity, and here we are pulling our hands together to build with academics and intellectuals a lush tent whose slogan is peace first and foremost.

The Writer: Wafaa Abdul Razzaq

President and Founder of the International Organization of Creativity for Peace

General Supervisor of the magazine

رؤى السلام

Visions of peace

A quarterly cultural and literary magazine issued by the International Organization of Creativity for Peace with an international license from the British government

General supervision

The Writer. Wafaa Abdul Razzaq

IOCP

Chairman of Board of Directors

Poet and critic Hussein Ali Awfi al-Babli

Visions of peace رؤى السلام

Today, culture has become the main axis around which the peoples of the world unite and connect the bonds between them. The huge leaps in the communication and information technology sectors have contributed to the rapprochement between global cultures and their mixing and integration in the structure of the global knowledge system. The perfect tool to spread the spirit of love and peace in the entire world.

Our organization (International Organization for Creativity for Peace) has been striving since it was an idea in my mind until it became a solid reality. It has been attracting the creators and educators of peace-loving peoples into a human cultural knowledge entity that tries to gather their diaspora and gather their opinions in building a just and lasting peace that brings hearts together Love, peace and security in the whole world. Much of what we wanted has been achieved. With each new day, our activities expand, others join us, and the number of our branches around the world increases.

Today we are taking a new step by issuing a quarterly cultural and literary magazine concerned with human studies, which includes in its editorial board and scientific advisory board a group of the finest academics and intellectuals belonging to prestigious Arab and international universities.

With this step, we seek to attract eminent names and high peaks in the academic work, keeping in mind the tireless pursuit of including the magazine to the major international scientific collections.

Our first goal is to employ creativity to serve man and humanity, and here we are pulling our hands together to build with academics and intellectuals a lush tent whose slogan is peace first and foremost.

President and Founder of the International

Organization of Creativity for Peace

General Supervisor The Writer: Wafaa Abdul Razzaq of the magazine