دلائلية التشكيل الشعري في قصيدة (البَدو والحَضر) للأمير عبد القادر *

The semantics of poetic formation in the (Bedouin and urban) poem of Amir Abdelkader

أ.د عالم موسى
جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية (الجزائر)
مخبر التأويل وتحليل الخطاب
moussa.alem@univ-bejaia.dz

ملخص: تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء بعض مُضمرات الخطاب الشعري التي قد تعيد النظر في طريقة تلقينا لشعر الأمير عبد القادر فلا نكتفي بالوقوف عند الجماليّ الجليّ، بل نتخذه سبيلا للإمساك بالمكوّن الثقافي الموجّه للمتخيل الشعري وملامسة حدود التجربة الفنية الموسومة بموروث تكويني ثقافيّ خصب.

منهجيا، سنحاول الانطلاق من بعض معطيات البنية الأسلوبية للقصيدة التي اخترناها أنموذجا تطبيقيا للدراسة (البدو والحضر)، ثمّ تأويلها وفق تصوّر نقد ثقافي، يتجاوز الجَماليّ الظاهر ويركّز على الأنظمة العقلية وغير العقلية الموجّهة للخطاب، مع ربطها بمعطيات الصراع التاريخي المحتدم بين الأنا والآخر، والتي تقتضي من الشاعر/المثقّف تَمَـــثُّل ذاته وإثباتها قبل الدخول في المواجهة المحتومة مع الآخر المختلف، فإذا كان للمركزية الثقافية وسائلُها لفرض هيمنَتها، فإنّ للشاعر المقاوم أدوات خاصة لفرض ذاته وفضح أقنعة الآخر.

الكلمات المفاتيح: النقد الثقافي، الخطاب الشعري، المركزية الغربية، الأنا والآخر، المضمر الثقافي.

Abstract: This study aims to explore some of the implications of poetic discourse that might reconsider how we receive the poetry of Amir Abdelkader, so that we do not stop at the obvious aesthetic, but rather consider it as a means of grasping the cultural component that guides the poetic imagination and touches the boundaries of artistic experience marked by a fertile formative cultural heritage.

Methodologically, we will attempt to start from certain data on the stylistic structure of the poem we have chosen as the model applied for the study (Bedouin and urban), and

*

تاريخ استلام البحث: 2023/09/05	تاريخ قبول البحث: 18/ 09 /2023	تاريخ النشر:18 /12/ 2023

then to interpret it according to the perception of cultural criticism, which goes beyond the apparent aesthetic and focuses on the mental and non-rational systems that drive the discourse, while linking it to the data of the historical conflict raging between the ego and the other, which requires the poet/intellectual to represent himself and prove himself before entering into the inevitable confrontation with the other. If cultural centralism has the means to impose its hegemony, then the poet in resistance has special tools at his disposal to impose himself and expose the masks of the other.

Keywords: cultural criticism, poetic discourse, Western centralism, ego and other, cultural implicit.

مقدمة:

يمثّل شعر الأمير عبد القادر ظاهرة فنية متميّزة، سواء بالنظر إلى السياق الأدبي الذي تمخّض عنها وحيّز الجدب الذي أينعت فيه، أو بالنظر إلى المستوى الفني الذي اتّسمت به، حيث اجتمع فيها جمال الصنعة وعمق الرؤية الفنية. لقد كانت شاعرية الأمير طفرة فنية في حيّز ثقافي انتقاليّ محصور بين فترتين منغلقتين، فترة الحكم العثماني وما شابها من جدب فكري وركود أدبيّ قسريّ، وبداية الاستدمار الفرنسي الذي لم يُخفِ منذ البداية سَعيَه إلى خنق البقية الباقية من قبس الفكر والثقافة العربية الإسلامية. ومن ثمّ فإنّ الأمير عبد القادر كان ظاهرة أدبية أشرقت في الأدب المغاربي دون مقدّمات سابقة أو تدرّج طبيعيّ، ولم يُعرَف لريادته نظيرٌ في أدبنا العربيّ الحديث سوى محمود سامي البارودي في المشرق، وما أكثر القواسم المشتركة بين هذين العَلمين، فقد كان الأمير مثل البارودي جامحا، طامحا إلى بعث الروح الشرقية وصونها من التفسّخ والذوبان؛ كما برزت في كليهما عديد المكونات الفنية والشخصية، من فروسية وحماسة وثورية وتكوين تقليديّ، وكان كلّ منهما حاملَ مشروع حضاريّ، سياسي، تحرري. لذا فإنّ أيّة مقاربة نقدية لشعر الأمير، تتطلّبُ من صاحبها النّظر إليه، بعينين، عين على التشكيل والصياغة، وعين على الرؤية الفنية، وذانك هما شقّا الخطاب الشعريّ الأساسان بطبيعة الحال، وأية قراءة حديثة لشعر الأمير يجب أن تمرّ عبر الغوص في ثقافة الشاعر وفكره، لاكتشاف المضمَر المُحرّك لشاعريته، ومن ثمّ تجاوز الدلالة الحرفية والقراءة السطحية إلى استكناه الأنساق الثقافية المضمرة المندسّة في ثنايا الخطاب، باعتبارها المعبّر الحقيقي عن هوية الخطاب الشعري وتوجهاته الفعلية التي لا يمكن للقارئ اقتفاء أثرها دون توظيف مهاراته في التأويل والتفاعل مع المؤلّف، وذلك ما قصده بعض رواد نقد (ما بعد الحداثة) بقولهم: (إنّ كلّ أثر تقليديّ، وإن

كان مكتملا ماديا، يشترط من مؤوِّلِه جوابا شخصيا، وإبداعيا. فهو لا يستطيع فهمه دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلّف)[1]، ومن ثمّ فإنّ أيّة قراءة نقدية واعية، يجب أن تتجاوز المعنى السطحيّ ومغريات البنيات والأشكال، وتسعى إلى ملامسة القصدية من خلال إشراك المتلقّي باعتباره الطرف الذي يحدد قصدية الشكل إن وجدت، من خلال تفاعله معه. ثمّ أخذ المبدع بعين الاعتبار كطرف تحركه خلفياته الثقافية والفكرية والنفسية، لأنّ هدف التأويل ما هوى سوى (إعادة بناء الخبرة الذهنية لمؤلّف النصّ)[2]، ومن هنا سيكون مُنطلق هذه الدراسة تفاعليا بين متلقّي النص ومبدعه، بين ماضيه وحاضره. ونقصد بالماضي كلّ العناصر الغائبة، غير المصرَّح بها في الخطاب الشعري، سواء أكانت عناصر شخصيّة أم خطابية أم سرديّة.

1- سيميائية العنوان وسلطة حضور البداية:

يُعَدُّ العنوانُ من أهم العتبات النصية الموازية للنص، والتي يتمّ من خلالها تحديد المعالم الأولى لفعل القراءة، والولوج إلى أولى طبقات القصيدة، التي هي، بطبيعة الحال، مطلَعُها أو بدايتُها الرّئيس؛ وإنَّ التعالُق بين هاتين العتبتين غالبا ما يكون قويّا في الشعر، حاملا لأبعاد إشارية مُحفّزة لوعي المتلقّي وموجّهة لعملية التأويل، كاشفة في الغالب عن أهمّ دلالات النص المركزية، فالعنوان (إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي، وهو، بما هو إشارة سيميائية، يؤسس لفضاء نصي واسع، قد يفجر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي أو لاوعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فوراً عملية التأويل)[3]، ومن ثمّ فعلاقة العنوان بالمتلقي تحفيزية توجيهيّة في الوقت نفسه، أما بالنسبة للمُبدع، فتُعدُّ العنونة تشكيلا إبداعيا يقوم على مجموعة من العمليات الذهنية، أو اللغوية، والجمالية المفتوحة على إمكانات واختيارات عديدة، يدخل فيها ما هو تجاري هادف إلى إغراء القارئ وترويج الكتاب، وما هو موضوعي، وما هو جمالي، وما هو تأويلي، حيث لا يمكن إنكار قصدية المؤلّف ورغبته، من خلال تشكيل العنوان، في أداء رسائل جمالية ودلالية مَخصوصة.

اتّخذ عنوان قصيدة الأمير عبد القادر (البدوُ والحَضرُ) بنية اسمية تعيينية تقريرية، فيها دعوة قويّة للتأمل والتأويل، فهي جُملة اسمية خبرها مَحذوف، تقديره (موجودان) أو (هنا موضعهما)، أي أنّ وظيفة الخبر في هذه الحالة هي إثبات وجود المبتدأ. وإذا كان التقدير كذلك، فالأرجح أن يكون هذا العنوانُ قد جاء إجابةً عن ادّعاء سابق بالغياب أو التغييب، تغييبِ المبتدأ (البدو والحَضر) أو أحد مكوّنيه، أي (البدو) على الأرجح، بُغية طمس هويته وحقيقة وجوده. بينما تدفع بنية العنوان صوب إبرازه ومحاولة حَصر النّظر فيه دون غيره من الأشياء المحيطة به، كما تعمل الإشارة إلى المكان (هنا) على لفتِ انتباه المُتلقّي لأمر كان غافلا عنه أو جاهلاً به، لغايات، يُستَبعد أن تكون مادية

(ترويجية) بحُكم الطبيعة الإنسانية والحضارية للمُسنَد إليه (البدو والحضر)، بل إنّ لتلك الإشارة أبعادًا جماليةً وموضوعيةً أعمق، حيث تَضَمّنَتْ دعوة إلى التفكير في حال فئتين اجتماعيتين ومجتمعين بَشَرِيَّين متناقضين لكنهما موجودان معا، يجمعهما حيّز مكانيّ واحد، وذاك أمرٌ يتطلب قدرا وفيرا من التأمل العميق في كلّ العناصر الإنسانية والجمالية المميّزة لكلتا الفئتين اللتين عُقدت بينهما المُوازنة.

قد تكون القصيدة، إذن، معبّرة عن وَضعٍ أوجَزَهُ العنوان في الكلمتين المُشكّلتين للمبتَدأ (البدو والحضر)، وَضْعٍ كان خافيا عن المُتلقّي، إمّا لقصر النظر لديه، أو بسبب قوّة التّدليس التي طَمَسَت الحقيقة وزيّفتها، ومن ثمّ فالقصيدة توجّهُ للآخر خطابا نِدّيا رافضا لهيمنته، فتفضح لعبة الإلغاء والتّغييب التي دَأَبَ على ممارسها ضدّ الأنا، من جهة؛ ومن جهة ثانية، فهي تفتح أمام القارئ نافذة واسعة لاسكتشاف مسارات البعث والإحياء وما رافقها من وعي جديد، استهدف، منذ البداية، إيقاظ الروح الشرقية وإثبات وُجودها وإعادة بثّ الثقة فيها بقصائد أعادتها إلى أحضان الشعر، ديوان العرب ومَنهل قيمهم، فقد أدركَ الشاعر العربيّ الحديث (أنّ اللغة الشعرية تحرّك وتهزّ الأعماق وتفتح الأبواب وتخزّن الطاقات، فهي أكثر من حروف وموسيقى أنّها تحمل دم الحياة، وهي كيان جوهره في إيحائه لا في إيضاحه)[4]، فراح الشاعر يُعيد للقصيدة دورها الرياديّ في استنهاض الشعوب وإعادة الاعتبار لمقوّمات الهوية العربية الإسلامية.

وممّا يؤكّد القيمة الدلالية لعنوان القصيدة، نوع الأسلوب الذي صيغَ به، فهو خَبريّ طَلَبيّ مُؤَكَّد باسميّة الجُملة، يُفيد التقرير، تقرير حقيقة وجود المبتدأ بمكوّنيه المتقابلين مَعًا (البدو والحضر)، فهما ندّان متساويان في الوجود، لا يفضُل أحدهما على الآخر.

أمّا بنية الخبر فتدعم بدورها ذاك التأكيد، كما أسلفنا، تأكيدَ وجود البدو والحضر معًا، فإن قدّرنا الخبر مفردا (موجودان)، فهو دالٌّ على ثبوت الوجود صراحة، وإن قدّرناه جملة اسمية خبرُها ظرف مكان (هنا موضعهما)، فإنّ الظرف (هنا) دالٌّ بدوره على التعيين الدقيق لموضع الوجود.

وممّا يميّز بنية جملة العنوان كَونُها جملةً اسمية حذف ركنها الثاني (الخبر) وأُبقيَ على رُكنها الأوّل (المبتدأ)، لأهميته، ومن المعلوم في اللّغة أن يحرص المتكلّم على إبراز العنصر الأهم في الكلام إمّا بتأكيده أو تقديمه، وقد حُذِفَ في هذا العُنوان الخبر وأُبقي على المبتدأ بارزا تأكيدًا لكونه الحاملَ الأساس للرسالةِ التي تَنقُلُها القصيدة.

لقد تشكّل لفظ العنوان هنا مِن اسمين، أوّلهما (البدو)، وهو مَعطوف عليه، والثاني (الحَضَر)، وهو اسم مَعطوف أُلحِق بالأول وصار تابعا له، ومن ثَمّ فالبدو هو الأصل بينما (الحَضَر) مُلحَق به تابع له، وهنا تتجلي الدلالة الشعرية بوضوح، حيث رسم لنا الملفوظ الشعري مَعالم الانتقال بين مراقي الدلالة الشعرية، بَدءًا من الدعوة إلى التأمّل الشعري الموصل حتمًا إلى دحض فكرة دونية الآنا وتفوّق الآخر، ووصُولا إلى إثبات الندّية بين المتقابلين، ما يفسح الباب لمقابلة شعرية لاحقة، لا تصدُّها الحواجز النفسية المُتوَهَّمة.

تكشف لنا القراءةُ المتأنّية أنّ خطاب الأمير يتوَجّه صَوبَ متلقيين مُتناقضين، يتلقيان من خلاله رسالتين مُتباينتين يتضمّنُهما ملفوظ واحد. المتلقي الأوّل هو الآخر/المستعمر الذي يتلقّى المعنى السطحي الظاهر، فهو في تصوّر الشاعر مستكبر، تفكيره سطحيّ، لا يرى من الحياة إلاّ ظاهرَها، فهذا المتلقّي هو الذي يوجّه إليه الأمير رسالة مُكابَرة لا تكبّر، فيواجه تَرَفُّعه بعزّة ظاهرة، ويُناظِر أشياءه المادية بمَفاخر أحسنَ منها، تنبُضُ بالحياة كالروضَ والنَسيم والوحش والشجر. أمّا المتلقّي الثاني فهو الأنا/الجزائريّ الذي يجد لنفسه صورة إيجابية في القصيدة، تساعده علة إعادة بناء عنصر الثقة في نفسه، وتُثبّت قَدَمه في دوّامة الصراع مع الآخر.

إنّ العنوان في شعر الأمير لم يعد مجرّد تقليد شعري يقضي أن يكون لكل قصيدة اسم تعرَف به أو مفتاحٌ يولَج به إليها، بل صار العتبةَ الأساسَ التي تُنبِئُ بما يَكتنِفُ القصيدة من فضاءات شعرية خاصّة، بل إنّه اختزال لما يَنوءُ به فكر الشاعر وروحه من نظرة واسعة ورؤية عميقة للحياة، تنمّ عن وعي جديد لمفهوم الشعر ووظيفته عند الأمير الشاعر الذي صار الشعر لديه تجربة حياة تمتزج بها تجربة القوافي والأوزان، وهذا ما نعدّه تحوّلا جوهريا مبكّرا في مفهوم الشعر ووظيفته، سبق به الأمير دعوة أعلام الحداثة الشعرية العربية إلى إعادة ربط القصيدة بالتجربة الذاتية وبقضايا الإنسان العربي الحديث. لقد صار الشعر عند الأمير تجربة فنيّة نابعة من فكر الأمير وروحه وحدسه، تحمل نظرة متكاملة في الحياة، ورغبة في تغيير المفاهيم والاعتقادات الزائفة، وهو تصوّر جديد ينطبق تماما على التعريف الذي صاغه أدونيس لاحقًا للشعر الحديث، حيث قال: (إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا، بالإضافة إلى بُعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نُعرّف الشعر الحديث بأنّه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها)[5]، فالرؤيا

مفهوم له أبعاد روحية وفكرية وإنسانية عميقة وليس مجرّد تصوير خارجي أو نظرة سطحية، ومن ثمّ فقصيدة الرؤيا تحمل وعيا فنيا أو نوعا من المعرفة الكاشفة الخلاّقة المتطلّعة إلى تجاوز الظاهر والمحسوس.

يُمارسُ العنوان، من مَوقعه التُّخوميّ، سلطَته الإيحائية كاملة على القصيدة والقارئ معًا، ويقوم بدور الموجّه الرئيس لفعل القراءة بتحديد معالمها ورسم أُفُقها العام، فهو، أي العنوان، خطابٌ مَوسومٌ بالإيجاز الشديد وقوّة الإيحاء، ما يجعله عاملا محرّكا لعملية القراءة ومحفّزا قويا لتَفاعُل القارئ مع النص، فلا تخفى قيمة الدور السيميائيّ الذي تؤدّيه آليتا الإيجاز والتلميح من خلال إيقاظ رغبة القارئ الطبيعية في اكتشاف المعرفة والإحاطة بأبعاد المُتَخيّل الشعري، كنوع من المشاركة الفاعلة في العملية الإبداعية. وقد كانت هذه القيمة بارزة بوضوح في عنوان قصيدة الأمير عبد القادر (البدو والحَضر). فقد جاء محمَّلاً بزخم دلاليّ ناتج عن اجتماع بنيات أسلوبية معيّنة، كالحذف والعطف والتقابُل، وهي بنيات مُحفِّزة، تدفع القارئ إلى خوض تجرِبة البحث والاستكشاف التأويلي لحيثيات المعرفة التي تَعِد بها رمزية العنوان.

2- شعرية البداية الرئيس:

يشكّل العنوان، إذن، عَتبة مفتاحية لولوج القصيدة، لكنّ وجودَه يبقى محصورا في المستوى الرمزيّ غير القابل للتحقُّق شعريا، فلا يكتمل الحضور الفعليّ للعنوان إلاّ بالعُبور إلى طبقة النصّ التالية، التي هي المَطلَع أو البداية أو ما نصطلح على تسميته (البداية الرئيس) للتفريق بينها وبين بداية العنوان، فهي الطبقةُ التي يُعلن فيها الشاعر فاتحَة القول وبداية التجرِبة، فإذا كان العنوان موجودا بالقوة، فإنّ (البداية هي التي تحقق له هذا الوجود الفعلي)[6]، فالبداية تعني العبور من مستوى الرمز إلى مستوى الواقع، ومن الإيحاء بالمعنى إلى خوض التجربة ومحاولة الإمساك بالمعرفة (بمحاولة انتزاع المعنى من خلال فهم عقل المؤلّف)[7]، أي من مرحلة ما قبل القراءة إلى مرحلة التفاعل القرائي المباشر مع النص.

افتتح الأمير عبد القادر قصيدته بنداء (يا عاذِرًا... وعاذِلاً)، انزاحت فيه العبارة عن دلالتها الأصلية (دعوة المنادى لينتبه إليك أو يُقبلَ عليك) إلى معنى التنبيه والزجر، بدليل بنية النداء ذاتها، التي جرَّدَها المُتكلِّم من دلالة التّقريب، ليُسبغَ عليها منطق الإبعاد والتّسامي، حيث اختار لندائه الحرف (يا)، وهو حرف لنداء البَعيد بُعدًا معنويًّا وليس حسّيًّا، في مقامنا هذا، لأنّ المنادى/الآخر (الفرنسي)

حاضر قريب بجسده، لكنه بعيد معنويا، بُعدَ العداوة وبُعد المكانة الدُّنيا التي حطّته إليها القصيدة، ليس هَدرًا لإنسانيته، بل انتقاصا من قيمة نظرته السطحية، العاجزة عن إدراك جوهر الأشياء أو الارتقاء إلى مستوى الرؤية الشعرية الكاشفة التي تمتّعَ بها الأمير الشاعر، فاستجلى الحقيقة بعين العارف المُتَبصّر، لا بعين الآخر الماديّة السطحية، وذلك بدلالة حرف الشرط (لو) الذي يفيد الامتناع للامتناع، حيث امتنع العذر من قِبَل المستعمر لامتناع العلم. امتنع تَقَبُّل الآخر (الفرنسي) للأنا (الجزائري) لسبب وحيد هو جهله لثقافته الروحية الإنسانية، يقول الأمير عبد القادر:

يا عاذراً لامرئٍ قد هام في الحضر وعـاذلاً لمحبّ البَـدو والقَفَـر
لا تذممنّ بيوتـاً خفّ محمَلُهـا وتمدحنّ بيوت الطيـن والحَجَـر
لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

يظنّ الآخر بجهل أنّه أسمى من غيره بما أوتِي من تفوّق ماديّ، فيُنَصّب نفسه حَكَمًا ظالما بَيّنَ الظلم، يوجِد العذرَ للهائم المجنون ويلقي باللّومَ على المحبّ السويّ، والمعلوم أنّ الهُيام في اللغة العربية هو الجنون من شدّة العشق، أو أشَدّ العطش، أو مَرَض يصيب الإبل فتهيم في الأرض لا ترعى، وفي كل الأحوال فهو شعور غير سويّ أو حالَةٌ مَرَضية، عكس الحب الفطريّ السَوِيّ الذي يَبدُرُ من ساكن البَدو والقَفر، ولأنّ اللغة العربية دقيقة، ودقّتُها من دقّة المَلَكات في أهلها، كما قال الرافعيّ، فهي تُنزل النّاسَ ببلاغتها مَنازلَهُم ولا تُسوّي بين السويّ والمُختلّ، حيث كان التعبير في شعر الأمير بالغ الدقّة حين نَسَبَ الحبَّ للأنا ونَسَبَ الهُيامَ (الجُنون) للآخر.

إنّ موقف الآخر مختلّ وسببُ اختلاله افتقارُه للمعرفة التي هي السبيل الوحيد لتعايش البشر، ومن ثمّ فليس غريبا أن نجد الآخر يرفض الأنا ويعجز عن التعايش معه، فهو ينكره وينأى عنه، لكن بجهل منه؛ وفي المقابل يقف الأمير موقف النّأي بنفسه عن الآخر، ليس ازدراءً لإنسانيته، بل اتّقاءً لجهله، وذلك أرقى وأكثر إنسانية، وهنا تبدو المفارقة جليّة بين ثنايا الملفوظ الشعري، بين مستعمر نرجسيّ ينعم بجهله ويسعى إلى إقصاء الآخر، وشاعر إنسانيّ يمتلك المعرفة، فيَنأى بنفسه عن الآخر اتّقاء لشرّه لكن دون أن يمارس عليه فعل الإقصاء، وإن كانت النتيجة الحتمية لهذه العلاقة هي اتّساع الهوّة أو المسافة بين الأنا والآخر، ما يُمهّد الطريق للمواجهة والصّدام.

إنّ لسان حال بنية النداء وما يليها من المطلع يقول: إنّ الشاعر تسامى بإنسانيّته وارتقائه في مَدارج التبصُّر والعلم، أمّا الآخر فتعالى بجهله وانخداعه بزينة الظاهر، وذاك موقف يختزل في كُنهه صورة صراع قديم بين ثقافة غربية مادية، صاغتها أدبيا قصّة (روبنسون كروزو)[8] الذي أهَمَّه السعي إلى إرضاء حاجاته المادية، وثقافة شرقية إسلامية إنسانيّة جسّدتها قصّة حيّ بن يقظان[9] الذي استجاب لنداء الروح وحاجاتها على حساب وسائل العيش المادية؛ ومن ثمّ فإنّ البداية الرئيس تُنبِئُ بأنّ للقول الشعريّ خلفيةً ثقافيةً عميقةً، تتجاوز مستوى الفخر الفرديّ الذي طالما حفلت به القصائد العربية القديمة، لتتحوّل إلى تصويرٍ فنيّ لمواجهةٍ وصِدامٍ قويّين بين ثقافتين، ثقافة دخيلة غايتُها السطو والاحتواء ووسيلتُها القوّة المادية الظاهرة، وثقافة أصيلة مقاوِمة، تستمدُّ قوّتها من إنسانيتها وزادها الروحيّ المَعرفيّ، وهنا مَكمن الوظيفة التحرّرية الجديدة التي حملها الشعر العربي الحديث على عاتقه، وتمثّل أساسا في سعيه الحثيث إلى تقويض ادّعاءات المركزية الغربية وصور الهيمنة الاستعمارية المتجاهلة للآخر.

إنّ قصيدة الأمير هي تأريخ ثقافي لبدايات المواجهة بين المثقف الجزائري ودُعاة (التحضُّر!) الفرنسيين، حيث حصل التقابل بين ثقافتين، وعندما تتقابل ثقافتان متناقضتان (أ) و(ب)، فثمّة ثلاثة احتمالات، فإما أن يحدث بينهما تبادل يثر نظاما ما للتعايش السلمي بينهما، أو يحدُث سَطوٌ، فتستحوذ إحدى الثقافتين على بعض مكوّنات الثقافة الأخرى وتضمّها إلى رصيدها الخاص، مثلما حدث خلال حملات الاستشراق، أو تكون هناك عمليّة إخضاع كما هو الحال مع الاستدمار الفرنسيّ. ففي حالة الإخضاع (Conquest) (لا يستطيع أفراد الثقافة (أ) التعرّف على أفراد الثقافة (ب) بوصفهم بشرا طبيعيين (والعكس صحيح) ويطلقون عليهم (البرابرة) ... [فإمّا] أن يعملوا على تحضّرهم، أي يحوّلونهم إلى نُسخ مقبولة منهم، أو يدمّرونهم.)[10]، وقد خيّر الفرنسيُّ الجزائريَّ بين الانسياق وراءَ وَهْم التحضُّر، أو التعرّض للإبادة والتّدمير، وذلك موقف إنّما ينمّ عن جهل الفرنسيّ نفسِه بجوهر الإنسانية والتحضّر، وجهله، فوق ذلك، بأنّه يجهل.

تزامنت بداية الحداثة العربية مع ميلاد وعي جديد بفشل المشروع الحداثي الغربي، فقد تبيّن جليا أنّ ما حقّقته الحداثة للإنسان الغربي نَفسِه من آمال أقلُّ بكَثير ممّا كان يُبشّر به دُعاتُها الأوائل، أمّا في علاقاتها الخارجية مع باقي الثقافات، فلم تُنتج الحداثة الغربية لشعوب العالم غير الأسى والدّمار،

ممّا أدّى إلى "اتّهامها بالمركزية الثقافية التي جعلت العالم يدور في قطب واحد. وكلّ ما عدا ذلك المركز فهو بدائيّ ومتخلّف. مثلما أعطت الحداثة قيمة مطلقة لمفهوم (الليبرالية) ومفهوم (العقلانية) وجعلتهما بمثابة الإجابة المطلقة على معضلات البشر الحياتية والفكرية"[11] فالليبرالية التي قدّمت نفسها كحلّ لمعاناة الإنسان قد أنتجت صُوَرًا جديدة من المعاناة والظلم والاستعباد ليست أقل خطورة مما أنتجته صراعات الحربين العالميتين، حيث تبخّر حلم تحرير الإنسان أمام أشكال الفقر والظلم والعبودية والإحباط التي رافقت عصر الآلة، أمّا (العقلانية) التي اعتُبِرَت بادئ الأمر حلاًّ سحريًّا لمشاكل البشر فقد قيّدت الذات المبدعة، وصارت بدورها حاجزا يحول دون المشاركة الفاعلة للثقافات والنظريات الأخرى.

لقد أدرك رواد النهضة العربية بدورهم، ومن بينهم الأمير عبد القادر، ذلك التناقض الجوهري الكامن في الحداثة الغربية، والذي أكّدته عمليا ازدواجية الممارسات الكولونيالية، فكان تَصَدِّيهم لها وِفق ما اقتَضَتهُ معطيات الصراع المتباينة في كلّ من المشرق والمغرب العَربيّين، وذلك بالتركيز على فكرة البعث والتأصيل الفكري والثقافي في المشرق، والمزاوجة بين الفكري والثوري في الجزائر، لكن، وفي كلتا الحالتين، فإنّ تلك المواجهة المبكّرة قد أبانت عن بوادر وعي ما بعد حداثي سابق لأوانه لدى هؤلاء الرواد حين راحوا يتساءلون بعمق (عن وَجاهة تعالي الحاضر على الماضي، والكلام على ما قبل الحديث، ويرفضون تفضيل الحداثة للمعقد ولأسلوب الحياة المدنية والإعلاء من هذه كلّها مع تحقير الريفيّ والفطريّ)[12]، وذلك تمامًا ما عبّر عنه الأمير عبد القادر شعرا حين كشف للمستعمر زيفَ حضارته المادية الجوفاء، وافتخر، بالمقابل، بالثقل الإنساني الذي تستمدّ منه حياة البادية قيمتها.

لم يكن الفكر العربيّ في هذه المرحلة ليبلُغ هذا المستوى من الوعي (ما بعد الحداثي) لولا التناقضات التي تخلّلت الحملات الغربية وهي تبشّر العرب بحداثة زفّتها إليهم حَمْلَةُ نابليون عروسًا مُغرية في المشرق، وحمَلَها إليهم الجيش الفرنسيّ لعنةً على مُتون المدافع، فكان الجزاءُ من جنس العمل ووسيلةُ المقاومة من جنس الابتلاء، حيث تأسّس في المشرق العربيّ مشروع حداثة قائمة على فكرة الإحياء الفني والفكري، لكون الصراع الدائر هناك ثقافيًا محضًا، أما في المغرب العربي، وبالتحديد في الجزائر، فلم تكن الوسيلة الثقافية وحدها قادرة على حسم صراع غَمَرتْ فيه عنجهيةُ العسكريّ نعومةَ الفكريّ المَزعوم في مواجهة عدوّ متعدّد الوسائل والحيَل، فكان لزاما على الشاعر سُلوك اتّجاه البعث والإحياء

متمثلاً في التمسّك بعمود الشعر وبالروح العربية الإسلامية من جهة، ثمّ تعدّي ذلك إلى مُناطحة رغبة الآخر في إلغاء الأنا بإلغاءٍ مثله، فكان الأميرُ أميرَ حرب في ميادين المعارك، وأميرَ شِعرٍ في مِنبَر الإنشاد.

نكتشف من خلال تحليل العلاقة القائمة بين طرفي الصراع في القصيدة أنّ الأمير عبد القادر قد سلك نهجا إحيائيا فريدًا، حيث أحيا غرضا قديما هو الفخر، وأحيا من خلاله عديد القيم الخُلقية الإيجابية القديمة التي يمكنها أن تعيد للإنسان العربيّ تلك القوّة الروحية التي تميّزه عن الإنسان الغربي، كالكرم والصبر وغيرها مما سنأتي على ذكره لاحقا، لكنّه لم يكتفِ ببعث القديم بل راح يضخّ في فخره قيَمًا معاصرة تبشّر بميلاد رؤية ثورية جديدة، فأَولى البُعدين الإنساني والمعرفي اهتماما خاصّا كفيلا برسم صورة إنسانية معاصرة مشرقة للجزائري، تدحض الصورة القاتمة التي روَّج لها الإعلام الفرنسي.

إنّ الظرف التاريخي وملابسات الواقع الاستدماري المتأزّم قد فرضا على الأمير الأسير سلوكَ استراتيجية ثنائية الاتجاه في فَخره، فخطابُه موجّه إلى مُتَلَقّيَين متمايزين، مُتلقٍّ عربيّ، يُقاسِمُه قدرا من التقاليد الثقافية لكنّ معرفته بذاته مَحدودة، ما قلّل من ثقته في نفسه، فهو جاهل بمقدار، ومُتَلَقٍّ فرنسيّ نرجسيّ اجتَمَعَ فيه الغُرور الزائد والجهل بثقافة الأنا وقيَمِه، فصار سَقيمًا بجهله، فقال فيه الشاعر:

لو كنتَ تعلمُ ما في البَدو تَعذرُني لَكنْ جهِلتَ وكم في الجهل من ضَرَرِ!

ومن ثمّ فإنّ الخطاب مَنوط بغايتين أساسَين: غاية الهَدم وغاية البناء، بناء (الأنا) من خلال تعميق مَعرفتها لذاتها، وهدم (الآخر) أو تثبيطُه عن طريق كشف حقيقة جهله، ومن ثمَّ مواجهته بسلاحه، بجعله أحوَجَ إلى التحضّر من أولائك الذين يزدريهم بجَهْلٍ، فالأمر شَبيهٌ بحرب إعلامية نفسية مُعلَنَةً شعرًا، تجمع بين العمل على تقوية الأنا وشحنها بالثقة والعزيمة عن طريق الفخر والاعتزاز، وتثبيط الآخر بكشف جهله. وفوق ذلك كلّه فقد تحقّقت للشاعر غاية إحيائية لا تقلّ قيمةً وأهميّة من مسألة استعادة الثقة في الذات، هي استرجاع القصيدة لمكانتها التقليدية المفقودة، كخطاب إنسانيّ راقٍ مَشحون بالمكوّنات الثقافية والروحية التي طالَما أمدَّتْ العربيّ بأسباب القوة والبقاء، بل إنّ الأمير لم يبقَ رَهين القيم الأصيلة التي أحياها شعرا، بل تجاوزها إلى تغنّى بقيمٍ إنسانية مستمدّة من

روح العصر، وهو تَجاوُزٌ يدحَض ادّعاءات الجمود والتخلّف التي راهن الآخر/الكولونيالي على إلصاقها بحضارة الشرق عامّة.

أنباء مَن شهد الوقيعة:

يعتمل العنصر الثقافي في قصيدة الأمير ويتحكم في خيوط تجرِبةٍ شعريّةٍ، كانت في أساسها اتّباعية، تنهَلُ من الموروث الشعريّ العربيّ القديم وتعمل على إحياء قيمه الفنيّة وتأصيل أبعاده الإنسانيّة، وتلك حقيقة يؤكّدها تمَسّك الشاعر بعمود الشعر التقليدي والتزامُه بكلّ العناصر الشكلية الثابتة فيه، غير أنّ إعادة إنتاج الشكل لا يمكنها أن ترقى لوحدها بالقصيدة إلى مستوى الإحياء الفنيّ الذي دعا إليه رواد الشعر الحديث عامّة، ما لم يُصاحِبْها إحياءٌ للجانب الروحيّ والجوهر الثقافيّ الذي بَثَّ في شعرنا القديم حياةً إنسانيَّةً غير حياة الأشكال وأكسبهُ هويته، ولو أمعنّا النّظر لوجدنا أنّ الجوانب المهمّة في قراءة قصيدة الأمير أو أيّة قصيدة إحيائية أخرى، وفق ما ذهب إليه روبرت شولز (هي الآتية: 1- لكي نقرأ قصيدة ما ينبغي علينا أولا أن نعرف موروثها النوعي (أي ما يسميه جيرار جنيت: جامع النص Architext وعددا من نماذج ذلك النوع). 2- لا بدّ أن نكون ماهرين في فرز عناصر النصّ (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الإجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري)[13]، ومن هذا المنطلق، فإنَّ اهتمامنا لن يقف، في مقامنا هذا، عند حدود البنيات اللغوية المشحونة بالشفرات الجمالية والمحمولات الدلالية فحسب، بل يتّجِهَ صَوبَ الفحص القرائي للمسكوتات الخطابية والخلفيات الثقافية التي تتحدد بموجبها هوية الذات وانتماؤها وعلاقتها بالآخر، (فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ من الجملة الأدبية، فلا بدّ لنا من تصوّر خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولّد، وهو هنا ما نسميه بالجملة الثقافية)[14]، ولمزيد من التوضيح نقول إنّ ما نقصِدُه بمصطلح الثقافة في مقامنا هذا ليس العادات والتقاليد المحسوسة المتوارثة بل نقصد به آليات الهيمَنة التي تتحكّم في سلوك الإنسان وتوجّهه.

يقول الأمير مخاطبا جلاّده:

لو كنتَ تعلم ما في البَداوة تَعذرني ... لكن جَهلتَ وكَمْ في الجهل من ضَرَر

أو كنتَ أصبحتَ في الصَحراء مرتَقياً ... بساط رملٍ به الحَصباء كالدُّرر

أو جُلتَ في رَوضةٍ قد راقَ مَنظرُها ... بكلّ لونٍ جَميل شيّـــق عَطِـــر

تستَنشقَنَّ نسيماً طابَ مُنتَشَقًا يزيد في الروح لم يمرُر على قـــذر
أو كنتَ في صُبح ليل هاجَ هَاتِـه عَلَوتَ في مَرقبٍ أو جُلتَ بالنظَـــر
رأيتَ في كلّ وَجهٍ من بَسَائطها سِرباً من الوَحش يَرعَى أطيَبَ الشجَر

تتكرّر الجملة الشرطية في هذا المقطع بصيغ عديدة، ومع التكرار يزيد الضغط الأسلوبيّ على المتلقّي سعيًا إلى إقناعه والتأثير في معرفته ورؤيته للأشياء، فالمسألة متعلّقة بمفاهيم ثقافية انغرست في الأذهان مَقلوبة ولم يعد من السهل تقويمها، فلا مَناص من التكرار والإلحاح على المقارنة بين الأضداد حتّى ينجلي الخلل الذهني الذي أنتج تلك التصورات المغلوطة. ولأنّ الخلل ثقافيّ، أنتجته آلة الإعلام الكولونيالي، فحريٌّ بالقصيدة أن تبحث عن الجواب الشعري بين ثنايا الثقافة الغربية وتستقطبَ جميع عناصر الخطاب الشعري لإنتاج صورةٍ جديدة للأنا والآخر، مغايرةٍ لكل ما أنتجه الآخر من صوَر مشوّهة.

ما يسترعي الانتباه في المقطع السابق، إذن، ذلك الضغط الأسلوبي الممارس على المتلقّي عن طريق التكرار، تكرار جملة الشرط التي تفيد الامتناع لامتناع إمّا بذكر الأداة (لَو) حرفيا كقوله (لَوْ كُنتَ)، أو بحذف الأداة مثل (أو جلتَ)، والتقدير: (أو لو جلتَ). فما أكثر الأشياء الجميلة التي امتَنَعَ وصُولُهَا إلى الآخر وحَرَمته منها القصيدة!، فالحرفُ (لو) حرف امتناع لامتناع يفيد الشرط، تقيّدت به ثلاثة أفعال مُكوِّنة لجملة الشرط فيه، هي: (جُلتَ، كُنتَ في صُبحٍ، كنتَ أصبحت في الصحراء مُرتقيا)، وتسبّب امتناع تحققها في امتناع تَحَقُّقَ جواب الشرط (علوتَ في مَرقَبٍ أوجُلتَ بالنّظَرِ)، فلا علوَّ ولا ارتقاء لمن لم تحتضنه البَداوة، ولا وجود لوهم التفوّق الذي صنعه الآخر الكولونيالي لنفسه.

إنَّ تلك المُفاخرات التي تضمّنها المقطع السابق ليست سوى معاني سطحية مُوارِبة، فالشاعر يقف إزاء مُخاطَب مُختلف ثقافيا، ولا يستقيم أنْ يُفاخِرَهُ بالمبالغة في وَصف وتعداد صفات لا وُجود لها أصلا في قاموسه الثقافي، لأنّ التفاخُر والتفاضل يكون في الأشياء المشتركة بين المُتفاخرين، كقول المتنبّي:

كَمْ تطلبون لنا عيباً فيعْجِـــزُكم ويكرَهُ الله ما تأتــون والكَرَم
ما أبعَدَ العيبَ والنقصان عن شرفي أنا الثُريَّا وذَانِ الشيبُ والهَرَم

لقد فاخَر المتنبّي العربَ بخُلّة يشتركون معَه جميعًا في طلبها، بينما كانت مفاخرة الأمير للفرنسيين بأشياء ليست من ثقافتهم ولا من بنات حياتهم؛ ما يجعل فخره قَولاً بلا جدوى إذا أُدْرِجَ في سياق الصّراع الثقافي الذي يؤطّرُه.

يمكننا، بقليل من التمعُّن أن ندرك بأنّ في هذه المُفاخَرات تتضمّن جملتين ثقافيتين ظاهرُهما تعداد المناقب وباطنها مُضمران ثقافيان، فيهما يكمُنُ جانبٌ كبيرٌ من شعرية القصيدة.

أمّا **الجملة الأولى** فتتمثّل في محاولة الشاعر إعادة إنتاج الفضاء العربي المفقود وإحاطته بحشد من الأوصاف الدالّة على التّسامي والعلوّ (عَلَوتَ، مُرتقِيًا...) والسّعة والحريّة والانطلاق في مَلَكوت الصحراء الشاسعة (جُلتَ، هـاجَ...) والرفعة والجمال (الدُّرَر، راقَ، الدُرَر، شيّق عَطر...)، حيث تغدو الحرية والرّفعة والحُسن جوهرا إنسانيا ثابتًا في الأنا، بينما هي لدى الآخر مظهر شكليٌّ مُصطنع، لاتعدو أن تكون بُيُوتًا من طين وحَجَر، قد تصير في يومٍ أطلالا. والنتيجة أنّ هيمَنة الآخر مادية وتفوُّقه شكليّ ظرفيّ آيل للزوال، بينما تبقى الهيمنة في ثقافة الأنا إنسانيّة روحية خالدة وجوهرا ثابتا وقيمة أصيلة لا تزول.

محاسن الآخر مادية ظاهرة، حسنُها ثابتٌ جامد مكشوفٌ للعيان (بيوت جامدة من طين وحجر)، أمّا محاسن الأنا/الشاعر فَروحيّة إنسانية، جمالها مُبهرٌ لكنّه خفيّ، بسيطة في ظاهرها لكنّها تُضمِرُ جَمالاً حيًّا، لا يُسفِرُ عن مُحيّاه إلاّ بوجود قوّة روحية تُحرّكه وتتذوّقه. وشتّان بين جمال الآخر الظّاهر المادي المُشاع وجَمال الأنا الروحي المُتمنّع. والصورة اختزال لحضارتين، حضارة تفوّقت ماديا لكنّها هشّة لا حياةَ فيها، وحضارة تدنّت وفقدت مركزيّتها لكنّها تبقى مسكونة بأسباب البقاء من خلال الروح التي تسكنها.

إنّ الأمير عبد القادر قد أحيا من خلال المقابلة السابقة سُنّة الفخر الذي ظهر في صدر الإسلام بالتحديد، حين أوجد شعراء الرسول نوعا جديدا من التمركز الروحي حول القيم الدينية أو الروحية بدلا من التمركز المادي والعرقي الذي كان سائدا بين العرب في الجاهلية، حيث أثبت التاريخ أنّ هذا الحافزَ الروحيَّ قد كان هو الأساس الذي قامَت عليه أكبر حضارة على مر العصور، وهو الحافز الذي فجّر في المسلمين طاقات لم تكن في الحسبان.

وأمّا **الجملة الثانية** فتتمثّل في خطاب الشاعر الموَجّه إلى الآخر/الفرنسيّ حيث نَبّهَهُ إلى ما في البَداوة من حُسنٍ وما في الأمير من فُحولة. هُنا يقِفُ المتلقّي على نوع آخر من الخطابات المُوَارِبة التي تُعرَض في هيئة خطاب واحد مُكتَفٍ بدلالته الظاهرة، لكنّها في الواقع خطابات ثقافية نابعة من تصوُّر مزدوج لمفهومي الأنا والآخر، وتؤدّي رسالة مزدوجة، على سبيل ما تؤديه التورية في البلاغة القديمة من حيث حضور مَعنَيين في ملفوظ واحد، فللقول الشعري عند الأمير ظاهر مُسالم وباطن مَسكون بمضمرات ثقافية متوارثة من حماسة العرب القدماء، لا يكاد يخلو القول الشعريّ لديه من جُمل ثقافية يتحرك المُضمر في جوفها ليقوم بمهمّة توجيه القول الشعري من الدّاخل. ومن بين تلك الجُمل ما تضمّنَه أسلوب الشرط المتكرّر في القصيدة بصيغة (لو)، والتكرار يفيد الضغط الأسلوبي والتأكيد، كما أسلَفنا، حيث دعا الأمير الآخرَ بإلحاح إلى اكتشاف مظاهر القوة والجمال الموجودة في البادية، مظاهر تُوشّيها المحاسن الأنثوية سواء تلك المبثوثة في الطبيعة كالرياض العَطِرة وشقائق النعمان والبسائط الخضراء، أو تلك المرتبطة بالمرأة مباشرة حيث ذكر العذارى المَصونات في الهوادج اللاّئي يزورهنّ الشاعر خلسة ليلا كدأب أسلافه من فُحول شعراء العرب. هذه جملة ثقافية وخطاب مسكون بلغة الشاعر الجاهليّ وهو يتباهى بفحولته فيُبدي لصاحبته ما خَفي عنها من مظاهر الرجولة، كقول عنترة بن شدّاد:

هلاّ سَأَلتِ الخيلَ يا ابنةَ مالِكٍ إن كُنتِ جاهلة بما لم تعلمـــي
يُخبركِ من شَهِد الوَقيـــعة أنّني أغشى الوغى وأعفُّ عند المَغنَمِ

إنّها الصورة النمطيّة القديمة التي رسمتها المخيّلة العربية للمرأة والرجل مَعًا، لها الخِدرُ المُغلَقُ الذي يحجب عنها الرّؤية ويمنعها من المعرفة، وله الفضاء الخارجي المفتوح على سماء المعرفة وتجارب الحياة المتنوّعة، فالفحل لا يتحكّم في جسد المرأة فحسب، بل يستولي على منافذ المعرفة كلّها، فيصبح هو العين التي تبصر بها والأذن التّي تسمع بها. والفحل، وفق تلك الثقافة القديمة، هو مصدر الرزق ومصدر السّعادة، لا تحتاج الأنثى إلى الخروج لطلب الرزق بل جَلبُ الرزق مَنوطٌ بالفَحل وحده، وليسَ لها أن تطلُب المتعة لأنّ الفحل وحده المُطالَبُ بإيصالها إليها دون أن تضطرَّ إلى مُغادرة غَبيطِها. إنّها صورة تمنَح السلطة المطلقة للرّجُل مقابل الخضوع التامّ للأنثى. قال امرؤ القيس:

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيّتِـي فَيَا عَجَباً مِنْ كُوْرِهَا المُتَحَمّـــلِ

فَظَلّ العَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا وشَحْمٍ كَهُدّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتّـــلِ
ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إنّكَ مُرْجِـلِي
تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعـاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِل

سواء أكانت الأنثى عبلةً أم عُنَيزةً فإنّ نظام تقسيم العمل في المجتمع العربي التقليديّ قد حدّد لها وظيفةً متواضَعًا عليها سَلَفًا، لا يَسمح لها بتغيرها مهما كانت مكانتُها الاجتماعية، ولا تَحيد عنها ولو بلَغت سُدّة الحُكم وتقاسمت السلطة مع الرجُل. أوَلم تكُن هندٌ بنت عُتبةَ زوجُ أبي سُفيانَ بن حَرب من أشهر نساء العرب في الجاهلية، وكانت أكثر النّساء تحريضًا للمشركين على محاربة المسلمين في بَدر، فأمدّت جيش قُريش بقَدْرٍ كبيرٍ من الحَماس لم يُمِددهم به أشهَرُ الخُطباء؟ لكنّها حين حلّ النزالُ اكتفتْ بتَرقّب ما يُنجزه الفحول وهي في خِدرها، فالذي يصنع أخبار النّصر أو المعرفة ويُهديه للمرأة هو الرجُل، بينما ينحسر دور الأنثى فتكتفي بالانتظار، وهنا تقول هندٌ مقولتها الشهيرة التي حدّدَتْ دور الأنثى في ثقافة العرب بمعالم دقيقة، فهي كَلٌّ على الرجل مُكتفية بدورها السلبيّ المقتصر على توفير دفء أنوثتها مقابل أن يوفّر لها كلّ حاجاتها المادية حتّى يبلُغ بها حدّ البَذخ:

نحن بنات طـــــارق نمشي على النمـارق
الدُرُّ في المَخَـــــانِق والمِسكُ في المفارِق
إن تُقبلوا نُعانِـــقْ أو تُدبروا نُفـارق
فراقَ غَيْر وامِق

يرتبط معنى الفحولة في الشعر الغزلي بمفهوم الأنوثة ارتباطا شرطيا، فكلّما بدَت في المرأة علامات الأنوثة كالغنج ولبس النفيس كان ذلك دليلا على مكانة الرجل وقدرته على حمايتها وتوفير رغد العيش لها، لذا تبارى الشعراء في وصف زينة النساء وحِليتهنّ، كقول المرقش الأصغر:

تَحمِلن ياقوتاً وشذرًا وصِيغةً وجَزْعًا ظَمَارِيًا ودُرًّا تَوائما[15]

فغِنى المرأة عند العرب من غنى رجالها وغَنَجُها دليل على ثَراء الفحل وقوّته المادية، تلك قوانين سنّتها ثقافة العربيّ القديم ومدلولات، إذا حَضَرت في مقامٍ غير مَقامِها الأصلي، لازَمَتها ظلالُ دلالاتها الأصلية ولم تَغِب عنها، شأنُها في ذلك شأن الاستعارة في البلاغة العربية، يغيب فيها اللفظ وتَنوب عنه القَرينة، وهنا يعود بنا الحديث إلى مقام الفخر عند الأمير، حيث يتحرّك نَسق الفحولة من جديد،

فيأتي الخطاب في قصيدته مُفعَمًا بمعاني الفحولة المُستمدّة من حَماسة فحول الشعر العربيّ، لكن في سياق مختلف، لا علاقة له بالغزل؛ فالخطاب في (البدو والحَضَر) غير مُوجَّه إلى الأنثى، بل إلى جلاّدٍ ذَكَرٍ، خاطبَه الأمير خطاب الفحل للأنثى، على طريقة عنترة في معلقته حين خاطب عبلة بأسلوب تَحضيض يدعوها إلى الانتباه لفحولته وفروسيته، فقال:

هلاّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ إن كنتِ جاهلة بما لم تعلمـــي
يُخبرك مَن شَهِد الوَقيـعةَ أنّني أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم

بمثل هذا الكلام افتخر الأمير أمام الفرنسيّ فقال:

ونحن فوقَ جياد الخيـل نركضها شليلُها زينةُ الأكفال والخصر
نطارد الوحش والغزلان نلحقها على البعاد وما تنجو من الضُمر
نروح للحيّ ليـلا بعدمـا نزلـوا منازلاً ما بها لطخٌ من الوضـر

فكلا الشّاعرين قد رافع بشجاعته وعفته وكَرَم منزلته، غير أنّ المتلقّي لم يكن واحدا، فعنترة أظهر فحولته لأنثى بينما أظهَرها الأمير للفرنسيّ، ممّا لا يَدَع مجالا للشكّ في أنَّ في أبيات الأمير نوع من التّعريض الثقافيّ الذي لا يَمَسّ المُخاطب/الآخر في رُجولته فحسب، بل يستهدف ثقافة الآخر/المستدمر برمّتها فيجرّدها من معاني الإنسانية والرجولة.

لقد تضمّنت الجملة الثقافية السّالفة نسقين مُضمرين مُتلازمين، يَخدم كل واحد منهما الثاني، فهي تستحضرُ أقدم أسلوبين اتّبعهما الشاعر القديم لتأكيد فحولته، هما تضخيم الذات ومُخاطَبَة الأنثى. فالنداء الذي شرحناه سابقا صورة تعيد إلى الأذهان ما سمّاه الغذامي (اختراع الفحل) في الثقافة العربية، فقال إنّ فنّ المديح قد خلق طبقة ثقافية ذات سمات خاصة قوامها الكذب والمبالغة وتضخيم الذات، (وهذه الطبقة أخذت بالتشكّل منذ ذلك الزمن، وعبرها جرى ثقافيا اختراع الفحل الذي ابتدأ فحلا شعريا غير أنّه تحوّل ليكون فحلا ثقافيا يتكرّر في كل الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وما ذاك إلا لأنّ الشعر في الأصل هو علمُنا وديوانُنا، وما يحدث فيه يصبغ شخصياتنا ويؤثّر في تكويننا وتوجيه سلوكنا)[16]. قد يعدّ البعض تضخيم الذات في بعض مقامات المديح مُبالغة مستهجنة، لكنّها في أصلها الثقافي مَحمَدة تؤكّد أنّ عنصر الثقة سندٌ ثابت في الشخصية

العربية، به صالت وجالت في مشارق الأرض ومغاربها لقرون خَلَت، وإحياؤه إحياءٌ لمنهل من مناهل القوة التي صارت شخصية المقاوم الجزائريّ، مُمثّلة في الأمير عبد القادر، في أمسّ الحاجة إليها.

دأَبَ الشاعر العربيّ القديم على التغني بفُحولته إذا تَغزّل، وهذا الأمير يتغنّى بفحولته، لكن أمام الفرنسي، وفي الحالتين يصدق المثل القائل: (بضدّها تتبيّن الأشياء). لقد كانت تلك طريقة الأمير الشاعر في خوض المواجهة الثقافية ضدّ الفرنسيّ الغاصب.

لقد تمكّن الأمير من الجمع بين البعث متمثلاً في التمسّك بعمود الشعر وبالروح العربية الإسلامية من جهة، ثمّ تعدّى ذلك إلى مُناطحة رغبة الآخر في إلغاء الأنا بإلغاء مثله، فكان الأمير أمير حرب في ميادين المعارك، وأمير شعر في منبر الإنشاد.

3- عابرون:

استبدل الأمير مُغرَيات الآخر المادية بمغريات روحية، تمثلت في بعض القيَم التي التي تضمّنها فخره، وكان لزاما عليه بعدما أغرق في ذِكر تفاصيل الثنائية، ثنائية المادة والروح أنْ يصل إلى نهاية تحمل نتيجة الصراع، فتكون خاتمة القصيدة بيتين يُلَخّصان الغاية المُثلى التي يطمح إليها الأنا/المسلم ويتّخذ منها الحافز الأساس لمقاومة الآخر، فيقول الأمير:

وصحّةُ الجسم فينـا غير خافيـــةٍ والعيب والداء مقصورٌ على الحضَر

من لم يمت عندنا بالطعن عاش مدى فنحن أطوَل خلق اللّه في العمر

يبدو البيت الأخير من أوّل قراءة عابِرة تكملة لسلسلة المفاخر التي عدّدَها الشاعر في المَقاطع السابقة، لكن المُتمَعّن فيه يدرك نوعًا من الانزياح المفاجئ، فيتوقّف الشاعر عن تعداد تلك الصُوَر النابضة بالحياة التي تملأُ حياة البدو، ويتحوّل بَغتةً إلى إثارة عنصر الزّمن في بين نَحسبُه نتيجة تنسجم أتمّ الانسجام مع ما سبقها من مقدّمات، فالآخر السّاعي وراء المادّة لا ينعَم سوى بحياة قصيرة ثمّ يفنى ولا يبقى له ذكر، ولا سعادة أخرى ينالُها بعد الموت، وحتمية التاريخ تقضي بأنّ المحتلّين (عابرون في كلمات عابرة)، وفق تعبير الشاعر محمود درويش، وأمّا الأنا المتَمسّك بالحياة الروحيّة فله عُمران، كلاهما طويل، فإن سَلِم عاش مَدًى، وإن مات نال خُلودًا، والخلود يُمثّلُ هنا القيمة المركزية أو قيمَةَ القِيم التي تتمركز حولها القصيدة، هي سرّ البقاء والصّمود، بل هي المحرّك الأساس لحضارة الشرق الإسلامية.

4- خاتمة:

لقد كانت خاتمة القصيدة ثقافية الأبعاد، تستهدف إحياء أكبر قيمة روحية حقّق بها المسلمون انتصاراتهم على مرّ التاريخ، ومن ثمّ فإنّ فخر الأمير كان مستندا إلى رؤية ثقافية، لا تختلف في جذورها عن فكرة الإحياء التي جاء بها دعاة الإصلاح في المشرق العربي، بل إنّ القصيدة التي بين أيدينا قد كانت واحدة من بواكير قصائد الإحياء في المغرب العربي، بل كانت تجرِبة فريدة في بعث الهويّة الجزائرية بأبعادها الثقافية الأصيلة لمواجهة الدّخيل الغربيّ.

الهوامش

1)- أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط 2، اللاذقية، سوريا، 2001، ص: 17.

2)- عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2007، ص: 461.

3)- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط 1، عمان، الأردن، 2001م، ص: 36.

4)- أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، 1986، ص: 79.

5)- أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار الساقي، ط 6، بيروت، لبنان، 2005، ص: 150.

6)- عبد الملك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2013، ص: 63.

7)- عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، ص: 461.

8)- **روبنسون كروزو** هي قصة إنجليزية كتبها دانيال ديفو، نشرت للمرة الأولى سنة 1719،وهي سيرة ذاتية تخيلية تروي شاب انعزل في جزيرة ما، لمدة طويلة دون أن يقابل أحدا من البشر، فكانت بداية سعيه إلى التأقلم بالبحث عن الأشياء المادية التي تسهّلُ له العيش، وبعد عدة سنوات صادف إنسانا بدائيا، فعلمه بعض ما وصل إليه الإنسان المتحضر.

9)- قصة فلسفية خيالية، ألّفها ابن سينا، ثمّ أعاد ابن طفيل كتابتها، فنُسبت إليه، بطلها **حي بن يقظان** الذي نشأ وحيدا في جزيرة، فكان أكبر همّه امتلاك معرفة عن الكون والخالق. فهي ترمز للإنسان وعلاقته بالكون والدين، وتعكس الطابع الروحي للإنسان الشرقي.

10)- أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1،القاهرة، 2006، ص: 41.

11)- عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، المغرب، 2005، ص: 40.

12)- عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، ص: 39.

13)- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1994، ص: 77.

14)- عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، ص: 73.

15)- أحمد محمّد الحوفي: الغزل في العصر الجاهليّ، مكتبة نهضة مصر، ط 2، القاهرة، (د ت) ، ص: 296.
الشرح: الشذر: اللؤلؤ أو القِطع الصغيرة من الذهب، صيغة: كلّ ما صيغ من ذهب، الجزع: الخرز اليمانيّ (نوع من الطرز)، ظفار: بلد باليَمَن.

16)- عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، ص: 74.

قائمة المراجع:

1- أحمد محمّد الحوفي: الغزل في العصر الجاهليّ، مكتبة نهضة مصر، ط 2، القاهرة، (د ت)
2- أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار الساقي، ط 6، بيروت، لبنان، 2005.
3- أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، 1986.
4- أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط 2، اللاذقية، سوريا، 2001.
5- أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1، القاهرة، 2006.
6- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط 1، عمان، الأردن، 2001م.
7- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1994.
8- عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2007.
9- عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
10- عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
11- عبد الملك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2013.