مع الشاب الظريف التلمساني (دراسة أدبية وفنية)

أ . د . عبد الجليل مرتاض

جامعة تلمسان(الجزائر)

– القراءة، الخطاب، المدونة

لقد أشرت في أحد أعمالي، وأنا أصدّره بالحديث عن محاولةٍ لتعريف القراءة، بالعبارة:« لو استطعنا أن نعْرِفَ ماهية القراءة لاتضح ما يقرأ مرةً واحدة لا مراتٍ عديدة وبدون نهاية » [1] أجل، إن« القراءة كجنس لساني أدبي أو نقدي أو أيَّ شيء آخر ليست فقط متقاطعة مع ما يقرأ بل هي مترابطة بنوع الجنس الذي يقرأ... والكل مقتنع بان المدونة سلفًا أمامنا، كيفما كان شكلها، تنطلق من عالم لغوي شفهي أو قراءة شفهية داخلية تتصل بثقافة القارئ الخارجية ، لأن الاكتساب الثقافي الذي بحوزته هو في الآن ذاته بحوزة أفراد آخرين غيره ، أي هو سلوك ثقافي خارجي لا يملك سلطانه عليه باعتباره هو كذلك جزءًا منه، وربما لا يرجع الأمر إلى هذا الإرغام الخارجي وحده بقدر ما يعود كذلك إلى أن عملية القراءة سواء أكانت لسانية أم غير لسانية خطية متعددة وفردية في الوقت نفسه ومن غير الممكن للقارئ أو المتلقي أن يقوم في الآن ذاته بما هو فردي يدخل في نطاقه، وبما هو جمعي يخرج عن إرادته.

أما السيرورة الطبيعية لعملية القراءة في هذه الحالة فإنها محركة من الخارج برد فعل ما لَكِنْ لسانيّ أو غير لساني من الداخل، وهذه السيرورة الطبيعية على هذا النحو ليست عامة ولا خاصة: ليست عامة، لأن ما يلفت نظري ربما لا يلفت نظرك ولا حتى وجهة نظرك، وليست خاصة، لأن ما يلفت نظري ليس حَكْرًا (أو حُكْرة) لي دون غيري ، أي ليس خاصًا بـ « الأنا » دون « الغير » [2].

وفي تقديرنا ان أشكال الخطاب قد تختلف من مدونة إلى مدونة، وهذا أمر لا يقبل كثيرًا من الجدل والخلاف، ولذا فإن الإشكال المطروح أمام قراءة يفترض فيها أنها هادفة لا يكمن في بنية خطاب مدونة حُدِّد جنسُها، وعُرفت طبيعتُها، بل

يكمن في تراكيبها بدليل أن تركيبًا واحدًا منها يشكل أنماطًا من الظواهر اللسانية والجمالية والإيقاعية والأسلوبية ، وخاصة حين يتعلق الأمر بمدونة شعرية،ومن ثم فإن التركيب الواحد تراكيب:

1- تركيب عادي في الحياة اليومية والعادية،ومن ثم أثيرت تساؤلات مشروعة عن العربية التي كانت تستعمل قبل ظهور العربية الخطية.

2- تركيب لساني عام يأخذ بعين الاعتبار الأبعاد الداخلية للغة التي بموجبها يُنْسج هذا التركيب.

3- تركيب منطقي لغوي رياضي.

4- تركيب أسلوبي: أهو ينتمي إلى الكلام أم إلى اللغة أم إلى اللسان؟ إذا عزونا الأسلوب إلى صاحبه فإن نسبة الأسلوبية إلى فرد بعينه تظل مثار جدل، إلا إذا عزوناها إلى الخروج عن القاعدة تماشيًا مع قول بول فاليري: «الأسلوب هو الخروج عن القاعدة » [3].

5- تركيب فردي مستقل في إطار علامة لسانية مشتركة ومحيط ذي مؤثرات متبادلة.

6- تركيب توازني، وهو التركيب الذي يراعي لكل ذي قاعدة واجبها المعياري، فالتراكيب الشعرية الموزونة المقفاة تراعي الموسيقى الشعرية والأداءات الصوتية إلى جانب مراعاة صحة القاعدة اللسانية المألوفة.

7- تراكيب لا نهائية، وهذه التراكيب تتميز بتقنيات لسانية خاضعة عفويًا وتعسفيًا. حسب نوعية الإبداع لمقتضيات الخطاب، حيث تتعدد بتعدده، وتتقلص بتقلصه،... لكن « هل من حقنا أن نتساءل عن الأولية، التي تعطى للغة على حساب الخطاب ام العكس؟... وإذا كان المقصود باللغة هنا متسقًا للرموز والدلالات فبأي لغة عبر الشاعر عما أراد أن يراسلنا به؟... إننا أمام مدونة معطاة بصورة نهائية باعتبارها علامة حضورية قيلت وانتهت، ومن المؤكد أن التراكيب الموظفة فيها، ليست كلها من وحدات متشابهة سواء على مستوى التمفصل الأول او الثاني ،... ومما لا شك فيه ان هذه المدونة المعطاة لنا سلفًا، وبدون سابق إشعار، مفروضة علينا بالقوة

من الخارج، وهي تمثل لنا فقط موضوعًا لمتعة القراءة أو لذة المعاملة، وليس من حقنا أن ننحي باللائمة على هذا المتكلم، لأنه استعمل كذا، وكان يجب أن يستعمل كذا، أو لأنه وَصَف معانيه ورموزه وأنساقه الثقافية بهذا الشكل، وحبذا لو وصفها بشكل آخر، لم يعد لمثل هذه التطلعات الطفيلية والقراءات التعسفية أي مصداقية،وهما مضيعتان للوقت والجهد جميعًا » [4]. لكن من حقنا أن نبحث ما أمكن عن الطريقة لمحايدة التي نتعامل بها مع النص بشكل لا يعرّضنا لفضيحة الاختلاس النقدي، كان يقودنا الجشع إلى محاولة الحلول محل المتكلم نفسه، وهذا ما لم يتأتّ حتى للشاعر نفسه[5].

مع الشباب الظريف . بين منهجين .

قبل الحديث عن التركيب الفني للشاعر الشاب الظريف، رأيت أن أناقش وأحدد المنهج الذي يمكن استخدامه في هذا العمل الأدبي، على الرغم من إيماننا قبل الأوان، بأنه لا شيء يصعب على الباحث في إدراكه وبلورته لولا مشكل المنهج الذي قد يكون أو لا يكون موفقا، ولا سيما حين يتعلق الأمر بمدونة لغوية ليست كلها على منوال واحد، إذ نحن أمام نصوص شعرية غزيرة تنتمي إلى كل مدونة على حدة، خاصة إذا اعتبرت كل مدونة كيانًا مستقلاً قابلا للتجزئة التي تميزه عن غيره.

وبالنظر إلى المناهج الأعرف انتشارًا في تحليل النصوص الأدبية وتقديمها شكلاً ومحتوى، فهي تلك المناهج القديمة التي ترتكز أساسًا على بيئة النص وظروف إنتاجه، وبعبارة اخرى هي المناهج التي تعتمد العوامل الخارجية، ولقد خدم هذا المنهج النصوص الأدبية القديمة في تحليلها رغم اسرافه في الشرح والتعليل غالبًا . خدمة لم نستغن ولن نستغني عنها ما بقي الأدب أدبًا، والفن قنًا،... لأن نصوصًا مثل المعلقات وما شابهها رصانة وجزالة لو اعتمد فيها شراحها او دارسوها الأولون على طريقة أخرى غير معيارية لما كان بوسع المعاصر اليوم أن يغوص في فهمها، ولما تذوق عناصرها الجمالية، ولما أدرك أنسجتها اللغوية العميقة، ولم تقف هذه المناهج القديمة التي أضحى يحلو لنا ان ندعوها تقليدية، منبهرة أو سادرة

لا تحرك طرْفًا من تقويم تلك النصوص من جميع جهاتها بما في ذلك الجوانب الداخلية أحيانًا، أي تلك الجوانب الذاتية لتلك النصوص في بعض الأحيان،وما اتخاذ البيت أو البيتين أو الفقرة وَحْدَةً أساسية إلا دليلٌ على هذا الاهتمام بغية الوصول إلى تحديد البنية الجزئية لهذا النص أو ذاك وصولاً لآخر النهاية إلى البنى الكلية له؛ لأن المنهج العربي المعياري كان مؤمنًا من حيث المبدأ بنظرية النحو الكلي،وسواء أكان النقاد واللغويون الذين استخدموا تلك اللغة على دراية بوجود تلك القواعد الشمولية أم لم يكونوا بَعْدُ ذلك..

وتلك المناهج بقدر ما حَفَلت بالحقل الصوتي والإشارات الصوتية الْتَفَتَتْ في الآن ذاته إلى الجانب الدلالي ومفهومه، ولكن ندرة النصوص الأدبية من جهة، وكوْنَها محدودةً من جهة أخرى حالا دون تنويع هذه الدراسات اللسانية والنقدية، خاصة أنها كثيرًا ما جاءت متشابهة في مطالعها وأغراضها، ولوْ تنوعت وتباينت لكان من الممكن أن تتنوع وتتباين تلك المناهج الدراسية، ولنالت قصب السبق عند العرب القدماء الذين ذهبوا في ذلك كل مذهب، والتي كان بعضها يفوق عصرهم بالنظر لما كانَ مسخرًا لهم من وسائل بحث علمية ، ولكن الحجة القائلة بأن الأزمنة المختلفة تقتضي مقاييس مختلفة لا غَرْوَ في أن تغري قارئ مطلع هذه الألفية وما قبلها بعرض ما أمكن عرضه من نصوص مختلفة قديمة على محاكَّ جديدة عسى أن تكون هذه القراءة الجديدة نافعة لتلك القراءة القديمة، ولكن مهما كان هذا الإغراء اللطيف فإنه ينبغي ألا يصل بنا إلى درجة الغرور، فنقول مع القائلين بأن المناهج القديمة أمست بالية مثل ثياب سملة او دواء لم يعد ناجعًا لداء عضال .

ذلكم أن المناهج المعاصرة لم تنطلق من أصالة النصوص ذاتها، ولم تتطور من داخلها بقدر ما ارتكزت على علوم أجنبية دخيلة على النصوص،وجعلت تتلهف او قل تتنافس وما جدّ في العلوم الطبيعية والرياضية خلال هذا القرن، لوجه خاص، والغريب أن هذه المناهج في الوقت الذي تدَّعي أو تدع و الناس إلى تحليل النصوص من الداخل، وتحثهم على تجاهل أصحابها وبيئاتهم وعصورهم وظروف

إنتاج تلك النصوص، نراها ترتكز على عوامل خارجية أغرب تعتمدها في تحليل النصوص الأدبية، ونعني بها العلوم الحديثة مثل الطبيعيات والرياضيات وحولت النصوص من بنيان مرصوص يشد بعضه بعضًا إلى مواد خامية يمكن عجنها وخلطها لتركيب او بناء أسوار أخرى لا صلة لها من الناحية الجمالية والفنية والذوقية بذلك البنيان الأول، وهو في نظرنا لا يجدي دائمًا الدراسات الأدبية الإنسانية، لأن علمانية الأدب يخرجه عن طبعه الأدبي، والظاهرة مهما كانت إذا خرجت عن طبعها فسدت وصارت أي شيء إلا أن تبقى ذلك الطبع الأصيل الرفيع.

لا تزمت أمام أي منهج

ومع ذلك يجب ألا نكون منغلقين أو متزمتين فنرتكب نحن بدورنا خطأ أفدح، بل ينبغي أن نستفيد من الحقول اللسانية الحديثة والمعاصرة، ولكن شريطة تحديد تعاملنا مع تلك النصوص، وإخطار القارئ مسبقًا عن السبيل الذي نسلكه أو نطبقه على النص المراد تحليله ، لأن تحليل قصة أو رواية مثلاً يختلف جوهريًا عن تحليل نصوص شعرية في هذا المفهوم، ولا سيما تلك القصائد التي تخلو من الحوار أو السرد او تعدد الأشخاص،... الخ.

والنص لسانيًا مهمًا كان مترابط عضويًا داخليًا وخارجيًا ، وهذا الترابط هو الذي يؤسس بنيته الأساسية في منظوريها السطحي والعميقي او كما عبر عنها نقدتنا القدماء بالشكل والمضمون، ثم إن هذا الترابط المتكامل هو الذي حدا بهؤلاء النقاد العرب الأفذاذ إلى اعتماد البيت وحدة أساسية في منهجهم التحليلي لنصوص دون إهمال الكل البنيوي للنص كاملاً، وهاهو المنهج اللساني المعاصر يكاد ينحو منحاهم، ولكن بصور وأساليب شكلية أكثر دقة وتحديدًا، وأشد صراحة، فبعد اعترافه بتعامله مع النص الأدبي كما لو كان يتعامل مع الجملة، فإنه اعترف بان الجملة لا تعدوأن تكون ذات ثلاثة مستويات، صوتية وتركيبية ودلالية أو كما قال رولان بارت « بان القصة تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل » (6) ولكن هذه المناهج غير متفقة عن نظرتها التطبيقية، لأن قراءة النص لسانيا شيء،

ومحاولة التطبيق اللساني عليه شيء آخر، مما جعل بعض الجماعات اللسانية المعاصرة تتبنى اقتراح لويس هلمسلاف الذي يفرق بين شكل التعبير ومادته من جهة، وشكل المضمون ومادته من جهة أخرى [7].

ولعل أنفع ما يؤخذ من المنهج اللساني المعاصر لمواجهة النصوص الأدبية على المستوى التطبيقي انه يزوّدنا بتوجيهات لسانية تقنية تُقينا من الانزلاق في متاهات لا تتصل بذاتية النص نفسه، وتخْتصر لنا الطريق اختصارًا لتبليغ غيرنا إنجازًا متسلسلاً ومرتبًا بفضل اعتماد خطة بحث معينة وما يتبعها من وعي وحيطة طوال هذا الإنجاز.

ولكن اعتقادنا بان الدراسة الفنية للأدب غيرُ الدراسة اللسانية المعاصرة له، والتي تنحو مناحي تقنية جافة ومُنفِّرة ، تحدو بنا إلى الاعتقاد مع من اعتقدوا بأن التفكير في الأدب يندر أن يقتصر على الأدب ذاته دون اعتبار عوامل أخرى تراعي ما يتعلق بتلك الأشياء التي هي موضوع الأدب، وفي هذا الاعتقاد يقول أحد المعاصرين « إن الزعم بأن في النتاج الثقافي بمافي ذلك الأدب تماثلات يمكن تبيُّنها قد أُسْتُمدَّ من مناهج العلوم اللغوية السائدة حينذاك ! غير أن البنيوية بالنسبة للأدب كانت دائمًا نظرية، ولم تكن أداة عملية، فهي كما يقول أحد المعجبين بها من الأمريكيين:« ليست منهجًا لإيجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية » وإنما هي باب من التفكير « يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية » [8]

لأن النظرية البنيوية لا تؤمن بفرض القواعد مسبقًا ، وهذا منهج يتناقض جملة وتفصيلاً مع أية دراسة فنية ثم هي بارتكازها على المنهج الوصفي عَدُوٌّ لدود للقواعد، فضلا عن كونها لم تفلح حتى الأن في إبراز العلاقات بينهما وبين الاستعمالات الأدبية للغة، فالشاعر حين يُنْتِجُ لا يُقْدِمُ على ذلك وهو بنيوي، إذ كيف نأتي نحن لنصه ونحمّله ما لم يحتمل صاحبه؟

غير أن استلهام المنهج اللساني المعاصر في دراستنا يظل أمرًا مباحًا، على ان ننهل منه كل ما يضفي على دراساتنا من أضواء تقودنا إلى كشف خفايا لم تكن

في حسبان الدارسين والنقدة القدماء، وإلا أوصدنا أبواب الاجتهاد، أو ولّينا ظَهْرانَيْنا لكل تطور لساني، وهذه خسارة علمية، لكن يجب أن نحتاط ونوضح الاصطلاحات المستعملة في عملنا حتى لا نوهم سوانا بعكس ما نعتقد.

لكن أي منهج ؟

ومن هنا نحار في المنهج الذي نتبناه للحديث عن التركيب الفني من شعر الشاب الظريف، ولعل أهم ما ننهله من المنهج اللساني المعاصر في هذه الدراسة هو مفهوم الملاءمة (pertinence)، لأنه من باب الاستحالة في دراسة موجزة كهذه أن نقوم بحصر جميع التراكيب الممكنة التي يتركب منها كل بناء فني عند الشاعر، لا سيما أن أي نص شعري عنده سيضطرنا إلى قراءته ودراسته على عدة مستويات لغوية، ولذا فنكون ملزمين بإسقاط مستويات من دراستنا هذه للوقوف تركيزًا على مستوى التركيب الفني، على أن هذا لا يمنعنا من استقصاء أهمِّ هذه المستويات بالاعتماد على نص شعري نموذجي واحد في نهاية هذه الدراسة.

ولما كان أي عمل أدبي يخضع إلى مقاييس منها ما هو ثابت، ومنها ما هو متغير، فإننا سنهتم بما هو أثبت ، لأن وقوفنا على شعر الشاعر أو مدونته هو الذي هدانا إلى هذا المنهج، والوظيفة الثابتة او الأساسية عنده هي الوصف، ونحن لا نقصد بكلمة الوصف هنا ما اعتادت هذه الكلمة ان تحمله من معنى لأن الشاعر نفسه لم يول وَجهه إلا مرة واحدة (وصف مناهج الربيع) لوصف الطبيعة ذاتها ولذاتها، ولكنه عوّض عن وصفه الصرف للطبيعة بوصفه للعباد وأحوال عصره ومجونه وخلاعته وعتابه وثورته النفسية.

أقول إننا اخترنا هذا السبيل لِما استرعى انتباهنا من داخل نصوص الشاعر، وحتى لا نقع في شراك المنهج السردي الذي هو غالبًا ما يطلق العنان للنص في الزمن، أما الوصف فإنه يحبسه في المكان «ويجعله مجموعة من المشاهد والصفات النفسية والفيزيولوجية» فضلا عن كون الوصف يكشف لنا عن الأمكنة والعباد والموصوفات وطبائع العصر وأحوال القوم حضاريًا ونفسيًا واجتماعيًا

وثقافيًا، بالإضافة إلى وقوفنا على فلسفة الشاعر ورؤيته الحقيقية لعالم الأشياء والصور بعيدًا عن كل أثر خارجي.

الشاعر في شعره :

لعل أشغل ما يشغل الدارسين لآثار العفيفين تلك التساؤلات التي تُطرح حول موطن ونسب العجوز وابنه ، والطريق الأقرب والأجدى في نظري هو كيفية الوقوف على موقف الشاب الظريف نفسه من هذه المسألة التي لا تعد خطيرة ولا شائكة في نظرنا ، لأن الدولة العربية الإسلامية حتى القرن السابع الهجري كانت لاتزال موصولة بحبل قومي واحد رغم انفصامها وانحلالها إلى ممالك ودويلات هنا وهناك تضرب رقاب بعضها بعضًا مشرقًا ومغربًا، ولم تكن فكرة القومية أو الجنسية العربية المصورة بحدود وهمية وبطاقات مزيفة قد ظهرت بعد إلى الوجود السياسي والتاريخي،فما أكثرالمشارف الذين تمغربوا،أو المغاربة الذين تمشرقوا، ولم يكن الواحد من الطرفين يشعر بغربة وطن ولا بشر إلى درجة قول القديم « ومن يغترب يحسب عدوًا صديقه » إذ لم يكن ثمت من بين العرب مّنْ هو عدوّ للآخر، لولا التمثيليات السياسية وأنانية بعض الحكام وأطماعهم الشخصية.

ولكن هذه الثورة لاتمنعنا من الوقوف على موقف الشاعر نفسه الذي عبر عنه تلميحًا حينًا ، وتصريحًا حينًا آخر من خلال حنينه إلى وطنه الأم او بلده الأول لأن الشاعر كان حرًا في آهاته وأحاسيسه التي تتجاوز ما أشرنا إليه آنفًا من أسباب وعلل،...

إن شاعرنا ردّدد كلمة « مغرب » أزيد من مرة وهو يتغزل أو يمدح أو يذكر نفسه أو غيره من الوصفيين، ولربما ربط أحب ما يحب بهذا الاسم الذي ظل يضطرم في ذاته مثال ذلك قوله عابثًا [9].

ياحبذا نَهْرُ القَصيرِ ومَغْرَبَا ونسيمُ هاتيك المعالم والرُّبا

علما بأن الجغرافيين يحددون خمسة مواقع لنهر القصير، أحدها شرقي قرطبة بالأندلس ، وفي دمشق يوجد موضع بهذا الاسم ولكنه أرض وليس نهرًا ،...

ويبدو كذلك ان الشاعر كان يُعيَّر في نسبه أو يضايق من غيره، ولا سيما حين برز شاعرًا مفلقًا بزَّ أقرانه الشعراء أو المتشاعرين فاصبحوا يحسون بمنافسته القوية لهم، من ذلك تعريضه ببعض الشعراء[10].

تحرش الطرف بين الجد واللعب أفني المدامع بين الحزن والطرب
إلى متى أنا أدعو كل مقترب داني المزار، وأبكي كل مغترب؟
مالي وللشعراء المنكري شرفي وفوق درّهم ما تحت مَخْشَلَبي

ويقول مشتاقًا إلى أهله[11].

أأحبابنا إني وإن رُمْت سَلْوة وقام بها مِنْ جَوْركم لي إعذارُ
لَعِنْدي التفاتٌ نحوكم وتشوُّق إليكم ومنكم بعدُ في القلب آثارُ

وقد يعترض معترض بأن هذه الأبيات وما شاكلها لاتعدو أن تكون مظهرًا حسيًا من مظاهر الشاعر الوجدانية العامة الخفية،والتي لا تنساب منه إلا بعد مكابدة قاسية او معاناة معينة، ولكن هناك أبياتًا أخرى ليست من هذه الطابع منها قوله لأحد الممدوحين [12].

وأنت أخ لكل غريب دارٍ إذا اعدم القرابة والخليلا

ويقول في موضع آخر قريب من هذا، ولكن بصورة أوسع وأوضح [13]

المحسنين لمن أساء زمانُه وتغرّبت أوطانه عن أهلـه
في الفرع ما في أصله وزيادة كالغصن خصَّ بما جَنى من أكْلِه
والسهم يرسله الذي يرمي به فإذا أصاب رميّة فبنصلـه

إن هذه الأبيات الثلاثة لا تدع للدارس مجالا كبيرًا لتشكك في هوية شاعرنا الذي يشكو سوء زمانه، وغربته عن وطنه وذويه، ولكن الشاعر لا يلبث أن يذكر عائلته التي عبر عنها بالفرع بخير ليس أدنى من ذلك المحتد التليد، لأنه يفوقه ثقافة وعلمًا وشعرًا، لأن قاطف الثمر لا يهمه جذع الشجرة او عروقها بقدر ما يعنيه منها غصنها، ولكن مهما كان هذا الفرع متفوقًا عن أصله بزيادة فإن الفضل يبقى دائمًا وقفًا على الأصل لأن السهم مهما أصاب هدفه، فإن ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى جودة النصل الذي يرسل به نحو هدفه.

وهكذا، يحدد الشاعر بصور لطيفة، ومماثلات ذكية وعجيبة بين أصله ووطنه وأهله في الجزائر وعائلته المغتربة الجديدة في المشرق.

بل ما لنا وهذا التعليل الذي قد يراه البعض تعلة أو تعسفًا أدبيًا؟ ألم يقل صراحة [14].؟

على أنني ما الوجد يومًا بشاغلي عن المجد لكنّي آمرؤ متطرّب

وما أنا إلا شمسُ كلِّ فضيلـةِ لها مشرق، لكنَّ أصْلي مَغْرِبُ
وكل كلام فيه ذِكْراي طيّبٌ وكل مكان فيه شخصي أطيبُ
ولمْ يغن عنّي أنّني السيف ماضيًا إذا لم يكن لي مَنْ بحَدي يَضْرِبُ

ولا نفهم صراحة من بعض هذه الأبيات أنه مغربي صليبة وحسب، بل نستشف كذلك ان الصلة بينهم في مهاجرهم وأهليهم في الوطن الأم لم تكن مبتورة بدليل الذكر الحسن الذي نوّه به الشاعر، ومن أجل هذا الحبل المتين الذي ظل يربط الأصل بالفرع، بقي شاعرنا يعيش صراعًا نفسيًا داخليًا وصل إلى الرهب أحيانًا لكن في قوة متحمّل، وأنفة شاب متجبر من ذلك [15].

فواعجبًا أني خفيت ولم أَبِنْ وقد راح مملوءًا بي الحزْنُ والسَّهل
طريد ولي مأوى، ولي حمًا وحيد ولي محبّ، غريب ولي أهل
سأجهد إما للمنايا أو المنى قُصارايَ إما النصَر أو ماجنى النَّصل

ولكن هذا الصراع صراعَ الشعور بالوحدة والغربة والوحشة أحيانًا لم يجعله يتماسك في رشده فيفصح جائشًا جياشًا تائقًا تواقًا إلى أهله وموطنه وسالف عهد عائلته في وطنه الأم [16].

يا غائبين ووجدي حاضر بهم وعاتبين وابني في الغرام هُمُ
لا أوحشت منكم دارٌ بكم شرفت ولا خلا من مغاني حسنكم خِيَمُ
بِنْتُمْ فلا طرْف إلا وهو مضطرب شوقًا ولا قلب إلا وهو مضطرم
فكل أرض وطئتم تربها فلك وكل واد حللتم ربعه حرم
هل عائد . والأماني قلما صدقت . دهر مضى ومغاني حسنكم أمم
فالجسم مذغبتم بالسفح متشرح والقلب مضطرب بالشوق مضطرم
لم يُنْسنا سالفًا من عهدكم قِدَمُ ولا سعت بالتسلّي نحونا قَدَم

ويظل الشاعر يشكو ويتألم حتى يخرج من العام إلى الخاص، ويصرح باسم محل آبائه وأجداده[17].

حتام وحظّي لديك حِرْمان وكم كذا جفوة وهجران
أين ليال مضت ونحن بها أحبة في الهوى وجيران

يا غائبًا عاتبًا تطاول هـ ذا الهجر، هل للدنو إمكان
فاسلم ولا تلتفت إلى مهـج بها جَوّى قاتل وأشجـان
ونم خليًا وقل كذا وكذا من كل ما أطلعت تلمسان (*)

فلسفة الشاعر وعقيدته:

ما كنت لأتعرض موجزًا أو إشارة إلى هذا الموضوع لولا ما يحوم من أوهام أو يقال من اتهامات على هذه الأسرة الجزائرية العالمة التي بخست حقها بخسًا من أصلها مغربًا وفرعها مشرقًا، والوقوفُ على هذه الفلسفة الشاعرية لا ينبغي ربطه لأبيه المعمر، فشاعرنا الذي يقول في نفسه [18].

وأزور حانات المدام ولا أرى غير الذي قضت الخلاعة مذهبا
مالي . وما فاتت سني أصابعي . لم أقض باللذات أوطار الصبا
فلأهجرن أنا الوقار وشأنـه ولأركبن من الغواية مركبا
ولأطلعن شموس كل مسـرة وأكون مشرق أفقها والمغربا
يا صاحبي . جعلتما بعدي . خذا قول امرئ عرف الأمور وجربا
لم يخلق الرحمان شيئا عابثًا فالخمر ما فلقت لأن تتجنبـا
وتفنيا لا بالحطيم وزمـزم بل بالحمى وبساكنيه وزينبـا

وهو شاب طائش مراهق لم تتعد سنه أصابعه بعد(قد يعني أصابعه العشرين) لا يمكن مماثلته بوالده الجليل الوقور ولكن يمكن مقارنة جهالته وغوايته بشاب ظريف آخر مثل طرفه بن العبد مع تسويغ العذر للجاهلي دون الإسلامي طبعا .

إن الشاعر استغل شبابه في لهوه ومجونه ولكنه كان يشعر وينبه فيما بين القصيدة والأخرى [19].

ولا تعتبنْ صبًا تهتّك ستره عليك فهتّك الستر أليقُ بالصّبّ

---

* - مدينة الحضارة والعلم والفن والاداب، تعد من أشهر المدن التاريخية الجزائرية، وتتاخم الحدود المغربية

ولربما قرّع معاصريه ولائميه ممن كانوا لا يعبأون به لصغر سنه من خلال مدحه لبعض الأمراء الشباب، وكأنه وجد هذا المدح فيه نافذة ينفذ منها إلى هؤلاء[20].

قالوا:الشبيبة عن دعواه تزجره لقد صدقتم ولكن ليس يزدجر

إن الذي لم يزل في عزمه كبر ما ضرّه إن يكن في سنه صغر

وقد يطلب العذر لنفسه وهو راشد مادح [21].

غضّ الشبيبة والملاحة يعذرال مُضنى به ويُلام فيه اللائم

ولكن هذا العذر لا يمنع الشاعر أن يركب عزته، ويستفيق توّاقًا إلى مجده معاتبًا ومقرّعا أهل زمانه من أقرانه وأعيان بلده الذين كانوا يستصغرون شأنه لصغر سنه، وكأنه يريد أن يعبّر بقول الأولين « المرء بأصغريه : قلبه ولسانه » ولكنه أفصح عن ذلك شعرًا [22].

لا تحرقن صغير قوم ربما كبرت فضائله على أقوامه

تعس الشباب فما سُعدتُ بشرْخه ولقد شُقيتُ بظلمه وظلامه

بيد أن الشاب الظريف الذي كان عقله أزيد كثيرًا من سنه حتى وإن كان طموحه ليس بأقل من هذا العقل، يقلع عن قوله:

وأغنم لذاذة عيشك الفاني فطر ف الدهر نحو الغدر طرف أخْوص

إلى قول امرئ يريد أن يوظف حاضره لمستقبله حتى لا تفوته قاطرة الشباب، ولذا فهو لا يجعل الشباب فرصة للهو والمجون أبدا بل قسمًا لتحقيق مجد أثيل يسمو به على روْقٍ حصين ورفيع[23].

يمينًا يطيب شباب الزمان غداة الشباب ونبيل الأماني

وبُردِ الشباب وبّرْدِ الشراب ووصل الكعاب وظل الأمان

وروْح الجنان وراح الدنان غداة التعطّف من خيزران

أبيّ الإباء وفيّ الوفاء سنيّ السّناء مبين البيان

لأسعى إلى المجد أسمو به على رَوْقِ عزٍّ مكين المكان

وكما كان هذا الشباب عليه نعمة كان ينعكس عليه بين الحين والآخر نقمات [24].

منعت جفوني لذة الإغفـاء علقُ المنى وتقسّم الأمواء
عجل الزمان عليّ من شرخ الصبا بتشتت القرناء والفرقاء
وسوادُ عيشي لم يدع لي لـذة أفتضها باللمة السوداء

ولكن يأبى أن ينقاد إلى هذه النقمات، بل يلوّح مهدّدا وعازما [25].

سأسري وجنح الليل يسطو ظلامه وأسعى وقلب الشمس يلْفَح وقْده
أروم بعزمي فوق ما دون نيّلـه لواء المنايا خافق الظل بنده
وما شرفي إلا بنفسي وإن يكن لقومي فخار طاول النجمُ مجده
ولو كان تحصيل الفخار بنسبـة تساوي إذًا حدا الحسام وغمده
ولا ذنب لي إلا الكمال على الصّبا فمن لي بعيب أو شيب يردّه؟!

ولا يخفى على اللبيب ما في بعض هذه الأبيات من معاناة نفسية وصراع داخلي كان يحس بهما الشاعر احساس كل من تذكر جدوده وأصوله.

ويبدو أن الشاعر كان متحررًا وارثًا ذلك التحرر من عائلته العلمية الأصيلة، مما جرّ عليه وعلى أبيه بعض الشبهات المزعومة من هنا وهناك، وممن تبعوا أهواء أقوال، ولم يتحروا آثار الشاعرين بإمعان سليم، فالشاب الظريف في إحدى قصائده المبعوثة لوالده، ولعلها من أجود وأصدق قصائده الوجدانية القليلة، ينوّه فيها بأبيه بأنه عالم ذو عقل متحرر حجته البرهان الفاصل، والآيات الساطعات : [26].

لم يرض بالتقليد حتى جاء في التوحيد بالبرهان والآيـات

ولكن ذِكْر الشاعر لبعض مصطلحات الصوفية مثل قوله في وصف والده [27].

نفس زكت وزكت بها أنوارهـا في صورة نُسخت صفاء صفاتي
بُهِرت . وقد طهرت . سنًا وتقدّس شرقا عن التشبيه والشبهـات

لا يدل على اعتناقه لمذهب الصوفية في تلك السن المبكرة، وشعره لايبين فتيلا عن ذلك، كما أن مدحه القليل لآل البيت لا يدل على تشيّعه بقدر ما يرجع إلى تأثره يسيرهم العطرة ونسبهم الجليل.

ومدحه للنبي ρ رغبًا ورهبًا وتقوى لا يشعرنا إلا بنظافة دينه، ونقاوة عقيدته[28].

قومهم العرب المحميّ جارهم فلا رعى الله إلا اوجه العرب
أعزّ عندي من سمعي ومن بصري ومن فؤادي ومن أهلي ومن نشبي
لهم عليّ حقوق مذ عرفتهم كأنني بين أم منهم وأب
إن كان أحسن ماض الشعر أكذبه فحسن شعري فيهم غير ذي كذب
حياكِ يا تربة الهادي الشفيع حيًا بمنطق الرعد بادٍ من فم السَّحب
أرض مع الله عين الشمس تحرسها فإن تغب درستها أعين الشهب
ياخير ساع بباع لا يُردّ ويا أجل ذاع مطاع طاهر الحسب
ما كان يرضى لك الرحمان منزلة يا أشرف الخلق إلا أشرف الرتب
لي من ذنوبي ذنب وافر فعسى شفاعة منك تنجيني من اللهب
جعلت حبك لي دخرًا ومعتمدًا فكان لي ناظرًا من ناظر النُّوب
وقد دعوتك أرجو منك مكرمة حاشاك حاشاك آن تدعى فلم تُجِبِ

وله قصيدة ثانية في مدح الرسول ρ يتبين منها جليا إيمانه المتفاني والنهائي بكونه خاتم الأنبياء والمرسلين، وهو شفيع للمؤمنين يوم القيامة[29].

فيا خاتم الرسل الكرام ومَنْ به لنا من مهولات الذنوب تخلُّصُ
أغثنا أجرنا من ذنوب تعاظمت فأنت شفيع للورى ومخلِّص

وفي غير مدح النبي كان ينوّه ببعض الملوك المسلمين مثل مدحه للملك المنصور محمد بن عثمان الأيوبي، لأنه اعتنى بحقوق الدين الإسلامي وإقامة حدوده وإعلاء شأنه[30].

والدين أثله وشاد مناره حين اعتنى بحقوقه وحدوده

وكثيرًا ما كان يضمن شعره معاني الدين دون الاعتداء على أوامره أونواهيه، ولا سيما في المدح من ذلك قوله لبعض الوجهاء [31]

أو كان وحي بعد أحمد مرسل لبدت لكمْ آي به وعلائِمُ

أو كما قال في موضع آخر(32).

يصدّ عني إذا قابلته غضبًا ككافر صدّ عن بعض المحاريب

إلى جانب اهتمامه بذكر أماكن المسلمين الدينية المقدسة والتشويق إليها كذكره للقدس الشريف، ولأنه قد نعاه مرّتين:

سلام مشوق مغرم القلب صبّه إلى حرم القدس الشريف فقُرْبِهِ

سلامُ محبّ كلما هبّ طارق من الريح يَلْقى نشركم في مَهبِه

تذكّركُمْ والشوق يجري بدمْعه على خدّه والوجد يسري بقلبه

كما لم تكن تفوته كل مناسبة لتهنئة بعض القادة المسلمين كلما حلت مناسبة دينية سعيدة مثل شهر رمضان المعظم [33].

شهرًا حويت ثوابه وحكيت ما في حسن مقدمه وشبه هلاله

وقرنته بالبر في شعبانـه وبه يكون الزاد في شوالـه

إن شاعرنا لم يكن مدخول العقيدة ولا مشكوك الدين، ولكن شبابه الطائش أحيانًا إن لم نقل غالبًا طيشان عصره المتراطم بالأهواء والفتن، أباح له من غير قصد ولا طعن في الدين وسلوكه وحدوده آن يتجاوز التعبير الذي يبدو أنه لم يكن يتناقض مع عصره، ولذا لم يجد حرجًا من الظهور بمظهر التزندق لا الزندقة على سبيل التفكه واللغو من جهة، والنقد اللاذع والسخرية من جهة أخرى، وقد نضيف شيئًا ثالثًا وهو إعجاب الشاعر الشخصي أو نفوره من بعض المظاهر الاجتماعية أو الأحوال والتصرفات الشخصية، فكان يبدي رأيه فيها نظمًا بالبيتين أو الثلاثة أبيات ليس أكثر، من ذلك التزندقِ المماثلة بين الخمرة وما جاء من معنى في إحدى السور القصيرة [34].

لو لم تكن لبنة العنقود في فمه ما كان في خده القاني أبو لهب

تبت يدا عاذلي فيه فوجنتـه حمالة الورد لا حمالة الحطب

ولو كان الشاعر جادًا وغير مداعب على سبيل الخلاعة والمجون لما خلا شعره على كثرة ما فيه من نوع هذه الأبيات المتفرقة من قصيدة واحدة على الأقل تعدت الثلاثة أبيات ثم عن هذا الوصف تناول جملة من المهنيين والموظفين إلى جانب وصفه للغلمان الملاح؛ والجواري الحسان، وربما سخّر غزله تهكمًا لا تودًا كقوله [35].

لما درت أن المحب بغيرها وبغير ذكرى حبها لم يطرب

هجرته حينا ثم لما أنعمت جاءته في رمضان قبل المغرب

4- مظاهر فنية عامة في شعره:

إذا ما تصفحنا ديوان الشاعر وقوفًا على أنواع الوصف عنده، فإن هذه الأنواع لا تختص بالطبيعة وحدها بل تمتزج بطبيعة كل موصوف عنده من البشر وما يضفي عليه من صفات دلالية تعبر عن أخلاقٍ أو جمالٍ أو دمامة موصوفة غزلا او مدحًا أو غناء ،... فوصفه متعدد الأحداث والصور في حدثٍ واحدٍ وصورةٍ واحدةٍ، ولكن القصيدة عنده تتشكل من بعد واحد يكاد يكون مستقيمًا لولا اسرافه في الاستطراد الوصفي غالبًا، ولا سيما كلما كانت القصيدة طويلة، أما التعبير عن هذا الوصف فهو مستقيم وثابت في مساره على الرغم من اختلاف التعبير والإشارات حسب الصور والأحداث التي قد توجد في قصيدة واحدة.

والغريب على الرغم من أن العصر الأدبي العام الذي عاشه الشاعر كان عصر ضعف وانحطاط ادمي من حيث الإبداع والابتكار، وعلى الرغم مما يشتهر من تقليد حينًا ومحاكاة أو مجازاة للشعراء الفطاحل القدماء حينا آخر فإن شاعرنا لم ينغمس في هذا الاتجاه على الرغم من انغماسه في الصور والتضمينات القديمة، ولكنه لم يسلم من الطابع العام الذي طَبَعَ أسلوب هذا العصر، بل ربما قد يكون أسرف فيه اكثر من غيره لغلبة موضوع الوصف على شعره، هذا الموضوع الذي يغري الشعراء ويساعدهم على تعاطي المحسنات البديعية لفظيًا ومعنويا، حتى إننا لا نكاد نقف على وظيفة شعرية عنده إلا وقد صُبغت بهذا اللون المتكلف من البديع والبيان.

ولكن الشاب الظريف الذي تغلب الطابع الغنائي على شعره رغم تعدده، فإنه استطاع أن يتخلص من تلك المطالع التقليدية بكاء واستبكاء او وقوفًا واستيقافًا ، ورسم لنفسه مطالع خاصة به تتصل بالموضوع مباشرة، مما جعل جل قصائده لا تتعدى البيتين او الأبيات فهو شاعر لا يوظف معانيه لاستهلاك القول، بل لتبليغ هذا القول مهما كان قصيرًا أو طويلا، ولذلك فقلما نجد الترابط والتواصل بين معانيه طويلة أو مطنبة مثل قوله [36].

بينما نحن بالديار وقد طا ل وقوف منا وطال رجاء
إذ سرت من ديارهم قسمات بسمات في إثرها إرضاء
مرحبا مرحبا عليها ستور من وداد آذيا لهن الوفاء

وعلى العكس ، غالبًا ما تطالعنا وظائفه محددة وموجزة وقريبة التناول من العقول قبل الأسماع مثل قوله من نفس القصيدة السابقة [37].

لا خلت من سناكم الأحياء فيكم تتجلي بها الظلماء
كان مع الحيا عليهن سقيًا فهو مذ غبتم بهن بكاء

وليس معنى هذا ان الشاعر قد استحم وغسل فكره وعقله من كل السمات القديمة، فهو لم ينج من استخدام المفردات التي شاعت قديمًا في الشعر العربي الزاهر مثل الديار، وأسماء الحسان، ودلالات الطبيعة والأشياء، وملامح الصبا والذكريات والخيال،... ولكنه استطاع أن يستغلها ويسخرها لإرادته وإلهامه، ولم يَدَعْ لها العنان لتقوده هي إليه عبدًا مطاعًا، وعلاوة على ذلك فقد عبر بها عن نفسه وعصره ومجتمعه، وهذه ميزة إن لم تكن إبداعا فليست تقليدًا أعمى لمن سبقوه.

وإذا كان لا بد من حنين الشاعر إلى ما تعاطاه القدماء من معاني مبْتذلة وغير ممتنعة، فإنه يلجأ إليها ولكن ليس على سبيل المحاكاة أو التقليد بل لما كان يعانيه ويتألم له حقًا، وهنا لا يمنع مخلوق من استخدام ما شاء من معاني للإفصاح عن آهاته وآلامه ، لأن اللغة ليست ملكًا لأحد في عصر من العصور دون العباد الاخرين، فهو مثلا بعد ما يبدأ إحدى قصائده بقوله:

مَنَعَتْ جفوني لذة الإغْفـاءِ عَلقُ المنى وتقسُّمُ الأهواء

عَجِل الزمان علي في شرح الصبا بتشتت القرناء والقرباء
وسواد عيشي لم يَدْعُ لي لـذةً أفتضها باللِّمة السوداء

يتابع قصيدته بقوله:

يا صاحبي توّجعا لهوى فتـى ألِف الضّنى ولواعج البرحاء
هل غيث ربعُ الحيّ بعد مدامعي أم امسكت عند يد الأنـواء
أحبابنا قضـى الفراقُ ولي يد لفراقكم لكن على أحشائي
فمرور الرياح بأن تقصّ حديثكم عندي فما يبدي الكتاب شفائي
ودليل ذلك أن طرقي غاسل قبل القراءة نَقْشه ببكائـي

فنحن نرى أن الشاعر بعدما افتتح قصيدته بأسلوب رمزي رزين كأن صاحبه ابن السبعين، حتى وإن دل الشطر الأول من البيت الثاني على غير ذلك، وبحديث هادئ مؤثر، حتى إننا لننتظر منه أن يخبرنا بحال أخرى من أحواله او بعلة ما آلت إليه حاله ، إذا به يباغتنا بقوله ،« يا صاحبي، توجعا،... هل غيث ربع الحي ،... أحبابنا،... فمروا الرياح ،...» وبانتقال من النداء إلى الاستفهام ثم إلى الأمر، ومن المثنى إلى الجمع، ولكنه ليس أسلوبا إنشائيا أجوف بقدر ما هو أسلوب هادف يوحي بغربة الشاعر وتوقه إلى أهله ووطنه وأن المراسلات لا تجدي نفعًا بل تزيد المغترب سوءًا لأنها تذكره بما يحاول أن يتهرب منه ويتناساه، حتى إنه ليتمنى الرياح لو كانت رسولا او أثيرًا بدل تلك الرسائل، وكأن شاعرنا تنبأ بوسائل الاتصال السمعية البصرية الحديثة ولكنه لم يستطع التعبير عنها بغير مصطلح الرياح.

وهذا المسلك كما يظهر في شعره الوجداني قد يبدو في مدحه، مثلما يطالعنا ذلك في مدحه لأحد قاضي القضاة ، فهو يبدأها بقوله [39].

صدودك هل له أمد قريـبُ ووصلك هل يكون ولا رقيبُ
قضاة الحسنِ ما صُنْعي بطرفٍ تمَنَّى مثله الرشأُ الربيبُ

لكنه لا يلبث أن يزخرف مدحه بالصور الشعرية القديمة :

وفي تلك الهوادج ظاعنات سريْن وكلّ ذي وله حبيبُ

إذا أسفرن فانكسرت عيون لهنّ فتَكْن فانكسرت قلوبُ

ومعنى هذا أن شاعرنا يعطي أولوية للموضوع ومركز لبّه قبل أن يهتم بجوانبه الشكلية والزخرفية،ولربما لم ينجح تمامًا إلى هذا المسلك مثلما نجد ذلك في مدحه لقاضي القضاة حسام الدين الحنفي (رغم طول القصيدة وذهاب الشاعر فيها طولا وعرضًا.

وسواء تعلق الأمر بالأشخاص أم الطبيعة أم الأشياء فهو حين يمدح اهل حلب يوجه كل ما هو مجرد معنوي إلى صور محسة مستخدمًا ألفاظًا باهرة توهم المرء بأن حلب كائن يتحرك وينعم ويجود وهو لا يمدح حين يصف ممدوحيه بأوسم وأعلى الصفات والرتب خانعا ذليلا، حتى كأنه لا يقدم على المدح إلا ليعدد محاسنه وفخره وعزه، من ذلك أنه يخاطب حلب أو أهلها [40].

قسْتي وقُسًّا وقيسًا منطقًا وهوى

وأنصف تجد رتبتي من دونها الرُّتَبُ

فهو لا يرضى بأن يكون دون قس بن ساعدة خطابة وفصاحة، ولا أقل من مجنون ليلى عشقًا وهيامًا، بل لو أُتْصِفَ لفاقها في ذلك:

(وأنصف تجد رتبتي من دونها الرتب)

ثم انظر إلى هذا البيت:[41].

إذا سقى حَلَبٌ من مُزن غادية

أرضًا فخُصَّت بأوفى قطره حلبُ

كيف يعجب الملاحظ إلى توفيقه في هذا الجناس العجيب، حيث عبر بحلب الأولى عن ماء المزن، وبالثانية عن المدينة الممدوحة المعروفة، وهنا تبدو قدرة الشاعر على التحكم في تقنية البديع والبيان، وتتجلى مجالات ثقافته الواسعة في اللغة والأدب، ولعل أمدح بيت في ديوانه ما جاء في اهل حلب[42] .

قوم إذا زرتهم أصفوْك وُدهم

كأنما لك أمّ منهمُ وأبُ

حتى وإن كان الشاعر لم يؤثر على دمشق بلدًا كقوله: [43].

والأرض إلا دمشق لي وطن والناس إلا الأمير لي سند

إن الشاعر الظريف ما عزف عن وصف الطبيعة التي كان يترنح فيها إلا ليجعلها ملاذًا فنيًا أو خاميًا ينهل منها مواد بنائه في جَلّ مواضيعه، ولا سيما تلكم المتصلة بغزله وعبثه ومجونه كقوله [44].

يا روضة أجني أزاهرها باللحظ لا بيدي ولا بفمي

أو كقوله[45].

كم بتّ أجني من جنيّ حده وردًا نما فوق غصون بانه

أو كما قال [46]

وأهيف فاق الورد حسنًا بوجنة أنَزّه طرفي في رياض جِنانها

وقال أيضًا : [47].

ورب ليل صحبنا في دجنته من الكواعب أقمارًا وأغصانا

بحيث نلثم تفاح الخدود على بانِ القدود ونجني منه رمّانا

بكل صاف لدى صاف يُريك على لجيْنه من سقيط النَّور عقيانا

وربما أجمل مما مضى قوله [48].

ورأينا تلك الخدود رياضـًا فجعلنا لها الجفون غَماما

فلو أردنا أن نعدد المعجم اللغوي لهذه الأبيات الموردة عن غير قصد ومن قصائد مختلفة لما وجدناه يتجاوز المفردات: أجني، الورد، الغصون، البان، أنزّه، الرياض، الأزهار، الجنان، تفاح الخدود، الرمان،...

فهذه المفردات وأشبهها هي التي تتكرر في غزله ولكن لا تشعر قط بانها تتكرر فتنفر منها نفورا.

ومن أجل هذا الطابع الفني الذي يتميز به هذا الشاعر حتّم علينا ألا ندرس شعره حسب أغراضه على الرغم من قلة مواضيعها والتي تبرز في شكلين أساسيين : المدح، والغزل ، وكل سوى هذين الغرضين تبع لهما إلا ما قل من بعض شعره الوجداني أو الفخري، ولكنه غالبًا ما يأتي في ثنايا الغرضين السابقين او مزيجًا بهما، فهو بعدما يشيد بأحد ممدوحيه[49].

كأنك أمّ والأنام بأسرهـم يتامى وبعل والأنام أيائـم

وتغضى عن الفحشاء لا عن جهالة ولكن لمعنى آثرته المكارم

نراه ينتقل إلى مقارنة نفسه بهذا الممدوح، سوى أن هذا الأخير لا ينازع في المجد، وأن شاعرنا لا يجارى بعد في الشعر :

أبعدك يحوي المجد من هو فاخـر وبعدي يقول الشعر من هو ناظم؟

3- **التركيب الفني عند الشاعر :**

إضافة إلى التركيب الخارجي المتعلق بالأغراض التي تناولها الشاعر في أحياز مكانية وزمانية يتخللها شيء من الوجدان العاطفي والسياسي، فإننا رأينا أن نشير إلى أسلوب الشاعر الذي كان يطبعه عصره بطابع التقليد والتكلف والمساجلات للأحياء والأموات، إلا أن الشاب الظريف الذي تفتقت موهبته مبكرًا خلا شعره من بعض ما شاع لدى غيره .

ولكن لم يسلم من كل السمات الشكلية التي لم يكن له بدّ من تداولها، لأن الفنان مهما كانت قدرته العبقرية فإن ثقافته الآنية لها آثارها عليه، غير أن شاعرنا مع ذلك لم يستسلم لكل شيء، ولكنه لم يصمد أمام ظاهرة التركيب الشكلي التي هيمنت على عصره، حتى وإن كان ذا قدرة خلاقة على بناء كل شكل من تلك الأشكال التي تناسب مقامات شعره .

وأغزر ما يغلب على هذا الأسلوب من المحسنات البديعية الجناس مثل قوله[50].

دمع تناثر عِقْده وهوًى تحكّم عَقْدُه

ثغر يباح شهيدُه فعلام يُحْمى شَهْدُه

لم يكسني بُرد الضنا وأبيك إلا بَرْدُهُ

أو كقوله[51].

فهذه ذوابل نواضِرُ وهذه نواظر ذوابلُ

فالشاعر ماثل بين جناسين (نواضر. نواظر) تامين سماعًا، لأنه ليس من السهل التمييز في هذه الحالة بين الضاد في الأولى والظاء في الثانية، وناقصين

خطًا وكوّن بهما في الوقت نفسه طباقًا إيجابيًا بما فيه من وهْم وإيهام، أما المماثلة بين الذوابل الأولى الدالة على القدود وبين الثانية التي كنّى بها عن العيون الناعسة فهي طباقُ سلب، وجناس تام معًا، وهو أمر عجب خاصة وأننا لا نشتم فيهما مظهرًا من مظاهر التكلف.

ويسير شعره في معظمه على هذا المنوال سواء أكان مدحًا أم غزلاً أم وصفًا عامًا أم مجونًا وخلاعة [52].

لهفي على شادنٍ في حسن طلعته وشعره صار إصباحي وإمسائي
قد برّد القلب في تموز مَرْشفُه وظل يحرق في كانون أحشائي

فأنت ترى أيام الأزمنة وشهورها لم تسلم من محسناته البديعية، بل له قصيدة واخدة . حتى [*] الآن . في وصف الطبيعة (الربيع) لم تخل من هذه المحسنات [53].

هات المشعشعة التي أنوارها تمحو ظلام الليلة الظلماء
راحًا تروح بجسم نار لا بس في راحة الساقي قميص هواءِ
ودع الهموم إذا هممت بوصلها عذراء من يد غادة عذراء
وعرائس الأشجار تَجْلى في حلى صيغت من البيضاء والصفراء
وغلائل الأوراق فوق قدودها تنقّد عند تطرّب الورقاء
والأرض يضحك ثغرها عجبا إذا مُزج الغمامُ تبسمًا ببكاء

وهنا يظل السؤال مطروحًا، لماذا لم يكثر شاعرنا من وصف الطبيعة؟ ولعل ما تقدم من القول يجيب عن بعض السؤال؛ ونال من البيان ما يفوق عده، ولكنه كان أهلا له، فاسمع إليه :[54].

ولا ذنب لي إلا الكمال على الصبا فمن لي بعيب أو بشيب يردّه
ولا عيب فيها سوى أنها خلت من رقيب لنا أو عَذَلْ
وما فيه من حسن سوى أن طرفه لكل فؤاد في البرية صائد

---

* - أقصد :« حتى الان » بما حقق من نصوص شعرية للشاعر.

واهتم شاعرنا بتضمين شعره بعض الآثار الأدبية الرفيعة، كلما وجد إلى ذلك من الأمر سبيلا، ولا سيما من الشعراء الفطاحل أمثال النابغة الذبياني، وطرفه، وجرير، وأبي تمام والمتنبي،... واستغل كل شاعر فيما يتناسب مع مقام قوله، ومن تلك التضمينات البليغة[55].

على ان ايام الوصال ودائع ولا بد يومًا ان ترد الودائع

وقد غاب واشينا ونام رقيبنا وقد صدقتنا باللقاء المطالع

وكقوله: [56].

وكم قد نضا سيفًا يكف كريمة

فأحسن وضع السيف في موضع الندى

فهو لم يكتف بمعنى المتنبي بل أخذ الوزن والمعنى وجعلهما كذلك للمدح، وقال آخذًا معنى جريرًا المشهور : [57].

هو مُضْعَفٌ لكن بكسـ ـر العين أصبح مُضْعِفًا

كما استعان بأخذ شطر كامل من أحد أبيات أبي العلاء المعري:[58]

نعم قد تناهي في الظلام تطاولاً وعند التناهي يقصر المتطاوِلُ

وقال مستوحيًا عنترة: في الشطر الثاني معنى ووزنًا [59]

لاتحرموني ضَمّ أسْمر قـدّه ليس الكريم على القنا بمحرَّم

أو كقوله:[60]

ليت الليالي أحلامًا تعود لنـا فربما قد شفى داء الهوى الحلم

ويقول: [61]

كم كنت أخشى البين قبل وقوعه فأتى الذي حاذرت في المستقبل

هذا الفقيه الذي تـراه كالفرخ ملقىً بغير ريـش

ويقول مفتخرًا بشعره، وكانه أبو الطيب أمام سيف الدولة: [62].

وكما قيل شعر أويقال فمـا أراه إلا رذاذًا من شآبيبـي

وقال في المعنى نفسه تقريبًا: [63].

إليك أرسلت أبياتًا لمدحكمـا في ساحتيْهن إسراء وإرسـاء

لم يقو منهن إقواء لقافيـة ولم يطأهنَّ في الترتيب إيطاء
فإن نظمي أفراد معـددة ونظم عندي رعاعات وغَوْغاءُ

ومن القرآن الكريم ضمن غير مرة معانية السامية والعميقة من ذلك التورية بإبراهيم الخليل أكثر من مرة [64].

نار الهوى ليس يخشى منك قلب فتى يكون فيه لإبراهيم أرجـاء

وقوله هاجيا، ولعله ليس له غيره : [65].

لا طل صوب الغوادي ساحتي قطنا ولا راعى الله من في ارضها قطنا
ما انصفوا الخضر الباني جدارهم لما أراد بأن ينقضّ حين بنـى
فاستطعما أهلها موسى وصاحبـه فلم يضيفوهما شيئًا فكيف لنا ؟
هجاهم الله في القرآن فآهجهـم والعنْهُم الدهر واشكر كل من لعنا

فهذه الأبيات القصيرة الهجائية والنادرة في ديوانه الحالي تضمين لمعنى الآية الكريمة « حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جدارًا يريد أن ينقض فأقامه قال: لو شئت اتخذت عليه أجرا» [66] ويعتقد الشاعر أن قوم قطن المذكورين في شعره، والذي لم يكرموا وفادته هم والذين هم القوم أنفسهم المشار إليهم في القرآن مع النبي موسى عليه السلام.

وهذه التضمينات تنبئ بثقافة عريضة واطلاع واسع وقدرة فنية كبيرة عند الشاعر.

تحليل لساني تطبيقي لإحدى قصائده:

وإذا ما سمح لنا هذا العرض بدراسة لسانية تطبيقية وفق ما أثرناه في مقدمة هذا العرض، فإننا سندخل هذا الموضوع من مجال واسع ولكن خروجنا منه لن يكون إلا من باب ضيق وخنق، ولربما بقينا هائمين فنضل سبيلنا الذي سلكناه ، وبتفحص شعر الشاب الظريف المعروف في ديوانه الذي بين أيدينا ، فإن شعره يقوم على وظائف ثابتة وأخرى متغيرة، فالأولى تعبر في شعره عن أعمال الأشخاص الذين تعامل معهم في نتاجه، وأما الثانية فإنها تلك الوظائف التي يُعَبِّر بها عن أوصاف أولئك الأشخاص والوظائف الثابتةُ يمثلها المدْحُ، والغزل،

وقليل من الشكاوى الذاتية عبر قصيدة كاملة أو من خلال ثنايا قصائد أخرى،...

ونستدل على ثبوت الوظيفة الشعرية لديه ان المدح سجل مفتوح عنده، فهو لا ينتهي من مدحِ قاضٍ أو وزير إلا لينتقل لمدح أمير او ذي جاه. وإذا ما أغلقه فهو لا يُقْدِمُ على ذلك إلا ليجعله متناوبًا طبيعيًا، فتكرار وظيفة المدح لديه تقوم على جعل الممدوح كأنه يشك في نفسه وصفاته، حتى يجيء الشاعر ليزيل عنه الشك أمام الناس على الأقل، والذين سيكون لهم رد فعل حسن بصاحبهم، وعلى العكس الهجاء تمامًا، فمن هنا نرى ان وظيفة المدح الثابتة أدنى ما يكون لبنيتها اتجاهان، ولكنهما متباينان، إذ لا توجد علاقة مباشرة بين المادح والممدوح من جهة وبين سامعي هذا القريض المنوِّه بالممدوح من جهة أخرى، فضلا عن ردود فعل العامة والخاصة والتي قد تتفاوت سخطًا ورضىً فيما بينهم .

أما العناصر التي تتكرر في قصائد مدحه فهي تختلف تبعًا لموقف الشاعر النفسي الآني، وَوِفْق مدحه للشخص حبًا خالصًا أو رغبة في عطائه أو قصدًا في عتابه ومخاطبته الند للند على طريقة المتنبي، وتزيد اختلافًا عظيمًا حين نريد أن نقارن هذه العناصر وهو يمدح العباد بمدحه الديني، ولذا فتعد قصيدتاه في مدح النبيρ او قصيدته اليتيمة التي قالها مغرضًا بأهل زمانه واصفًا أوضاعهم ونفاقهم أصدق عاطفة شعرية من جهة، وأصلح نص شعري للتطبيق عليه لسانيًا من جهة أخرى، ومن أجل هذا انتقينا نحن هذه القصيدة الأخيرة للتطبيق عليها [67].

إذا أردنا أن نحلل هذه القصيدة على طريقة ما يسمى بالمنهج البنيوي فإنه يجب لزامًا علينا أن نصنف وظائفها التي تقودنا في النهاية إلى تبيان بنية هذه القصيدة، ومن البداية نشير إلى أنها خالية من الحيزين: الزماني والمكاني، وإذا كان من الصعب تجريدها من حيزها الزمني فإن هذا الحيز مطلق وليس مقيدًا، والسبب في ذلك ان القصيدة خالية من أبطال يقومون بأعمال وأدوار معينة ، فالبطل الوحيد فيها هو« الأنا » أي المتكلم ،أما القصيدة كلها فهي « هو » أو «هم »،

ولكن هذه الضمائر أشخاص يتحركون أو يجعلهم « الأنا » متحركين بأوصاف وعيوب جمة قد تليق أو لا تليق بـ «هو » النبيل أو « هم » الكرام .

ووسيلة « الأنا » فيها هو الأمر حينًا، والخطاب حينًا آخر ، واستعمال « واو » الدالة على « رب » وحدها أو مع « كم » المراد بها التكثير تارة يستخدمها لـ « هو » المفرد ، ومرة لـ « هم » الجمع وهذا الأسلوب ساعد « الأنا » على الإقناع، وتبليغ رسالته عبر قناة الاتصال مستعينًا بالسياق العام، غايته التعنيف والتقريع والتعريض وتنبيه الغافلين من أبناء عصره على هذه الفئة المريضة من المجتمع، وإخبار من يأتي بعده من الأجيال اللاحقة عنهم وتحذيرهم من تكرار مثل هذه الفئة معهم في عصرهم، لأن أصالة الشعر وخلوده ما عبر عن عصره وانطبق على ما يعقبه من عصور، وإلا كان خليقًا به أن يقبر قبل صاحبه.

ووفق ما مضى فإن إحصاء وظائف هذه القصيدة يتطلب منا أن نفرض أنها أعمال يقوم بها هؤلاء الأشخاص، وليست أوصافًا مشينة ملتصقة بهم وحسب، وإلا تعذر علينا إحصاؤها مهما اتبعنا أية قاعدة لسانية لتضيفها، وأعتقد أن مزاوجة المنهج العربي القديم بعمليتنا هذه شرط لامناص منه ، ونعني به اعتماد البيت هنا وحدة أساسية لتتبع هذه الوظائف، ثم لأني لا إخال أن ثمت تباينًا كبيرًا بين ما سماه أولئك العرب بالوحدة الأساسية، وبين ما أسماه رولان بارت الوحدة الثابتة ، اما الوحدة الثانوية أو الهامشية او الفضلة عند العرب فهي لا تكاد تختلف كثيرًا عما دعاه بالوحدة الثانوية، والتي تعبر في الإنجازات الأدبية مثل القصة والرواية عن الأوصاف لاعن الأعمال .

وعليه، فإن الوظائف تتألف من العناصر التالية في القصيدة:

100- العبرة بأخذ حديث الأنا أي المتكلم وليس النظر أي صورة وشكل الأنا.

101- صيرورة كثير من الآباء أمهات، فيصير الأب أنثى أي أما، والأم ذكرًا أي أبًا.

102-وناطح بقرون لا قرون له أي جاهل زعيم قوم يدعي ما ليس لديه، ومع ذلك يقودهم ويقضي مآربه على حسابهم.

103- قد يتهم شخص بذنوب لم يجترمها، أو آخر بسلوك سيء وهو برئ وعفيف.

104- الأنا يحب ويكرم المسيء إليه.

105- قد يوجد عند الساكن المتبلد ما لا يوجد عند الذكي المدَّعي.

106- ليس كل من يبدو لك عاقلا ذا فكر منسوبًا إلى البشر.

107- نظَر« الأنا » لوجه غير متناسب مع بدنه كسماعه بصخر ليس من حجر.

108- شاعر ليس بشاعر على الرغم من نظمه إياه

109- رب امرئ قادر على التصرف في كل أمر عظيم، مع أنه ليس كل امرئ قادرًا على أي أمر عظيم.

110- ورب شخص يعتقد أنه مكسو وهو عارٍ، لأن كسوته من أخشن الثياب.

111- رب عابدين هربوا من عبادتهم حتى كادوا يتمسّحون.

112- رب ناس اتُّهموا بجُرْم وهم أبرياءٍ.

113- رب صالحين شوهد الخمر في مجالسهم حلّلوه دون خوف من الله ولا حياء من البشر.

114- رب قوم بأرض أمطروا بلا غيم، والناس في مطر ولكن بعد غيم .

وهكذا يستمر « الأنا » في تعداد مساوئ ومثالب معاصريه من كل الفئات الاجتماعية والثقافية والدينية،... ولكن الشاعر يعترف في نهاية قصيدته بأنه لا يقدر أن يّعُدّ كل عجائب عصره:

عجائبٌ ما لها حدّ فقُلْ وأطِلْ

إن شئت أو فاقتصدْ القول واقْتصر

وعليه فإن هذه القصيدة التي يغلب عليها الطابع السردي من حيث اطلاق العنان لها للاستغراق في الزمن، والقصصي من حيث العرض والبسط وطريقة التبليغ تبقى وظيفتها العامة فيها ثابتة، أي غير مغلقة لأن الشكوك لم تُبَدّدْ بعد حول الموضوع الذي أثاره شاعرنا، وهو نفسه يعترف بذلك.

(عجائب ما لها حد فقل وأطل)

ولهذا فإن القاعدة التي تتحكم في وظائف هذه القصيدة هي التسلسل الزماني والمكاني اللامتناهي، وعلى هذا فقد نبهنا م ن قبل بأنها خالية من هذين الحيزين ما داما أنهما محدودان، كما أن هذه الوظائف لا تمتنع من أن تكون قابلة للمزاوجة فيما بينها (couplage) بإعطاء أضدادها التي كان بود الشاعر لو اتصف بها أشخاصه الملونون.

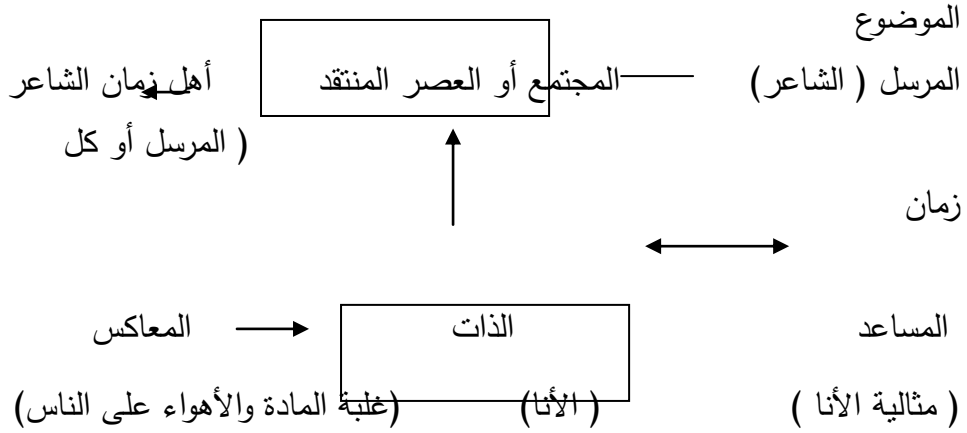
إن وظائف هذه القصيدة تتداخل فيما بينها بأشكال ثنائية، حتى كان الشاعر لا يرضى أن يقيم أية وظيفة إلا بما يعارضها، مما يساعد على إدراكها على مستوييها: الحقيقي او المجازي دون عناء كبير، بل حتى كأنه يأبى إلا أن يعتمد في بنيته على وظيفتين متزاوجتين دائمًا لتشكيل وظيفة واحدة في النهاية ، وهذا عين ما يراه كل من بروب وغريمس اللذين يذهبان إلى أن« هناك مجموعة كثيرة من الوظائف قابلة للمزاوجة » [68].

وإذا أحببنا أن نقصر نظرتنا على هذه الأبيات من الوجهة الألسنية البحتة فإننا نصادفها تتوفر على الجوانب الستة المعروفة بالعوامل وهي:

1) العامل الذات Lactantsujet
2) العامل الموضوع Objet
3) العامل المُرْسِل Destinateur
4) العامل المُرسَل Destinataire
5) العامل المعاكس Opposant
6) العامل المساعد Adjuvant

وترد في الأبيات مثل الرسم التالي :

ويمكن أن يقابل هذا المخطط التوزيع الآتي:



وهذا العرض للوظائف على هذا النحو يمثل البنية الأساسية لعالم المعنى عند الشاعر في هذه القصيدة، لأن توارد هذه الوظائف على هذا الشكل تتجسد في أفراد موصوفين بها، ولكن هذه الوظائف كما أشرنا من قبل تتتابع متزاوجة بحيث لا يقوم بعضها إلا على بعض، فمثلا:

100- الكلام غير النظر أو صورة الإنسان ، إذ قد يكون المرء سيء المنظر حسن الكلام محبُوبه .

101- صيرورة أب لمعشره أمًا، فيصير الذكر أنثى، والأنثى ذكرًا .

وبالنظر إلى سائر الوظائف الأخرى نجدها تكاد تنحو المنحى نفسه، لكنْ تبعًا لعالم معناها، فوراء المنظر الدميم الكلام الحسن ,ووراء شخصية الأب المهزوزة قوة ربة البيت التي تضحي صاحب ت الأمر والنهي، وهكذا في حل ما بقي من وظائف هذا النص ونجد العامل المعاكس هو الذي يحد من مثالية العامل المساعد المتسم بروح المثالية ,بالنقائض التي يتميز.بها الأول.

الإحالات والمراجع

1- التحليل اللساني البنيوي للخطاب.ص: 8عبد الجليل مرتاض ط: 2001/1 دار الغرب (وهران)-الجزائر

2- نفسه ص:8-10

3- الفكر الأدبي المعاصر.ص: 132.جورج واطسن .ترجمة محمد مصطفي بدوي ط: 1980 الهيئة المصرية العامة للكتاب

4-التحليل اللساني البنيوي للخطاب ص:63-65

5-السابق ص:65

6-الألسنية والنقد الأدبي ص:21 د.موريس أبو ناضر.دار النهار للنشر بيروت ط:1979

7-السابق ص:21

8-الفكر الأدبي المعاصر ص:48

9-ديوان الشاب الظريف شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني، ص: 52. دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر. بيروت ، تحقيق: شاكر هادي شاكر.

10- ديوانه، ص:57-.59

11- ديوانه ،ص:.116

12- ديوانه،ص:.220

13-ديوانه ،ص:.234

14- ديوانه،ص:.40

15- ديوانه ،ص:.204

16- ديوانه،ص:.248

17- ديوانه ،ص:268.

18- انظر ديوانه،ص:53 وقارن بصفحة:.115

19- ديوانه ،ص:.72

20- ديوانه ،ص:.120

21- ديوانه،ص:.241

22-ديوانه ،ص:264-.265

23- نفسه،ص:275-.276

24- نفسه،ص:28-.

25- نفسه،ص:.96

26–نفسه،ص:.77
27– نفسه،ص:.77
28–نفسه،ص:.56
29– نفسه،ص:.154
30– نفسه،ص:.110
31–نفسه،ص:.255
32– نفسه،ص:.64
33– نفسه،ص:.228
34– نفسه،ص:.70
35– نفسه،ص:69–.70
36– نفسه،ص:.27
37– نفسه،ص:27.
38– نفسه،ص:28.
39 –نفسه،ص:32.
40 –نفسه،ص:37.
41 –نفسه،ص37.
42 –نفسه،ص37.
43 –نفسه،ص:91
44 –نفسه،ص:261.
45 –نفسه:ص:279.
46 –نفسه،ص:278.
47 –نفسه،ص:270.
48 –نفسه،ص:257.
49 –نفسه،ص:246.
50 –نفسه،ص:98.
51 –نفسه،ص:215.
52 –نفسه،ص:30.
53 –نفسه،ص:30.
54 –نفسه،ص:96–238.

55 - نفسه،ص:164.

56 - نفسه،ص:99.

57 - نفسه،ص:178.

58 - نفسه،ص:202.

59 - نفسه،ص:261.

60 - نفسه،ص:247.

61 - نفسه،ص:225-153.

62 - نفسه،ص:66.

63 - نفسه،ص:26.

64 - نفسه،ص:25.

65 - نفسه،ص:270-171

66 - سورة الكهف:77.

67 - ديوانه،ص:128-130.

68 - الألسنية والنقد الأدبي،ص:49.