

أ. الدكتور عبد الملك مرتاض

الأدب الجزائري القديم

(دراسة في الجذور)



رفع الكتاب من محمد الأمين مركبات

الممسوحة ضوئياً بـ CamScanner

نسخة الكتبة:

بركات محمد الأمين

الدكتور عبد الملك مرتاض

الأدب الجزائري القديم

(دراسة في الجذور)

الطبعة 2009



تقديم

تقديم

أولاً: الأدب العربي القديم في الجزائر: هل؟ وما؟ ولما ذا؟ وكيف؟

إن إلقاء هذه الأسئلة، بهذه الطريقة التي قد يمكن وصفها بالاستفزازية، يعني -
ومهما تكن الدوافع التي حملت على ذلك- أنه لا يجوز لنا حقاً أن نتحدث عن هذا الأدب
دون إثارة مثل هذه الأسئلة؛ ولكن دون الالتزام أيضاً بالإجابة عنها على سبيل الوجوب.

واذن، فهل يوجد، فعلاً، أدب جزائري قديم؟ وإذا كان موجوداً، حقاً، فما مدى
حجمه على المستوى الكمي؟ ثم ما طبيعة هذا الحجم نفسه، على المستوى النوعي: أي من
حيث طبيعة نسج نصوصه، وخصوصية مضامينه، وتفرد خصائصه التي تطبعه بطابعها
فيستميز بها، بوجه عام؟

غير أن هذه الأسئلة المباشرة، والمثيرة جميعاً، لا ينبغي لها أن تُفضي إلا إلى إشارة
أسئلة أخراة تترتب عليها، وتتولد عنها؛ مثل إمكان مساءلتنا: ما الأدب الجزائري القديم
نفسه؟ أي ما هويته الحضارية؟ وما لسانه، إن كنا مفتقرين إلى التساؤل عن جنس هذا

اللسان؟ ثم ما ذا نعني بالقديم في هذا القديم؟ ومن أين يبتدئ هذا القديم في القدم؟ وإلى أين ينتهي؟ وهل القديم هنا، هو، حقاً، في مكانه من الإستعمال حيث لا نرمي به إلا إلى ما بعد ظهور الإسلام في الربوع الجزائرية؟ وهل، إذن، ينصرف قدم هذا الأدب إلى ذلك العهد وحده حقاً، أم كان يجب أن يجاوزه غوراً، ويُعدّوه طوراً، ليكون أدقّ في الدلالة، وأصرم في المعنى؟

ثم، إنّا حين نصرف الوهم إلى هذا الأدب الجزائري القديم: محدداً بالزمان والمكان؛ فهل يمكن أن نتحدث عن الأدب العربي وحده في الجزائر؛ وذلك على افتراض وجود أدب أمازيغي أصلي، أو عريق - راق ورفيع - كان مُصاونا له في القيمة الجمالية، ومعاصراً له في الفترة الزمانية؟

والحق أن تكلف الإجابة عن مثل هذا السؤال الأخير، الموضوعي من الوجهة المنهجية، والشكلي من الوجهة التاريخية؛ لا ينبغي له أن يشكل هدفاً من أهداف هذه المقدمة المنهجية، ولا قضية من قضايا هذا البحث؛ ذلك بأن الإسلام حين نشر أجنحته الكريمة على الأقطار التي تتكلم اليوم العربية (وإن كانت التجارب والمحن الملهمة بدأت تثبت، شيئاً فشيئاً، أن هذه الأقطار العربية اللسان مجتمعة، لا تشكل، أو لم تعد تشكل، وبكل مضاضة ومرارة، ما كان يُطلق عليه "الأمة العربية" التي اغتدت كأنها مجرد بقايا عظام نخرة...) انتشرت فيها هذه اللغة على أساس أنها لغة القراءان العظيم فلم تمض إلا حقبٌ قصار حتى تمكنت لغة الضاد من الانتشار في هذه الأقطار، وحصّخت فيها حتى اغتدت جزءاً من كيائها الحضاري؛ فانتشرت العربية في مصر ولم تكُ عربية اللسان، أصلاً، وفي السودان، ولم يكن عربياً، وفي الصومال ولم يكن عربياً... ولا يقال إلا نحو ذلك في شأن أقطار المغرب العربي، وفي سواثهنّ من أقطار كثيرة تتكلم شيئاً من العربية على عهدنا هذا مثل جيبوتي وإريتيريا والسينغال، ومالي، وإيران على درجات متفاوتة بين هذه البلدان... دون أن نلتزم، في هذا المجاز، بوضع خارطة لغوية دقيقة للغة الضاد عبر العالم كله...

ولما جاء الناس اليوم يؤرخون للأدب العربي، في تلك الأقطار التي تتخذ من العربية لغة رسمية لها، لم يحفلوا بهذا الجدل العقيم الذي يدور اليوم في الجزائر سراً وجهاراً حول إمكان وجود أدب أمازيغي كان قائماً قبل تمكن اللسان العربي من الوجود في الجزائر، أو كان مزامناً له ومُصانواً حيث إن الأمازيغيين الأحرار كانوا من السمو والتسامح، في هذا الأمر سبيل أن تلوث السياسة أفكار الناس - إلى درجة أنهم احتضنوا لغة الذين الذي اعتنقوه؛ فاعتدوا في معظمهم يتحدثون هذه العربية، بل يؤلفون فيها كتب النحو والصرف كما جاء ذلك ابن معطي صاحب الألفية في النحو الذي نوه به محمد بن مالك في مقدمة ألفيته. فقال فيه:

وهو بسبق حائز تفضيلاً مُستوجب ثنائي الجميلاً

بل أصبحوا يكتبون بها الأدب، ويخطبون بها في المحافل؛ ففاق بعضهم أهلها الأصليين... وكل من تكلم العربية فهو عربي، كما ورد في الحديث المرفوع - وذلك على أساس أنها لغة القراءان، ولغة هذا الدين الجديد الذي اعتنقه إخواننا الأمازيغيون الأحرار بحرارة وإيمان؛ حتى اغتدوا ينضحون عنه، وينشرونه في غربي أوروبا وجنوبيها، وفي أديغال إفريقيا (حيث إن كل الأقطار الإفريقية التي تقع جنوبي الجزائر مثل مالي وغينيا والنيجر وما والاها دخلها الإسلام بفضل جهود الجزائريين: علماء، ورُحَّالين، وتجار...) حيث يعود إليهم كثير من الفضل في ذلك.

إن الشعوب القديمة، بوجه عام، لم تكن تتعلّق، إلى درجة السُّعُر بالاستقلالية العرقية والتقوقع عني الذات مخافة الذوبان؛ فإنما تلك سيرة طفرت في مطلع العقد الأخير من القرن العشرين حيث كلُّ أقلية، في العالم كله، تودّ لو استقلت بنفسها، وانفصلت عن الأغلبية إلى درجة أن مستشار ألمانيا طالب ما كان يسمى "الإتحاد السوفيياتي" بأن يؤسس جمهورية للألمان السوفييات!

وإذن، فما الأدب الجزائري القديم، بناء على هذا الأمر الذي أثّرنا شيئا منه في الفقرة السابقة؟ فهل هو هذا الأدب المقترض وجوده افتراضا، والذي لا نعرف، أو لا نأدّ نعرف. عنه شيئا مكتوبا أو مرويّا من ذلك بعهود الموعلة في القدم؟ أم هو هذا الأدب المكتوب المقروء الذي وصلنا والذي تعود نشأته الأولى بحديرة بالتوقف لديها إلى منتصف القرن الثاني للهجرة، أو بعد ذلك قليلا؟

وإذن، أفليس من الخير أن نبادر إلى دراسة هذا الأدب الموجود، لا المقترض وجوده، والكشف عن كنهه، خصوصه القابعة في المكتبات الخاصة والعامّة، هنا وهناك، من أقطار المغرب العربي خصوصا، ومن مكتبات أقطار أخراة مجاورة لنا، أو ذات صلة تاريخية بنا، مثل، الإسكوريال، وباريس، واسطنبول...؟ ولعلّ بعض ذلك ما اجتهدنا نحن في أن نجيبه في هذا المسعى الذي تجسّده هذه الكتابة التي سيشفع لها ما قد يكون فيها من نقائص أو عيوب؛ أنها هي الأولى في جنسها، في هذا المستوى من التفصيل والتحليل، والترتيب والتبويب، والمساءلة والمنهجية.

لعلنا بمثل هذا الذي قرّرناه أن نكون قد أجبنا عن بعض ما طرحناه في صدر هذا التقديم من تساؤلات؛ وخصوصا فيما يعود إلى أولها وثانيها : حيث إننا رأينا، أو سنرى على الأصح، عبر مراحل هذا البحث ومستوياته المختلفة، أنّ الأدب العربي القديم في الجزائر موجود ما في ذلك من ريب؛ وأنّ قديمه ينطلق، أساسا، من تاريخ تأسيس الدولة الرّستميّة التي يرتبط بعض الشعر والنثر بحكّامها أنفسهم؛ ولا سيّما أفلح بن عبد الوهاب، وابنه محمّد اللّذان، أو إن شئت: اللّذين، كانا أدبيين؛ بل لعلهما أن يكونا أول من شقّ للأدب العربيّ سبيله في هذه الربوع. وحيث نرى أيضا أنّ هذا الأدب عربيّ اللسان، وهو الجواب الناشئ عن تساؤلنا: ماذا؟

أما ما حملنا نحن على دراسة هذه الفترة المبكرة من عمر هذا الأدب الطويل، فقد يعود إلى ما رأيناه من تقاعس الباحثين الجزائريين، الشباب خصوصاً، وإصرارهم على التجائف عن مُدارسة التراث الوطني بحجج واهية، وعُمل خاوية، وتبريرات غاوية، نرجو أن تضحّل من سلوكهم فلا تبقى لها باقية! بل تسقط في الهاوية!... فقد ظلّنا دهرًا دهارين نُغري طلابنا بالإقبال على هذا الأدب للبحث في أمره، ولمحاولة إضاءة زواياه التي كثيرٌ منها لا يبرح مظليماً؛ ولكُنّا كلّما كنّا نوجّه أحدهم إلى البحث في هذا الأدب، أو البحث عنه، قبل البحث فيه: ذهب، وغبّر زمنًا؛ ثمّ آب إلينا ممتقع اللون، مرّتعد الفرائص، خائر العزيمة، منهار الهمة؛ مناديا بالويل والثبور، ورافعا عقيرته معلناً ما ألمّ على هذا الأدب من دُثور؛ وأنّ المصادر التي تُفضي إلى مُواجهة هذا الأدب ومُلاصّته غيرُ وافرة، أو أنّها عزيزة نادرة؛ أو أنّ التمكن منها عسير إلى حدّ المستحيل؛ أو أنّ هذا الأدب - الجزائري القديم - في معظم أطوار تاريخه ضحل قليل، وغثّ هزيل؛ فكيف، إذن، يمكن الإقدام على البحث في أدب هذه صفاته؟...

وكلّ أولئك عواملُ كانت تحمل أصحابي، بحقّ أو باطل، على الكُفران بهذا الأدب، والتجائف عنه، والإزوار منه، والزُّهد فيه...

وفي بعض هذا الذي قرّرنا، منذ الآن، ما قد يكون إجابةً عن السؤال الثالث الذي كنّا أثرناه في مطلع هذه المقدّمة، وهو: لماذا؟

لكنّ رُبّهما يكون من الأجدى أن نثير سؤالاً آخر هو من باب النقد الذاتي للجامعيين الجزائريين الذين نحن أحدهم على كلّ حال؛ وهو: ألم تكن نحن وراء فشل الباحثين الجزائريين الشباب في عدم الإقبال على هذا الأدب القديم لمُدارسته، ومُساءلته، ومُواجهته، والاستئناس به، والإزديلاف منه؟ ألم يكُ تقصيرُنا في التوجيه، وقصورُنا في تدريس هذه المانة التي قرّرت في الجامعة الجزائرية منذ أكثر من ربع قرن: من الأسباب التي أفضت إلى هذه

النتيجة المحزنة؟ أيما إن زعمنا للناس، ولأنفسنا قبل أن نزع للناس، أننا اجتهدنا، ولكننا أقصرنا عن الغاية، وأبدع بنا في المضمار، بأن نقبث خفاف ركاثينا: فما ذا عسى أن تكون العلة التي كانت وراء هذا الإقصار، أو وراء هذا الإبداع، بالمعنى القديم لا بالمعنى الحديث على كل^١، وإذن، فالنتيجة واحدة.

ولعل فيما خضنا فيه منذ قليل مما يكون صالحا لأن يُجاب به عن السؤال الرابع الذي كان: كيف؟ أي كيف انزلقنا، شعبا فشيئا، إلى مدارس الأدب العربي المعاصر في الجزائر إلى حد التخمّة، بل إلى حد الغمّة؛ من حيث فرطنا في ذات هذا الأدب نفسه حين ينصرف شأنه إلى العهود القديمة من عمره، وإلى الجذور المتجذرة من شجرته؟

ثانياً: المسألة المنهجية

ما أكثر ما يردّد الجامعيون، وبشيء من التقعر والتشدد، والخيلاء والتعلّق؛ أن المنهج هو الذي يحدّد، وسلفاً في الغالب، طبيعة نتائج بحث من البحوث، أو إجراء من الإجراءات؛ وهو أمر واردٌ حقاً؛ إذ بدون تحديد منهج، وبدون اصطناع الصرامة العلمية ما أمكن في هذا المنهج؛ فإنه لا ينشأ عن الجهد المبذول في السعي إلا نتائج ضئيلة؛ بل ربما تكون مخالفة لأصول العلم. وسيظل المنهج الجائوم المزعج الذي يساور سبيل كل الباحثين حيث إن كلاً منهم يشربُّ إلى أن يكون منهجياً إلى أبعد حد ممكن، وبأقصى قدر مستطاع؛ ولكن دون أن يبلغ الغاية في مسعاه. فكأن نبشّدان التوفيق في السعي المنهجي شيء لا يُحقّق. وكان هذا المنهج يشبه إرضاء فضول الناس؛ بحيث سيظلّ، هو أيضاً، غاية لا تُدرَك أبداً...

وأمام هذا التمثّل العسير والمُعقّد للمسألة المنهجية؛ فإن من حقّ أي قارئ علينا أن يثير في وجهنا هذا السؤال التقليدي: ما المنهج الذي عسيّنا أن نتبعه لدى إقبالنا على مدارس هذا الموضوع؟ وما الصعاب التي يمكن أن تكون قد طفرت على سبيلنا ونحن نحاول الإنتهاء إلى غايتنا من وراء رسم المعالم، واجتعال الصوى؟

وإنّا، إنّما انطلقنا من موقف يقوم على افتراض إنعدام أدب عربيّ جزائريّ قديم، ليكون منطلقنا قائما على الشك المنهجيّ المتسم بالجدار والقلق؛ ولكيما نتمكن، من أجل ذلك، من أن ننطلق من الصفر في مسعانا؛ وذلك على الرغم من وجود دراسات، سبقنا إليها، تثبت وجود هذا الأدب. وربما جننا ذلك ابتغاء التّهوين من التأثير الذي قد تمارسه علينا بعض تلك الأعمال؛ وهي قليلة جدًا على كلّ حال: فتوشك أن تجعلنا ظلاً لها، وشبحاً دائراً في فلكها... وإذن، فإنّا لم نستح شيئاً حين أشرنا هذا السؤال الساذج الخبيث الفعّاء، وهو: هل يوجد، حقاً، أدب عربيّ قديم في الجزائر؟

وعلى أن هذا القديم نفسه لا يعنينا منه، هنا والآن، إلّا ما اتصل بعهد الدولة الرّسميّة فحسب.

ولمّا كان من غاياتنا الإجابة عن مثل هذا السؤال؛ فقد جننا إلى ما وقع لنا من مصادر ومراجع؛ ثم شرعنا في ملاحظة النصوص الأدبيّة التي انتهت إلينا بمحاولة إعادتها إلى الحافرة، والرجوع بها إلّا أصولها الأولى ما أمكن ذلك؛ لتوثيقها، وتحقيق روايتها. وبمؤالجة هذه النصوص ومعايشتها زمناً اقترّب من الأربعة الأعوام تبين لنا، وفي شيء كثير من الإقتناع، أن هذا الأدب العربيّ القديم في الجزائر موجود حقاً.

وإذا كانت هذه النتيجة تبدو بسيطة إلى حدّ السذاجة؛ وذلك على أساس أن كلّ الناس، أو كثيراً منهم على الأقلّ، يُقرُّ بوجوديّة هذا الأدب؛ فإنّ ميزة نتيجتنا هذه أنها تنهض على تبين أبنية هذا الأدب، لا على أساس حجمه ونصوصه جزافاً. وربّما تكون هذه الرّؤية القائمة من اعتبار أدبيّة هذا الأدب، لا على اعتبار أيّ شيء آخر، في حدّ ذاتها، ضرباً من النتيجة التي لا نكتم سرورنا بتحقيقها. فقد توصلنا إلى أن هذه النصوص العربيّة القديمة في الجزائر تُوفّر فيها جُمهرة الخصائص الفنيّة التي يجب أن تُلتصّف في أيّ أدب من الآداب: مضموناً، ونسجاً، وتصويراً، ورؤية ورؤيا، معاً.

لكن مثل هذه النتيجة لم تكن كافية، في رأينا، حيث إن إثبات مثل هذه العفة كان مفتقرا إلى تحديد درجة هذه الصفة نفسها، ومكوناتها. وبعبارة أخراة: كان علينا أن نلقي سؤالا آخر أقل إشكالية وأكثر مباشرة من الأول، وهو: ما حجم هذا الأدب؟ ولم يكن يستدعي التوصل إلى الإجابة عن هذا السؤال إلا جهدا عظميا يمثل في البحث عن المصادر، ثم محاولة مسح ما قد يكون فيها من معلومات هذا الأدب ومتفرقاته شعرا ونثرا. وإذا كنا لم نستطع تحقيق بلوغ غايتنا على النحو الذي كنا نتوخاه؛ فإننا، من ذلك، استطعنا أن نكون فبيرة قد تكون قريبة من الدقة، عن مقدار حجم هذا الأدب العربي -الرُستمي- في الجزائر الذي لم يجاوز، حسب ما انتهى إليه علمنا الآن، أكثر من خمسة نصوص نثرية: تُعزى إلى فلاح بن عبد الوهاب، وابنه محمد الرُستميين؛ وجملة صالحة من النصوص الشعرية: معظمها وارد في شكل مقطعات؛ بل معظمها أيضا معزوة إلى بكر بن حماد. وابن الخزاز، وسعيد بن واشكل النيهرتي، وشاعر آخر لما نعثُر على اسمه... وربما أمكن إضافة فضل بن نصر المتوفى عام أربعة وأربعين وثلاثمائة للهجرة، والذي وإن كان عاش منا بعد سقوط الدولة الرُستمية؛ فإنه يجوز، من الوجهة الأدبية لا من الوجهة التاريخية، إضافته إليها؛ وذلك على اعتبار وجوب تأثره الشديد ببكر بن حماد، وعدم ابتعاده زمنيا عن عهد الرُستميين؛ مع ما نفترض، بالإضافة إلى كل ذلك، أنه قد يكون وُلد على عهدهم؛ وربما ترعرع وتعلم أيضا في كنفهم، أمام صمت التاريخ الغافل عن ميلاده، على الأقل في حدود إلمامنا بأطراف من هذا التاريخ الشحيح.

أما الشاعر أحمد بن فتح، والذي ورد اسمه في بعض المراجع، فلم نعثُر له، إلى يومنا هذا، على شيء من الشعر.

ولكيما نتمكن من إثبات أدبية هذا الأدب من وجهة، وتحديد حجمه، تقريبا، من وجهة ثانية؛ وتمكين القارئ من الاستفادة من طائفة من نصوصه من وجهة أخراة: كان علينا أن ننتهج منهجا تاريخيا في القسم الأول من بحثنا هذا، ومنهجا تحليليا في القسم الآخر منه.

ولم نعدم، أثناء ذلك، ختفه بمدونة يقوم عليها القسمان الاثنان معا بلغت نصوصها، موثقة. خمسة عشر نصاً: أحد عشر منها شعرياً، وأربعة أخراً نثرية. ولقد ارتأينا أن نجعل لكل من هذه النصوص التي نأخذها مدونة نحيل عليها، رقماً تُرسل إليه أثناء الرصد التاريخي. أو أثناء التحليل أيضاً.

وان، فملحق النصوص، أو المدونة، يتضمن ضربين اثنين:

1. النصوص التي أحلنا عليها أثناء الدراسة. وقد وُضعت هذه تحت أرقام ترتيبية (من 01 إلى 15)؛ وهي التي ركزنا عليها السعي إماً تفصيلاً، وإما إشارة، أثناء ممارسة البحث.

2. النصوص التي لم نُحلّ عليها قط، أو أحلنا عليها عرضاً فحسب.

وقد اقتضت الخطة المنهجية التي سلكتها أن يشتمل القسم الأول الذي هو أدنى إلى الدراسة التاريخية منه إلى التحليل، باستثناء الفصل الثالث، على ثلاثة فصول. هي:

1. عوامل نشأة الأدب العربي القديم في الجزائر؛

2. الشعر؛

3. النثر.

وأما القسم الآخر فقد اقتضى نظرنا فيه أن يأتلف من مستويين اثنين، نحلل فيهما نصين اثنين أيضاً، مختلفين؛ أحدهما لبكر بن حماد وعنوانه: "ذكر الموت"، وأبياته عشرة. وأحدهما الآخر مقطوعة لامية، صريحة الإعتزاء إلى العهد الرستمي، وتتألف من سبعة أبيات. وقد ذهل المراكشي عن ذكر قائلها فأعفى الذين جاءوا من بعده أن يعثروا له على اسم. واجتزأ ابن عذاري المراكشي، الذي استبدّ بذكر هذا النص السباعي الأبيات، لدى إيراد، بقوله مقدماً الشاعر المجهول:

"وقال بعض شعراء تيهرت من قصيدة أولها..." (البيان المغرب، 1. 198).

ولقد أقمنا تحليل النص الأول على أربعة إجراءات انصبت عبر قنواتها كل التقنيات والفنّيات التي أفضت، أو اشرأبت إلى الإفضاء على الأقل، إلى معالجة هذا النص عبر مقاربة سيمائية خالصة حيث تطلّع المسعى الذي نهضنا به إلى سلوك جملة من الإجراءات تتجسّد خصوصاً في المستويات الأربعة التالية:

- بنية اللغة الشعرية، وتجسّدُها البنية الهويّة (نسبة إلى الهوى)؛
- العلاقة التشاكيّة، ويجسّدُها التشاكل التركيبي؛
- العلاقة المكانية ودلالاتها في النصّ المحلّ؛
- البنية الإيقاعيّة.

على حين أنّ المسعى الثاني للنصّ الآخر سلك إجراءً مُتدانياً من هذا دون أن يكوّنه بالذات؛ ومثّل، خصوصاً، في المستويات الأربعة التّالية التي نلاحظ اختلافها، بعض الاختلاف، عن مستويات النصّ السابق:

- المستوى الأول: تحليل بالإجراء التشاكيّ؛
- المستوى الثاني: الحيز الشعريّ؛
- المستوى الثالث: الزمن الشعريّ؛
- المستوى الرابع: الإيقاع ووظيفته في هذا النصّ الشعريّ.

وإذا كنّا لاحظنا اختلافاً ما، أو اختلافاً بعيداً نسبياً، بين المسمّعين الإثنين من حول هذين النصّين الشعريّين -المطروحين للتحليل السيمائي- فليس ينبغي أن يُخفّل ذلك على نقص، بالضرورة، في شموليّة الرّؤية، أو عدم تمكّن من التّحكّم في الأدوات المنهجية؛ ولكن يجب أن يُصرّف إلى شدّة رغبتنا في تجديد أدواتنا الإجرائيّة وتطويرها باستمرار عبر رؤية جماليّة وفنّية «ميّنة». وإن شدّت فاصرفه، دون أن يكون عليك إثم أو حرج، إلى تعمّدنا تنويع

الإجراءات لإثبات أن كل نص يجب أن يفرض معنى تحليليًا يختلف عن صنوه اختلافًا. رأيت أن كل منهج، في حقيقة أمره، يشتمل على فرعيات وعناصر ومظاهر تشكل لحمة الكبرى. فالمنهج الأدبي لا ينبغي له أن يشبه بمسألة رياضية (نميز نحن بين النسبة إلى الرياضة، والنسبة إلى الرياضيات؛ كما ميّزت بينهما اللغة) يجب حلها بطريقة واحدة. وحيدة؛ ومن خرج عنها عدّ مخطئًا...

وإذا كنّا الآن، وفي هذه المرحلة من العمر، وفي هذا المستوى من التجربة الفكرية، لا نكاد نلتفت إلى الموقف النقدي الذي سيتلقّى به النقاد هذا العمل حيث لا التقريظ المداين سيخدعنا، ولا النفي الحاسد سيحبط طموحنا؛ أو يثبط هممتنا؛ فإن الذي نعتزّ به ونستقيم إليه حقًا، أننا كنّا أول من تناول نصين شعريين جزائريين يعودان إلى القرن الثالث للهجرة، على هذا الوجه من حداثة الرؤية التي تنهض على الإجراءات المستوياتي - الذي هو سعي منهجي من تأسيسنا - الذي ينهض على قراءة النصّ بإجراءات مركبة تتضافر لتلقي الضياء على النصّ المقروء من معظم زواياه الممكنة...

ولعلنا الآن أن نكون قد أجبنا عن سؤالنا الذي كنّا ألقيناه في مطلع هذه المقدمة، وهو: كيف؟ وعلى أن السؤال: لا؟/أيضا، كنّا اجتهدنا في الإجابة عنه قبل الحديث عن إشكالية المنهج.

ثالثاً: المصادر:

بمقدار ما تكثر المصادر وتنوع مادتها، تعلو درجة البحث وترقى وثوقاً، وتزدخر ثراء. ولعل من مشاق البحث، في الأدب الجزائري القديم، أن يأتي في الطليعة ندرة هذه المصادر، وضحالة المادة التي تشتمل عليها، حين توجد، من وجهة؛ وتكرار كثير منها، عبر مراجع كثيرة دون زيادة أو تفرد يُذكران، من وجهة أخراة.

وواضح أن بكر بن حماد هو الذي يمثل الأديب الجزائري الأول، بحق، طوال عهد الرستميين بحكم أنه أكثر الشعراء، الذين يعتزّون إلى هذا العهد، شعراً، وأجملهم نسجاً، وأصقّهم مكانةً بالشعر. ويعني ذلك أنه كان أسعدهم حظاً، وأوفرهم جذاً، حيث احتفظت لنا كتب الأدب والتاريخ والتراجم بجملة من مقطوعاته تجاوزت عشرين ومائة بيت. والّا فمن الممكن، افتراضاً، أن يكون للشعراء الآخرين أشعارٌ وضاعت في عهود المحن والفتن المتلاحقة، والخطوب المدلّهمة التي لم تفتأ تضرب الشعب الجزائري بحيث لم ينعم بالاستقرار وراحة البال إلا قليلاً عبر تاريخه الطويل الحافل بالخطوب...

لكنّ هذا الحكم يظلّ مجرد افتراض؛ والّا فمن المستبعد أن يكون لأولئك الشعراء الآخرين أشعار أجود من شعر بكر بن حماد؛ وضاعت كما يضيع لشيء الزهيد. ذلك بأنّ الناس أحرص على المحافظة على التحف، وصوّن ما جُمِل من الآثار؛ بحيث يعسر التصديق بذهاب الذّائد. "جميلة على سبيل البرّهد والإهمال..."

وقد كادت هذه المصادر القليلة تُجمع على كثرة النصوص الأية التي كتبت على عهد الرستميين؛ لكن الذي بلغنا منها لا يسمّن ولا يُغني، ولا يُشبع ولا يُروّي. بل كدنا نقنع. ونحن نبحث في هذا الأمر، بأنّ هذا الشعر ضاع معظمه، وأنّ أكثر المقطوعات التي بلغتنا هي أصلاً، غالباً، قصائد طوّال حسبما نفترض؛ كما قد يوكد ذلك إشارات ابن عذاري المراكشي، والباروني، وربما المالكي أيضاً... ولا نحسب أنّ حكمنا هذا يتنافى مع حكمنا السابق؛ فذاك غير هذا، وهذا غير ذاك.

وقد تابع المؤرخين القدامى، المؤرخون الجزائريون المحدثون، وخصوصاً الشيخين: مبارك الميلي، وعبد الرحمن الجيلالي؛ كما كنّا أوماناً إلى بعض ذلك في تضاعيف هذا الكتاب بالإحالات إلى آرائهما... لكنّ تلك الأحكام التي كانا يردّدانها، تفتقر إلى الدليل الخريبت لكي نقنع بها ونسلم؛ وربما تصدّق على الشاعر بكر بن حماد وحده.

ونود أن نتوقف لدى بعض هذه المصادر التي عولنا عليها في كتابة هذا البحث لتقديم شيء من التوصيف لها، لنذكرتها وعزتها؛ ومنها:

1. البيان المغرب، في أخبار الأندلس والمغرب، لابن عذاري المراكشي.

وإذا كان هذا المصدر من أقدم الوثائق التاريخية التي تحدثت عن الشعر الجزائري على عهد الرستميين؛ فإنه لم يكد يختص بتبهرت وشعراءها إلا ببضع صفحات من الجزء الأول. وقد وقع ابن عذاري في خطأ تاريخي لدى ترجمته لبكر بن حماد (وهذه الترجمة هي التي عولت عليها، فيما بعد، جميع المراجع التي لها صلة بهذه المسألة) حيث ذهب المراكشي إلى أن بكرا حين ألم على بغداد التقى فيها، من بين من التقى بهم هناك، بمسلم بن الوليد المعروف تحت لقب: "صريع الغواني". وهذا مذهب شنيع؛ إذ كيف يمكن أن يلتقي ببكر بن حماد الذي ولد بتبهرت عام مائتين للهجرة باتفاق المؤرخين؛ والذي لم يغادر مسقط رأسه إلا عام سبعة عشر ومائتين للهجرة باتفاق المؤرخين أيضاً؛ مما يجعلنا نفترض أنه لم يصل بغداد إلا زهاء عام ثمانية عشر، أو تسعة عشر، من القرن الثالث للهجرة، حيث كانت رحلته قادثه إلى المعاج على القيروان أولاً؛ فالتم بعلمائها وروى عنهم، وسمع منهم قبل أن يضمن رحلته إلى بغداد حيث استقرت به عصا الترحال؛ على حين أن صريع الغواني إنما تُوفي عام ثمانية ومائتين للهجرة، باتفاق كتاب التراجم؟

ولكن الأغرب من هذا أن كل الذين ترجموا لبكر بن حماد وقعوا، هم أيضاً، في هذا الخطأ المتولد عن سهو من الشيخ المراكشي في إضافة هذا الشاعر إلى جملة الشعراء البغداديين الذين التقى بهم بكر بن حماد، في بغداد، ومنهم حبيب بن أوس أبو تمام الطائي. وبعيد الخراعي، وعلي بن الجهم...

وقد أورد ابن عذاري ثمانية أبيات فقط لبكر بن حمّاد، وسبعة لشاعر مجهول.
وثلاثة لشاعر آخر مجهول الاسم أيضا (يراجع: البيان المغرب، في أخبار الأندلس والمغرب.
1. 155، 198-200).

2. رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونسأكلهم وسير من
أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم، لأبي بكر عبد الله بن محمد المالكي المتوفى عام ثلاثين
وأربعمائة للهجرة.

وعلى الرغم من أن هذا المصدر القديم النفيس يقع، هو أيضا، مثل "البيان المغرب"
السالف الذكر، في جزءين إثنين؛ إلا أنه بحكم موضوعه، لم يكد يتحدث إلا عن إثنين من
الأدباء الجزائريين الأقدمين هما: بكر بن حمّاد، وفضل بن نصر، استبهرتني. فقد تحدث
المالكي عن بكر بن حمّاد، روى له خمس مقطوعات بلغت مجتمعة أربعين بيتاً، من بينها
المقطوعة الزهدية التي حللناها في القسم الثاني من عملنا هذا (ينظر: المالكي، م.س. 2.
21-26).

أما أبو العباس فضل بن نصر فقد روى له رسالة نثرية، ومقطوعتين شعريتين تقعان
في ثمانية أبيات. كما أورد المالكي، عرضاً، بضعة أبيات لأمير الشعراء الجزائريين بكر بن
حمّاد، استبدّ بذكرها؛ فكانت إضافة لما كان جمع محمد بن رمضان شاوش (المالكي، م.س. 2.
419-421).

3. معجم البلدان، لياقوت الحموي.

لقد روى ياقوت مقطوعتين إثنين من الشعر الجزائري القديم، على الأقل؛ الأولى:
لبكر بن حمّاد وتقع في أربعة أبيات؛ وهي المقطوعة الشهيرة التي كتبها في وصف تاهرت.
والأخرى لشاعر مغمور بدعى سعيد بن واشكل التاهرتي (وقد ورد لدى ياقوت تحت اسم:

"سعد بن أشكل" [معجم البلدان، 1. 415]؛ ولعله أن يكون تحريفا لاسم سعيد. أما "أشكل" فلا معنى له في معجم الأسماء الجزائرية القديمة، وربما يكون "وأشكل" أقرب إلى هذه الأسماء ذات الأصل الأمازيغي. وقد صححنا ذلك عن أبي عبيد البكري المتوفى عام 487 للهجرة [يراجع: المسالك والممالك، للبكري، ص. 62] كتبها في ذم مدينة تنس التي كانت مشهورة بالبرغوث، ومدح مدينة تاهرت النقية الهواء. وفي هذه الأبيات حنين عارم إلى تاهرت. وتقع هذه المقطوعة السينية في سبعة أبيات. (معجم البلدان، 1. 355، 415).

4. مروج الذهب، ومعادن الجواهر

لأبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي المتوفى عام 346 للهجرة.

وقد تفرد المسعودي برواية مهجبة أبي عبد الرحمن بكر بن حماد لعمران ابن حطان، الشاعر الخارجي، حين كان رثى عبد الرحمن بن ملجم قاتل علي بن أبي طالب عليه السلام. وهي النونية التي تقع في خمسة عشر بيتاً، في الحقيقة، حيث إن البيت الرابع عشر منها إنما أورده بكر بن حماد تضييماً، أو تناساً، كما يقول المعاصرون، من مرثية عمران بن حطان الرقاشي.

(مروج الذهب، ومعادن الجواهر: 1. 415-416).

5. المسالك والممالك.

لأبي عبيد الله البكري المتوفى عام 487هـ.

والحق أن هذا العنوان المثبت هنا ليس إلا دارجاً؛ إذ العنوان الأصلي الكامل، إنما هو: "المغرب، في ذكر بلاد إفريقية والمغرب". وهو مجرد جزء من كتاب "المسالك والممالك" كان نشره المستشرق الفرنسي دو صلان (DE SLANE) بالجزائر، عام سبعة وخمسين وثمانمائة وألف.

ولهذا المصدر أهمية أدبية لا تقل عن أهميته الجغرافية حيث نجده يثبت كثيرا من المقطوعات الشعرية، ومنها، وهو ما يعنينا أساسا هنا، ثلاث مقطوعات لها صلة وثيقة بتيهت:

الأولى: وهي وصف مدينة تيهت نفسها، وهي لبكر بن حماد. وهي الأبيات الأربعة التالية الشهيرة التي لهج بذكرها معظم المصادر الأدبية القديمة، في بلاد المشرق والمغرب؛ وذلك لطرافتها.

والثانية: الأبيات الرائية السبعة التي ذكرها ياقوت الحموي، في معجم البلدان.  يبدأ، أخذها عن البكري بحذفها دون الإشارة إليه على دأب معظم

وأما المقطعة الثالثة فهي سينية، وتقع في ستة أبيات، مجهولة القائل. ويبدو أن البكري استأثر بذكرها وحده (المسالك والممالك، ص. 62-63)؛ وإن رواها عنه ياقوت الحموي أيضا برمتها، وبالطريقة نفسها التي قدمها بها البكري (معجم البلدان، 2، 415).
ويقع كتاب البكري في مائتين وأربع عشرة صفحة بالعربية، يضاف إليها على اليسار نصٌ تقديم باللغة الفرنسية يستغرق تسع عشرة صفحة للمستشرق الفرنسي دو صلان (DE SLANE).

6. الأزهار الرياضية، في أئمة وملوك الإباضية

لسليمان بن الشيخ عبد الله الباروني النفوسي.

ويقع هذا المصدر الخطير في دراسة الأدب الجزائري القديم على عهد الرستميين في ثلاثمائة وإحدى عشرة صفحة. وقد طبعه الباروني بالمطبعة البارونية بالقاهرة عام أربعة وعشرين وثلاثمائة للهجرة بناء على ما أورده علي محمد دبوز في كتابه تاريخ المغرب الكبير: 2، 441. على حين أننا غينا عبارة مكتوبة بخط مغربي، بعيد العهد، على النسخة التي وقعت لنا، تثبت أن الطبع إنما كان عام ثلاثة وعشرين وثلاثمائة للهجرة. ونصّ العبارة التي كتبت بخط اليد على نسختنا: "طبع في القاهرة - 1904 - 1323 هجرية".

وقد أورد هذا المصدر أهم النصوص الشعرية والنثرية التي تناقلتها المراجع الجزائرية المؤلفة، فيما بعد عهده، وخصوصا على عهدنا هذا؛ ومن أهمها:

- الدر الوقاد، من شعر بكر بن حماد: لمحمد بن رمضان شاوش؛
- المغرب العربي: تاريخه وثقافته لرابح بونار؛
- تاريخ الأدب الجزائري، لمحمد طمار...

وتفرد كتاب "الأزهار الرياضية" بذكر نصوص الرسائل الخمس ، وبعض الخطب الجمعية، التي اتخذنا منها مادةً لمداستنا في الفصل الذي عقدناه للنشر الأدبي على عهد الرستميين في عملنا هذا.

ونعترف بأنه لولا هــ صدر لما استطعنا أن نكتب شيئاً ذا بال عن الأدب العربي عهد الرستميين في الحرث والباروني هو الذي استأثر بذكر قصيدة أفلح بن عبد الوهاب التي يمجد فيها العلم. وعجائب كثير من القدماء بها، فقد حمل ذلك علي بن أحمد العماني الإباضي على تشطيرها؛ فأتسعت بذلك التشطير من أربعة وأربعين بيتاً، إلى ثمانية وثمانين (الأزهار الرياضية، المجلد الثاني، ص. 190-194).

7. الجواهر.

لأبي العباس أحمد بن سعيد الدرجيني (من علماء القرن السابع للهجرة).

ويحاول هذا الكتاب. أو على الأصح هذا المخطوط، الذي يمكن تصنيفه في باب "كتب الطبقات"، تلخيص أصول المذهب الشارحي؛ إذ حين "وصل الحاج عيسى بن زكرياء من بلاد عمارة بما معه من الكتب التي ورد بها أرض المغرب (...)"، وجامع الشيخ أبي (كذا) الحسن؛ وجامع ابن جعفر وغيره؛ فكان مما رغب إليه فيه إخوانه أن قالوا: وجهوا إلينا كتاباً يتضمن سير أوائلنا، ومنافع أسلافنا من أهل المغرب، من لدن وقع فيه مذهبنا... (الجواهر، ص. 12-13 من المخطوط).

فذلك، إذن، هو موضوع الكتاب - الجواهر - وسبب تأليفه.

هذا، ويقع هذا المخطوط في ثمان وسبعين ورقةً؛ ومسطرته تتراوح بين أربعة عشر سطراً، وسبعة وعشرين. وهو مضمون الآخر مما تعدر علينا ضبط تاريخ نسخه. وهذا المخطوط من مشمولات مكتبة الأستاذ المرحوم محمد طالب الحسني بمدينة وهران الذي كان تكرم علينا بإعارتنا، حين كنا نبحت حول هذا الموضوع.

ويشتمل هذا المصدر المخطوط على مقطوعات شعرية جزائرية قديمة منها مقطوعتا بكر بن حماد الشهيرة، والتي مطلعها:

• ما أخشن البرد ورُبعائه (ص. 247)؛

ومقطوعته ذات المطلع العجيب:

• ومُؤنسة لي بالعراق تركتها (ص. 263-264).

8. كتاب الشعر.

لابن شمس الخلافة.

وهذه الوثيقة التي تبدو ذات شأن خطير في إضافة نصوص جزائرية قديمة لا تبرح مخطوطة. ولعل هذا المصدر الجديد حين يرى النور أن يضيء من بعض الدرب ما كان مظلماً أو معتماً، ولعله أن يصدر قريباً... وقد علمت أن أستاذين جامعيين كانا يحققانه بجامعة الجزائر إذ حدثني عنه أحدهما، دون أن أتمكن من الإلمام به...

والحق أن هناك مصادر أخرى ولكنها قد لا تستأثر بشيء ذي بال مما لم يرد في بعض هذه التي ذكرنا، ومنها:

• معالم الإيمان، في معرفة أهل القيروان

لعبد الرحمن بن محمد الدبّاغ، تونس 1320هـ.

• الجواهر المنقاة لأبي القاسم بن إبراهيم البرادي (القرن الثامن للهجرة).

• العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده

لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني داراً، المسلي (نسبة إلى مدينة المسيلة. الجزائر) من لاء ومنشأ.

والحق أن ذكر بكر بن حماد، في هذا المصدر، لم يرد إلا عرضاً لدى الحديث عن سبب هروب دعبل الخزاعي من وجه المعتصم؛ وذلك أن بعض الرواة يزعم أن البيتين البائتين الشهيرين اللذين هُجِيَ بهما المعتصم كانا من وضع بكر ابن حماد، لا من وضع دعبل، والبيتان هما:

ملوك بني العباس في الكتب سبعة ولم تأتينا عن ثامن لهم كُتِبُ
كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة كرام إذا غدوا، وثامنهم كُتِبُ

وقد سبب هذان البيتان اللذان يُحتمل أن يكون بكر بن حماد هو الذي قالهما فرار دعبل وموته ببلاد المغرب في قول، وببلاد الأهواز في قول آخر (العمدة، 1: 72-73).

<><><><><><><>

وبعد، فإنَّ نَوّه قبل أن ننفض اليد من كتابة هذه المقدمة، بجهود كل الباحثين الذين ساولوا مُدارسة الأدب الجزائري القديم؛ ولعلَّ أهمهم في الزمن الأخير محمد رمضان شاوش، ورابح بونار، ومحمد طمار؛ وكلُّهم التحق بالدار الآخرة. فإلى أرواحهم الزكيات أَرْفُ، إذن، هذا العمل الصغير.

كما أنوّه بالزميل الأستاذ محمد طالب الحسني، الذي فقدناه منذ عهد قريب، لما قدَّم إلى مما يملك من بعض هذه المصادر القديمة التي تحويها مكتبته الغنية.

وإني لآمل أن يكون هذا العمل الذي نهضت به من حول هذا الأدب الذي يؤصل شخصيتنا، وينفض عنها غبار النسيان: مجرد خطوة تتلوها خطوات أبعد مدى، وأشدَّ ثباتاً.

عبد الملك مرتاض

القسم الأول

الأدب الجزائري القديم

(نشأته ومضامينه ومستوياته الفنية)

الفصل الأول

الأدب الجزائري القديم: عوامل النشأة

لم يكد الإسلام يبسط أجنحته على الجزيرة، ثم على الشام والعراق؛ حتى تطلع الفاتحون العرب المسلمون إلى نشر الرسالة الإلهية خارج تلك الأصقاع شرقا وغربا؛ فكانت مصر أول قطر إفريقيّ يشملته الفتح باعتبار الموقع الجغرافيّ الملائم. ثم أمعن الفاتحون المسلمون غربا، ففتحوا برقة وما حوالها... وكانت غايتهم، فيما يبدو، من الوجهة الإستراتيجية، أن يؤسّسوا قاعدة ضخمة بشماليّ إفريقيا فبنوا مدينة القيروان التي أسّسوا بها المرافق الضرورية للحياة الدينية فكان المسجد الجامع؛ والمرافق الضرورية للحياة اليومية فكانت الأسواق، والحمامات، وبعض الصناعات التي لا غنى عنها لمدينة ما؛ ولا سيما الصناعات الحربية كالسيوف والرماح: صناعة وتصلّحاً.

وقد تمّ ذلك على يد عقبة بن نافع الفهريّ إذ ابتناها عام خمسين للهجرة. وهو الذي نهض بالحملة الأولى لفتح شماليّ إفريقيا بعد تغاض وتشاغل سببته الفتن الداخلية المهولة التي اضطرت بين عليّ ومعاوية، رضي الله عنهما، في العراق والشام...

ولم يلبث العرب المسلمون أن أمعنوا فتحهم، ومعهم هذه المرة البرابرة الأحرار الذين اعتنقوا الإسلام حديثا، مرّات تلو مرّات، لإرتداد بعض القبائل البربرية؛ باتجاه الغرب. ولعلّ أشهر فتح أن يكون ذلك الذي كان على يد عقبة بن نافع رحمه الله، والذي ابتدأ من أقصى شرقيّ المغرب العربيّ، وانتهى به إلى أقصى غربيّه. ولكن تلك الحملة الإسلامية

انتهت باستشهاد عقبة في الجنوب الشرقي من الجزائر، وذلك لدى إتيابه من المغرب الأقصى في ولايته الثانية (1) عام أربعة وستين للهجرة. وقد قتلته كسيلة الذي كان أفلت من أسرهِ. وبمظاهرة الرومان وتشجيع منهم، فهم الذين كانوا، فيما نتصوّر، وراء تلك المقاومة غير العادية التي قاوم بها البربر الجزائريون المسلمين.

إننا لنحسب أن إثارة تلك الفتن الهوجاء، لم تك، في كل الأطوار، بدافع الاستجابة لرغبة الدفاع عن الوطن الذي كان تحت حماية الرومان؛ أو احتلالهم، في فترات متعدّدة من العهد السابقة للفتح الإسلامي؛ ودون أن يكون قد لقي ذلك الاحتلال الروماني مثل تلك المقاومة الشرسة للمسلمين - وإنما كان الرومان وراءها ابتغاء الوقوف في وجه العرب وضدّهم عن هذا الوجه من الأرض التي كان المقام بها أحلّولى لهم؛ فكانوا ينتهبون خيراتها. ويستعبدون البرابر الجزائريين القدماء تحت كل أشكال التسلّط والإضطهاد...

وربما قاوم البربر الأحرار كل تلك المقاومة التي أفضت إلى ارتدادهم مراراً لاعتقادهم بأن العرب كانوا كالرومان؛ مجرد قوم محنّلين؛ فلمّا تبين لهم أنهم غير ذلك اعتنقوا الإسلام إلى الأبد ثم انبروا ينضحون منه بكل ما كانوا يملكون... وعلى أن هذا الطرح الأخير معروف في الكتابات التاريخية... لكننا نميل إلى الطرح الأوّل الذي ارتأيناه نحن... ذلك بأنّ نوميديا، أو الجزائر القديمة، كانت مجرد مقاطعة رومانية يعيث فيها الرومان فساداً؛ والذي يتأمّل تلك الفترة من تاريخ الجزائر القديم يقتنع بأنها لا تختلف كثيراً عن الفترة التاريخية التي مني فيها الجزائريون بالإحتلال الفرنسي؛ فهذا الإحتلال هو ذلك، وذاك هو هذا؛ حدّو النعل بالنعل.

فكان من العسير على الرومان [وإنّ نتجّدث عن الوندال فإنهم أمة متخلّفة لم تفتح الجزائر شيئاً، فكانوا يخرّبون ما بناه الرومان قبلهم من مسارح ومنشآت حضارية في الجزائر... ولم يكن احتلالهم للجزائر إلّا جزئياً، وكانت ثورات البرابر عليهم أكثر من

ثوراتهم على الرومان أنفسهم... (2) [من الوجهتين الدينيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والاستراتيجيّة أن يتقبّلوا انتشار العرب في إفريقيا الشماليّة التي كانت، في كثير من فترات تاريخها القديم، تحت سلطانهم...]

بل إننا نجد ابن خلدون يتحدث عن تعاون الرومان مع البربر، صراحة، للتدبّر للعرب المسنّين؛ وأن "جرجير" هو الذي تصدّى للعرب بمظاهرة البربر (3).

ويؤكد ابن خلدون ذلك حين يقرّر لدى حديثه عن فتح بلاد المغرب: "وبعث عبد الملك [بن مروان] حسان بن النعمان في عساكر المسلمين فهزموا البربر، وقتلوا كسيلة، واسترجعوا القيروان وقرطاجنة وإفريقية... وبقيّة الأفرنجة والرّوم إلى صقلية والأندلس..." (4).

وإنّ، فلا ينبغي أن يتّهم البربر بأنهم ارتدّوا مراراً عديدة لغلظ في أكبادهم، ولا لضعف في إيمانهم؛ بل يجب أن يُربط ذلك بالوجود الرّومانيّ، أو بقيّة من ذلك الوجود على الأقلّ. في الجزائر على ذلك العهد. فالرّومان هم الذين كانوا يُغرونهم بالمقاومة طورا، والارتداد عن الديانة الإسلاميّة طورا آخر. فلمّا يئس الرّومان من تدبيرهم، أشرقت أنوار الإسلام، إلى الأبد، على ربوع الجزائر...

وأيا كان الشأن، فليس من الحقّ لنا التحدّث عن الأدب الجزائريّ القديم قبل لغة هذا الأدب؛ وهي اللغة العربيّة التي لم يتردّد البرابر في تعلّمها باعتبارها لغة القراء؛ كتاب الله الذي هو نبراس الدين الإسلاميّ الذي اعتنقوه؛ ثم لم يلبثوا أن انبرؤا ينضحون عنه. ويبدو أنّ اللغة البربريّة هي التي كانت لغة الحديث اليوميّ بين عامّة الجزائريّين؛ من حيث أصبحت اللغة العربيّة اللغة الرّسميّة للدولة الرّسميّة في مراسلاتها، وفي التّعليم، وفي تعاملاتها مع الرّعايا. ويزعم محمد مبارك الميليّ أنّ البريّة بالقياس إلى اللغة العربيّة كانت كالعاميّة اليوم بالقياس إلى الفصحى...

إنَّ معظم الجزائريين، وبكل تأكيد، يتحدثون هذه العربية بشكل كامل. أو بشكل ما، ومنذ ثلاثة عشر قرناً؛ ومن تحدّث العربية فهو عربي؛ كما جاء في الأثر الشريف الذي طبّق الألمان مقولته حين عدّوا كل كتابة باللغة الألمانية، في أي بقعة من العالم، منتمية إلى الأدب الألماني (5)...

هذا الأدب الجزائري القديم الذي نحاول البحث في جذوره البعيدة؟

الجزائرية الأخيرة مثل الأدار، بتلمسان، وإمارة بني دمر بضواحي قصر البخاري، وإمارة هوارا التي كانت تمتد بين سيق ومنداس، وإمارة بني مسرة التي كانت بضواحي سعيدة. وهذه الإمارات الأربع الأخيرة مجتمعة كانت تتمذهب بالنزعة الخارجية الإباضية. وقد حكمت هذه الضواحي من الجزائر من غرب من قرن ونصف (من منتصف القرن الثاني، إلى نهاية القرن الثالث للهجرة، تقريبا).

ويمكن أن نفترض أن اصطناع العربية في الجزائر ابتداء في الانتشار والشيوع بين السكان انطلاقاً من أواخر النصف الأول من القرن الثاني للهجرة؛ وذلك حين وقع تأسيس الدولة الرستمية التي آثرت لغة الدين الإسلامي، والقراءان؛ لساناً لها لاتفاق الجزائريين يومئذ عليها، على أساس أنها الأداة المعرفية التي تمكنهم من الإلمام بالشرعية الإسلامية وأصولها بوجه مباشر، بالإضافة إلى أن العربية كانت اللغة الأولى في العالم. ونفترض أيضاً أن انتشار العربية في الجزائر سكن له النشاط التعليمي المتجسد في تدوين الفقه، وتفسير القرآن، وتأويل الحديث، وتحفيظ نصوصهما للنأشئة أساساً.

وقد كان مهّد لذلك، تلك البعثة الفقهية التي كان أرسلها عمر بن عبد العزيز إلى شمال إفريقيا، والبالغ عددها عشرة فقهاء (6). ويبدو أن كثيراً من هؤلاء الفقهاء لم يقف نشاطهم لدى التدريس الرسمي في المساجد والكتاتيب؛ بل إننا نعتزّض أنهم انبثوا (ونحن نصطنع عبارة "نفترض" لقلّة المعلومات التاريخية التي يمكن الاستئانة إليها حول هذه المسألة) في أصقاع من شمال إفريقيا؛ وقد طاب لبعضهم المقام، وتزوج فأنجب، ولم يؤب إلى المشرق قط.

وقد كان فقهاء آخرون نزحوا إلى المغرب الأدنى (تونس) قبل هؤلاء، وأقاموا بالفيروان خصوصاً. ويضاف إلى أولاء، أولئك الذين كانوا جاءوا مع القادة الفاتحين الذين كان الأمويون يعينونهم، أو العباسيون يرسلونهم. وناهيك ببعض هؤلاء عقبه بن نافع الذي كان

عُيِّنَ أمبراً على حملة لفتح بلاد المغرب، ثُمَّ وَشِيَ بِهِ فَأُعِيدَ إِلَى الْمَشْرِقِ. وَلَمْ يَبْرَحِ الْحَنِينِ الْعَارِمُ يَرَاوِدُهُ وَيَعَاوِدُهُ إِلَى بِلَادِ الْمَغْرِبِ حَتَّى فَاتَحَ مَعَاوِيَةَ فِي بَعْضِ ذَلِكَ فَعَيَّنَهُ، لِلْمَرَّةِ الثَّانِيَةِ. فِي حَمْلَةٍ اسْتَطَاعَ مِنْ خِلَالِهَا أَنْ يَعْيِدَ فَتَحَ الْجَهَّةَ الْغَرْبِيَّةَ لِأَقْطَارِ الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ، حَالِيَا.

>>>>>><<<<<<<

وَنَجْتَهِدُ الْآنَ فِي حَصْرِ أَهَمِّ الْعَوَامِلِ الَّتِي أَفْضَتْ إِلَى انْتِشَارِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي إِفْرِيقِيَا الشَّمَالِيَّةِ الَّتِي تُعَدُّ بِلَادَ الْجَزَائِرِ قَلْبَهَا الْخَافِقُ، وَغَرْقُهَا النَّابِضُ.

1. هجرة بعض الفرق الإسلامية إلى بلاد المغرب.

إِنَّ الْفِتْنَةَ الطَّاحِنَةَ الَّتِي وَقَعَتْ عَلَى عَهْدِ عَلِيِّ بْنِ أَبِي طَالِبٍ عَلَيْهِ السَّلَامُ، وَالنَّتَاجَ الْخَطِيرَةَ الَّتِي تَوَلَّدَتْ عَنْ قَتْلِهِ وَهُوَ يَصَلِّي الْفَجْرَ فِي مَسْجِدِ الْكُوفَةِ. عَامَ أَرْبَعِينَ لِلْهِجْرَةِ؛ أَفْضَتْ، بِحُكْمِ طَبِيعَتِهَا، إِلَى تَمَرُّقٍ فِي الرُّؤْيَا الْإِسْلَامِيَّةِ وَتَشَعُّبِ النَّاسِ فِي مَذَاهِبٍ وَفِرَقٍ. انْبَثَقَتْ مَبَاشَرَةً عَنْ هَذِهِ الْفِتَنِ الْهَوْجَاءُ؛ وَأَهَمُّ هَذِهِ الْفِرَقِ: الْخَوَارِجُ، وَالشَّيْعَةُ، وَالْمَعْتَزِلَةُ. وَكُلُّ فِرْقَةٍ مِنْ هَؤُلَاءِ تَنْقَسِمُ عَلَى نَفْسِهَا، وَتَتَفَرَّعُ إِلَى فِرَقٍ أُخْرَى. وَمَنْ بَقِيَ مِنَ النَّاسِ فِي الصَّفِّ الْأَكْبَرِ مِنَ الْمُسْلِمِينَ أَطْلُقَ عَلَيْهِمْ أَهْلَ السُّنَّةِ، أَوْ أَهْلَ الْجَمَاعَةِ. وَيُضَافُ إِلَى كُلِّ ذَلِكَ، الْفِرَقُ الْإِسْلَامِيَّةُ الْأَقْلَى شَأْنًا فِي التَّأْثِيرِ وَالْعَدَدِ، وَالَّتِي انْبَثَقَتْ، حَتْمًا، عَنِ النَّزْعَتَيْنِ الْخَارِجِيَّةِ وَالشَّيْعِيَّةِ اللَّتَيْنِ نَشَأَتَا عَنْ اخْتِلَافِ النَّاسِ مِنْ حَوْلِ شَخْصِيَّةِ عَلِيِّ عَلَيْهِ السَّلَامُ الْمَثِيرَةِ، وَخِلَافَةِ أَبِي بَكْرٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ... وَمِنْ تِلْكَ الْفِرَقِ الصَّغِيرَةِ: الْمَرْجَنَةُ، وَالْقَدْرِيَّةُ. كَمَا يُضَافُ إِلَى ذَلِكَ انْقِسَامُ هَذِهِ الْفِرَقِ دَاخِلِيًّا إِلَى شِيعٍ وَمَذَاهِبٍ نَبْلُغُ عَشْرَاتٍ مِمَّا يَعُدُّونَ؛ فَإِذَا الْخَوَارِجُ عَشْرُونَ فِرْقَةً، وَإِذَا الرُّوَافِضُ عَشْرُونَ، وَإِذَا الْقَدْرِيَّةُ عَشْرُونَ أَيْضًا، وَإِذَا الْمَرْجَنَةُ عَشْرُ فِرَقٍ، وَهَلُمَّ جَرًّا... (7).

على حين أن أهل السُّنة أنفسهم انقسموا، هم أيضا، في الحقيقة، في نهج عباداتهم في كثير من الفروع، فإذا هم يتمذهبون بأربعة مذاهب كبرى، هي: المالكية، والشافعية، والحنفية، والحنبلية.

وقد عُنّف الأمويّون بكلّ الفرق الإسلامية التي لم تُدِنَ لسلطانهم، ولم ترض بحكمهم. ومن تلك الفرق، الخوارج الذي تعرّضوا، على عهدهم، لمذابح رهيبة لا تُشرف، بأيّ وجه من الوجوه، حرية الرأي التي كرم الله بها الإنسان المتمدّن والتي يجب أن تكون حقًا من حقوقه؛ فاضطّر أهل النزعة الخارجية المتطرفة، في الحق، إلى التشنّت، شذّر مذر. من أرجاء الأقطار الإسلامية المفتوحة فيمّم بعضهم بعض بلاد المغرب، وخصوصا جبال نفوسة بليبيا على عهدنا الراهن، وبعض المناطق الداخلية من الجزائر، وخصوصا تيهرت وضواحيها. ويبدو أن الخوارج كان يجمعهم مع البربر خصائص منها تطلّعهم الشديد إلى الحرية والانطلاق، واشترئبابهم إلى الانتقال على السلطة الحاكمة، ورغبتهم في إقامة نظام للسلطة غير خاضع للخلافة العباسية البعيدة عاصمتها منهم.

ولعلّ من أجل كلّ ذلك ألفينا عبد الرحمن بن رستم، يفيد من هذه العواصم مجتدعة، فيعمد إلى الاستنجاد بالبرابر فيلتجّد إليهم في أشد الساعات حرجا؛ فيحمونه، ويؤوّنونه؛ ثم لا يلبثون أن يبايعوه عليهم أميرا. وبيعض ذلك يتوّج نزوح بعض الخوارج من المشرق إلى الجزائر، بتأسيس أول دولة خارجية في التاريخ؛ تصطنع العربية لها لسان في الجزائر.

2. أثر تأسيس الدولة الرستمية في التمكين للعربية من الانتشار.

إنّ هذه الدولة الرستمية عجيبة التركيب، غريبة التكوين، ناشزة التجانس؛ فقد نشأت والحروب طاحنة ببلاد المغرب؛ بحيث لا تكاد حرب تضع أوزارها حتى تضطرم حرب أخراها مكانها، أشرس وأضرى؛ يضرّمها ثائر من الثوّار، أو متعطّش للسلطان، أو

مستعذب لسفك الدماء: وما كان أكثر أمثال هؤلاء الثائرين المشاغبيين على السلطان، على عهد الدولة العباسية المتناحية الأطراف، المتباعدة الأرجاء، مع ضعف المواصلات، وانعدام وفاء الرجال: حتى قيل: إن عدد حروب الخوارج ببلاد المغرب بلغ زهاء خمس وسبعين وثلاثمائة حرب (8). وإذا كانت الحرب واردة في بعض هذه الإحصائية المدونة في أسفار التاريخ بمعنى الثورة والمثاغبة، فذلك يعني أن عدد المعارك التي دارت، في بلاد المغرب. والجزائر خصوصا، عبر تلك الحروب الطاحنة: مهولة مخوفة. وإذا كان مصطلح الحرب قد يكون وارداً بمعنى المعركة؛ فإن عدد هذه المعارك يعني أن عدد الضحايا كان مهولاً مخوفاً حقاً؛ مع ما نعلم من أن الجرحى في الحروب القديمة كانوا في الغالب يلتحقون بعدد الموتى لبدائية أسباب المداواة، ولانعدام الوسائل الطبية الناجعة.

ويبدو أن الخوارج، بحكم تطلعهم العارم إلى الثورة على النظام القائم. كانوا يمثلون شيئا من التجانس مع برابر إفريقيا الشمالية الذين كانوا يهتفون أن يحاربوا ويثوروا (9). هم أيضا، لأسباب مختلفة. ويبدو أنهم لم يميزوا، أول الأمر. بين الاحتلال الروماني. والاحتلال الوندالي. والفتح الإسلامي...

وقد وقع تأسيس الدولة الرستمية تحت ظروف اضطرارية لم تكن قط متوقعة، ولا مخططاً لها من قبل على نحو دقيق؛ فقد جاء عبد الرحمن بن رستم من القيروان التي كان عليها واليا، وبعد أن علم أن ابن الأشعث، مبعوث أبي جعفر المنصور. قتل أبا الخطاب في معركة بطرابلس؛ أمعن الهرب نحو الغرب إلى أن بلغ قبيلة "لماية"؛ فآلم عليها لتقديم حلف كان بينه وبين أهلها فيما يزعم المؤرخون (10).

بيد أن ابن الأشعث تابعه إلى حيث كان؛ فاستعصم بجبل يقال له: "سوفجج" [ولكن لا نيار يعرف جبلا بهذا الاسم في التاريخ (11)] في المغرب الأوسط، استعصاه شديدا. وقد

حاصره فيه ابن الأشعث زمنا لا يحدده أي مما بين يدينا من مصادر تاريخية. ولما ينس منه عاد إلى القيروان خائبا.

ويخيل إلينا أن هذا الجبل العجيب الموقع، الغريب الاسم، وذلك الحصار المتخيل قد يكون مجرد أسطورة من أساطير التاريخ الوسيط. وربما جيء بهذه الأكذوبة الجميلة للتأثير في العوام، وتحسيسهم بأن عبد الرحمن بن رستم كان أثيرا لدى الله؛ والآن فإين يوجد هذا الجبل الشاهق الوعر القائم بضواحي تيهرت، وتعجز عن تسلقه الجيوش الجرارة؛ فتجلو عنه يانسة خائبة، ومنكسرة مندحرة؛ بعد أن ظلت تحاصره دهرًا طويلًا؟ إن مرتفعات هذه الناحية بالذات لا تؤكد صدق هذه الرواية التاريخية المغلوطة من أساسها. ولو كان الذي نسجها من خياله، من نقلة الأخبار، ورواة ما لم يكن، كان يعلم، أن الله سيبدل العقول غير العقول، وسيبسر من أمور الناس ما كان عليهم عسيرا، وسيغير لهم دروب المعرفة العليا بحيث يغتدون قادرين على معرفة سطح الأرض معرفة متناهية الدقة؛ لما كان جشم نفسه كل هذا العناء، بلا غناء!

ونحن نميل إلى رواية ابن خلدون؛ وهو المختص في تاريخ البربر بلا منازع حيث إن الشيخ لم يومئ قط إلى هذه الأكذوبة التي ألبست رداء التاريخ. ويعني ذلك أن ابن الأشعث هذا لم يتابع عبد الرحمن بن رستم قط إلى (المغرب الأوسط) الجزائر؛ إذ كان دون ذلك أهوالاً كان يعرفها كل من غرب من مصر أو طرابلس أو القيروان؛ فرضي بالقضاء على حركة أبي الخطاب الخارجية النزعة بطرابلس والقيروان، وغض الطرف، إذن، عن ابن رستم على شيء من المضي حين احتفى بقبيلة لماية الجزائرية... وإذن، فالإحتماء بقبيلة لماية وارد؛ لكن الإحتماء بذلك الجبل الخرافي الذي لا وجود له في التضاريس الجغرافية الجزائرية مجرد تهوية من تهويمات رواة التاريخ من الضعاف والسذج...

وإذا كنّا وصفنا الدولة الرّسّميّة (ويبدو أنّها أوّل دولة خارجيّة في التاريخ)، في مطلع هذه الفقرة من البحث؛ بالعجبيّة التركيب؛ فلأنّها ربما كانت كذلك. فابن رستم الفارسيّ الأصل كان من أحفاد رستم أمير الفرس وقائد جيشهم بالقادسيّة (12) التي سحق فيها العرب المسلمون أهل فارس. ويبدو أنّ الخوارج ينقمون من الامبراطوريّة العباسيّة، الشّاسعة الأطراف، اعتمادها على العصبيّة لقُرشيّة، والاستئثار بالحكم على سبيل الوراثة الاستبداديّة؛ بالإضافة إلى أرومتها العربيّة القُحّة التي كانت تزعج كثيراً من الأمم المنضوية. بحدّ السيف، تحت لواء الإسلام؛ إذ ربما كان بعض الأعاجم، ومعهم بعض العرب، [وهي سيرة أوما القراءان إليها حين فضح أولئك الذين كانوا يُسلمون ولكنّهم كانوا لا يؤمنون: (قالت الأعرابُ آمناً، قل: لم تُؤمنوا؛ ولكنّ قولوا: أسلمنا؛ ولمّا يدخل الإيمانُ في قلوبكم) (13)] يُعلنون إسلامهم، ولكنّهم ظلّوا غير مؤمنين. من أجل كلّ ذلك نجد النزعة الخارجيّة تلتصم لها مجالاً لم يلبث أن اغتدى خصيباً رحيباً في إفريقيا الشماليّة. وقد عجزت دولة بني العبّاس عن إخضاع الفتن، وإخماد الثورات التي كانوا يضرّمون نارها، ويخضّون أوارها، في أرجاء من امبراطوريّتها...

وفي بعض هذه الظروف الغامضة والمعقّدة معاً نشأت، إذن، الدولة الرّسّميّة، وفي بيئة جزائريّة صميّة، فابتدأت لها مدينة تيهرت (أو "تاهرت") (تيارت، بالإطلاق المعاصر). وخطّطت لعمّارتها، وأجرت المياه فيها، ومن حولها؛ وحاولت تنظيم الجيش، واجتهدت في تأسيس إدارة لتسيير شؤون أهل الإمارة. ولم تألُ جهداً في إشاعة الثقافة، ونشر العلم بين الناس في المساجد التي كانت تحتدّ فيها المناقشات، ويكثر في جنباتها التدريس والتنوير. على النزعة الخارجيّة الإباضيّة.

بيد أنّ ذلك كلّهُ لا يعني أنّ عامّة سكّان الدولة الرّسّميّة كانوا كلّهم على مذهب ابن رستم وأصحابه؛ بل كانت هناك فِرَقٌ أخراة تحاول فرض نفوذها، ونشر تعاليمها المذهبيّة، بين الناس من السّنيّة -التي كانت سبقت المذهب الخارجي- والصّفيّة، والإعتزاليّة (14).

لكنّ الإباضية هم الذين كانوا، فيما يبدو، يشكلون الأغلبية، ذاك واضح. في هذه الدولة على معظم الظن. بل لقد يخيّل إلينا أنّ فهم الجزائريين يومئذ، بوجه عام، لهذه النزعة الخارجية لم يكن عن عمق دراسة ومعرفة، ولا عن خلفية مذهبية حقيقية تنهض على الإقتناع الإيديولوجي المتوهج؛ ولكم هم مالوا إلى هذه النزعة، أثناء القرن الثاني للهجرة على الأقل. لما كان يجمعهم مع الخوارج من حب الثورة، ومن تطلع إلى الحرية، ومن اشتياق إلى الخروج على النظام البيروقراطي الممجد للسلطة العباسية القابعة عنهم بعيداً في بغداد.

وكان أمير هذه الدولة الجديدة فارسياً، كما كانت عصبيتها، إن شئت، بربرية على نحو ما. في حين أنّ نزعتها المذهبية كانت خارجية إباضية؛ ممّا جعلها لا تعدم شيئاً قليلاً أو كثيراً من الاعتدال في الرأي، والتسامح في الفكر. فكانت إذن دولة مؤسسة تحت لواء الإسلام بكلّ ما يحمل اللفظ من دلالة دينية.

ومما ينبغي أن يذكر هنا، أنّ هذه الدولة كانت ثانية دولة تنشق عن الإمبراطورية العباسية في الغرب إذ تأسست ست سنوات من بعد مرور عبد الرحمن الذي لقّب في التاريخ بأنه الداخل؛ ولو صدق الوصف نلقّب بالخارج، وبـ"صقر قريش" (ومن غريب المصادفات أن يسمّى كلُّ منهما عبد الرحمن). فلعبدّي الرحمن هذين، إذن، شأنٌ أيُّ شأنٍ في وسم هذه الفترة المبكرة من تاريخ الغرب الإسلامي.

وواضح أن ابن رستم ينحدر من عائلة كانت تحكم فارس في عهد ما من التاريخ؛ فكان في دمه حبّ غريزي للسلطة، وتطلع غامر إلى تأسيس دولة على الطريقة الفارسية في إدارتها وجيشها، ولو أنّ ذلك لم يعلن في التاريخ قط؛ مع تطعيمها ببعض التقاليد الجديدة التي كانت الخلافة رسختها في الشرق العربي بدمشق وبغداد.

ولقد امتد النفوذ السياسي، على عهد عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم. وهو ثاني أمير رستمي يحكم تيهرت بعد وفاة والده المؤسس. وربما كان عهد عبد الوهاب أزهى

عهود الدولة الرستمية وأقواها إطلاقاً؛ حيث امتدت حدود الدولة الرستمية على عهده إلى تلمسان وما والاها غرباً، وإلى طرابلس شرقاً، وإلى الزاب جنوباً؛ بل إننا نجد في بعض الروايات التاريخية ما يفيد امتداد حدود هذه الدولة إلى نواحي فاس، وسجلماسة بالمغرب الأقصى (15).

3. الرحلة إلى المشرق لطلب العلم

ظلت الرحلة في طلب العلم مظهراً مشرفاً ونبيلاً في الثقافة العربية الإسلامية حيث ظلّ الناس يتبادلون الرحلة من المشرق إلى المغرب، ومن المغرب إلى المشرق خصوصاً، للكُروع من ينابيع المعرفة، والسّماع من أكابر العلماء والمفكرين ومجالساتهم، ومناقشاتهم؛ فيما كان يعرض لهم من مسائل العلم، وقضايا المعرفة. ويبدو أنّ تقاليد التّعليم على تلك العهود كانت تؤثر السّماع من أفواه العلماء على قراءة كتبهم؛ فكان المتعلّمون، أو قل: طُلاب العلم على الأصحّ، يلتصقون مشافهة الرجال، والاتّصال بهم شخصياً. وكانوا يفتخرون بذلك ويتباهون...

ولعلّ أهمّ رحلة، احتفظ بها التاريخ، قام بها مثقف جزائريّ؛ تلك الماثلة في رحلة بكر بن حماد الزناتّي الذي كان باكر إلى النّهوض بهذه الرحلة وهو في سنّ السابعة عشر ربيعاً. والحقّ أنّنا لا نعرف كبير شيء عن خلفيات هذه الرحلة ودوافعها الحقيقية؛ فهل كانت ضرباً من الهروب من مدينة تيهرت خشية بعض الإضطهاد المذهبيّ؟ أم إنّ دوافعها كانت معرفيّة خالصة؟ وأياً كان الشأن، فإنّ المسألة الأولى تظلّ مجرد افتراض حتّى تثبتّها الوقائع التاريخية التي صمتت عن الكثير، ولم تفصح إلّا عن القليل. ولا نحسبها مستنطق في يوم من الأيام فتخبرنا بحقائق الأشياء التي بعد عهدها بنا، ونأى عهدنا بها...

نكنّ لناخذ الأمور من وجهها البريء، ولنفترض أنّ بكر بن حماد ذهب إلى بغداد عن طريق القيروان، لطلب العلم هناك لشدة طموحه، وعلوّ همّته، وتحفّز نفسه. وقوّة

شخصيته... وكل هذه الصفات التي يجب أن تسم شخصيته العلمية كانت قميئة بأن تحمله على طلب هذه الرحلة حيث كان يعلم أن ما تلقاه في تيهرت من علم لا يمكن أن يُروى ظمأه، ولا يشبع جوعه... فذهب إلى مدينة بغداد التي استطاع أن يفرض فيها نفسه على النوادي الأدبية هناك فإذا هو يهجو الشاعر الطائر الذكر دعبل الخزاعي الذي كان سيئ الرأي في الخليفة العباسي المعتصم؛ وإذا بكر يحرض هذا الخليفة على دعبل؛ ولم يتورع أي تورع في هذا التحريض الذي لا نعرف أسبابه الحقيقية حتى عاتبه أبو تمام الطائي في ذلك؛ بل إننا نجنح إلى أنه هو الذي وضع ذينك البيتين الشهيرين في هجاء المعتصم ثم دسهما على لسان دعبل الذي لم يكذب البيتان ينتشران في بغداد حتى فر فتشرد شذر مذر لا أحد يعرف بمكان وفاته تدقيقاً (16).

ولقد أتيح للشاعر بكر بن حماد، الفتى الجزائري المعتد بنفسه، أن يجالس أدباء بغداد ومفكرها، وفقهاءها ومحدثيها -والذي يعنينا هنا والآن إنما هو الجانب الأدبي المحض- ومنهم أبو تمام الطائي. ودعبل الخزاعي (ولا ندري ما العلة التي جعلت العلاقة تسوء بين بكر ودعبل وحده، من دون الشعراء الآخرين الذين صافهم بكر المودة؟)، وعلي بن الجهم، والرياشي. وأبو حاتم السجستاني (17) وسواؤهم من الأدباء والمفكرين في العاصمة العباسية التي يبدو أنها كانت أهم مدينة وأكبرها في العالم أثناء القرنين الثالث والرابع للهجرة...

ويبدو أن بكر بن حماد كان أول شخصية فكرية جزائرية صميمة: ميلاداً ومنشأً ونسباً، وداراً: ترقى إلى تبوى شهرة عربية في المشرق والمغرب والأندلس حيث تصدر للتعليم بالقيروان عام أربعة وسبعين ومائتين للهجرة. وقد ارتحل إلى الشيخ خلق كثير من أهل الأندلس وأخذوا عنه (18).

والحق أن رحلة بكر بن حماد تنصرف إلى تعليل انتشار العربية بين المثقفين في الجزائر حين كان تلقى تعليمه الأول بمدينة تيهرت في بيئة ثقافية تتخاضب فيها ثقافات إسلامية متعارضة تنتمي إلى فرق الإباضية، والصفرية، والواصلية؛ بالإضافة إلى الذين كانوا منتمين فكرياً إلى الفقه العراقي المعروف بالرأي والقياس، والفقه الحجازي (المالكي) الشهير بالمحافظة الشديدة على التعلق بالنص (19).

وواضح أن لغة التعليم والتأليف والإبداع والتفكير كانت لغة الضاد؛ إذ لم تكن البربرية تعيش مع العربية إلا معايشة العامية للفصحى اليوم، على حدّ تعبير مبارك الميلي (20). وعلى أن مثل هذا التصور لم يمنع من وجود شعراء برابرة مفلّكين (21) فيما يزعم بعض المؤرخين؛ وإن كنا نعتقد بانقراض كثير من ذلك الشعر. أو كله... ولعل ذلك يعود إلى أن أشعارهم لم تدون في الكتب فلم تكتب لها الحياة، أو أنها دوّنت في بعضها على الأقل؛ ولكنها تعرضت للإحراق، أو للاحتراق، في بعض الفتن الطاحنة؛ مثلها مثل كثير من الأشعار الشعبية الجزائرية، بل حتى الأشعار التي اتخذت لها اللغة الفصحى حيث ضاع معظم شعر بكر بن حماد نفسه مثلاً... وهي الأشعار التي لم يصلنا منها له إلا مقطعات لا ينبغي لها أن ترقى إلى مستوى شهرة هذا الشاعر. كما إن الأشعار الأخيرة التي وصلتنا لا تمثل إلا مقطعات قصارا لا تسمو إلى مستوى ما يتحدث عنه المؤرخون الذين عالجوا هذه الفترة ببشيء من البحث والتحليل، أو أوماؤا إليها من بعيد؛ من تكاثر الشعراء في الدولة الرستمية، وازدهار العلم على عهدا... ويبدو أن ما وصلنا من النصوص الشعرية القليلة لا يمثل إلا ما اشتهر وسار بين الناس لعلّه ظرفية أو أخراة؛ من أجل ذلك تُلفي معظم الأشعار التي بلغتنا لا تعدو أن تكون مقطعات قصارا.

وربما كانت أطول قصيدة لبكر بن حماد تناقلتها كتب الأدب والتاريخ والتراجم تلك التي يعارض فيها عمران بن حطان الخارجي (ومعارضة ابن حماد لعمران توحى بثبوت ما كنا زعمناه من قبل من أن هذا الشاعر الجزائري القديم إنما ذهب إلى المشرق لبرمه من الفكر

الخارجي الذي لا يخلو من قساوة وتشدد والذي لا يكاد يسمح بالاجتهاد وحرية الرأي... وربما أفلتت تلك القصيدة من نسيان الزمن لأن بكرا عارض بها شاعرا مشرقيا خارجيا شهيرا هو عمران بن حطان، رأى أنه كان ميتا؛ ثم لأن السعودي دونها في مروجه فخلدت...

عوامل نشوء الأدب الجزائري القديم

1. عامل الفتن والحروب:

إن المرء ليندهش أمام ما تذكره أسفار التاريخ عن هذه القرون الأولى (من القرن الأول إلى الثالث للهجرة، وما عقبها) من الاضطرابات والانتفاضات، والفتن والثورات، والحروب والانتقالات. فلا نكاد نصادف حرباً ما تضع أوزارها؛ فيفتح الناس من آلامها وأوجاعها؛ حتى تنضم حرب أخراة على أنقاضها. ولا يكاد يستقر كرسي، أو مجلس. بأمير، أو رئيس دولة، يمرج به مرجا شديداً فلا يمسي بعد أن أصبح، وقد لا يصبح بعد أن كان قد أمسى...

وحين نتحدث عن الدولة الرستمية الصغيرة الرقعة، الفتية النشأة؛ لا نكاد نجد لها استقراراً حقيقياً إلا على عهد مؤسسها الأول عبد الرحمن بن رستم؛ إذ ما كاد يقبض حتى اشتعلت للفتن نارها، وتأجج للحروب أوارها؛ وذلك حين ترك الأمر شورى بين ابنه عبد الوهاب وستة آخرين من وجوه القوم (22). فكان أمراء بني رستم كثيراً ما يفزعون إلى التماس المساعدة الخارجية من نفوسة طرابلس لحلف مذهبى كان بين أمراء دولة بني رستم وخوارج نفوسة فيما يبدو؛ كما جاء ذلك عبد الوهاب بن عبد الرحمن، وأبو اليقظان الذي

حاصر مدينة تيهرت سبعة أعوام حتى استسلم له أهلها بعد أن أجهدهم الحصار؛ وبعد أن اشترطوا عليه أن يعفو عن كل من يمكن أن يكونوا قد ارتكبوا أعمال القتل والنهب (23).

وكثيراً ما كانت الحرب، أو الفتنة على الأصح، تقتصر بين سكان الإمارة والأمراء الحاكمين من وجهة، وبين أبناء العمومة أنفسهم من أمراء الأسرة الحاكمة في تيهرت من وجهة أخرى؛ فلا تخمد إلا بعد مضي أعوام أربعة أو أكثر كما حدث ذلك بين أبي حاتم وأبي يعقوب (24).

إننا لم نتعمد الإنزلاق إلى التفاصيل التاريخية خشية أن تغتدي تلك التفاصيل غاية في ذاتها، في هذا الفصل؛ واجتزأنا بالإيماء الدالة لنثبت أن الفتن كانت هي الأصل في حياة الدولة الرستمية؛ وأن الناس كانوا يقضون حياتهم في الحروب والاضطرابات أكثر مما كانوا يقضونها في السلام والاستقرار.

لكن ما علاقة كل هذا بذلك؟ أي ما علاقة نشأة الأدب العربي في الجزائر بهذه الاضطرابات السياسية؟ وكيف يجوز أن يكون الاضطراب عاملاً من عوامل الإزدهار الأدبي؟ وهلاً كانت هذه الفتن والحروب عامل إخماد وإقبار لأي حركة ثقافية وأدبية تريد أن تتوهج؟

ولعل كل شيء يكون نسبياً في هذه الإشكالية؛ إذ إن تغيير الأمراء وتنصيبهم، كانا يتطلبان احتفالات واحتفاءات وازدلافات؛ ويستدعيان، إذن، مديحا وتنويها؛ فكانت الخطباء تُشَقِّقُ بألسنتها، والشعراء تُفَوِّهُ بقصائدها، في مثل تلك المناسبات الكبيرة فينتعش الشعر، أو النظم على الأقل، أو ما يمكن أن يقع وسطا بين الشعر والنظم. فكان الأدب يتنفس شيئاً من الصُّعْداء كما وقع ذلك على عهد أبي حاتم الذي "رفع شأن العلماء على اختلاف مذاهبهم ونزعاتهم" (25). وقد تواردت عليه "وفود الخطباء والشعراء قائمة بين يديا تعدد أبياديه، وتنشر مناقبه" (26).

ولقد وصلتنا مقطوعة واحدة أنشأها بكر بن حماد مدح فيها الأمير أبا حاتم. ويعتذر إليه لتورطه، هو أيضاً مع العامة، في شحنة كانت اضطربت على حاتم فتمكن من إطفاء نارها، والتي مطلعها:

ومؤنسة لي بالعراق تركتها
وغصن شبابي في الغصون نضير

وإذا كنا نحن ربطنا الأدب بالسياسة، فكل بالحاكمين في ذلك العهد؛ فلأن ذلك حق لا ريب فيه حيث كان من العسير جداً على أي شاعر أن يشتهر صيته، أو يتألق نجمه في عالم الشعر ما لم يلتجئ إلى أمير كريم، أو خليفة عظيم. فكان الطموح إلى بلوغ مثل هذه الدرجة، الدرجة التي تتيح للشاعر أن يتصل بالأمير فيمتدحه، كانت هي الأمل الأكبر لدى أولئك الشعراء الأشقياء.

وإن، فليس ينبغي أن يكون عدم الاستقرار الذي اتسم به عهد الدولة الرستمية. عاملاً سبباً في نشأة الأدب العربي في الجزائر. بل إن هذه الدولة بحكم خارجية مذهبها، وقيام نزعتها على الجدل الشديد، والحوار العنيف؛ كانت مضطرة إلى اصطناع اللسان والعقل لإقناع الخصم الألداء، وطمأننة الأشياء الأحباء. ومثل هذا السلوك الفكري لا يجوز له أن ينفصل عن حركية الإبداع، وتبلور الخصب الفكري.

ولما كانت الدولة الرستمية منتمية إلى المشرق العربي فكرياً، ومذهبياً، وحضارياً؛ فإنها لم تستطع أن تنفصل عنه (كانت تستمد القوة الروحية من الحركة الخارجية التي كان مقرها المشرق العربي أساساً (عمان)، وكانت تستجلب من هناك الكتب لإثراء مكتبة تيهرت) لغوياً. إن اصطناع أي لغة أخراة، كالبربرية مثلاً، في تلك الفترة من الزمن. كان من العسر بمكان لعل كثيرة ليس هذا موطن إبرادها... من أجل كل ذلك مكنت الدولة الرستمية للعربية من الانتشار فاستطاعت أن تعطينا شاعراً مفلحاً، في عهد قصير جداً، من طبقة بكر بن

حماد... ومن أجل ذلك أيضا، استمرت اللغة العربية في التوهج والتمكّن: مصاحبة لتلك الفتن، مواكبة لتلك المحن، معبرة عنها، أو عن بعضها على الأقل...

2. الازدهار النسبي للثقافة والعلم:

إن الدولة الرّسميّة هي أوّل دولة جزائريّة حاولت نشر اللغة العربيّة عن طريق تعليم الناس مبادئ الدين الإسلاميّ بلغته الأصليّة، وتحفيظهم القرآن، وترويتهم الحديث النبويّ حتّى إنّ مباركا الميليّ يزعم أنّ العربيّة كانت "هي لسان الدولة الرّسميّة" (27)؛ ولكنه لا ينكر، أثناء ذلك، أنّ البربريّة كانت تعيش "مع العربيّة عيشة العاميّة اليوم مع الفصحى" (28). بل إنّنا نجد إشارات إلى وجود شعراء برابرة مقلّين على ذلك العهد، كما سبقت الإشارة إلى ذلك منذ حين؛ ولكنّ التاريخ لم يحفظ لنا نصوصا، في حدود علمنا نحن على الأقلّ، من أشعارهم فضاعت الحقيقة التاريخيّة في ظلام الزمن الغافل. كما نلّفي إشارات إلى كتب ألفّت بالبريّة في الفقه الإسلاميّ لتعليم الناس شؤون دينهم (29). وببدو أنّ التاريخ علّقَ ذاكرته بطائفة من هذه الكتب التي لما تنشر، فتذكر...

ولعلّ الذي حمل الرّسميين، وهم فرسٌ خلّص، على أن يتّخذوا من العربيّة لسانهم الرّسميّ ثلاثة عوامل:

أ. إنّ العربيّة هي لغة الإسلام، فكان من العسير تبنيّ لغة غير العربيّة لمخاطبة النّاس وهم مسلمون...

ب. كانت العربيّة، في حقيقة أمرها، على ذلك العهد وما بعده؛ لغة عالميّة بلا منازع؛ فكان من العسير عليهم فرض لغة أخراة، غير "مخدومة"، ولا متطورة، في هذه الدولة العجميّة الانتماء، كما يزعم الجاحظ (30).

ج. إنَّ فارسيتهم أبثَّ عليهم ترسيم البربرية من باب قول القائل: "عليّ وعلى أعدائي"! إذ كان مستحيلاً إنبات اللغة الفارسية في الجزائر، في بيئة بربرية إسلامية خالصة، وبنزعة دنيوية سياسية فقط، أيضاً. كما إنَّ ترسيم البربرية في تلك المرحلة لم يك، هو أيضاً، وارداً؛ لأنها لا ترقى إلى مستوى لغة العلاقات العامة مع بلدان المشرق (عمان- جبال نفوسة (ليبيا حالياً)، ولا مع بلاد الأندلس أيضاً؛ ولم تك لغة الإسلام، ولا لغة انقراءان والحديث؛ فكان عسيراً، إذن، اتّخاذ البربرية لساناً للدولة الرّستمية من حيث الزّمان والمكان.

وإذن، فقد كان نشر العربية واتّخاذها لساناً رسمياً لدولتهم من الأمور التي اقتضتها الظروف التاريخية والدينية والسياسية واللغوية والاجتماعية التي كانت تحيط بهم، وتفرض نفسها عليهم.

وإذن، فقد كانت اللغة العربية، فعلاً وحقاً، هي لغة العلاقات الخارجية مع الدول المجاورة والبعيدة في أقصى المشرق العربي، ولغة الصلوات الخمس، ولغة الدّروس الدينية اليومية، ولغة خطب الجمعة، ولغة الإتصال اليومي بالناس...

وقد كان الرّستميون يجتهدون في نقل كلّ ما يصدر من كتب ذات شأن في المشرق العربي؛ وخصوصاً في بلاد عمان؛ حتّى إنَّ عبد الوهاب بن عبد الرحمن الرّستمي ابتاع من البصرة في دفعة واحدة حمل أربعين بعيراً من الكتب (31)؛ وهي الأحمال التي تقدّرها بالوزن المصري بما لا يقلّ عن عشرة أطنان من الكتب ابتيعت من البصرة في مجرّد دفعة واحدة...

ولقد أودعت هذه الكتب وسواؤها، قبلها أو بعدها، في أوّل مكتبة عمومية أسست في تيهرت؛ وهي المكتبة التي أطلق عليها: "المعصومة". وهي المكتبة التي أحرقها الشيعة، سامحهم الله، حين أسقطوا الدولة الرّستمية الخارجية فلم يُبقوا ولم يذروا من كتبها ولا

نفاثتها إلا ما ندر منها (32)؛ أي ما لم يكن يتعارض مع إيديولوجيتهم التي جاءوا بها على الإسلام. ونحن إذ ننزلق إلى هذه المسألة الثقافية، لا نملك إلا أن نعبر عن حزننا وامتعاضنا. لظاهرة إحراق المكتبات، ومن ذلك إحراق "المعصومة" بالذات التي بلغت مجلداتها ثلاثمائة ألف؛ مما يجعلنا نفدّر أن عدد عناوينها لم يكن يقلّ عن مائتين وخمسين ألفاً؛ وذلك إذا اعتبرنا أن معظم الكتب. على تلك العهود. كانت تحفظ، في الأطوار العادية. في نسخة واحدة...

إن إحراق المكتبات سلوك مشين؛ وهو لا يدلّ على الحد الأدنى من الحسّ الحضاري. ويبدو أن أولئك الذين أسقطوا الدولة الرّستميّة لم يكن لهم أيّ شيء من الوعي التاريخي؛ وكأنّهم كانوا يحسبون أن الجزائر ومن كان، وما كان، فيها؛ كان ملكاً خالصاً لهم وحدهم... وإنّا لا ندري بأيّ كتاب أم بآية سنّة رأوا كانوا يرون إحراق المعصومة من الأفعال التي يغتفرها التاريخ؟... إننا لو ورثنا بعض ما كان في المعصومة الجليلة لكنّا ورثنا علماً غزيراً. وفكراً غنياً، وحقائق تاريخيّة درّست وعُفّت، ولم يعدّ اليوم سبيل إلى معرفتها؛ فالله حسيب أولئك المحرّقين، وهو المستعان عليهم!

إن إحراق المعصومة، وهي أوّل مكتبة عموميّة أسست في الجزائر، على ذلك المستوى الثقافي من الإزدهار والغنى؛ سيخلّ وصمة عار عالقة بالعبديّين الذين لم يكن من حقّهم قطّ إحراقها، لأنها لم تكن ممّا يمتلكون؛ فما أغراهم بها؟ ولم كان التعصّب السياسي. والنزعة الإيديولوجيّة المشينة، يبلغان بتلك الدول المتعاقبة، هذا المبلغ المزري؟ وكأنّني بتلك الفعلّة الشنيعة وهي تضارع فعلّة المتطرّفين الفرنسيّين الحاقدين حين أحرّقوا، هم أيضاً، وبكلّ جهالة ودناءة، وخسة وحقارة، وتعصّب وهمجيّة؛ المكتبة الوطنيّة بالجزائر عام اثنين وستين وتسعمائة وألف حين أيقنوا بأنهم لا محالة ذاهبون من الجزائر... فما أشبه اليوم. إذن، بالبارحة! وما أتفه الرّؤية السياسيّة الضيّقة: اليوم والبارحة!

وإذن، فإحراق الكتب يظل سلوكاً متهمّجاً لا ينبغي التساهل فيه، ولا التسامح معه؛ وبصرف النظر عن المادّة الثقافية أو الإيديولوجيّة المحرقة؛ وعلى التاريخ أن يدين ذلك...

وعلى الرغم من أنّ هذا العهد كان مبكراً من تاريخ الجزائر الثقافي، فإنّ كتب التاريخ حفظت لنا ثلثاً من النصوص الشعريّة، وبعض الرسائل الأدبيّة. وإذا كان ذلك الشعر لا يرقى، من الوجهة الفنيّة، إلى مستوى الشعر العربيّ في رقة أدبيّته وجمال ديباجته، ودفق خياله، وأناقة نسجه - إلاّ استثناءات نقف أمامها بشيء من العجب والإعجاب جميعاً - فإنّ العذر في ذلك أنّه باكورة الشعر العربيّ القديم في الجزائر. وركّحاً على ذلك فإنّ ما يعنينا فيه، أساساً، هو وجوده أصلاً. أمّا جودته وجماله وأدبيّته؛ فتلك خصائص غنى ورودها فيه بشكل ما؛ فإنّها قد تصنّف، في هذا السياق، في المرتبة الثانية؛ وذلك على الرغم من أنّنا أثبتنا أدبيّة هذا الأدب، أو حاولنا إثبات ذلك، في القسم الذي عقدناه لتحليل نحتين شعريّين من هذه النصوص القديمة، في بعض تضاعيف هذا الكتاب...

ولعلّ السؤال الذي يجب أن يثار، في هذا الموقف، هو: هل عرف العهد الرّسميّ حركة أدبيّة حقيقيّة؟ ونريد أن يكون الجواب متناقض التركيب بحيث ينهض على الإثبات والنفيّ جميعاً؛ ولكن كيف ذلك؟ وهل هو ممّا يمكن أن يكون؟

أمّا إن أردنا إلى حركة أدبيّة غنيّة، مثيرة، مؤثرة، مجدّدة، متجدّدة؛ فإنّ ذلك لم يحدث قطّ. وأمّا إن أردنا إلى حركة أدبيّة تقاس على مقاس ذلك الزمن، في ذلك المكان الذي كان حديث العهد بنور الحضارة العربيّة الإسلاميّة؛ أي على أساس أنّها باكورة تظهر على الساحة الأدبيّة في الجزائر بُعيد منتصف القرن الثّاني الهجريّ؛ فإنّها فعلاً حركة لا علينا إن وصفناها بالغنيّة والخصبة معاً...

ويبدو أنّ التاريخ الأدبيّ لم يكد يحفظ لنا من النصوص الأدبيّة الرّسميّة إلاّ ما ارتبط تاريخه بإحدى الشخصيّات الرّسميّة الحاكمة، أو الدائرة في فلکها. ولا ينبغي أن يعزب عن

أذهاننا، أثناء ذلك، أن الشيعة حين استولوا على أجهزة الدولة الرستمية في تيهرت كان أول شيء بادروا إليه هو إحراق معظم كتب "المعصومة". وإذا افترضنا أن كثيراً من تلك الكتب والدواوين الشعرية والرسائل الأدبية والمراسلات السياسية كانت ذات شأن أدبي وفكري وتاريخي ومذهبي أيضاً؛ أدركنا حجم الخسارة الثقافية التي مُني بها تاريخ الأدب العربي القديم بعمامة، والأدب العربي القديم في الجزائر بخاصة. وعلى أن ما وصلنا من هذه النصوص هو مجرد مقطوعات قصيرة مما قد يحمل على الاعتقاد بأنها تعرضت للحذف والنقص طورا، وللضياع والتلف طورا آخر. وفي كلتا الحالتين ترانا، نحن، أسوأ الخاسرين!

وقد لاحظنا حول الذي وصلنا من أشعار أشهر شاعر رستمي وهو أبو عبد الرحمن بكر بن حماد القاهرتي (200-296 للهجرة) أن الدرجة الفنية للنصوص الشعرية تختلف، أطواراً، اختلافاً بعيداً فيما بينها مما يجعلنا نميل إلى أن شعره، هو أيضاً، ربما يكون ابتلي ببعض التلف. فالقصيدة التي يعارض بها عمران بن حطان الخارجي الذي كان من الشُّراة، ويهجوّه حين مدح عبد الرحمن ابن ملجم على اغتياله علياً عليه السلام: عالية المستوى، وهي أولج تصنيفاً في شعر الفحول منها في شعر من دونهم درجة شعرية؛ إلا أن كثيراً من المقطعات الأخيرة كانت تبدو دون ذلك بكثير أو قليل. والعلة في هذه السيرة الفنية قد تعود إلى ما علّناه منذ قليلاً. كما قد تعود إلى الأطوار النفسية التي كانت تعتور الشاعر حين كان يدبج أشعاره؛ كما قد تعود أيضاً إلى تفاوت الفترات الزمنية -وهو الذي عاش ستة وتسعين عاماً- التي كان يعالج فيها الشعر. كما قد تعود إلى طبيعة المناسبات التي كان يكتب فيها قصائده: فأمّا إن كانت ذات صلة حميمة به فإنه يُبدع فيها ويبرع؛ وأمّا إن كانت مناسبات عابرة فإنه كان يقول الشعر فيها مجاملة أو تملقاً، أو تقرباً وتزلفاً. وفي هذه الحال لا ينبغي أن يكون شعره على درجة عالية من الجودة لغياب عنصر الصدق وإن كنا رأينا محترفي شعراء الديح كأبي الطيب المتنبي مثلاً لا يعجزه أن يدبج أجمل الشعر وأرقاه نسجاً، وأجمله تصويراً دون أن يكون بالضرورة صادقاً فيما يقول، ولا متفاعلاً مع الحدث بإخلاص...

وقد عجبنا، أثناء ذلك، كيف كان الشعر الجزائري راقياً في تصويره، أنيقاً في نسجه، رقيقاً في عواطفه، بديعاً في خياله من خلال المقطعات التي وصلتنا من القرن الثالث للهجرة، وهو القرن الذي يمكن اعتباره ميلاداً للأدب العربي القديم في الجزائر: كمقطعات ابن الخزاز، وسعيد بن واشكل التيهرتي، يضاف إلى ذلك بعض النصوص الشعرية التي بلغتنا غير معزوة إلى أصحابها...

ونختم هذه الفقرة من البحث بالتذكير بما اتفق عليه كل المؤرخين على أن أمراء بني رستم كانوا جميعاً مثقفين ثقافة أدبية ودينية: إما مستنيرة، وإما عميقة متبحرة. وقد يدل على بعض ذلك أسلوب الرسائل التي حفظها التاريخ لنا من عهدهم... كما إن قصيدة أفلق بن عبد الوهاب في تمجيد العلم. على ما فيها من نظمية تذكر ولا تُنكر؛ تبرهن على مدى تشبع أولئك الأمراء بالثقافة العربية الرصينة.

3. حب الحرية:

عُرف الخوارج بتطلّعهم الشديد إلى الحرية، وحبهم العارم لها؛ وبجراتهم الفائقة على النَّضْح عنها، وبتحفّزهم المدهش للثورة على النظام السياسي الحاكم لأدنى علة يعتلونّها، ولأبسط سبب يتسقطونه. من أجل كل ذلك ألفيناهم يَقْضُونَ مضاجع بني أمية في المشرق، كما وجدناهم، من بعد ذلك، يَقْضُونَ مضاجع العباسيين في عهدهم الأول؛ وذلك على أساس إقرارهم بوجوب الخروج على الحاكم الجائر (33)، وتكفيرهم بكلّ بساطة لمرتكبي الذنوب (34)، ممّا يعني من الناحية العملية، أن لا أحد من المسلمين مسلم، ولا هو بمنجاة من الكفر؛ إذ لا أحد على الأرض من الناس يستطيع أن يزعم أنّه بمنأى عن ارتكاب اللّمْم والذنوب. فكان المجتمع الذي يتمثلونه لا يوجد إلا في الجنة، أو أدبه مجتمع يتشكل من الملائكة المقربين، والأنبياء المعصومين!...

ثم إن الحاكم الجائر مسألة نسبية جدًا إذ قُتل له لشخص منهم مثلاً، أنهم بما يستوجب إدانته، ثم تبين من بعد ذلك أن القتل بريء، وأن القضاء كان ينقصه التحري... فإن هذا الإمام يغتدي في منظرهم جائراً غاشماً، واذن، فإنهم لا يخرجون عليه فحسب، ولكنهم يحاربونه ويستحلون دمه أيضاً...

وعلى أن المحققين، وحتى نُنصف، هذه الفرقة الإسلامية، يرون أنهم -أي الخوارج- إنما يعدّون المذنب كافر نعمة، لا كافر عقيدة (35).

والحق أننا إذا بنينا على مقولتهم التي تكفر علياً وعثمان، والحكميين، ومن صوبهما، أو من صوب أحدهما (36) فإن كل الأمة الإسلامية تغتدي في رأيهم كافرة. وحسبنا، إذن، أن لا نرى رأيهم في علي وعثمان، وذلك على الرغم من أنهما من المبشرين بالجنة، وأنهما من أجل الصحابة وأعظمهم وأفضلهم، لغتدي، في رأيهم، من الكافرين المارقين! ذلك بأن تكفير الشيخين الجليلين العظيمين مما يتفقون فيه، ولا يختلفون حوله...

واننا لنتساءل بكل براءة وسذاجة معاً، من من المسلمين اليوم يمكن أن يبلغ درجة إيمان علي وعثمان وسابقتهما وصحبتهما وجهادهما ومواقفهما من أجل الإسلام والمسلمين؟ واذن، فإذا كان هذان الصحابيان الجليلان كافرين، كما ذكر ذلك عنهم الشهرستاني، وعبد القاهر البغدادي، فلا ينبغي أن يكون من بعدهما مسلم على الأرض!...

ومثل هذا التشدد في مواقفهم ومعاملاتهم للآخرين هو الذي جعلهم يحيون أبداً في حال المتأقّب للثورة، أو الانتفاض على الحكم، أو الخروج على جماعة المسلمين لأدنى الأسباب الاعتقادية. ويضاف إلى كل ذلك رفضهم لوجوبية الأمير من قريش وحدها، وهذه المسألة من أنصع آرائهم وأجلّها في الإمامة؛ وأدلتها على تطلّعهم إلى حرية الرأي والتفكير في الفعل، في حدود ما يفكرون، هم، على الأقل. بيد أن التطرف أفسد عليهم اجتهادهم، أو بعض المواقف المشرقة من اجتهاداتهم؛ ومن ذلكم: أن الإمام يُختار من بين أفاضل الأمة دون

تميّز عرقيّ أو سُلاليّ، وكانت نظريّة الإمامة لديهم نابعة من الاعتراض على السيرة التي قامت عليها الدول الإسلاميّة الكبرى الثلاث: الأمويّون، والعبّاسيون، والفاطميّون. ومن أجل ذلك ألفينا عبد الرحمن بن رستم يوصي بأن يكون الأمر من بعده في أحد سبعة اختارهم من أفاضل الناس في تيهرت من بينهم ابنه (37).

وكأنّ عبد الرحمن بن رستم ببعض هذا السلوك حاول أن يعيد سيرة عمر بن الخطّاب حين طعن جذعة؛ إذ ترك الأمر شورى بين سنّة من أجلّة الصحابة وهم: "عليّ، وعثمان. وطلحة، والزبير، وسعد، وعبد الرحمن بن عوف" (38). ولكننا نلاحظ أنّ عمر بن الخطّاب لم يجعل من بين السنّة ابنه محمّداً؛ كما جعل من بين السنّة أيضاً سعد بن أبي وقاص. وهو أنصاريّ لا مهاجر؛ بينما جعل عبد الرحمن ابنه سابعا...

وعلى الرغم من الفتن والحروب التي ظلت تتصرّم ولا تكاد تُخمدُ على عهد الرّستميّين، بحكم نزعتهم الخارجيّة (وإن كنّا نجد في أخبار التاريخ شيئا من التسامح واللين لدى هؤلاء الأمراء في تيهرت؛ وكأنّ القيام بالحكم. غير القيام بالمعارضة... وهي سيرة تحدث الآن لدى كثير من الأحزاب المتطرّفة في حملاتها الانتخابيّة... فإن وقع لها الحكم غضت من غلواء تطرّفها واعتدلت في علاقاتها مع المحكومين ومع الدول الأخرى...) من وجهة؛ ثمّ بحكم قلة التجربة السياسيّة في تسيير شؤون الدولة من وجهة ثانية؛ ثم بحكم الأطماع الخارجيّة التي لا نحسبها بريئة ممّا كان يقع من فتن في تيهرت على عهدهم من وجهة أخراة؛ فإنّ تمجيدهم للحرية، جعل هذه "الحرية تعمل مع الفتن، ما لا يعمله الاستعباد مع الأمن" (39).

ومن العوامل الأخرى للازدهار النسبيّ للأدب والثقافة العربيّة على ذلك العهد بتيهرت مجاورّة الرّستميّين لإمارات خارجيّة أخراة شمالاً، وغرباً، وشرقاً: حيث نفترض أنه كان بينها -وهذا الأمر لا ينبغي أن ينكره العقل النّير على شحّ الأخبار التاريخيّة- شيء

بهذه اللغة قيل إن

21. م. سر
22. م. ص
23. م. سر
24. م. سر

>>>>>>><<<<<<<

21. م. سر
22. م. ص
23. م. سر
24. م. سر

21. م. سر
22. م. ص
23. م. سر
24. م. سر

4. م. س. ص. 17.
5. فان تيجم، الأدب المقارن، ص. 63.
6. أبو بكر المالكي، رياض النفوس، 1-64-92.
7. يراجع الشهرستاني، الملل والنحل، وعبد القاهر البغدادي، الفرق بين الفرق، 12-
20. وفد تمحل البغدادي كثيرا في تطبيق الحديث المعزوم إلى النبي عليه الصلاة والسلام، والذي ينهض على ظهور ثلاث وسبعين فرقة، ليس منها إلا واحدة ناجية، هي فرقة أهل السنة...
8. مبارك الميلي، م. م. س. ص. 2-54.
9. م. س. ص. 54 وما بعدها.
10. ابن خلدون، م. م. س. ص. 11-247.
11. الميلي، م. م. س. ص. 2-57.
12. ابن خلدون، م. م. س. ص. 11-246.
13. سورة الحجرات، الآية: 14.
14. الميلي، م. م. س. ص. 2-54.
15. م. س. ص. 2-59.
16. ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1-72-73.
17. عبد الرحمن الجيلاي، تاريخ الجزائر العام، 1-179.
18. م. س.
19. الميلي، م. م. س. ص. 2-69.
20. م. س. ص. 2-68. ويبدو أن أكبر المؤلفين بالبربرية هو الشيخ أبو سهيل الذي ألف كتباً بهذه اللغة قيل إنها احترقت في بعض الفتن، يراجع الميلي، م. م. س. ص. 2-69.
21. م. س. ص. 2-68.
22. م. س. ص. 2-72.
23. م. س. ص. 2-74.
24. م. س. ص. 1-172. وانظر أيضاً عبد الرحمن الجيلاي، م. م. س. ص. 1-172.

25. م. س.

26. م. س.

27. الملي . م. م. س. . 68.2

28. م. س.

29. م. س.

30. أبو عثمان الجاحظ. رسالة الأوطان والبلدان. في: رسائل الجاحظ. 128.4.

هذا. ونحن الذي حمى الجاحظ على أن يختصّ تبيهرت بالحديث من بين سائر حواضر المغرب الإسلامي المغروسة كلها في بينات بربرية أو عجمية هو اتصال بكر بن حماد به. فيما نفترض. حين كان مقيما ببغداد. أو انه ذهب إلى زيارته بالبصرة. أو التقى به حين كان الجاحظ يختلف إلى بغداد. وقدم له معلومات وأخبارا عن أول حاضرة خرائية على عهد الإسلام. فأملى الجاحظ منها تلك الإشارة المقتضبة حين دج "رسالة الأوطان والبلدان".

ونحن لا نتفق مع أبي عثمان على اعتبار أهل تبيهرت أعاجم. فذلك رأي من الشيخ غير مقبول. إذ كيف يجوز اعتبار نظام دولة عجمي وهو يصطنع اللغة العربية الفصحى له لسانا. وكل من تكلم العربية فهو عربي.

31. الملي . م. م. س.

32. ابن عذاري المراكشي. البيان المغرب. 198.1-199.

33. عبد القاهر البغدادي. م. م. س. . 55.

34. م. س.

35. م. س. . 56.

36. م. س.

37. الملي . م. م. س. . 72.2.

38. السعودي. مروج الذهب ومعادن الجوهر. 304.2-305.

39. م. س. . 75.2.

40. محمد بن رمضان شاوش. الدرر الوقاد من شعر بكر بن حماد. 71-74.

الفصل الثاني

الشعر الجزائري:

أنواعه وتشكيله على عهد الرّسّامين

إشكالية الأجناس الأدبية

إن مصطلح "الأجناس" (Genres)، والذي تطور من بعد إلى "نظرية للأجناس": حديث النشأة، قريب العهد بالاستعمال في النقد الأدبي. وهو مصطلح تسرب إلى النقد العربي المعاصر عن طريق نظريات النقد الغربي الذي بعد أن اعترف بالأجناس الأدبية، ورسم لها الحدود، ووضع لحقوقها المعالم؛ في شيء باد من الصرامة (1) جنح إلى العدول عن أحكامه ومواقفه. وراجع أسس نظرياته حول هذه الإشكالية؛ واعترف بأن وضع الحدود بين الأجناس الأدبية لم يك قط إلا ضرباً من التعسف، وجنساً من التمثل؛ إذ كيف يجوز أن نحظر على الشعر أن يصطنع شيئاً من المقومات التقليدية للنثر. ومن ذلك اصطناع بعض المظاهر السردية، وربما بعض التفاصيل والتسطيحات عوض الإيحاء والتكثيف؟ كما أنه ليس من المحذور على العمل السردى أن يصطنع شيئاً من مقومات الشعر... فأجمل القصص ما كان ذا نسيج شعري؛ وأجمل الشعر ما كان مشبعاً بشيء من السردية التي كانت باكرته منذ عهد امرئ القيس، وما عول على توظيف الأسطورة في نسجه ومضمونه معاً...

وإذن، فالمسألة كلها نسبية جداً.

بيد أن مصطلح النقد الأدبي يجب أن يظل، على الرغم من كل هذا، قائماً؛ إذ كل جنس أدبي يجب أن يحتفظ بالحد الأدنى، على الأقل، من مقوماته المألوفة في طبائع هذه الأجناس بخصائصها السطحية والعميقة. ذلك بأن من المستحيل أن يتحول الشعر إلى مجرد قصة قائمة على بناء الشخصيات، ورسم الحدث، والتعامل مع المكان، وتقطيع الزمان تقدماً وارتداداً... كما أنه يستحيل أن ينقلب العمل السردى إلى مجرد نسيج شعري خالص بما فيه من كثافة وغموض.

واقعة وإيحاء؛ دون مراعاة الخصائص التقنية والفنية التي تُمَوِّع هذا الجنس وتميِّزه من بين الأجناس الأدبية الأخرى.

فما الأجناس الأدبية التي عرفها الأدب العربي في الجزائر على عهد الدولة الرستمية (من منتصف القرن الثاني إلى نهاية القرن الثالث للهجرة)؟

إن الإجابة عن مثل هذا السؤال لا تعيننا قليلاً؛ ذلك بأن الأدب العربي بعامة أثناء القرون الثلاثة الأولى للهجرة لم يكد يعرف إلاّ الجنسَيْن التقليديَيْن، أو الأصليَيْن، وهما: الشعر والنثر. وإن، فلم يكن منتظراً من الأدب العربي القديم في الجزائر، وفي تلك الفترة المبكرة من تاريخه بالذات، أن يكون بدعاً من صنوه في المشرق والأندلس معاً.

وإن، فلم يبقَ أمامنا إلاّ الجنسَان الإثنان الأصليَان.

إن الأدب العربي، خارج منبته الأصلي في شبه الجزيرة العربية، حين امتدّ امتداده، وطالت رجلاه مع الفتوح الإسلامية في بلاد المغرب، لم يكن ينبغي له أن يشذّ عن صنوه أصلاً. ولَمَّا كان الأصل قائماً على جنس الشعر أساساً، فقد قام ما امتدّ منه، في كلّ الإتجاهات والأبعاد والآفاق، على هذا الشعر نفسه أيضاً أساساً. من أجل ذلك لا نكاد نُلقي حديثاً عن النثر الفني في القرون الثلاثة الأولى للهجرة؛ وذلك على الرّغم من أن هذا النثر عرف مُنْطَلَقاً جديراً بالبحث والدرس. ذلك بأن غاية المؤرخين والنقاد القدامى كانت أن يُعْنُوا بالشعر أساساً. أمّا الحديث عن النثر فقد كان من باب التكملة والتفريع، لا من باب التأسيس والتأصيل.

فكيف إذن، كانت حال الشعر على هذا العهد -الرستمي- في الجزائر؟ وهل كان له خصائص يختصّ بها، ومقومات يقوم عليها؟

وإنَّ أوَّلَ ما نلاحظ أنَّ هذا الشعر، حتماً، ضاع معظمه في الفتنة؛ فاحترق حين أحرق الشيعة مكتبة تيهرت العظيمة، أو وقع تحت وطأة النسيان بفعل تغيير إيديولوجيات الدول في الجزائر؛ وخصوصاً التحوُّل الذي وقع من الإباضية إلى العبيدية... والإحتمالان الاثنان كلاهما ورائدٌ غيرُ ممتنع.

ونودُّ أن نعالج، في هذا الفصل، هذه المسألة من حيث مستويان إثنان: المستوى التضميني، والمستوى التشكيلي.

أولاً: المستوى التضميني:

ولكن لما ذا هذا المصطلح؟ ولمَ لمْ نصطنع مصطلح "المضمون" الشائع بين الناس لإطلاقه على بعض هذا المعنى؛ فثريح ونستريح؟ أم إننا نريد بـ"التضمين" إلى غير المضمون؟ والحقُّ هو ذلك. إننا إنما نريد بـ"التضمين" إلى إدراج مضمون سابق، أو إعادة معالجة مضمون تقليدي كان الشعراء سبقوا إليه هنا وهناك. فكأنَّ الشاعر بإدراجه تحت حكم التضمينية لا يضيف جديداً إلى المضمون الشعري إطلاقاً؛ فهو إذن مجرد مُضمَّن؛ كذلك الذي يضمَّن بيتاً لغيره في قصيدة من قصائده. وعلى أننا لا نودُّ أن ننزلوا إلى إشكالية التناص التي لا أوَّلَ لها ولا آخر؛ والتي من غاياتها الفنية تذويب نصٍّ في نصٍّ، أو إدراج نصٍّ في نصٍّ آخر دونما إعلان عن ذلك، أو اعتراف نزيه به... فكانَ التناصية رفضاً للإبداع، وتكريساً للتقليد، وتحفيزاً على السرقة الخفية، من كثير من الوجوه...

وبهذا أُرْمِي نفسه يمكن الحديث عن الشعر الجزائري، وقل: الشعر في سائر أقطاب العرب العربي، قديمه وحديثه؛ فهو أبداً عالة، ظلٌّ ولا يبرح، على المشرق: يقلده في الأطوار.

المتدنية، ويستلهمه أو يعارضه، أو يقارعه، أو يتحداه، في الأطوار المتوحجة، ولكنه لم يكدر يستأثر بشخصيته إلا قليلا...

وإن ما بقي من الشعر الجزائري القديم من وجهة، وما استطعنا نحن، في حدود ما وصل إليه جهد بحثنا، العثور عليه إلى يومنا هذا من وجهة أخراة، يدل على شاعرية لا يمكن أن تنكر؛ ولكنها كانت تفتقر إلى جو مخصب يبيلورها، ويفتح مكانها، ويفجر طواياها. وربما اتسم هذا الشعر بشيء من الإبداعية العالية لتي كانت تتخذ لها، أبدا، المشرق العربي قدوة تقتدي بها، ومنوالا تنسج عليه.

وإن الذي يعيننا في كل هذا ليس هذه الأحكام التي تُصدرها على مضض؛ إذ ليس من شيمتنا إصدارها؛ لأنها لا تكاد تعني شيئا مادام الآخرون لا يمكن أن يتفقوا معنا عليها، أو كثير منهم على الأقل؛ كما أننا حين نصادف شيئا من هذه الأحكام الفجة لا نكاد نحفل بها، ولا نلتفت إليها؛ إذ لا تمثل إلا رأي صاحبها غالبا، ولا تجسد إلا رغبته في التعليم، أو إظهار التفوق، أو تطلعه إلى التهديم بدافع إيديولوجي سخي. وقد اضطررنا نحن هنا إلى إصدارها اضطرارا بحكم أننا وقعنا في موقف لم يكن لنا مناص من فعل ذلك. وإنما الإجابة عن مثل هذا السؤال الذي لا ينبغي التهرب من إثارته في هذا الموقف، وهو: هل استطاع الشعر الجزائري على عهد الرستميين أن يرسم البيئة المحلية، ويعكس الحياة اليومية لدى الناس في تيهرت على الأقل؛ ويعبر، إذن، عن آمال الجزائريين وآلامهم على ذلك العهد المبكر من التاريخ؛ وخصوصا في مدينة تيهرت وما والاها؟

ونجيب بكل حزن، وذلك تأسيسا على ما لدينا الآن من وثائق ونصوص: أن لا! إلا ما كان من أبيات بكر بن حماد التي يصف فيها مدينة تيهرت والتي سنعرض لها بعد حين... فقد ضاع ذلك الشعر، فيما يبدو، بين حب التعلق بالشرق، ونبذ النتاج المحلي (وهي عقدة ثقافية لا تبرح لازمة بالجزائريين خصوصا، والمغاربيين عموما. ولولا وجود المطبعة عنى عنها هذا.

لكانت سيرة الأدب الجزائري الحديث والمعاصر شأنه شأن صنوه القديم...، وغض الطرف عن الحياة العامة للشعب الجزائري، أو ما كان يمثل بعض هذا الشعب على ذلك العهد (حيث المساحة الجغرافية كانت غيرها الآن؛ كما أن مفهوم الوطنية لم يكن متبلورا لدى كل الشعوب بشكل واضح، بالإضافة إلى تداخل الجغرافيا بين الحدود. هنا وهناك، وفي هذا العهد أو ذاك...)، ولم يتجاوز قط مذحا، أو هجاء، أو وصفا، أو غزلا، أو زهدا. وربما يجيء المدح والزهْد في مطلع التعلّق.

ولقد وقع الشعر الجزائري في هذه السيرة لعدم استطاعته الخروج من دائرة المعاصرة الشرقية المستبعدة من وجهة، والمتعلّق، هو، بها أشدّ التعلّق من وجهة أخراة.

ولو أنصبت الشعر الجزائري القديم لما التمسنا منه، وهو الذي كان ناشئا يحبو، ومتحفزا يدرج، أن يكون أكثر مما كان. بل إننا لنعجب، وبكل صدق وإعجاب، كيف استطاع ذلك الشعر أن يطوي الزمن طيّا، وينتهي المراحل الطويلة ليكون على ذلك المستوى الرفيع من التشكيل النسجي البديع؟ وإنّ الذي يتابع شعر بكر بن حماد، ويتأمل القصائد الأولى، أو ما بقي منها من مقطّعات، والتي كان قالها في بغداد (ويمثل ذلك المرحلة المبكرة من شبابه حتما) ليعجب أشدّ العجب كيف استطاع هذا الشاعر الزناتيّ النازح من أقصى بلاد المغرب أن يقول الشعر في مستوى فحول شعراء بغداد، في النصف الأول من القرن الثالث للهجرة، (وربما عدّ هذا النصف من القرن أزهى فترة عرفتها الحياة الأدبية في بغداد على الإطلاق...)؛ وكيف استطاع أن يستأثر بمنزلة النذّ للنذّ بينهم...؟ ولعلّ الإجابة عن مثل هذه المساءلات تستدعي بحثا مطوّلا معمّقا، وتحليلا مستوعبا قميّنا بالقدرّة على إلقاء الضياء على هذه المسألة من جميع أقطارها... وإنّ، فمن الخير أن لا نتسرّع في الجواب هنا والآن.

ونحاول الآن أن نعرج على كل نوع من الأنواع الشعرية (ونحن نميز بين مصطلحي "النوع" الذي هو فرع، و"الجنس": الذي هو أصل؛ كما ميزت بينهما اللغة تمييزاً) لننتوقف لديه فنرصده، ونحيل على بعض نصوصه التي وقع العثور عليها...

1. الوصف:

إن الوصف من الخصائص الجمالية التي لا مناص من كينونتها في أي أدب رفيع؛ فكان خاصية الوصف ملازمة للأدب شعره ونثره. ولعله ألزم للشعر منه للنثر؛ وخصوصاً في مراحل النشأة الأولى لأي أدب كبير. ولعل أرقى الأوصاف وأنقها وأشهرها في الأدب العربي تلك التي تصادفنا في المعلقات السبع؛ وخصوصاً في معلقة امرئ القيس الذي وصف فيها الليل، والفرس، والبيداء، والمطر، والحببية، والأطلال... فهي نموذج رفيع للقصيدة العربية العمودية التي ظلت المثل الأعلى لكل شاعر عربي؛ وذلك إلى الرّغم من إقصار كثير من الشعراء عن ذلك...

وإذن، فكل شاعر واصف، وكل واصف شاعر. فلا عجب أن نلغي الشعراء الجزائريين، في ذلك العهد المبكر من حياة الأدب الجزائري، يعمدون إلى هذا الوصف، ويحاولون التّفنن فيه رغبة في التفوق، وحرصاً على التّفرد. وليس عجباً أن تصلنا مقطعات مختلفة يصف فيها أصحابها أمكنة أو أحرار، أو اشخاصاً أو زمناً، دون أن يصلنا إلا الشيء القليل جداً من المقطوعات والقصائد التي كانت تمدح أو تهجو حيث لم يصلنا منها إلا ما ارتبط بشخصية تاريخية مرموقة، أو حادثة مهولة.

ولعل أصمية الوصف، إن تأتي إليه من كونه صادراً عن طبع، وذفق، وسليقة. كما أنه ينبثق، غالباً، عن تجربة شخصية معيشة. ومما صادفنا من هذا الوصف تلك المقطوعة التي يصف فيها بكر بن حماد مدينة تاهرت المعروفة، أو التي كانت معروفة في الماضي على الأقل، بشدة البرد، وهطول الثلج. وعلى الرغم من أن ذلك الوصف لم يرد فيما وصلنا من شعره إلا في

وصف هذه المدينة؛ إلا أنه ذو شأن كبير؛ إذ لعله أن يكون بمثابة الاعتراف بمنح الجنسية أو الهوية، أو إثبات الانتماء الحقيقي إلى مدينة تاهرت التي وُلد بها الشاعر. ونشأ ومات (2).

ولعل وصف الشاعر بكر بن حماد لمدينة تاهرت يندرج ضمن تسجيل وصف الحال دون قصص صريح للذم أو المدح؛ إذ كانت الغاية من هذا الوصف هي إخبارنا ببرودة الطقس في تاهرت حيث إن قدماء التاهرتيين أجمعوا على أن هذه المدينة كانت باردة جداً أثناء فصل الشتاء خصوصاً؛ وهي: في الحقيقة، لا تبرحها؛ ولعل استحداث المدافئ. واستكشاف الوسائل المرفهة هما اللذان جعلاً أهل هذه المدينة، وما يشابهها، على عهدنا هذا، لا يشعرون بصبر البرد بالمقدار الذي كان يحسن به آباؤهم الأولون. وإحساس الأوائل بصبر البرد في تيهرت واشتجار ذلك بينهم جعل أحد ظرفائهم بعد أن سئل:

– كم الشتاء عندكم من شهر في السنة؟

يقول:

– "ثلاثة عشر شهراً" (3).

على حين أننا نلغي أحد أبنائها وقد نزح إلى الحجاز فرأى ما رأى من حر الشمس هناك ولظاها، يقول مخاطباً إياها في شيء من الظرف والسخرية:

– أحرقني ما شئت؛ فإنك والله بتاهرت لذيلة! (4).

وإذا كانت مدينة تيهرت وُصفت بما وُصفت به من برودة الطقس، وتهائن الثلوج عليها – كـ لا ارتفاعها عن مستوى البحر بزهاء ألف ومائة متر – دون كثير من المدن الأخرى، الجزائرية التي تقع على امتداد الهضاب العليا؛ فإن ذلك كان إما لانعدام الشعراء في المدن الأخرى على ذلك العهد المبكر، وإما لأنها لم تكن وجدت إطلاقاً؛ إذ لا ينبغي أن يعزب عنا أن مدينة تيهرت التي ظلت على امتداد قرن ونصف تلقب ببغداد، وقرطبة، والقيروان؛ ربما كانت أهم مدينة في المغرب العربي كله على عهدها بعد القيروان. من أجل ذلك نلغي أبا عثمان الجاحظ

يتحدث عنها في إحدى رسائله من حيث لا نعرف أنه اختص أي مدينة أخراة مغربية بالذكر؛ وكان ذلك في معرض حديثه عن الإباضية حيث قال: "ونجد إباضية عُمان، وهي بلادُ عرب، وإباضية تاهرت، وهي بلاد عجم، كلهم في القتال والنجدة (...) سواء" (5).

ومن الواضح أن عدّة تيهرت من ضمن بلاد العجم، كما كنا أومأنا في إحالة سابقة، تصدّر غير سليم من أبي عثمان الجاحظ؛ إذ تنامت اللغة العربية هي اللغة الرسمية، كما أجمع على ذلك كتب التاريخ، لتلك الدولة، في تلك المدينة وما كان يمتدّ خوالها؛ ثم لأن الآثار الأدبية المبكرة التي وصلتنا عن تلك الفترة تثبت عرابة هذه الدولة وأهلها؛ فكيف جاز للشيخ أن يذهب ذلك المذهب الغريب، وقد كان يعرف أن من تحدث العربية فهو عربي؟

ونجد إشارات أخراة تصف تيهرت أو تتحدث عنها، أو تصوّر حنيناً عارماً إليها، لدى شعراء تاهرتيين آخرين، مثل ما يهـ. دفنا في قصيدة لم يصلنا منها إلا مقطوعة قصيرة (6).

وتصادفنا مقطوعة أخراة يتنازع الوصف فيها مدينتان إثنيتان جزائريتان: تنس. وتيهرت؛ وهي لسعيد بن واشكل التيهرتي حيث نلفيه ينقم فيها من مدينة تنس ويصفها برطوبة الجو، وسوء الطقس، وتلوّث البيئة، وكثرة الحشرات والبراغيث، وملازمة الحمى لها؛ ويجنّ في الوقت ذاته إلى تيهرت النقيّة الهواء، العذبة الماء، الصّحية الطقس؛ ويأسف كيف أن الدهر طوّح به من هذه إلى تلك؟! (7).

وقد رُثيت مدينة تيهرت . بعد سقوطها في أيدي العبيديين، بشعر رقيق، دافق العاطفة، حارّ اللوعة؛ ممّا يجعلنا نجنح إلى أن قائله قد يكون، هو أيضاً، تيهرتياً - غير شيعي الهوى في الوقت ذاته- إذ لم يُعرّ ابن عذاري المراكشي (8) هذا النصّ إلى صاحبه الذي قاله فضاع علينا اسمه إلى الأبد (9).

2. المدم :

لعلّ هذا النوع الشعريّ أن يكون ألزم الأنواع للشعراء العرب الأقدمين؛ فلم نكد نظفر بشاعر شهير إلّا مدح الخلفاء والأمراء والأشراف؛ أو قل ببساطة: إنّه مدح الأغنياء: إمّا طمعاً في بعض مالهم، وهو الأظهر من الأطوار؛ وإمّا إعجاباً بشهامتهم وخبالاتهم، أو كرامتهم ومآثرهم، وهو الأقلّ من الأحوال. ولا يمرّ عن هذا الحكم إلّا بعض الشعراء الأمراء أمثال امرئ القيس. وأبي فراس الحمداني... وذلك على الرّغم من أنّ الحمداني مدح وتغنّى بغيره، ولكن لغير الطمع (10).

وإذا كنّا لا نعرف أكثر من بضعة شعراء جديرين لحمل هذا اللقب الأدبيّ، على عهد الرستميين في الجزائر، فإنّنا سنضطرّ، في أغلب الأطوار. وأمام شحّ النصوص الشعريّة وضاحتها، إلى الإستشهاد بشاعر واحد، وتسليط الضياء عليه كلّ مرّة، وهو بكر بن حماد.

وإنّ، فإنّنا لم نظفر إلّا بنصوص قليلة تنصرف إلى هذا النوع الأدبيّ؛ ولكنّ لما كانت هذه القلّة ثابتة فقد أدرجناها في تصنيف الأنواع لنقدّم صورة مصغّرة عن الأغراض التي تناولها الشعراء الرستميون. ومن ذلك مقطوعة يمدح فيها بكر بن حماد أحمد بن سفيان بن سودة التميمي الذي كان عاملاً للأغالبة على إقليم الزاب؛ بيد أنّ مر هذه المقطوعة، ككثير من سواها، لم يجاوز بيتين اثنين (11)، وهو أمر مستحيل؛ إذ لا يعقل أن يمدح شاعر مفلّق مثل بكر بن حماد أميراً عربياً شهماً مثل ابن سودة التميمي، يطمع الشاعر في عطائه، ويتعشّق الأمير الشعر الذي يتغنّى بخلاله؛ وهو الحاكم المتطلّع إلى شيء من الرقيّ في منصبه أكثر؛ حيث كان يتقلّب في تولّي إمارات خطيرة الشان - فهو إلى إمارته الزاب، كان أمر على طرابلس، وصقلية، وأغار على إيطاليا... - بيتين اثنين من الشعر فحسب!

أفيكون، إذن، شأن هذا الأمير على ما وصفنا؛ ثمّ يكون شأن الشاعر على ما عرفنا؛ ثمّ لا يثمر هذا اللقاء الكبير إلّا بيتين اثنين ضحليين؟ وإنّ، أ فلا يكون مرّد هذا الأمر إلى ضياع نصّ

انقصيدة التي مدح بها بكر ابن سودة التميمي في الفتن والإخن، والحروب والضروب؛ فلم يبق منها إلا هذان البيتان اللذان لا يدلان في أنفسهما إلا على حادثة المدح، لا على المدح في نفسه؟

وممن مدحهم بكر بن حماد أيضا الأمير أحمد بن القاسم بن إدريس صاحب مدينة كرت التي كانت تقع. بالجغرافيا المعاصرة، بين مدينتي فاس وأصيلا بالمغرب الأقصى (12)؛ ولكن في مطلع لا يخلو من تكلف واسفاف. ولعله لم يمدحه إلا لضعف في عطية مزجاة. وعلى الرغم من أن المقطوعة تمتد إلى ستة أبيات إلا أنها ليست على شيء من الشعرية (13).

وممن مدحهم أيضا بكر بن حماد: أبو العيش عيسى بن إدريس صاحب جراوة وتلمسان. ويزعم البكري أن هذه المدحية طويلة (مما يؤكد ما كنا زعمناه لدى تعرضنا لمدح ابن سودة التميمي. وكان أشرف من هذين الممدوحين وأكرم)؛ غير أن ابن عذاري المراكشي لم يثبت أنها إلا ثلاثة أبيات فقط (14).

ومما يمكن أن يندرج ضمن المدح أيضا، أو يضاف إليه: اعتذار بكر بن حماد لأبي حاتم الرستمي بعد أن كان الشاعر تورط في فتنة كانت نشبت بين أعضاء الأسرة الحاكمة؛ فأفضى ذلك إلى انقسام الناس بين هذا وذاك. ويبدو أن هذا الشاعر كان هو أيضا اتخذ موقفا محددا من تلك الفتنة... فلما رجحت الكفة لأبي حاتم أقبل الشاعر عليه معتذرا إليه في مقطوعة نعتها من أرق الشعر وأجوده على هذه الفترة كلها (15).

3. الزهد :

لقد عُرف بكر بن حماد بشاعر الزهد حتى إننا قد لا نُغالي إن أطلقنا عليه أبا عتاهية الجزائر؛ إذ لا نعرف شاعرا برع في هذا النوع الأدبي في بلاد المغرب كلها، على عهده على الأقل، مثل براعته هو؛ وإن كنا لنحسب أنه يُعد أيضا من أكابر شعراء القرن الثالث للهجرة كله في أقطار المغرب، إن لم يكن أكبرهم إطلاقا.

ولقد رُويت له مقطوعات متعددة دَبَّجها حول هذا الموضوع؛ ومنها تلك التي آثرناها بالتحليل والتشريح، وهي تقع في عشرة أبيات (16).

وتصادفنا أشعار أخراة تشكّل في جملتها أغلب ما وصلنا من أشعار ابن حمّاد. وتدور بعثة حول الزهد في الدنيا، والتذكير بالذّر الآخرة، والدعوة إلى التزوّد بالعمل الصالح قبل حلول الموت الوحي (17).

4. الغزل:

ولا يستأثر بكر بن حمّاد بهذا النوع من الشعر لسببين إثنين؛ وإن دلّت بعض الأبيات الغزلية التي قيلت عرضاً على أنه كان قادراً حقاً على التشبيب حين كان يشاء:-

أولهما: أنه كان راوية للحديث، عالماً به، مميّزاً لرجائه؛ فكان من الوقار والوفاء لهذه الصفة أن لا يقول شعراً في الغزل فيسيء إلى سمعته في الرواية، ويجلب على نفسه ومنزلته بين الفقهاء والمحدثين شيئاً من العنت والأداة.

وثانيهما: أنه اشتهر بالزهديات والوعظيات؛ وهي صفة مكّلة لرواية الحديث وحفظه ومُدارسته؛ فكان من النّشاز في الشخصية أن يقول في باب الزهد شعراً، وفي باب الغزل شعراً مثله. لكن ذلك لم يحظر عليه أن يقول بعض الشعر الغزلي الرقيق عرضاً، فيبرع فيه. ولعلّ من أجمل وأرق ما وصلنا من ذلك قوله في مطلع مقطوعة اعتذارية:

ومؤنسة لي بالعراق تركتها وغصن شبابي في الغصون نضير

فقلت، كما قال النّوّاسي قبلها: عسير علينا أن نراك تسيّر

فقال مثل هذين البيتين لا ينبغي له أن يكون، لو شاء، إلا غزلاً رقيقاً، ومشبهاً لطيفاً.

وسن أجمل المقطوعات التي وصلتنا، أيضاً، حول هذا النوع الشعري قول شاعر تاهرتي آخر، لكنه مغمور؛ إذ أول مصدر روى لنا هذا النص، وهو ابن عذاري المراكشي في بيانه المغرب. لم يذكره معزواً إلى صاحبه؛ فضيع الشيخ، أحسن الله إليه على كل حال، علينا حقيقة قد لا ندركها من بعده أبداً (18) - سبعة أبيات في الغزل.

وأمام هذا الفراغ التاريخي المحزن لا نملك إلا أن نغزغ إلى فرض الفروض؛ ونتيجة لذلك فإننا نفترض أن تكون هذه المقطوعة التي أثبتناها في المدونة الملحقه بهذا البحث للشاعر ابن الخراز، أو ابن الخراز، الذي وصلتنا مقطوعة أخراً له غزلية يتشعب فيها بنساء البصرة؛ بصرة بلاد المغرب (19) حيث نلغيه يتلاعب بالألفاظ، ويقلب الأفكار، ويصطنع التناص مع امرئ القيس، ومع أبي تمام، ويلون النسج بمقابلة الألفاظ، أو الإيلاف فيما بينها. ولدى تأملنا المقطوعتين الإثنتين بدا لنا، في إطار الافتراض المتقدم، أنهما أقرب ما تكونان إلى بعضهما بعض. نقرر كل ذلك في انتظار ما قد يكشف عنه البحث مستقبلاً من إمكان العثور على سبعة أبيات السبعة التامية إما إلى ابن الخراز صراحة، وإما إلى سوانه صراحة أيضاً. وفي انتظار حدوث هذا المحتمل، غير المحتمل، نرضى بما فزعنا إليه من فرض الفروض.

5. الرثاء:

إننا لم نظفر إلا بثلاث مقطوعات، في الوقت الراهن، حول هذا النوع الشعري: اثنتين لبكر بن حماد، وقد قالهما في رثاء ابنه عبد الرحمن حين ساور سبيله وإياه، وهما مقيمان مدينة تاهرت عائدتين من مدينة القيروان، لصوص لثام (ونفترض أنهم كانوا مدفوعين إلى قتل بكر بن حماد؛ وبكر هو أول من اغتيل من الشعراء الجزائريين في التاريخ، وما أشبه اليوم بالبارحة!)؛ فقتلوا الابن على الثو، بينما جرحوا الوالد، الشاعر الشيخ، الذي كان يومئذ، في سن السادسة والتسعين، (ولا نعرف فيما إذا كان بقية أفراد أسرة الشاعر كانوا معه فنجوا، أم لم يكونوا...).

وقد أثر ذلك الحدث المريع الفظيع في نفسه الرقيقة، وجسمه الفاني. تأثيراً عميقاً حسده في مقطوعتين اثنتين.

أما المقطوعة الأولى فهي يائسة: وتقع في تسعة أبيات - ما وصلنا منها على الأقل - وهي تقطر حزناً. وتتجسّد المأ. على الولد "نزيير المفقود" (20).

وهناك مقطوعة أخراة لبكر بن حمّاد. أقل شهرة وتداولاً بين الناس؛ وقد تفرّد بذكرها صاحب كتاب "رياض النفوس". وصاحب كتاب "معانم الإيمان" أيضاً؛ وهي لامية مؤثرة. دافقة العاطفة. جياشة الإحساس. تنضح باللوعة. وتنضح بالمؤجعة (21).

ولا نعتقد أن الشاعر الشيخ يكون قد قال مقطوعات. أو قصائد. أخراة في رثاء ابنه عبد الرحمن القليل نسب واحد. ولكنه وجيه؛ وهو أن الشاعر لم يعيش بعد ابنه الهالك إلا شهوراً قلائل من وجبة - متأثراً بكلامه - ثم إنه. أثناء ذلك. تلقى. حتماً. يكابد تلك الكلام التي أصيب بها يوم أن كان اللصوص المجرمون هاجمونه في إحدى أوباته إلى تاهرت من وجبة أخراة. فكيف يعقل أن يستطيع الشاعر قول أكثر من ذلك الذي قال وهو نفسه كان يتجرّع أوجاع الجراح التي لم تندمل. والتي كانت لا تزداد إلا تعقناً - أمام غياب المعقّات والمخاضات الحيويّة - فلا نحسبه. إن. إلا كان موقناً من دنو أجله. آيساً من الإبلال من كلامه؟

وإن. فقد كان بكر بن حمّاد - بناء على ما ورد في المراثية اللامية: مدونة رقم 10 - موقناً من تداني أجله؛ وأنه مُقبل على المصير الذي كان وقع فيه ابنه؛ ممّا يجعل من افتراض قول الشاعر مراثي أخراة، كثيرة أو قليلة، أمراً بعيد الاحتمال. ولو قدّر للشاعر ابن حمّاد أن يمكث بعد ابنه عاماً واحداً فقط، ولم يكن تعرّض لذلك الكلام. ولم يكن في سن الشيخوخة الهرمة؛ لكنّا عسى أن نقبل هذا الافتراض؛ وذلك على الرغم - لو وفرّ للشاعر الصحة - من أن الفترة التي تعقب هلاك الجبيب أو القريب هي التي تكون شديدة التأثير؛ فتفجّر الآلام. وتولد الإحساس العام الذي يتجسّد شعراً دافئاً، وحزناً باكياً، في الوقت ذاته.

وأما المراثية الثالثة فقد عثرنا عليها لشاعر تاهرتي مغمور، ضئيل الشأن في حقل الشعر. هي المنزلة في مجال الأدب؛ وهو فضل بن نصر التاهرتي المتوفى عام أربعة وأربعين وثلاثمائة للهجرة (22). وهي مقطوعة مؤلفة من أربعة أبيات فقط؛ وقد كان فضل بن نصر قالها. هو أيضا. في ابن له خرج إلى الأندلس ولم يعد قط؛ فظلت الأنباء تضطرب من حوله، والآمال تتضاءل في عودته؛ فمن قاتل للأب: إنه قُتل؛ ومن قاتل له: بل إنه غرق؛ ومن قاتل له: بل إنه مات موتة طبيعية (23).

وقد لاحظنا أن فضل بن نصر كان شديد الإعجاب بمراثية بكر بن حماد لابنه عبد الرحمن؛ وهي المراثية اللامية التي يعود الفضل إليه في إضافة أربعة أبيات منها. حين استشهد بها في رسالته إلى بعض المثقفين التاهرتيين ممن كان عزاه في ابنه هذا الفقيه. ويتبين من استشهاد فضل بن نصر بشعر بكر بن حماد أن الأول كتب شعره هذا بعد حادثة قتل عبد الرحمن؛ كما يدل هذا الاستشهاد على مدى التأثير الذي كان أحدثه شعر بكر بن حماد في الأوساط الأدبية؛ وخصوصاً مراثيته ثيبك.

6. الحكمة والتوجيه:

يصادفنا نصر وحيد حول هذا النوع الشعري؛ ولكنّه، هو وحده. يكاد يساوي. من حيث الطول على الأقل. نصف ما وصلنا من أشعار هذا العهد كلّ؛ إذ لم يستطع كل الباحثين أن يظفروا بأكثر من مائة وخمسة عشر بيتاً لبكر بن حماد (واستطعنا نحن أن نستدرك عليهم زهاء ستة أبيات أخراة)؛ يضاف إليها أبيات متفرقة لسعيد بن واشكل التاهرتي. وأبيات أخراة متفرقة لابن الخراز؛ وأبيات أخراة أيضا قليلة غير معزوة إلى أصحابها. ولا يكاد هذا العدد كلّ مجتمعا يجاوز مائة وخمسين بيتاً. في حين أن النص الشعري الذي نريد التعرض له هنا، وهو لأفلح بن عبد الوهاب، بلغ عدد أبياته أربعة وأربعين. وهو النص الشهير الذي مطلعته:

العلم أبقي لأهل العلم آثاراً وليلهم بشموس العلم قد نارا (24).

والحق أن هذه القصيدة ربما تكون أطول القصائد التي قيلت طوال القرون الثلاثة الأولى للهجرة في بلاد المغرب كلها. ومن المؤكد أنها أطول قصيدة مما وصلنا من أشعار القرن الثالث الهجري في الجزائر؛ فهي القصيدة الوحيدة التي ورثناها بهذا الطول (وذلك على الرغم من أن مصطلح "المنظومة" ربما يكون أليق بأن يُطلق عليها من مصطلح "القصيدة"). ولقد حُفِظَت من نسيان الدهر. وعبث ذواكر الرواة التي كثيرا ما تخون؛ وما ذلك، فيما يبدو، إلا لأن صاحبها كان أميراً حاكماً حيث إن هذه الصفة السلطانية هي التي نفترض أنها... الناس على تدوينها وتداولها. ولكن قد يضاف إلى ذلك أن هذا النص يقدم مضمونه على الإرشاد والنصح. وعلى الحث على تعلم العلم، والتحلي بالأخلاق الدمة. ومثل هذه الخصائص المضمونية كانت كافية لتزيد الناس رغبة إليه، وحرصاً على صونه من الضياع. وذلك ما كان.

وعلى أن من الظلم وصف هذا النص كله بالنظمية التي كنا زعمناها له؛ ذلك بأننا نصادف فيه أبياتاً لا تخلو من بعض الدفء الشعري، قوّة الأسر. مصقولة النسيج؛ على الرغم من خلوها من خاصيّة ذات شأن في تحديد شعريّة الشعر...

وأياً كان الشأن، فإنها تدلّ على أن أفصح بن عبد الوهاب كان يُتقن لغته، ويمتلك ناصيتها؛ فكان ببعض ذلك متمكناً من شيء مما يمكن أن نطلق عليه الكتابة الشعرية...

لكن الذي يعنينا في هذا النص. هو الجانب التاريخي لا الجانب الجمالي أو الفني بالضرورة؛ إذ كيف أمكن كتابة كل هذه المطولة مع أن صاحب هذا النص كان رئيس دولة (وإذا زعم زاعم أن أفصح كتب هذه القصيدة قبل أن يتولّى رئاسة الدولة الرستميّة _وعلى مثل هذا المدعي المفترض أن يثبت هذا_ فإنه لا أقلّ من أنه كان أميراً)؛ وكان له علاقات مع الدولة الأموية في الأندلس، كما كان له علاقات أخراة، ولكّنها حذرة متخوفة مع أبي العباس محمد بن الأغلب (25).

ومما يمكن أن نقرره حول صاحب هذا النص أن أول دولة جزائرية مستقلة عن الخلافة العباسية في بغداد، بعد اعتناق الجزائريين الإسلام، كان قادتها مثقفين متعلمين، بل أدباء مبدعين. فلعل الله أن يجعل الأواخر، ولو بعد حين، مثل الأوائل، في هذا الوطن العزيز؛ فإن ذلك ليس عليه بعزيز...

>>>>>><<<<<<

ثانياً: المستوى التشكيلي

لم يكن من المنطق أن ننتظر أن تنشأ حركة تجديد في سيرة شعر إنما كان عليه، وقبل كل شيء، أن يقوم على ساقيه، ويشق له طريقاً نحو الأدبية؛ ويتطلع إلى أن تكون له مكانة بجانب الشعر العربي في المشرق والأندلس. كما لم يكن من العدل أن ننتظر أن يرقى هذا الشعر: نسجياً، وخيالياً، وتشكيلياً معاً، إلى درجة الشعر العربي في المشرق حيث المحبذ والمنبت، وحيث احتداد التنافس بين الشعراء؛ وحيث التشجيع السخي من الخلفاء والأمراء... المشرق في هذه المسألة أصل، والمغرب فيها فرع. وإذا كان الفرع قد يفوق بعض أصله في كثير من المظاهر، فإن ذلك الأمر ليس وارداً في كل الأطوار، وتحت كل الظروف.

ولعل من أجل ذلك ألفينا بكر بن حماد يجمع الرحلة العلمية إلى المشرق؛ إلى عاصمة العباسيين بغداد فيقيم فيها زمناً إن ظلت مدته مجهولة في التاريخ؛ فهي لا توصف: مع ذلك. بالقصر في أي خبر. ولأمر ما كان بكر، إذن، أكبر الشعراء في بلاد المغرب طوال القرون الثلاثة

الأولى للهجرة. ومع أنه أول شاعر جزائري المولد، والمنشأ، والبدار، والمات (26)؛ فإن شعره يستميز بالفحولة والجزالة وانصقال النسيج. ونحن نندهش إذ نقرأ له أبياتاً مستوية الشعرية يُغري فيها الخليفة العباسي المعتصم بالله بدعبل الخزاعي: وسن بكر يومئذ في زهاء العشرين (27). فهل يعود ذلك إلى أن العربية كانت بلغت في تيهرت شأواً من الاستعمال والإزدهار والانتشار ما مكن الشاعر الفتى من أن يغتدي ذا مكنة تامة من القدرة على الإغتراف من غربها الثرى، والإرتشاف من مدفعها الدثر؛ بل الغوص في أعماق يَمها الطامي. والغطس في خضمها الغامر. دونما عناء يُذكر. ولا غشت يُلاحظ؟ أم إن الفتى بكراً استطاع. في رحلته إلى القيروان، ولم يلق بها إلا الفقهاء والمحدثين ومنهم الفقيه المالكي المجتهد عبد السلام سحنون (توفي عام 240 هـ). (صاحب كتاب المدونة في الفقه المالكي)، أن يتخلع من لغة الضاد. في تلك الشهور القصار...؟ أم إنه كان من الذكاء الخارق. والحجا الثاقب. والعارضة العجيبة؛ ما جعله يغتدي فحلاً خنذيذاً في مديدة لا تجاوز عامين اثنين من مثواه في بغداد؟ أم إن بكراً أعاد النظر في شعره بالتنقيح والتهذيب بعد أن اشتد ساعده. وصلب عوده؟ وربما كان ذلك بعد أن آب من أرض المشرق حيث إن أخباره هناك تكاد تكون منعدمة. وربما يعود خلوق كتب الأدب من ذكره إلى ما يمكن أن نطلق عليه تجاهل المشاركة للمغاربة. منذ القدم، وعدم عنايتهم بأخبارهم. والزهد في آثارهم، إلا ما اشتهر منها، أو اتصل أمرها بهم. إلا ما كان من ياقوت الحموي الذي ذكر الشاعر القاهرتي باسمه وكنيته؛ وأنه "كان بتاهرت من حفاظ الحديث، وثقات المحدثين المأمونين. سمع بالمشرق ابن مسدد، وعمرو بن مرزوق، وبشر بن حجر، وبافريقيا ابن سحنون وغيرهم. وسكن تاهرت، وبها توفي" (28).

ومما يدل على بعض هذا التجاهل أن المسعودي حين ذكر قصيدة بكر بن حماد التي يعارض فيها بيتي عمران بن حطان الخارجي الذي يمجّد فيهما جريمة الاغتيال. وأي اغتيال. نلاحظ أنه يذكر نص القصيدة غير معزوّ إلى صاحبه، بعد أن كان عزا في الصفحة نفسها خمسة أبيات إلى صاحبها القاضي أبي الطيب طاهر بن عبد الله. وقد تدم المسعودي لقصيدة بسر بن

بعد أن ذكر البيهقي الإثنيين لعمران بن حطان، وخمسة أبيات لأبي طاهر الشافعي بقوله الذي لا يخلو من استخفاف فعلا. وبدون أي إشارة إلى صاحب المعارضة: "معارضة البيهقي اللعين ابن حطان لعنه [الله] في ابن ملجم نخزاه الله" (29)، ثم يأتي على ذكر الأبيات الستة عشر.

وإن الذي حملنا على إلقاء بعض الأدلة الحائرة منذ حين. ملاحظتنا فحولة الأبيات الالامية التي يحرض فيها بكر بن حماد المعتصم بالله (محمد بن هارون الرشيد: 218-227 هـ) على أبي علي دعبل بن علي بن رزين بن سيمان الخزاعي (148-246 هـ). واغراء الخليفة بتأديبه: بل الفتك به لما عرف عنه من بذاءة اللسان. وجرأة منى انباية الكرام (30). ولقد أقر النقاد القدماء هذه الفحولة ضمنا. حين حاروا في التمييز بين بيتي إثنين قيل في هجو المعتصم بالله: فمن قائل: إنهما لدعبل الخزاعي حقاً؛ ومن قائل: بل إنهما لبكر بن حماد دسهما على دعبل نكابة به، ورصدا له (31).

ولا تدا حيرة التمييز في نسبة هذين البيتين إلى صاحبهما الحقيقي (بكر أو دعبل) إلا على شيء واحد: وهو أن بكر بن حماد كان. من حيث مستوى "شعرية". في درجة عالية تلامس درجة رعايائه. الطائر الذكر، السائر الشعر.

ونزوب الآن إلى الحديث عن قصيدة أفلح بن عبد الوهاب.

إننا إذا سلمنا بأن القصيدة المطولة التي أنشأها الأمير أفلح (تولى رئاسة الدولة الرستمية من 190 إلى 240 للهجرة) ذات صفة سبائية وجمال نسج، ودقق لغة، نبرهن لنا على أن العربية في الجزائر أبكرت في التمكن من السلائق، والمطوق بالملكات؛ إذ مطولة أفلح - ولا نملك الآن تاريخ إنشائها - قيلت قبل أن يشتهر بكر بن حماد. والاحتمال مفتوح - مادامنا لا نعرف شيئاً عن تاريخ كتابتها - على أنها قيلت وهو لما يولد، أو قيلت وهو يدرج في مهده، أو قيلت وهو ببلاد المشرق. وكلُّ واردة.

وركحاً على بعض هذه النصوص الشعرية التي وصلتنا، مجزأة ممزقة، من هذه المرحلة المبكرة (أفلح بن عبد الوهاب- بكر بن حماد الزناتي- ابن الخراز- سعيد بن واشكل- فضل بن نصر: وهؤلاء الشعراء الخمسة هم جميعاً تاهرتيون)؛ فإننا نعتقد أن النهضة الشعرية باكرت الجزائر-المغرب الأوسط- مجسدة في مدينة تاهرت وضواحيها مكاناً، وفي القرنين الثالث والرابع الهجريين زماناً، وفي أولئك الشعراء الخمسة، خصوصاً، أعلاماً.

وحين نتأمل إحدى المقطوعات الغزلية. وهي مجهولة القائل بكل حزن، والتي ذكرها ابن عذاري المراكشي: نعجب كيف استطاع الشعر في الجزائر، على ذلك العهد المبكر، أن يبلغ تلك الدرجة الرفيعة: من القدرة على اللعب باللغة، ومن البراعة في تقليب المعاني. على بساطتها، ومن التفنن في النسج الشعري إلى درجة الاحترافية:

فراغُ الهوى شغلٌ، ومحيا الهوى قتلٌ
ويومُ الهوى حوْلٌ، وبعضُ الهوى كلٌ
وَحَوْدُ الهوى بخلٌ، ورَسْلُ الهوى عدى

وقربُ الهوى بُعدٌ، وسبقُ الهوى مَطلٌ (32).

فهذا اللعب باللغة في هذا النسج الشعري الذي نلاحظه في هذين البيتين خصوصاً، لم يكن منشؤه تكلفاً وتمحلاً؛ مقدار ما كان منشؤه رقة في الحضارة، ورُقياً في الذوق، ورهافة في الشعور. ولطفاً في الإحساس، وتضلّعاً عالياً في اللغة، وتمكناً من المعاني. وقدرة على اقتضاض أبكار الأفكار؛ حتى كأن هذين البيتين إنما قيلتا على ضفتي دجلة، أو كأنهما قيلتا معارضةً لبعض شعراء بغداد الظرفاء أثناء القرن الثالث للهجرة.

وعلى أن الكشف عن التشكيل الشعري، مهماً يمكن أن نبذل حوله من جهد في الكشف عن أطراف منه؛ سيتجلى بوضوح من وجهة في النماذج التي أثبتناها لدى آخر هذا البحث، ومن وجهة أخراة سيمثل في تحليل النصين الشعريين الإثنيين اللذين أفرغنا فيهما كل ما عن لنا من



مظاهر هذا التشكيل الشعري الذي، نكرّر ذلك تارة أخراة، كان بليغ حدّا، يبدو في بعض الأطوار
 ١٠. هشا، من النّضج والإحترافية الشعرية. فكان الشعر الجزائري وُلد راشداً... ممّا قد يدلّ على أنّ
 المحاولات الشعرية التي، المحتشمة ضاعت لزهد الرّواة فيها، وعزوفهم عنها لرداءتها؛ فلم
 يصلنا من ذلك الشعر المبكر إذن إلا بعض أجوبه.

إحالات وتعليقات

1. Robert Escarrit et autres, Littérature et genres littéraires, Larousse, Paris, 1978 (Plusieurs passages).
2. وردت هذه المقطوعة تحت رقم (1) في المدوّنة، آخر هذا الكتاب.
3. ابن عذاري، البيان المغرب، في أخبار الأندلس والمغرب، 186.1.
4. البكري، المغرب، في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، 67.
5. رسالة، الوطن والبلدان، (في: "رسائل الجاحظ")، 148.4.
6. المدوّنة، رقم 9.
7. المدوّنة، 2.
8. ابن عذاري، م.م.س.، 199.1.
9. المدوّنة رقم 9.
10. ديوان أبي فراس الحمداني، 255، 270-271.
11. المدوّنة، رقم 4.
12. لم يتحدث بن هذه المدينة التي يبدو أنها لعبت دورا تاريخيا ما، في فترة قصيرة: لا ياقوت الحموي في "معجم البلدان"، ولا ابن خلدون في تاريخه، ولا ابن بطوطة في رحلته... وقد استأثر، فيما يبدو، بالتفرد بذكرها أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري المتوفى عام 487 للهجرة

(المغرب. في ذكر بلاد إفريقية والمغرب . وهو جزء من كتاب "المسالك والممالك". طبع بالجزائر. 1857. ص. 111).

وكانت هذه المدينة تقع قريباً من مدينة البصرة قرب مدينة أصيلا المغربية حالياً. وهي مدن كلها تقع من القرب من طنجة التي تشرف على بلاد الأندلس... ونحن نندهش لاستسهال الناس التنقل على ظهور البغال أو الخيل على ذلك العهد. حيث إن بكر بن حماد في تنقله من تيسهت إلى كرت -ذهاباً وإياباً- يكون قد قطع قريباً من ألف وأربعمائة كيلو متر مما يعدون... ولكن أين يقع هذا إذا قورن بالمسافة الواقعة بين تاهرت وبغداد. أو بين تاهرت والقيروان؟...

13. المدونة 5، والباروني. الأزهار الرياضية. 74.

14. ابن عذاري، م.م.س. 220.1، والباروني م.م.س. ص. 70.

15. م.س. 276.

16. م.س. ص. 72، المدونة 7.

17. م.س. ص. 72-74.

18. ابن عذاري، م.م.س. 198.1، المدونة. رقم 8.

19. البكري، م.م.س. ص. 110، وياقوت الحموي. معجم البلدان. 208.2.

20. الباروني، م.م.س. ص. 71-72، المدونة رقم 9.

21. المدونة. رقم 10.

22. المالكي: رياض النفوس، 419.2-421.

23. المدونة. 11.

24. الباروني، م.م.س. ص. 190-194، المدونة. رقم 11.

25. م.س. ص. 186.

26. إن التاريخ يسكت سكوتا مطبقاً عن نشاط بكر بن حماد وحياته الأدبية. ولا يكاد يذكر إلا مقطوعات أنشأها في مناسبات مختلفة، وجلّها ارتبط بشخصيات شهيرة. ونحن نميل إلى أنه آب إلى أرض الوطن قبيل منتصف القرن الثالث للهجرة، فكان يتردد على الإمارات المجاورة لتاهرت فيمدح

أمرانها. وكانت مدينة القيروان في طليعة العواصم التي كان يختلف إليها. ولنا على عودته إلى الجزائر في التاريخ الذي أومأنا إليه منذ حين أدلة استبطناها من قرائن. منها:

1. نجد بكر بن حماد حين يعتذر لأبي حاتم الرستمي. يفتتح مقطوعته بهذا البيت:

ومؤنسة لي بالعراق تركتها وغصن شبابي في الغصون نضير

فقد يعني ذلك أنه حين ترك بغداد كان لا يبرح فتى ناضر الشباب. أو لم يكن جاوز سن الكهولة على الأقل.

2. لقد وقع ثبوت مدحه لأحمد بن سودة التميمي عامل الزاب الذي توفي بالقيروان عام ستين ومائتين. فيكون المدح تم. غالباً. في الأعوام الخمسين من القرن الثالث للهجرة (ولا نقول في السنوات الأربعين. لأننا لا نعتقد أن التميمي مكث مدة طويلة عاملاً على الزاب. حتى يثبت العكس).

3. إن بكر بن حماد مدح أيضاً أبا العيش عيسى بن إدريس. صاحب جراوة (وموقع جراوة في الجغرافيا المعاصرة هو ما يجاور مدينة السعيدية المغربية وما والابا غرباً وجنوباً. ويبدو أن النهر الذي يتحدث عنه البكري هو نهر "كيس" الذي يحد على عهدنا هذا بين الجزائر والمغرب في أقصى الشمال الشرقي لهذا. وفي أقصى الشمال الغربي لتلك. ولا تزال جراوة باقية إلى يومنا هذا. ولكن ليس في شكل مدينة... وقد دل على موقعها مدينة عجرود الجزائرية التي سميت على عهد الاستقلال "مرسى ابن مهدي". وانظر البكري. المغرب. في ذكر بلاد إفريقية والمغرب. 98) وتلمسان. وهو الأمير الذي كان أسس جراوة عام سبعة وخمسين ومائتين للهجرة. مما يدل أيضاً على أن ابن حماد كان موجوداً بتاهرت على ذلك العهد. إذ لا يعقل أن المدح تم وهو ببغداد. أو تم وهو بالقيروان أيضاً وربما مدحه بمناسبة الاحتفال بتأسيس قرية جراوة الجميلة.

4. على الرغم من كل هذا. تظل حياة بكر بن حماد محفوفة بالغموض. وضحالة المعلومات التاريخية. مما يجعل من طولها (عمر بكر ستة وتسعين عاماً) حلقات مفقودة من التاريخ.

ولقد زاد ذلك سوءاً واضطراباً أن ابن عذاري سها في ذكر اسمه من لقبهم بكر بن حماد في بغداد. وهو صريع الغواني (البيان المغرب. 154.1). وتابعه على هذا النسب الباروني في الأزهار الرياضية ص. 71. ثم محمد تمار (تاريخ الأدب الجزائري. ص. 62) - بعد أن كان ذكر ذلك أيضاً من الأدب.

الذباغ (معالم الإيمان، 292.2). فزعموا جميعاً، سهواً منهم. أن بكر بن حماد كان من بين من لقي في بغداد من الشعراء صريع الغواني (مسلم بن الوليد) الذي توفي باتفاق المؤرخين عام ثمانية ومائتين للهجرة: انظر مثلاً مقدمة ديوان صريع الغواني. تقديم سامي الذهان. م. 27. وحسن السندوبي. في البيان والتبيين للجاحظ. 210.3، وبروكلمان. تاريخ الأدب العربي. 32.2). مع أن بكر بن حماد لم يصل بغداد إلا زهاء عام ثمانية عشر ومائتين للهجرة. أي بعشرة أعوام بعد وفاة مسلم الذي لم يتوف، في حقيقة الأمر. في بغداد. ولكن في جرجان بعد أن كان المأمون عينه على بريدها. وبعبارة أخرى، فقد كان بكر بن حماد، حين وفاة صريع الغواني. في سن الثامنة من عمره في تاهرت. فكيف يمكن، إذن. أن يلتقي بكر بمسلم. مع تأني الزمان والمكان ذلك؟ وما هذا اللبس الذي يشبه الغيب؟ وكيف ثم ينحن لا الباروني ولا تمار نسو ابن عذاري والذباغ؟

وإذ الذي يعيننا، بعد كل هذا، أن بكر بن حماد آب إلى تيهرت من بغداد. فيما نفترض لا فيما نحتق. لدى منتصف القرن الثالث للهجرة على أقصى تقدير.

٢٧. ابن رشيّق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 72.1 - 73.

28. ياقوت الحموي. معجم البلدان. تاهرت. 355.2.

29. السعودي، مروج الذهب، 415.2.

30. ابن خلكان، وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، 266.2 - 267.

31. ابن رشيقي. م.م.س. 72.1 - 73.

32. المدونة، رقم 8.



الفصل الثالث

شعريّة النّثر في الجزائر على عهد الرّسّامين

النثر، من الوجهة المعجمية، هو أحد مصادر "نثر". وتدل مادة (ن ث ر) في اللغة العربية على التشتت والانفراط؛ ومن ذلك النثر الذي هو كل ما تنثر من الأشياء كالفتات المتناثر من حول الخوان. ومنه أيضا نثر الحنطة والشعير ونحوهما (1)؛ وهي عبارة عما يتناثر ويتشتت منهما.

وقد أطلق النقاد العرب القدامى (2) مصطلح النثر على الكلام الذي يتفوه به الخطيب في المواقف المشهودة، والمرسل على كتابة الطوامير، دون أن يكون أي منهما خاضعا لقيود الوزن والقافية. ولعلهم أن يكونوا أخذوه من معنى الدر المنثور الذي لا يتم الارتفاق به إلا إذا انتظمه عقد؛ ولا يقع الالتذاذ به، والتمتع بجماله. إلا إذا وُضع في الموضع المهيأ له من جسم المرأة وهو جيدها.

وإننا لنعلم أن إطلاق مصطلح النثر على كل كلام خال من الشعرية. وخصوصاً من الإيقاع في تمثل القدماء، لا يعدم بعض التهجين؛ ذلك بأن المنثور من الألفاظ يضارع المنثور من الدر؛ حذو النعل بالنعل؛ أ رأيت أنه لا يبلغ الدرجة الملائمة من الارتفاق به إلا إذا انتظم. كما أسلفنا. في عقد. ثم حُلّي به جيد حسنا. ونذكر بعض هذا التهجين من تعصب ابن رشيق للشعر على النثر حين يقرر أن "كل منظوم أحسن من كل منشور من جنسه في مُعترف العادة؛ ألا ترى أن الدر - وهو أخو اللفظ ونسيبه، واليه يقاس، وبه يشبه - إذا كان منشوراً لم يؤمن عليه. ونم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتُخب؛ وإن كان أعلى قدراً، وأعلى ثمناً؛ فإذا نُظم كان أصون له من الابتذال، واطهر لحسنه مع كثرة الاستعمال. وكذلك اللفظ إذا كان منشوراً تبدد في الأسماع. وتدرج عن الطباع" (3).

ومن الواضح أن تعليل أفضلية الشعر على النثر كما يسوقه ابن رشيق غير مقنع؛ ذلك بأن قيمة الدر تظل هي هي من حيث القيمة المادية، والقيمة الجمالية إنما استمدت من القيمة المادية أساساً...

والحق أن الرؤية الفنية تغيرت رأساً على عقب؛ فإذا المفاضلة نزول نهائياً بين الشعر والنثر؛ ويغتدي لكل جنس منهما وظيفته التبليغية، ومكانته الفنية ضمن أشكال التبليغ القائمة على التماس الجمال الفني ابتغاء التأثير في المتلقين؛ بحيث نلغي الشعر يستأثر بحقوق لا ينبغي للنثر الشطاول عليها، بله الاستئثار بها. كما إننا نجد النثر يستبد بأجناس من التعبير لا يتعلق الشعر بها؛ فيرتد عنها كليلاً حسيماً. فمجال جنس الرواية. على عهدنا الراهن. لا حق فيه للشعر إلا من حيث هو تصوير وتشكيل ورؤيا. وعلى أن كثيراً من الكتابات الروائية لا يجنح للاعتراف من هذه الشعرية ويراها مجرد تمهيد للحدث. وتمزيق لحبال السرد؛ إذ غالباً ما تنصرف شعرية الرواية إلى المواقف الوصفية والعاطفية التي تمتطي متن الرواية اقتساراً واغتصاصاً؛ فتكون مفسدة لرشاقة الحدث، ومُرْتَسِل السرد.

وعلى أن كثيراً من النقاد الحداثيين يجنحون إلى نبذ الحدود الفنية التي رسمها النقاد التقليديون على أنها فاصل بين الجنسين الأصليين. أو بين كل الأجناس الأدبية. ذلك بأن الشعر المعاصر ربما مال إلى شيء من النثرية والسردية جميعاً. في حين نلغي كثيراً، أو قليلاً. من القاصين والروائيين. يجنحون للاعتراف من الشعرية في تصويرها وتشكيلها؛ بل ربما في بعض إيقاعها أيضاً...

وركحاً على ذلك لا ينبغي أن يكون لمذهب النقاد التقليديين في التعصب على الكتابات النثرية أي حجة على ما كانوا يذهبون إليه.

<><><><><><>

وحين نجيء إلى الحديث عن النثر الأدبي، على عهد الدولة الرستمية في الجزائر؛ وهو العهد الذي يمتد، تقريباً، من منتصف القرن الثاني إلى نهاية الثالث للهجرة (160هـ - 296هـ)؛ نلاحظ أن الدور الأدبي لهذا النثر لم يك في شيء ثانوياً. بل إننا نرى أنه أسهم بشيء من

الفعالية والحركية في تأسيس الدولة الرستمية وتطور نظامها، والتمكين لاثساعها، وتخليد معالم حضارتها.

ويمكن أن نلاحظ أن سيرة هذا النثر كانت تأسيسية بالقياس إلى الأدب العربي القديم في الجزائر؛ مثلها مثل الشعر الذي هو أيضا كانت سيرته تأسيسية بحيث من العسير العثور على نصوص شعرية ونثرية ترقى إلى مستوى الأدبية قبل ظهور الرستميين بالجزائر. وتأسيساً على هذا التمثل؛ فإن كل ما له صلة بهذه الدولة الجزائرية كان تأسيسياً:

1. إن النبعة الخارجية بعامّة، والإباضية بخاصة، ترتبط بالدولة الرستمية ارتباطاً وثيقاً من الصعب معه التحدث عن ازدهار هذه النحلة في الجزائر، وعلى ذلك النحو من التوجه والعنفوان، قبل ظهور الرستميين في تاهرت. أ رأيت أن خصم الخوارج من الأدارسة غرباً، والأغالبة شرقاً (4) كما، قصاراهم إحباط كل مساعي الخوارج في الانتشار، والحبولة بينهم وبين الشك في أصقاع أخراة من الجزائر؛ فلم تقم لهم قائمة حقيقية حتى تمكن عبد الرحمن ابن رستم من تأسيس دولته بتاهرت زهاء عام ستين بعد المائة للهجرة المحمدية.

2. إن تأسيس هذه الدولة يرتبط، هو أيضا، بأولية دولة جزائرية تستأثر بالحكم فيها دون انتماء روحي للخلافة العباسية في بغداد. فكان الدولة الرستمية تمثل تأسيس السيادة الجزائرية على أرضها في عهد مبكر من تاريخ ظهور الإسلام؛ كما تمثل عهداً جديداً من شروع كثير من أقاليم الامبراطورية العباسية المترامية الأطراف في الاستقلال عنها؛ الواحد تلو الآخر...

3. إننا لا نصادف، حسب ما انتهى إليه علمنا، أدبا عربياً يمكن أن ينطبق عليه هذا الوصف قبل ظهور هذه الدولة في الجزائر. فكان ظهورها يرتبط، من وجهة أخرة، بتأسيس أول حركة أدبية عربية في الجزائر. على وجه الإطلاق.

مَيْدَ أَنَا حين نخلص الحديث إلى النثر ووظيفته على ذلك العهد، نفتتح بأن هذا الجنس الأدبي، أو مجموعة من الأجناس الأدبية على الأصح، ازدهر ازدهاراً نسبياً؛ مثله مثل صنوه الشعر؛ وذلك بفضل التّحاد الحكّام الرّسميّين إلى التّعويل على كتابة الرسائل، وارتجال الخطب أو تزويرها قبل الارتجال، أو تأليف الكتب إمّا انتصاراً إلى الذّعة الإباضية وترسيخها لوجودها، والتمكين لها في الانتشار، بين ربوع أرض الجزائر بعامة، وفيما بين حدود الدولة الرّسميّة التي لم تكُ تشمل، في الحقيقة، كل التراب الجزائريّ على ذلك العهد بخاصّة - من وجهة؛ وإمّا تيسيراً أو تبسيطاً للمبادئ الأولى للفقه الإسلاميّ لتمكين عامّة الناس من فهمها واستيعابها - بالعربيّة أساساً، وبالبربريّة بشكل أقلّ انتشاراً (5) - من وجهة أخرى.

ولكنّ الذي يعنينا في هذا كلّهُ إنما هو الرسائل والخطب. أمّا التّأليف فهي أولج في باب آخر لا يعنينا هنا والآن. وإذن، فلنتوقّف لدى هذين الشكليّين الأدبيّين الإثنيين - الخطب والرسائل - لإمكان إلقاء شيء من الضياء على الخصائص المميّزة لكلّ منهما.

أولاً: الخطابة.

لقد ازدهرت الخطابة في القرون الأولى للهجرة ازدهاراً عجيّباً، وخصوصاً أثناء القرنين الأول والثاني للهجرة، بالشرق (6) لعوامل لعلّ من أهمّها:

1. اشتداد التمسك بالعصبية القبليّة إذ كانت كلّ قبيلة تتعصّب لانتمائها القبليّ؛ فتتخذ للدّفاع عن ذلك، ولنشر المآثر والمفاخر، ولذكر الأيّام والمقامات؛ ما لا يتمّ إلّا إذا وفّر له صوت جهير، وبيان عجيب. وقد ظاهر على ذلك ما عُرف لدى أوائل العرب من فصاحة ولسن، وقدرة طافحة على ارتجال الكلام، وتزوير المقال.

وإنّ نزوح بعض القبائل، أو زعمائها، من البادية إلى بعض العواصم الإسلاميّة الأولى. خصوصاً في الشام والعراق، لم يستطع أن يُضعف من العصبية القبليّة شيئاً؛ بل لعلّه أن يكون قد

ضَرَى من غُلُوَانِهَا، وَأَجَجَ من عُنْفَوَانِهَا: لطول السَّوَادِ، وقرب الوَسَادِ؛ كما كانت تقول
مجد بنت الخُسِّ.

2. دواعي الضرورة الدينية حيث إن الإسلام سنَّ خطب الجمعة التي تُلَقَى في المصلين كل
يوم جمعة، وعبر كل مسجد جامع؛ فكانت تلك سبيلا إلى تطوير الخطابة التي لم تكن على عهد
الجاهلية، تكاد تتجاوز مناسبات إعلان الحرب، وعقد الصَّاحِ، وعقد النُّكاح؛ فاغتنى لها وظيفة
جديدة هي الوظيفة الدينية؛ مما كان يحمل الخطباء من أئمة المساجد. حتما على أن يتباروا في
التفنن في خطبتهم تلك. كما كانوا يُعَنِّتُونَ أنفسهم أشدَّ الإعناء ابتغاء التأثير في متلقيهم من
المصلين.

ولا ينبغي أن يكون التأثير في الناس بإلقاء مضمون فح، وطرح توجيه فقط؛ من أجل ذلك.
وتأسيسا على ما بلغنا من بعض تلك النصوص الخطابية الرائعة، كان المضمون الديني الروحي
يُلَقَى في لغة مروضة، وأسلوب مؤثر، ونسج مُبهر، ولا نحسب ذلك يتم إلا بالتصوير الجميل.
والتشكيل العجيب، وركوب متن الاستعارات، وامتناء أنواع المجازات والكنيات. وفي ذلك ما
فيه من التمكين لذلك الجنس الأدبي من النماء والبقاء، والانتشار والازدهار.

3. دواعي التطلع إلى التمكين للمذهب الخارجي. على عهد الرستميين في الجزائر.
بحيث كانت الثقافة الإسلامية مُشْرَبَةٌ بالزُّعَةِ الإباضية مما جعل الغنَّديين، سامحهم الله،
يُقدِّمون على إحراق مكتبة تاهرت العظيمة. وهي أول مكتبة عمومية أسست في تاريخ الثقافة
بالجزائر على وجه الإطلاق، ولنكرَّر ذلك ولا حرج.

ومثل ذلك التطلع إلى التمكين للمذهب الإباضي ما كان له ليتم عن طريق التأليف وحده،
وهو موجه، في أصله، إلى المتعلمين والمستنيرين؛ وإنما كان من الحاجة الشديدة الاستظهار
بالخطابة بوصفها وسيلة مباشرة للاتصال بالناس. وأداة تعبيرية للإقناع؛ فكان تأثير الخطابة
على ذلك العهد بمثابة تأثير وسائل الإعلام المسموعة والمرئية على عهدنا هذا.

ولكن الخطابة التي نتحدث عنها هنا، ومنتصورها بوضعها في إطارها الزمني والمكاني. نفترض أنها ربما كانت اصطنعت اللغة المبسطة، بل ربما استعملت بعض اللهجة البربرية، في غير خطب الجمعة، كما نفترض، للتبليغ أولاً، ثم الإقناع آخرًا.

وفي مسار التوجه الثاني ازدهرت الخطابة (والازدهار. هنا، نؤكد ذلك تارة أخراة. يظل نسبي بحيث يوضع في المستوى الذي كنا حاولنا تحديده في الحيثية الثالثة من هذا التأسيس) على عهد الرستميين عبر كل الأرجاء التي كان سلطانهم يمتد إليها. فقد ذهب الباروني إلى أنه كان لأنمة الرستميين "كلهم دواوين خطب للجُمع والأعياد، إن كانوا يخطبون بأنفسهم، ولا يعيدون خطبة خطبوا بها قبل" (7).

وقد يدل على ذلك أيضًا أسماء الخطباء التي بلغتنا والتي نعرف منها مثلًا: ابن أبي إدريس، وأحمد التيه، وأبا العباس بن فتحون، وعثمان بن الصغار. وأحمد بن منصور (8).

ولقد لاحظنا أن الباروني نفسه كان اشتكى من ندرة النصوص التي وصلته (9). فيد أن النص الذي استشهدنا به له يحملنا على الميل إلى ازدهار هذه الخطابة، ازدهارًا نسبيًا على الأقل. بمدينة تاهرت وما والأها طوال قرن ونصف. ولقد يعود ذلك إلى أسباب نعل أهمها:

1. إنه كان لكل إمام رستمى ديوان خطب خالص له، وقف عليه؛ على نحو لا يقلد فيه سواه. وإنما يعول في ذلك على نفسه. وواضح أن إلقاء الخطب على ذلك العهد كان، في معظم أطواره، ارتجالاً.

2. إن استنكاف كل إمام من ترداد الخطب التي كانت تُروى لن سبقوه لأمر كانت حاجتهم كثيرة تقتضيه لعل من أهمها:

أ. إن المناسبات المعيشة كانت تختلف من إمام إلى آخر. ومن موقف إلى آخر.

ب. إن المتلقين أنفسهم كانوا يختلفون بحكم اختلاف العهود التي تعاقب فيها أولئك الأئمة. فكان، إذن، تطبيق المبدأ البلاغي: "لكلّ مقام مقال" أمراً حتمياً.

ج. إن الأئمة الخطباء كانوا من الثقافة والعلم والتمكن من التعبير عن خلجات نفوسهم. ولواعج أفكارهم؛ ما كان يمكنهم من التفنن في إلقاء الخطب، والتدرج بها في مراق تستشرف التطور والتحكم في فن القول، وزخرف الكلام. فكان ذلك يعكس المستوى الثقافي لما كانوا عليه من علم، ولما كانوا عليه من قدرة على الارتجال والتأثير في المتلقين.

د. إن كون كل إمام كان يخطب هو شخصياً أيام الجمعة والأعياد في المسجد الجامع بتاهرت -وهذا ثابت بإجماع المؤرخين للثقافة الرستمية- إنما يعني أن أئمة المساجد، خارج مسجد الإمام الحاكم، كانوا يسلكون المسلك نفسه في ذلك مما يزدجينا أن نفترض أن أولئك الخطباء لم يكونوا. هم أيضاً -وتواكباً مع سير أنمتهم الحاكمين بتاهرت- يكررون خطب الجمعة والعيدتين؛ مما يحملنا على الافتراض، تارة أخرى، أن الخطابة كانت مزدهرة، نسبياً، على العهد الرستمي بالجزائر.

و. ذكره ابن الصغير من أن خطباءهم لم يكونوا يذكرون في نصوص خطبهم "إلا خطب أمير المؤمنين علي بن أبي طالب خلا خطبة التحكيم" (10) يُبعده من الاحتمال تعصب الإباضية على الشيعة، ورفض التأذّب بآدابها؛ كتعصب الشيعة على الإباضية، ورفض التأذّب بآدابها. ومن الآيات على بعض ذلك إحراق العبيديين مكتبة تاهرت لا لشيء إلا لأنها كانت تحتوي ثقافة الخوارج ومعتقداتهم وأفكارهم. وحتى إن تمّ ذلك في بعض المواقف المتسامحة، ومن بعض أئمة المساجد المعتدلين المعتدين بأنفسهم أمام العامة؛ فإن المنطق يفرض ثردان نصوص خطب أخراة -إلا إذا كانت النزعة الخارجية غير متمكنة حقاً من قلوب التاهرتيين. على ذلك العهد؛ فكان الإغتراف من الآداب الخطابية العلوية من باب التقرب إلى العامة، وإظهار شيء من التسامح والاستئصال في المواقف حتى تلين قلوبها، وترقّ أفئدتها، وتسكن نفوسها؛ فنعم...

وحتى إذا افترضنا أن خطباء المساجد على عهد الرستميين كانوا يرددون نصوص
خطب علي بن أبي طالب عليه السلام؛ فإن لذلك دلالة أدبية تبرهن على رقي الذوق الفني
ورعايته ولطافته لدى أولئك الخطباء من علماء الزيد؛ إذ كانت الخطب للإمام علي - الصحيحة -
من أرقى النصوص الأدبية الغربية وأجملها صياغة، وأعلاها فصاحة، وأشرقها نسجا، وأنقىها
أسلوبا.

بما ما يقرره الباروني من إنه كان لأئمة الرستميين دواوين خطب للجُمع والأعياد لا
يعيدونها؛ فإن ذلك قد يعني شيئين اثنين: كليهما أو أحدهما:

1. إن أولئك الأئمة كانوا يرتجلون خطبهم ارتجالاً، مع ما في معنى الارتجال من النسبية
والتسامح في دلالة التعبير. وقد ² ذهبنا في الحقيقة، إلى بعض ذلك منذ حين. وذلك غير
مستنكر على حكام عُرفوا في معظمهم، بالعلم وحبّه، والأدب والإقبال عليه، والنهل من معينه.

2. إنه كان لأولئك الأئمة دواوين خطب مدونة تمتد على مناسبات السنة كخطب ابن
نُبّاتة التي لهج بتردادها، بحروف نصوصها، خطباء الجمعة في المغرب العربي فيما بعد (وإنّا لا
ندري فيما إذا كان خطباء الجمعة في المشرق العربي كانوا يأتون السيرة نفسها في عصور الانحطاط
الثقافي والسياسي للعرب)؛ وذلك لفساد الذوق، وانتشار الجهل، وشيوع الأميّة، وغياب التنوير؛
فكانت تلك الخطب أبرد من الموت. وأسمح من البذاء...

وعلى أننا نستبعد أن يكون الحكام الرستميون ممن كانوا يُقبلون على نصره خطب
بعينها يجترونها اجتراراً على وجه الدهر؛ لعلّ لعل ما يمكن ذكره منها:

1. إنهم كانوا مفتقرين إلى ارتجال خطب تتلاءم مع مستويات المتلقين ثقافياً وديولوجياً.
ولعلنا أن نكون قد عرضنا لبعض هذا، في موطن ما من هذا الفصل.

2. إنهم كانوا أحرص، ذاك شأن نفترضه افتراضاً، ولكنّه غير مستنكر في مثل هذه الحال، على مخاطبة الناس من أجل توجيههم توجيهاً مذهبياً وسياسياً؛ فلم يكن من المعقول التعويل على نصوص خطب قيلت في النصف الأول من القرن الأول للهجرة ولم تعد تتلاءم لا مع أذواق الناس في تيسيرت وما والاها من أعمالها. ولا مع الاتجاه المذهبي نفسه للدولة الرستميّة.

3. إن الذهاب إلى أن أنعة المساجد الرستميّة كانوا ربّما ردّدوا خطب عليّ عليه السلام أيام الجمعة أمرٌ مستبعد؛ كما كنّا قرّرنا بعض ذلك من قبل. ولعله أن يكون مدسوساً لاشتداد الخصومة المذهبيّة يومئذ بين الشيعة والخوارج إمّا لإثبات تسامح الخوارج مع الشيعة. وأمّا لإثبات استاذيّة الشيعة للخوارج مجسّدة في الشعابم والحكم الواردة في خطب الإمام...

4. لم يكن نظام التقليد الأعمى. في منتهى القرن الثاني للهجرة. في أي رقعة من دار الإسلام (الأندلس - بلاد المغرب - المشرق...): مجسّداً في ترداد نصوص خطب بأعيانها قد شاع. بعد، بين الناس. كما أننا لا نعرف نصوصاً للخطب كتبت على ذلك العهد نيقّلدها الخطباء؛ كما حدث فيما بعد بالقياس إلى نصوص ابن نباتة التي اغتدت تتردّد على السنة جميع الخطباء أيّام الجُمُع والأعياد...

وعلى إن إنشاء الخطبة الأولى للجمعة. من خطب عليّ بن أبي طالب. ثم يدم ضويلاً إن كان وقع حقاً في يوم من الأيام، على عهد الرستميين حيث إن أحمد بن منصور حين ولي الخطابة بمسجدهم الجامع بتاهرت بدا له أننشأ خطبة حمّله عليها رجل منهم كان يدعى عثمان بن أحمد بن حبّاح. "وكان مقدّماً عندهم. ولا يكادون يخالفونه فيما استحسّن لهم" (11).

وإذن. فالخطابة بخطب عليّ عليه السلام إن كانت وقعت، حقاً. فهي سيرة لهم ثم تعدّ بعض أوائل الرستميين؛ ثمّ بدا لهم من بعد ذلك فتجانفوا عنها إلى خطبة أحمد بن منصور؛ ذلك بأنّ عليّ لم تكن تتلاءم مع النزعة الخارجيّة - الإباضيّة - القائمة على رفض خلافة عثمان

وعلي رضي الله تعالى عنهما والاجتزاء بالاعتراف بخلافة الشيخين أبي بكر وعمر رضي الله تعالى عنهما، فقط، والتقويه بهما...

ونلاحظ أن الخطابة الجمعية انحرفت عما وُضعت له من وظائف منذ العهود الأولى التي عيّنت العهد الراشدي؛ فانزلت من تطلّعها إلى معالجة شؤون المسلمين وقضاياهم اليومية من سياسية واجتماعية واقتصادية إلى الحديث عن مواضيع الآخرة وأهوالها، أو ترداد خطاب مذهبي معين كالذي نعثر عليه في نصي خطبتي الجمعة اللذين كان الرستميون، فيما يبدو، يرددونهما كل جمعة وإن عسر علينا تحديد التاريخ الذي وقع فيه رفض خطب عني (بالقياس إلى الخطبة الأولى) والكف عن ترددها على المنابر، وتأسيس نص آخر يردونه ولا يكادون يحيدون عنه قيد أنملة...

وحين نجىء إلى تأمل 11: يباغة الأسنوبية لنصي هاتين الخطبتين نلفيها لا تكاد تختلف كثيرا عن خطب الجمع والأعياد التي سادت المساجد الجزائرية من بعد ذلك على الرغم من ميل هذين النصين إلى عدم التكلف في النسيج، وإلى العزوف عن التأنيق اللغوي، الذي ربما لم يكن ميسورا على واضع هذين النصين، على كل حال. ولعل أهم ما يسميز به هذان النصان مجتمعين:

1. الاقتباس من القرآن العظيم أو الاستشهاد بآيات منه بحيث يصادفنا في الخطبة الأولى ترداد ما لا يقل عن سبع آيات من القرآن؛ وفي الأخيرة ترداد ما لا يقل عن خمس.

2. الاقتباس من خطب الرسول صلى الله عليه وسلم حيث إننا نلفي خطبة التحكيم (الأخرى) تشتمل في مطلعها، على ما لا يقل عن ثلاث وثلاثين لفظة كانت وردت في مطلع خطبة حجة الوداع.

3. إن النسخ الفني، في الخطبتين معا، يجنح للسجع بحيث نلغي معظم الجمال المستعملة مزدوجة الإيقاع أو مثلثته، وربما مربعته أيضا، أو أكثر من ذلك؛ كما قد يمثل بعض ذلك في هذا القطع:

"(...) وزينها للناظرين، وجعل فيها رُجوسا للذَّيَّاطين، فتبارك الله أحسن الخالقين. تعالى أن تُطلق في وصفه آراء المتكلفين، وأن تُحكّم في دينه أهواء المقلّدين؛ بل جعل القراءان إمام للمثّقين. وهدي للمؤمنين، وملجأ للمتنازعين، وحكما بين المتخالفين"(12).

4. إننا نلاحظ أن النزعة الدينية، بحكم طبيعة موضوع المضمون ومناسبته، تغلب على النزعة الأدبية بحيث إذا التمسنا شيئا من التصوير الفني، أو شيئا من التخيل لم نعثر عليهما. ثم إننا إذا التمسنا تعبيراً واحداً لا ينتمي إلى الخطاب الديني لم نصادفه.

5. إن النصين المدرجين في المدونة لدى آخر هذا البحث، من حيث طبيعة مضمونهما، يكشفان عن النزعة الخارجية؛ كما يمثل ذلك في ثرداد بعض العبارات والشعارات التي كان الخوارج رفعوها في وجه علي عليه السلام منذ العهد الأول لفكرة النزعة الخارجية، كيوم الاحكام بين أبي موسى الأشعري وعمرو بن العاص بعد ليلة الهرير في وقعة صفين التي هلك فيها يحدّها من العرب المسلمين زهاء سبعين ألف رجل(13)؛ ومنها: "لا حُكْمَ إِلَّا لِلَّهِ" وتغيب الخليفتين الراشدين: عثمان وعلي من الذكر. والاجتزاء بذكر أبي بكر وعمر وحدهما. رضي الله تعالى عنهم أجمعين. وكما يمثل ذلك أيضاً في بعض هذه الشعارات من خطبة التحكيم خصوصاً:

- "لا حُكْمَ إِلَّا لِلَّهِ اثْبَاثاً لِكَلَامِ اللَّهِ وَسُنَّةِ نَبِيِّهِ؛
- لا حُكْمَ إِلَّا لِلَّهِ خُلْعاً وَتُبْذاً وفراقاً لجميع أعداء الله؛
- لا حُكْمَ إِلَّا لِلَّهِ ونوكره الجبارون الحاكمون بغير ما أنزل الله؛

- اللَّهُمَّ اَرْضْ وَصَلْ عَلَى الْخَلِيفَتَيْنِ الْمُبَارَكَيْنِ بَعْدَ نَبِيِّكَ، أَبِي بَكْرٍ وَعُمَرَ،
إِمَامِي الْهَدَى، بِمَا عَمِلَا بِهِ مِنْ كِتَابِكَ (14).

6. يطبع هذين لنصّين معا الطابعُ العنيف، والتشدد المتطرف في الموقف، ورمي كلِّ مخالف عن تعاليمهم بالكفر والفسوق والظلم؛ كما يمثل ذلك أيضا في بعض هذه العبارات الدالة على النزعة الخارجيّة المتشدّدة، والتي لا تكاد تلقي إلى التسامح سبيلا: "فأولئك هم الكافرون والظالمون والفاسقون"؛ ثم الاستشهاد بقوله تعالى: (لِيَهْلِكَ مَنْ هَلَكَ عَنْ بَيِّنَةٍ، وَيَحْيَا مَنْ حَيَّيْنَا عَنْ بَيِّنَةٍ) (15).

>>>>>><<<<<<<<

ثانياً: الترسل.

يندرج فن الترسل ضمن دائرة التعبير عن الذات، وتبليغ ما في النفس الباطنة إلى متلقٍ غير حاضر إلا في الذهن. ولعلّ "الرسالة" التي جاء منها "الترسل" أن تكون مأخوذة من إرسال الشيء بمعنى نشره أو بثه أو تبليغه أو إظهاره ضمن حيّز معلوم. فكأن الرسالة، من هذه الوجهة اللغويّة الخالصة، إرسال لمخبات النفس وهواجسها خارج مدى الصوت المرسل. أو اللفظ المدبج.

وإذا كانت الأجناس الأدبيّة يقوم ضمّنها إرسال الرسالة الأدبيّة إلى متلقٍ، في معظم الأطوار، غير معروف (والهّم منصرف هنا إلى الرسالة المكتوبة خصوصا)؛ فإن الرسالة، في مُعترَف عادات الظروف التي عُرفت بها، أو فيها، يقوم الأمر عبرها على إرسال رسالة إلى متلقٍ معلوم؛ سواء علينا أ تحدّد اسمه وكنيته ولقبه، أم لم يقع تحديد ذلك...

وكما إن لكل جنس أدبي مقوماته وخصائصه الفنية، وأدواته التقنية أيضاً، فإن
لجنس الترسل خصائصه التي يجب أن يميز بها، عن الأجناس الأدبية الأخرى، كي لا - نبيس
بأي جنس أدبي آخر، إنه لا يمكن أن نلحقه بالحكاية، ولا بالمقامة، ولا بالخطبة، ولا بالقصيدة
مثلاً (وذلك إذا أخضعنا هذا التصنيف لسيرة الأدب العربي على ذلك العهد)، إذ كانت خصائص
كل هذه الأجناس منفصلة، مختلفاً بعضها عن بعض.

ذلك. وقد برع في فن الترسل كتاب في الأدب العربي بفضلهم تم وضع الأصول الكبرى لهذا
الجنس لعل من أشهرهم عبد الحميد الكاتب وعبد الله بن المقفع، وأبا عثمان عمرو بن بحر
الجاحظ، وابن العميد، وبدیع الزمان الهمداني، وأبا بكر الخوارزمي، وأبا العلاء المعري - في
المشرق - وابن زيدون، وابن سبّين، ومحمد بن محرز الوهراني، وابن الخطيب، وابن شرف
القيرواني - في بلاد المغرب. فما من هؤلاء إلا من خف لنا نتاجاً راسلانياً. إن صحّ مثل هذا
الإطلاق، أنيقاً لا يقلّ شعريّة عن الشعر، ولا أدنى أناقة من الخطابة.

وكان فن الأسلوب في تدبيح الكتابات الراسلانية ينهض على طائفة من الخصائص لعل من
أهمها: أناقة اللفظ، وإيقاعية التركيب، وازدواج الجمل أو إئتلائها؛ فكان هذا الجنس ضرباً من
الشعر المنشور المبكر (في تاريخ الأدب العربي). وذلك على الرغم من أن موضوعات الترسل كانت
في بعض أطوارها، غير موضوعات الشعر التقليديّة؛ وإن تحدثها بمعالجة موضوع الهجاء مثلاً،
وهو الموضوع الذي ظلّ زمناً وفقاً على الشعر وحده...) في كثير من مظاهره التشكيلية.

الرسالة التي نتحدث نحن عنها، في بعض هذا الفصل، ينهض الاعتبار فيها على
تحديد المستوى الثقافي، والطبيعة المذهبية، للمرسل إليهم، أو المتلقين. والمتلقون هنا تجسدهم
الرعية على عهد الرستميين طورا، وولاة هذه الإمارة وقادتها طورا آخر. ولقد جمع لنا الباروني
أطرافاً صالحة من هذه الرسائل الراسلانية التي تنتمي، في معظمها، إلى أميرين إثنين هما: أفلح

بن عبد الوهاب، ويستأثر بأربع رسائل؛ وابنته محمد بن أفلح الذي يستبد برسالة واحدة (16). فتلك، إذن، خمسة نصوص تتوزع على زهاء ثلاث عشرة صفحة من القطع المتوسط.

ومن المفترض أن يكون هناك رسائل أخراة كتبت على عهد الرستميين؛ لكننا في الواقع، الرامن لم نعثر إلا على نص رسالة قصير. آخر؛ نفترض أنه كتب في أواخر العهد الرستمي. أو بعيداً؛ ويُعزى إلى شاعر جزائري قديم مغمور الذكر هو أبو العباس فضل بن نصر التاهرتي المتوفى عام أربعة وأربعين وثلاثمائة للهجرة حيث أثبت له أبو بكر عبد الله بن محمد المالني نص هذه الرسالة القصيرة (17) التي كتبها أبو العباس جواباً عن رسالة كان تلقاها في تعزية ابن له ثكله في ناحية الجزيرة (18). وهي في صياغتها لا تكاد تختلف عن أية رسالة مشرقية أو أندلسية على ذلك العهد مما يدل على عمق التواصل بين أدباء ذلك العهد مشرقاً ومغرباً على نائي الدار. وغسر المزار؛ لأنهم يصدرون عن غرب واحد. ويرتوون من معين واحد.

1. مضمون الرسائل الرستمية.

كنا رأينا أن أربعة من هذه الرسائل يُعَدُّ إلى أفلح بن عبد الوهاب مما يجعلنا نقنع بأن هذا الإمام كان عالماً وأديباً على احترافه السياسة؛ فكان صاحب عقل وقلم ولسان. ومن خلال هذه النصوص الأربعة تبين لنا أنه وجه رسالة إلى رجل كان يُدعى انبشير بن محمد الذي يبدو أنه كان والياً له على بعض المناطق التي كانت تابعة للنفوذ الرستمي. ومما يذخر أن بعض نصوص هذه الرسائل ليست كاملة حيث تدل عبارة الباروني لدى نهاية النص المستشهد به وهي "الخ." (19) على أن النص الذي وصلنا ليس إلا جزءاً من النص الأصلي. فلعل الأيام، نرجو ذلك، أن تكشف لنا، أو لسوابنا من الباحثين في التراث الجزائري، عن بعض هذه النصوص العزيرة.

وهذه الرسالة، مثلها مثل الباقيات: تتناول موضوع الوعظ والترغيب والترهيب والتذكير بأيام الله (20).

أما الرسالة الثانية فقد وجهها إلى شخص لم يذكر الباروني اسمه، ولعله أن يكون هو أيضا أحد عماله، وموضوعها لا يخرج عن موضوع الرسالة الأولى - كما أن حجم هذا قريب من حجم تلك (21) - بحيث لا يخرج الموضوع عن الوعظ والإيحاء "بتقوى الله، والزياد طاعته، والثوقي لدينه، والثوكل عليه وحده" (22).

على حين أن أفلح بن عبد الوهاب وجه رسالة ثالثة لا تخرج عن وجه الرسالتين الأوليين. وعلى طول نفسها (23)، فإنها لا تتناول إلا الوعظ والنصح لله، والتحذير من نقته، والترغيب في نعيمه ونعمته. وهي، بعامة، تضارع الرسالة المفتوحة إلى جماعة المسلمين.

ومما ورد في بعضها: "... وعليكم بتقوى الله واتباع آثار سلفكم؛ فقد سنوا لكم الهدى وأوضحوا لكم طريق الحق. وحملوكم على المنهاج. ففي اتباعهم النجاة، وفي خلافهم نخسر الهلكة. وإياكم والبدع؛ فإن البدع هلكة وسوء طريقة. وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة كفر؛ وكل كفر في النار" (24).

على حين أن الرسالة الرابعة (25) التي بلغتنا عن طريق الباروني أيضا تختلف عن الثلاث السالفة إذ إنما يوجهها إلى شخصية فكرية كانت معاصرة لأفلح؛ وهي شخصية فرج الففوسي المعروف بـ "نقات بن نصر" الذي عدّه المؤرخون منشقا عن طاعة الأمير.

ونستخلص مما ذكره الباروني أن هذا الرجل كان يحاول الإحتكام إلى العقل في كل شيء حتى في بعض ما جاءت به الشريعة الإسلامية حيث مما كان يراه:

1. إنكاره تقديم الخطبتين في الجمعة؛ وكان يزعم أن ذلك مجرد بدعة.
2. إنكاره جمع الخراج والجبايات.
3. ذهابه إلى أن ابن الأخ الشقيق أحق بالميراث من الأخ للأب (26).
4. "أن المظطر بالجوع لا يبغي ماله إذا باعه لأجل ذلك" (27).

ويبدو أن هذه الشخصية كانت قوية العقل، ثاقبة الذهن، ولكنها كانت ضعيفة الإيمان؛ فاضطرت إلى التلذذ في بعض الأقاليم الإسلامية، حتى دُفعت إلى بغداد؛ ثم العودة والموت في ظروف غامضة...

ونستشف من نص هذه الرسالة أن أفلح بن عبد الوهاب كان يكتب إلى نفات فيكثر الكتابة إليه. وكان نفات يجيبه ولكن في غير استجابة لإرادة الأسير. والذي يعيننا في ذلك أن جنس الرسائل كان شائعاً على عهد الدولة العثمانية، ممارسة فيها، متداولاً بين مثقفيها ومفكرها.

والحق أن هذه الرسالة طريفة لأنها تخرج عن إطار الرسائل التي ألفنا قراءتها لأنفة بني رستم؛ والتي تركض في جلها، حوال الوعظ والإرشاد. والنصح والإيحاء، والترغيب والترهيب؛ فأفلح، هنا، إنما يجادل ويناقش؛ أي أنه يفكر. ويقدم العقل بالعقل؛ حتى أنه لم يفتح رسالته بالبسملة ولا بالحلاة والتسليم على النبي صلوات الله وسلامه عليه؛ وإن كان اختتمها بالحوقة؛ لأنه كان غاضباً عليه. بريئاً منه. كما زعم ذلك الباروني (28)؛ وإنما قد يكون ذلك من باب سياق قوله تعالى: (وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَنَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ) (29). فكان أفلح بن عبد الوهاب انطلق من موقف محايد في جداله ونقاشه لرجل كان يشك في إيمانه بالله؛ حتى يجعله يقتنع ويتأمل. ويتفكر ويتدبر؛ والآن فإن الأمير أفلح. في حقيقة الأمر، حمد الله في رسالته هذه وأثنى عليه...

وأيما كان الشأن، فإن أفلح بن عبد الوهاب كان في موقف حرج؛ وكان لا مناص له من أن يتخذ موقفاً صارماً إزاء نفات المتمرد؛ والآن استضعفته العامة، وأنحت عليه باللائمة، وربما شقت عليه عصا الطاعة؛ بل ربما حملها ذلك على التطلع إلى الفتح به. وإن سكنت عنه العامة فسيبتقه مجلس الشراة. فكان، إذن، مضطراً إلى أن يجعل حداً للتراسل بينه وبين المنشق عليه نفات في هذه الرسالة الأخيرة التي وصلتنا دون سوانها؛ مما كان يكتب به إليه (ونذكرك في حدود ما انتهى إليه علمنا على الأقل)؛ فأنذر "الخارج عن الطاعة" لكي يختار: فإما أن يثوب ويتوب؛

وإن. فسيكون لدى الإمام بالحالة التي يستحقها ويستوجبها (30)، وينزله من نفسه بحيث يحب (31)؛ وإما أن يختار ما رضي به لنفسه من الاعتراض والمخالفة والعناد فتحق البراءة منه (32). وتعني البراءة هنا إهدار دمه، والتعرض للعقاب المبرح مما حمل الرجل على أن يتشرد فاراً برأيه (33).

وننتهي إلى الرسالة الخامسة التي كتبت على العهد الرستمي. والتي وصلتنا. هي أيضا. عن طريق الباروني؛ وهي لمحمد بن أفلح بن عبد الوهاب لنقرر بشأنها أنها لم تك. في حقيقتها. إلا استمرارا لرسائل الأب؛ وأنها تركض في سبيل الوعظ والإرشاد والتنصيح للرعية بتقوى الله والتحذير من غضبه، والثوقي من عذابه. يوم القيامة. ويبدو أن هذه الرسالة كانت بمثابة ما يطلق عليه في بعض اللغة المعاصرة: "التعليمية السياسية"؛ بحيث نم يدبجها محمد بن أفلح إلا حين "أحس من الناس بعض فتور وتقاعد عن الواجب" (34)؛ فاقتدى. إن. في ذلك. بأبيه في توجيه تلك الرسالة -الوصية- إلى الناس يستحضرهم فيها إلى الخير. ويستحثهم على النبوض بما لهم من واجب إزاء الدولة الرستمية.

ومما ورد في نص هذه الرسالة الوعظية:

"إن أفضل ما يتواصى به العباد ويتحاضوا (كذا، والوجه: "ويتحاضون") عليه بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته، والزجر عن معصيته، والترغيب فيما يُورث الثواب من القول الطيب. والعمل الصالح. وعليكم، معاشر المسلمين، بالتهيء للقدوم على الله. والثأب والاستعداد ليوم تشخص فيه الأبصار، وتتغير فيه الألوان، ويشيب فيه الولدان؛ (وتدّخل كل مُرضعة عمّا أَرْضعت، وتضع كل ذات حَمْلٍ حَمْلَهَا؛ وتُرى الناس سُكّارى. وما هم بسُكّارى؛ ولكن عذاب الله شديد) (35) (36).

فهذه هي النصوص الستة التي عثرنا عليها خلال تنقيبنا في المصادر التي أتت لنا العثور عليها ونحن ننجز هذا البحث؛ بذلك على الرغم من أن رسالة الفضل بن نصر التاهرتي قد تكون

كُتِبَتْ بُعِيدَ انقراض الدولة الرستميّة. لكنّ من المحتمل أن تكون قد كُتِبَتْ بزمان قليل بعد هذا الانقراض؛ ذلك بأنّ هذا الأديب نفسه تُوُفِّيَ بهزاء نصف قرن من سقوط تاهرت في أيدي العبيديّين الذين درسوا آثارها، ومحا حضارتها، وهدموا عمارتها، وأحرقوا مكتبتها؛ فإذا تاهرت كأنّها لم تغن بالأمس...

2. قضايا فنيّة.

إنّا حين نعود إلى هذه النصوص الرّسائيّة القليلة والتي لا يُجاوز عددها ستّة نصوص (وإن كان النصّ السادس قد يكون كُتِبَ بعد سقوط الدولة الرستميّة؛ وقد كنّا أوامنا إلى مضامين هذه الرّسائل في الطرف الأوّل من هذا الفصل): لتتأمّلها، ونرصد نسجها؛ نجدّها تخضع لبنية أسلوبية واحدة هي التّناصّ مع القراء العظمى أساساً.

وهذه السيرة تحملنا على إدماج نصوص الرّسائل في الخطب، من الوجهة الفنيّة؛ بحيث لا نحسب أنّ هناك قرينة أساسية ما، تستطيع أن تضع الحدود الفنيّة بين الخطب والرّسائل؛ إلّا ما كان من أمر ضمير الخطاب الذي قد يستحيل إلى ضمير مخاطب مفرد كما رأينا في نصّ الرسالة الرّابعة لأفّاح بن عبد الوهاب الذي كان وجهها إلى فرج النفوسي، المنشق عن مذهب الإمارة.

ونتوقّف الآن لدى بعض هذه النماذج لاستخلاص خصائص فنيّة منها؛ يمكن بها أن نحدّد معالم هذه التّرسّلات تحديداً أدقّ وأوضح. وسنتوقّف، خصوصاً، لدى رسالة أفّاح بن عبد الوهاب لمحاولة تحديد طبيعة بنيّتها، بوجهيّتها السّطحيّة والعميق (37). وممّا يطفّر. لأوّل وهلة، للملاحظة أنّ التّزعة الدينيّة تتجسّد فيها بحدّة؛ إذ على قصر نصّها الذي لا يُجاوز تسعة عشر سطراً؛ فإنّنا لاحظنا هيمنة لفظ الجلالة -الله- عليه؛ ثمّ بعض الألفاظ الدينيّة الأخرى المتصلة به. ودون الالتفات إلى الضّمائر العائدة، فإنّ تواتر الألفاظ الدينيّة يكشف عن بنية النّسج في هذه الرّسالة؛ ذلك بأنّ لفظ "الله" (بدون عدّ الضّمائر العائدة عليه) تكرر سبع عشرة مرّة (أمّا

إن عذدنا "العلي العظيم"، و"الرحمن الرحيم"؛ فإن العدد يرتفع إلى إحدى وعشرين مرة، والتقوى سبع مرات، والآخرة والموت ست مرات.

كما يمثل في هذا النص ثنائية عجيبة تتجسد في طائفة من المظاهر الكونية والوجودية والنظامية لعل أهم ما ينبغي أن يذكر منها:

«الله - العباد»

«الأمير - الرعية»

«الدنيا - الآخرة»

«الحاضر - الماضي»

«الحاضر - المصير المحتوم (الأيلولة إلى الفناء)»

«الوجود - الفناء»

«الإساءة - الإحسان»

ونود الآن أن نتوقف بشيء من التفصيل لدى جملة من الخصائص الأسنوبية، والمميزات النسجية، الأخيرة في نص هذه الرسالة؛ فنعرج منها، خصوصاً، على:

1. التناسق القراءاني.

على الرغم من أن هذه الخاصية الفنية كنا رصدناها لدى الحديث عن خصائص النسيج في النصوص الخطابية؛ فإن من الخير التوقف لديها، هنا، لتحديد مقدار تعويل النسيج الرسائلي. في العهد الرستمي، على التناص القراءاني. ويمكن أن نقف أمراً على أنموذجين إثنين من هذه الرسائل: رسالة أفلح بن عبد الوهاب إلى أحد، الولادة، ورسالة ابنه محمد إلى الرعية.

أ. رسالة أفلح بن عبد الوهاب (3).

وعلى قصر حجم نص هذه الرسالة، كما كنا لاحظنا ذلك من قبل، فإنها اشتملت على ستة تناصات مباشرة، مع القراءان، دون التوقف لدى التناصات الضمنية أو العائمة:

أولها: (بسم الله الرحمن الرحيم):

وثانيها (أولئك الذين هداهم الله: وأولئك هم أولو الألباب)(39):

وثالثها: (ومن يتق الله يجعل له مخرجاً ويرزقه من حيث لا يحتسب. ومن يتوكل على

الله فهو حسبه: إن الله بالغ أمره: قد جعل الله لكل شيء قدراً)(40):

ورابعها: (واصبر على ما أصابك: إن ذلك لمن عزم الأمور)(41):

وخامسها: فيجزى (الذين أساءوا بما عملوا، ويجزي الذين أحسنوا بالحسنى)(42):

وسادسها② لما اختلفوا فيه من الحق بإذنه)(43).

ونحن، هنا، لم نرد التوقف لدى الاقتباسات (والتي أطلقنا عليها المصطلح السيفاني الشائع في الدراسات الحديثة، وهو "التناصات [جمع تناص]" التي نو أدرجتها في الاعتبار لتنامي. حتما، العدد. فكان هذه الرسالة قبس من القراءان العظيم، وفيض من الحديث النبوي الشريف: أي قبس من المنابع الأولى للأدب الإسلامي.

ب. رسالة محمد بن أفلح إلى الرعية(44).

وفي هذا النص، وعلى قصره هو أيضاً، لاحظنا استشهادات، أو قل باللغة النقدية الحديثة: "تناصات" كثيرة تمثل فيما لا يقل عن عشرة تناصات:

أولها: (بسم الله الرحمن الرحيم):

وثانيها: (لا إله إلا هو)(45):

وثالثها: (... الطيب، والعمل الصالح يرفعه)(46):

ورابعها: (...) ليوم تشخص فيه الأبصار)(45):

وخامسها: (تذهل كل مُرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى، وما هم بسكارى، ولكن عذاب الله شديد) (46)؛
 وسادسها: (هي العليا) (47)؛
 وسابعها: "والباطل زهوقاً" (48)؛
 وثامنها: (اتبع هواه) (49)؛
 وتسعها: (عن سواء السبيل)، (52)؛
 وعاشرها: "وعليه نتوكل؛ وما توفيقنا إلا بالله" (53).

وإذن، فإننا ألفينا النثر الرسائلي. مثله مثل النثر الخطابي. في الأدب الجزائري القديم. شديد الإيلاء بالاغتراف من الاستشهاد -أو التناص- العائم. والاقتراس المندمج من القراء العظم. ولعل ذلك أن يعود إلى طائفة من العلل من أهم ما ينبغي أن يذكر منها. هنا:

أ. إن أولئك المثقفين. الأوائل. كانوا يلزمون تلاوة القراء العظم. على أساس أنهم كانوا يحفظونه عن ظهر قلب. وكان حفظه لديهم شرطاً جوهرياً في تحصيل الثقافة والعلم والإنبراء للكتابة.

ب. إن تطلعهم إلى مثل تلك الإقتباسات والاستشهادات أو التناصات غير المعلنة (ولكنها لم ترد في نصوصهم على سبيل السطو؛ ولكن على سبيل التيمّن والتبرك والتعبد) كان يُراد بها إلى تحلية نصوصهم وتزكيتها بتلك الآيات الكريمات التي كانوا يعومونها تعويماً في نصوصهم.

ج. إن ذلك السلوك الأسلوبى ربّه يحدث تلقائياً في بعض الأئمة والرواة. إذن بحق وفعل، ضمن إطار التناص المكشوف أو المباشر طوراً، والتناص العائم طوراً آخر.

د. إن الأديب الكبير، كان في رأيهم، هو من يستطيع أن يُوفّق إلى بعض تلك
الإستشهادات المندمجة، أي التي كان كلامهم يرقى إلى الاندماج فيها؛ فيتحلّى بها؛ وإنما كان
ذلك من كمال التوفيق، واكتمال الأدوات الكتابية، وانصقال القريحة المبدعة.

2. الإيقاع.

على الرغم من أن جنس الترسل. في ظاهر أمره، لا نفترض أن يكون له وظيفة إيقاعية
تظاهر الخطاب على السريان عبر قنوات التبليغ؛ وهي سيرة كانت تُتطلّب في جنس الخطابة...
إلا أن ذلك قد لا يكون حكماً مسلماً حيث إن هذه الرسائل السلطانية لم تكن في معظم أظوارها
توجّه إلى شخص منعزل عن الجماعة فيتلقّاها ليقرأها بصوت خافت؛ وإنما كانت توجّه إلى
جماعة المسلمين؛ وأنها كانت تُقرأ في المساجد، كما نفترض ذلك. ولنا على هذا الافتراض
برهانات تظاهرنّا؛ ولعلنا أن لا نكون مفتقرين إلا إلى ذكر واحد منها؛ وهو أن الدولة الرستمية
كانت دولة تطبّق الشريعة الإسلامية على مذهبها الخاص؛ وأنها كانت تتطلّع إلى أن تؤوب
القيصري بالإسلام إلى عهدي أبي بكر وعمر رضي الله تعالى عنهما، ثم تكفر بعهدي عثمان بن
عفان وعلي بن أبي طالب... رضي الله عنهما؛ كيما تواكب النزعة الخارجية المعروفة في نظام
الإمامة في الإسلام...

والذي يعنينا في كل ذلك إنما هو المنحى التأثيري في هذه النصوص الترسلية التي لما كان
محكوما عليها بأن تُقرأ في المساجد لعدد جمّ من المتلقين المسلمين؛ فقد كان منتظراً أن يتأنّق فيها
كتابها - وهم هنا أساساً أمراء بني رستم - لكي تترك شيئاً من الأثر النفسي الجميل في أنفس
المتلقين من الرعية. وعلى أننا لا نريد أن ننكر ابتغاء الأثر الروحي الذي ربما كان هو المقصود
أساساً، قبل أي شيء آخر من ذلك التبليغ الترسل.

وإنّا، أثناء ذلك، لا نزعّم أن أولئك الكتاب الأمراء كانوا يتأنّقون في نسج كتابتهم إلى
درجة مُلامسة المستوى الاحترافي الذي نصادفه لدى كتاب ذلك العهد، أو بُغيذه، في المشرق

والأندلس؛ وإنما كان تأثُّقهم يشبه التلقائية مما كان يجعلهم يعولون تعويلاً مطلقاً على
القناصر القراءاني في تدبيح تلك النصوص الترسليّة: نسجاً وإيقاعاً.

ونود الآن أن نتوقف، ولو بشيء من العجلة والاقتضاب (ونتخلّى . هنا والآن. عن تطبيق
منهجنا المجهرى الذي ألفنا أن نحلّ به النصوص الأدبية؛ إذ لو جننا ذلك حول بعض هذه
الرسائل. أو كلها، لما أمنا أن يخرج ذلك في حجم تحليل قصيدة "ذكر الموت" لبكر بن حماد؛
وهي سيرة نود أن نتجانب عنها. هنا. اقتصاداً للوقت من وجهة. وتواكباً مع متطلبات الخطّة
المنهجية التي رسمناها لعملنا هذا. في تقسيم فصوله. وتبويب أقسامه من وجهة أخراة) لدى هذا
النص (54)؛ فنلاحظ أنه على الرغم من تخييب السجع المنتظم الذي لم يحل. أو قل: لم يتقل.
فواصل الجمل في نصّ هذه الرسالة. فإننا لدى تأملنا نسج هذا النصّ نلاحظ عليه شيئاً بادياً من
الميل الواضح إلى الاغتراف من الإيقاع الفنّي الذي بعضه خارجي. وبعضه داخلي؛ كما يمثل ذلك
في سوق بعض النماذج النحجية من نصّ هذه الرسالة.

أ. الإيقاع الداخلي.

ونود أن نوضح أمراً قد يفضى إلى شيء من الخلط إذا لم يتمّ توضيحه في مطلع هذه الفقرة؛
وهو أننا لا نبغي بالإيقاع إلى معنى الميزان الغروسي الصّارم. فهذا الإيقاع لدينا مجرد مظهر
صوتي يقوم على التماس شيء من الانسجام النغمي بين الألفاظ داخل جملتين اثنتين. متجاورتين.
أو قل: داخل جملة واحدة بين لفظين إثنتين متجاورين. أو أكثر من ذلك. ويتخذان مظاهر صوتية
مقاربة النغم. ومتماثلة الموسيقى. فذلك، إذن، ذلك.

ويستلّب الإيقاع الداخلي. في نسج أيّ نصّ. شيئاً من الملاحظة الدقيقة للكشف عن
مواطنه، ورصد مظاهره؛ قبل الانتهاء إلى ربط الداخل بالخارج في النسج الكلامي؛ وذلك ابتغاء
الانتهاء إلى الكشف. آخر الأمر. عن البنية السطحية لنصّ المطروح للتحليل.

ونجد في هذا النص أطرافاً من بعض هذا التشاكل الإيقاعي الذي يحلّي النص في
النص الجواني. ومن هذه الأطراف المتشاكلّة الإيقاع، يمكن رصد ما يلي:

ب: كُمْ = رَفَ: ثُمَّ (من: "فارقتم")؛ حَقَّ: ثُمَّ (من: "لحقتم") = لَيْدَ: كُمْ (من: "وعليكم")؛

«مهدوا = قدّموا (وبدرجة أدنى: "اعملوا")؛

«الدُّنْيَا = بالموتى = بما مضى؛

«فكأننا = فارقنا = فوقفنا؛

«كُم (من: "فلا تغرّكُم") = كُمْ (من: "واياكم")؛

«فيجزّي الذين = ويجزّي الذين؛

«فانية = زائلة؛

«الذين أساءوا = الذين أحسنوا.

وإذا انضاف إلى هذا التشاكل الإيقاعي الداخلي الخالص، التشاكل اللفظي القائم على

التكرار كما في قوله (وهو في الأصل جزء من آية قرآنية) (55):

«فيجزّي الذين = ويجزّي الذين؛

ثم إذا انضاف إلى ذلك أيضاً التباين بين:

«أساءوا = أحسنوا؛

«الدُّنْيَا = الآخرة؛

«الدُّنْيَا = الموتى؛

تبيّن لنا مدى اشتغال هذا النص على مثل هذه التشاكلات وحرصه على الإغتراف منها

ليزدان بها نسجها، وينضّر بها وجهه.

ب. الإيقاع الخارجي.

والآن. عن تطبيق

حون بعض هذه

ليكر بن حماد

متطلبات الخفة

أخرى (أخرى) لدى هذا

أو قل: لم يُثقل.

شيئا باديا من

كما يمثل ذلك

طلع هذه الفقرة:

بنا مجرد مظهر

متجاورتين.

ذات مظاهر صوتية

للكشف عن

وذلك ابتغاء

لقد دأب النقاد ومحللو النصوص على سعيهم في رصد ظاهرة الإيقاع فيما يسمى بالشعر وحده؛ وكثيراً ما ينزلق السعي هنالك إلى نحو الميزان العروضي وتفعيلاته الرتيبة الأصوات، دون العناية بجمالية الإيقاع في حد ذاتها من حيث هي مكون مركزي في شعرية النص الأدبي. والحق أن مثل هذا المذهب لا يخلو من قصور؛ إذ كانت سيرة الشعرية إنما تلتصق في النص الأدبي بغض الطرف عن كونه منتمياً، في مفهوم التصنيف التقليدي، إلى الشعر أو إلى النثر؛ فإن بعض النصوص التي توصف، خيفاً، بالنثرية، في معجم المفاهيم التقليدية للنقد؛ لا تكون صفاتها متطابقة مع طبيعتها الشعرية بما تشتمل عليه من ظلال شعرية كاصطناع الألفاظ الشعرية الرقيقة، وشحنها بأحمال من المعاني التي لم تك فيها من قبل؛ وكالتوسع في الاستعمال النسخي بالانزياح بالكلام نحو منحرفات أسنوبية ثم يعيدها في سواف أمره. ولا مواضي سيرته؛ وكاصطناع إيقاعات منتظمة طوراً، (وهي غالباً ما تكون مستسجمة مستثقلة. ومستكرهة مسترذلة) - وربما نكون بالعبارات السالفة وصفنا الشيء بجنسه - ومتغافصة - هنا وهناك على سبيل الطبع السطح - طوراً آخر...

وهي عوامل إزدجتنا، في معظم تحليلاتنا للنصوص الموصوفة بالنثرية. على أن نحاول معاملتها من جنس معاملتنا للنصوص الموصوفة بالشعرية. وذلك بعض ما نجينه هنا والآن. فليس عجيباً أن نقسم الإيقاع في نص هذه الرسالة الرستمية إلى داخلي وخارجي؛ وكأننا بصدد رصد هذا الإيقاع في أي نص شعري خالص الشعرية بالمفهوم الأدبي الأرقى.

وهذه أطراف من هذه النسوج الأسلوبية التي تقوم على الإيقاع الخارجي للكلام:

- «ولزوم طاعته، والثوقي على دينه. والثوكل عليه؛
- «فالزم التقوى نفسك، وأشعرها قلبك، واصبر على ما أصابك؛
- «أهل الفقه واليقين، والبصيرة في الدين؛
- «فمهدوا لأنفسكم. وقدموا لمعادكم. واعملوا عملاً يسركم؛

«وقد فارقتم الدنْيَ». ولحقتم بالموثى، وعليكم بالتمسك بما مضى؛
«خلصوا من هموم الدنيا وأشغالها، ونجّوا من عذاب الآخرة ونكاليها»
«ويجزى الذئبُ: أحسنوا بالحسنى، غصمذا الله وإياكم بالتقوى».

إننا نلاحظ أن هذه الإيماءات الخارجية، أي الفواصل الصوتية التي يتوقف لديها، أو عليها، اتخذت لها سيرتين اثنتين: سيرة ثلاثية وتجسدت عبر هذا النص في أربع تشكيلات إيقاعية بحيث تُلفي كل تشكيلة تتألف من ثلاثة فواصل صوتية متشاكلة؛ وهي:

- تَهْ = نَهْ = يَهْ؛
- حَكْ = سَبَكْ = سَبَكْ؛
- كُمْ = كُمْ = كُمْ؛
- سِيا = سنى = ضى.

على حين أن ثلاث تشكيلات إيقاعية خارجية أخراة تصادفنا في هذا النص؛ ولكنها تتخذ

لها سيرة ثنائية؛ وهي:

- سَلْها = سَلْها؛
- نَ = نَ = دين؛
- سَسْنى = سَقوى.

والحق أن مثل هذا التفاعل الإيقاعي مما تكاد تختص به لغة الضاد وحد ما في نسيها الأدبي العالي بحيث لا يجوز أن يخلو منه نص رفيع يركض في صميم الأدبية؛ وذلك حتى في الكتابات غير الاحترافية، والتي تأتي كالطبع السّمح. وكالسّجية الكريمة؛ كما نلاحظ بعض ذلك في نص هذه الرسالة...

<><><><><><>

إحالات وتعليقات

1. ابن منظور. لسان العرب. نشر.
2. ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. 19.1 - 22.
3. م.س.
4. مبارك الملي. تاريخ الجزائر في القديم والحديث. 54.2.
5. عبد الرحمن الجيلالي. تاريخ الجزائر العام. 174.1. مبارك الملي. م.م.س. 68.2.
6. ينظر إحسان النص. الخطابة العربية في عهدها الذهبي. دار المعارف. القاهرة. 1964.
7. الباروني. الأزهار الرياضية. في أنفة وملوك الإباضية. 286.2.
8. م.س. 287.2.
9. م.س. 286.2.
10. ابن الصغير. مذكور في الباروني. م.س. 287.2.
11. م.س. ويراجع نص الخطبة الأولى للجمعة في المدونة رقم 13 (الأزهار الرياضية. 289-290). ونص الخطبة الأخيرة في المدونة رقم 12 (الأزهار الرياضية. 287-288).
12. م.س. ص. 288.
13. ابن أبي الحديد. شرح نهج البلاغة. 419.1 - 458.
14. الباروني. م.م.س. ص. 290.
15. سورة الأنفال. الآية: 42.
16. يراجع الباروني. م.م.س. 187-189، 204-205، 214-219، 241-242.
17. رياض النفوس. 420.2 - 421.
18. تراجع المدونة. رقم 14. والنص. أصلاً. مأخوذ من كتاب "رياض النفوس..."
19. الباروني. م.م.س. 188.2.
20. م.س. 187-188.

21. م. س. . ص. 188-189.
22. م. س. . ص. 188.
23. م. س. . ص. 214-219.
24. م. س. . ص. 215.
25. م. س. . ص. 204-205. ويراجع نصر هذه الرسالة في المدونة رقم 15.
26. م. س. . ص. 195.
27. م. س.
28. م. س. . ص. 204.
29. سورة سبأ. الآية: 24.
30. م. س. . ص. 205.
31. م. س.
32. م. س. . ص. 204.
33. يمكن العودة إلى الباروني فيما سرده من أخبار هذه الشخصية الفكرية المتصيدة: الأزهري
الرياضية. 206-210.
34. م. س. . ص. 240.
35. سورة الحج. الآية: 22.
36. الباروني. م. س. . ص. 241.
37. م. س. . ص. 188-189.
38. م. س.
39. سورة الزمر. الآية: 18.
40. سورة الطلاق. الآية: 3.
41. سورة لقمان. الآية: 17.
42. سورة النجم. الآية: 31.
43. سورة البقرة. الآية: 213.

م. س. . ص. 68.2.

القاهرة. 1264.

الرياضية. 289-

241-242

فوس...

القسم الثاني

تحليل نص شعري جزائري قديم

(مجهول القائل)

إنّا حين نعيد إلى تحليل هذه المقطوعة المجهولة القائل، والمؤلفة سن سبعة أبيات تصادفنا فيها لغة شعرية رقيقة، متمكنة، ناضجة، ناضرة، متوهجة؛ مما يجعلنا نذهب إلى أن مثل هذا النّسج الفنّي لكتابة الشعر يوحى باحترافية حقيقية، لقرض الشعر، على ذلك العهد المبكر من تاريخ الأدب الجزائري القديم.

وإنّ هذه المقطعة التي ننهض اليوم بتحليلها مجهولة القائل؛ ولم نُوفّق، إلى الآن، إلى الكشف عن قائلها، ورفعها إلى صاحبها. بيد أنّنا نفترض، في غياب الحجّة التاريخية، أنّها قيلت إمّا في أواخر القرن الثالث للهجرة، وإمّا في طلائع القرن الرابع لها.

وتنهض اللغة الفنّية لهذه المقطعة على طائفة من البنى التي تتحدّد خليّاً في هذا النصّ وتطبعه بطابع فيه من الاحترافية الشعرية ما يقف النّاقّد أمامه حائراً من أمر هذا النصّ المبكر الذي جمل الشعر الجزائري القديم يختصّ بتلك الخصائص الفنّية، الأنيقة اللطيفة الرّهيفة ما. ولعلّ أهمّ هذه البنى المتحكّمة في بناء هذا النصّ الأنيق:

1. البنية الهويّة (نسبة إلى الهوى)، وتستأنر بالبيتين الاثنين الأوّلين؛

2. البنية البنيّة، وتتوزّع على الأبيات الخمسة الآتية؛

وتتضافر هاتان البنيتان معاً لتجسّداً، آخر الأمر، تقابلاً سيمائياً يجنح للقيام على مبدأي الحياة والممات.

وقد ارتأينا تحليل هذا النصّ من أربعة مستويات، هي:

أولاً: شعرية اللغة؛

ثانياً: التّخايب التّشاكلي؛

ثالثاً: التّخايب الحيزي؛

المستوى الأول: شعريّة اللّغة.

لقد أمسى واضحاً، الآن، لدى النّقّاد والمحلّلين واللّسانيّتين، أنّ اللّغة (Le langage) هي غير اللّسان (La langue)؛ إذ انفصل مفهوم اللّغة، عن مفهوم اللّسان. نهائياً منذ القرن التّاسع عشر (1) حيث اغتدت اللّغة السيمائيّة تتقابل مع اللّسان الموروثيّة من الأمم كالّلسان العربيّ الذي هو لغة العرب.

فكان اللّغة هي الملكة البشريّة، أو الوظيفة الاجتماعيّة، أو وسيلة من وسائل الدّبليغ (2) عبر اللّسان الطّبيعيّ لأيّ أمة حيّة. على حين أنّ دور الوظيفة اللّغويّة سيمائيّ؛ وهي مترادف، أو تكاد مترادف، الدّالّ. في حين يجب أن تكون وظيفة اللّسان غير فنيّة ولا إبداعية؛ وإنّ، غير سيمائيّة؛ إذ لم يكن اللّسان إلّا وصفاً للّغة ورصداً لتطوّرها. على حين أنّ اللّغة تنضوي تحت حقْل السيمائيّة. وإنّ اللّسان هو حقْلٌ للثّحاة؛ على حين أنّ اللّغة حقْلٌ للأدباء والنّقّاد واللّسانيّتين والسيمائيّين والبلاغيّين. ولنضرب لذلك مثلاً بقول نفترضه افتراضاً، وهو:

«مات الثّلج الأسود».

فأمّا النّحويّ فإنّه سيصف هذه الجملة بما ينبغي لها أن توصف به إعرابياً (ولا ينبغي أن ينصرف الذّهن هنا إلى الجملة المفيدة التي يتحدّث عنها ابن آجروم، وابن مالك؛ فإنّما يعني ذلك نحو المعنى: بدليل ما سنرى من مذهب سيبويه حول هذه المسألة) ما دامت جملة غير فاسدة من حيث التّركيب النّحويّ (فعل+فاعل+صفة)؛ وذلك على الرّغم من أنّ سيبويه كان لجزء لهذا الأمر

وأطلق عليه مصطلح "المستقيم الكاذب" (3)؛ ومثل لذلك بقوله: "حملت الجبل، وشربت ماء البحر" (4).

وأما البلاغي والأسلوبى فإنهما سيرفضان هذا الضرب من التعبير وسوف يريانه فاسداً على الرغم من استقامته نحويًا. وإنما هو فاسد لديهما من وجوه، منها:

1. إن الثلج لا يصيبه الموت؛ لأنه جماد من الجمادات؛ وإنما يصيب 'ت'، فيما ألف الناس أن يشاهدوه، الأحياء.

2. إن الثلج لا يوصف بالسواد أبداً، لأنه معروف بالمُشاهدة، باللون الأبيض الناصع البياض؛ فكيف يكون أسوداً ما كان أبيض. في أصل طبيعته، على وجه الدهر؟

وأما السيماني فلعله أن لا يراعي الوظيفة النحوية، ولا تكاد تعنيه إلا بمقدار ما تظاھرہ على تفسير الرموز، وتحليل النسوج. بل إن التصور المنطقي للأشياء قد لا يعنيه إلا من بعيد. ومن أجل كل ذلك فإنه لا يرفض هذا التعبير الذي مثلنا به نحن (وقد مثل بما يشبهه الشيخ سيبويه) ولا يراه سليماً كامل السلامة فحسب؛ وإنما لا تنشط حقول علمه إلا حين يصادف مثل هذه الظواهر الأسلوبية التي يطلق عليها "الانزياح" (L'écart) (5) فيعمد إلى تأويل هذا القول راداً مقوم (Sémème) "مات" إلى الذوبان، أو فقدان الخاصية الباردة التي كانت أصلاً فيه. وأما السواد (الأسود) فليس يُرادُ به، هنا، كما هو واضح لدى المتلقي، إلى اللون الحقيقي، وإنما إلى اللون السيماني الذي بفضل تزيج الموصوف انتقل من الرتبة الدلالية إلى الدلالة المُتَوَثَّرَة مما جعله يغتدي حقلاً لنشاط سيماني يتجسد في تأويل هذا السواد على أساس ما فيه من برودة قارسة. أو طمس لمعالم الطبيعة وإذاء أشجار ونباتات؛ أو تسببه في قتل عزيز أو حبيب، وهلم جرا...

وإذن، فإنما يُقصدُ، سيمائياً، بـ"مات" إلى الإنتهاء والزوال، وبالأسود إلى بعض ما ذكرنا من حوله آنفاً.

وعلى أننا نستطيع أن نقرأ هذا القول قراءات سيمائية أخراة دون أن يكون ذلك مستنكراً أو مستغفراً. وكل قراءة ستهبنا من الصور والدلالات والرموز ما لا يمكن حصره. كما يجوز أن ننسج على مثال قولنا فنغير منه مقوم "مات" فنجعله "احتر" أو "سخن". وهي سيرة لن تشفع له، لدى الواقعيين وأهل الفجاجة التعبيرية؛ حيث إنهم بحكم موقفهم المنتظر لن يعترفوا باستقامة هذا القول. على حين أن السيمائيين سيعُدون ذلك ضرباً من الإنزياح الأسلوبى؛ وسيقبلون على تحليله، وفك رموزه، بشيء من الشغف والفهم شديد.

ذلك، وإن لغة الشعر على عهد الرستميين في الجزائر، هـ - حيث وظيفتها التعبيرية، تنسج بنيتها بالبساطة والمباشرة؛ وربما بالسطحية والسذاجة لعدم تمكن الثقافة الموسوعية، المعقدة أو الدسمة من شعراء ذلك العهد؛ وهم الذين لم تجاور ثقافتهم النصوص الدينية، والنصوص الأدبية (نفترض النصوص الشعرية خصوصاً)؛ فكان لا مناص من أن ينعكس ذلك على لغة شعرهم. ولعل هذه الحال أن تمثل خصوصاً في لغة شعر بكز بن حماد التاهرتي الذي إن كنا نلاحظ شيئاً من التأمل والتعمق والتفلسف، وإذن من التصوير الفني، في مرثيته لابنه، وفي بعض زهدياته؛ فإنه في المدح والهجاء والوصف، هو غير ذلك شأنًا.

ولم يك منتظراً أن يولد الشعر الجزائري كاملاً؛ وليس، إذن، من حقنا أن نطالب الصبي الوليد بأن يستحيل إلى رجل راشد في أعوام قلال؛ إذ لا ينبغي للتطور الأدبي أن يستوفي هذه الشروط إلا إذا وفرت له ظروف ثقافية وحضارية واجتماعية وسياسية ومنية أيضاً تأخذ بيده نحو الصقل الأكمل والأرقى.

من أجل كل ذلك نلغي اللغة الشعرية، في النصوص التي وصلتنا، لغة مباشرة في أغلب أمرها؛ بحيث لا نكاد نلمح فيها إلا شيئاً قليلاً من التصوير الفني العالي؛ كما يغيب منها المجاز والانزياح؛ وتتحكم في نسجها اللغة البسيطة المباشرة التي تنهض على وصف الواقع. بلغة واقعية غير مُثقلة بالظلال الدلالية الإيحائية. وبتعبير آخر: لغة تقريرية لا إيحائية. وعلى ما قد يكون فيها من بعض الجمال الفني؛ فإنها، مع ذلك، لا تكاد ترقى إلى مستوى التأثير الأسلوبي. والانزياح الشعري. اللذين ننشدهما في كل نسج شعري عبقرى.

ولعل أقصى ما يصادفنا من شعرية في هذه النصوص: أنها تعتمد إلى بعض التشبيهات التي كانت جرت على ألسنة الشعراء العرب القدامى فشكّلت معهم الشعري إذ تصادفنا مقادير صالحة من التناصبات الشعرية مثل:

«سقى الله (6)»

«كان لم تكن (7)»

[حيث نلاحظ أن الشاعر -الذي يظل مجهولاً اسمه لدينا بكل حزن- هنا متأثر بقول الجرهمي الأزلي (8):

كان لم يكن بين الحجون إلى الصفا	أنيس ولم يسمر بمكة سامر
بلى، نحن كنا أهلها فأصابنا	صروف الليالي والجدوة العواثر

إذ كان الجرهمي يحن إلى عهد سلف في بكة لن يعود. ويبكي ماضياً غابراً لن يُبْعَث، ويتحرق على زمن فانت عزيز يظل أبداً في ضمير الدهر الأخرس. ولا يأتي إلا بعض ذلك هذا الشاعر الناهرتي القديم وهو يذكر مدينة تاهرت الماجدة التي صروف الدهر أصبغها، ومقادير الزمن بلونها، بما بلونها]:

«غيثاً (9)»



«المحل (10)»؛

«سلام على... (11)»؛

«وانشقت العصا (12)»؛

«يوم بيننا (13)»؛

«خليلي عوجا (14)»؛

«ألمّا على رسم (15)».

لكن الذي أدهشنا حقاً هو كيف أن هذا النصّ الشعريّ، على حداثة نشأته، وقرب زمن مولده، استطاع أن يتعلّق بأسباب من التشكيل الشعريّ الذي لا نكاد ندركه إلا لدى صريح الغواني. ودعبل الخزاعيّ. والبحتريّ. وسواهم ممّن يمثلون الصّورة الراقية للشعر العربيّ خلال القرن الثالث للهجرة.

هذ أن الأمر الذي نأسف له حقاً، أيضاً، هو أن مثل هذا الشعر ذي تتحدّث عنه، هو لشعراء مجهولين (16) حيث إن ابن عذاريّ، سامحه الله، إن كان يوم كتب ذلك كان مُلمّاً ببعض هذه الأسماء ولم يُعنْ بذكرها، وهو الذي أثبت بعض هذه الأشعار: ألفيناها يرويها غفلاً من قائلها؛ وبذلك ضاعت علينا الحقيقة أخرى الليالي.

وتنهض البنية "الهويّة" في البيتين الأولين على ثنائية تقابلية عجيبة يكون الهوى الفاعل هو محرّكها، ومحورها، ومآلاتها، ومركز التفعيل فيها:

فراغ الهوى شغل ومحيا الهوى موت ويوم الهوى حول. وبعض الهوى كل
وجود الهوى بخل ورس الهوى عدو. وقرب الهوى بعدوسيق الهوى سطل (17)
بحيث تُلفي البنية النسجيّة تقوم على ثنائيّات:

1. سكون يستحيل إلى حركة؛

2. وجود يستحيل إلى عدم؛

3. قصر في الزمن يستحيل إلى طول؛

4. بسط يستحيل إلى قبض؛

5. جزء يستحيل إلى كل؛

6. تؤدة تستحيل إلى تعداد؛

7. إزديلاف يستحيل إلى اثبتاء؛

8. مبادرة تستحيل إلى مُماطلة.

وتلغى كل ثمانية هووية، من الثنائيات الثماني. تُفْضِي إلى ثمرة تتجسد في:

1. الكنح؛

2. الغدم؛

3. الإمتداد الزمني؛

4. الشمولية؛

5. القبض؛

6. الحركية؛

7. النَّأي؛

8. التثاقل.

فالهوى يولد في الثماني الأحوال نتائج هي غير ما يقتضيه منطق الأشياء بحيث يتولد من الفراغ والدُّعة الشغل والنَّهْمَام؛ وعن الحياة الممات؛ وعن الزَّمن القصير الزَّمن الطويل؛ وعن بعض كل؛ وعن الكرم الشُّح؛ وعن الهُوَيْنَى العُدُو؛ وعن الدَّنْو البُعْد؛ وعن الفيض القبض.

والهوى، ولا شيء غير الهوى، يظل أثناء ذلك هو المتحكم، بفطرسه واختيال، في بنية هذا النص.

إذا كانت هذه البنية تنمو على سطح صلب، فإنها تكون صلبة، وإذا كانت تنمو على سطح لين، فإنها تكون لينة.

إن رُصد التشاكل في علاقاته النَسْجِيَّة ينشأ عنه، ضرورة، رُصد اللاتشاكل (أو "التقابل" أو "التباين"). وإذا كان التشاكل يرصد العلاقات المتقاربة، أو المتماثلة، بين مقومات نصٍّ من النصوص؛ فإنَّ التَّقابل (أو التَّباين) يرصد العلاقات المتنافرة، أو المتناقضة المتعارضة، التي تُغضي، في حقيقة الأمر، إلى تحديد العلاقة السِّمائيَّة للمقوِّم حال كونه منصهراً في نسيج النِّصِّ المطروح للتَّحليل المجهرِي.

ولا ينبغي أن يُفهم من البحث في أمر التشاكل على أساس أنه مُحَمَّدة في النص الأدبي بالضرورة؛ كما لا ينبغي أن يُفهم من رُصد المتقابلات من المقومات في نصٍّ من النصوص على أنه مُعَمَّدة من المغامر التي تُنكر فيه ولا تُشكر. فإنما الأمر هنا ينهض على شيء من التَّوصيف المحايد لعناصر الكلام، إفراديًّا وتركيبيًّا؛ من أجل الكشف عن العلاقات الكامنة في النِّصِّ وتحديد معالم نسجه لإمكان الإفادة من ذلك بعد حين؛ وذلك عندما يستغثدي نتائج الوصف والتَّحليل تحت تصرّف كلِّ الباحثين والمؤرِّخين والنَّقاد للرجوع إليها، أو الإحالة عليها، لدى الحاجة.

1. التشاكل الإفرادي.

ويُعنى هذا الجنس من التشاكل بتوصيف العلاقات الإفرادية بين المقومات. ولقد يسمح مثل هذا الإجراء برصد المقومات وتقابلها، تشاكلاً، في وحدة من الكلام واحدة. وتتَّسَّع العلاقات المتشاكلة إلى ما لا نهاية من المعاني بحيث تُلفيها، من خلال النماذج التي سنثبتها في هذه الفقرة؛ إما لفظية، مثل:

«الهوى = الهوى؛ سلام = سلام؛

وإما تلاؤمية، مثل:

«سقى = غيثاً؛ آماق = دموع؛

وَأَمَّا تَرَادُفِيَّةٌ، مِثْلُ:

«وَصَلَ = شَمَلَ؛ الدَّارُ = جَامِعَةٌ لَنَا؛ انْشَقَّتْ = تَدَاعَتْ؛ بَيْنَنَا = فَارَقَتْ؛ تَفِيضٌ =

تَجَرِي؛

وَأَمَّا زَمْنِيَّةٌ، مِثْلُ:

«يَوْمٌ = حَوْلٌ؛

وَأَمَّا مَكَانِيَّةٌ، مِثْلُ:

3. العلاقة السيمائية الإشكالية.

إن في البيتين الأولين ضربين إثنين من العلاقة اللسائية؛ فنحن حين نصنف المقومات،
الفرادي، تغتدي هذه العلاقات تقابلية:

«فراغ» ≠ «شغل»؛

«محيًا» ≠ «قتل»؛

«بعض» ≠ «كل»؛

«جود» ≠ «بُخل»؛

«رسل» ≠ «عدى»؛

«قرب» ≠ «بعد»؛

«سبق» ≠ «مطل»؛

«غيث» ≠ «محل».

لكن هذا التصنيف الإفرادي، للمقومات، لا يخلو من مغالطة بحيث إننا حين نرصده فيما
ورد فيه من نسج تركيبتي تغتدي هذه العلاقة، من خلاله، تشاكلية لا تقابلية؛ إذ ينزل المقوم
الأول، بحكم العلاقة الثنائية المتولدة عن اندماجه في مقوم "الهوى" من حيث دلالتة؛ للمقوم
الذي، هو في الأصل، مناقض له، أو مباين، على سبيل التجزيء والتفتيت.

وإن، فكل معاني المقومات الأولى: (فراغ، محيا، بعض، جود، رسل، قرب، سبق،
غيث) تستحيل إلى معاني المقومات المقابلة لها في الظاهر فإذا الفراغ، في حقيقته، ليس فراغا
ولكنه شغل؛ ومثله المحيا الذي يستحيل إلى معنى القتل؛ وبعض الذي يستحيل إلى معنى كل؛
والجود إلى تحييل إلى معنى البخل، وهلم جرا...

المستوى الثالث: التخاصب الحيزي

للمكان في هذا النص شأن مكين حيث إن كل شيء يقوم من حول هذا المكان - وهو تيهرت - والحنين العارم إليه، أو الدعاء الطيب له، أو القاسي العميق عليه، والحزن القائم على فقدانه ...

ذلك بأن ما لا يبدو حيزاً في التصور التقليدي للأشياء، نيس إلا حميمي الحيزية في التصور السيمائي لها. فالفراغ، في حقيقته، لا ينبغي له أن يتم خارج الحيز؛ مثله مثل الفخيا، والقتل، والرسل، والعدو، والقرب، والبعد. فهذه كلها مقومات لا تخطر إلا في المكان الذي لولاه لما كانت. كما أن مفهوم الزمن نفسه (يوم...) لا ينبغي له أن يركض إلا في حيز هو أيضاً. فالحيز، إذن، هو أساس الموقف في هذا النص.

لكن مثل هذا الحيز الذي أومأنا إليه آنفاً لم يرد ذكره إلا من باب القراءة الخلفية للنص. بل إننا نقول: وإنما المكان الصراح، بالانتماء الجغرافي، هو تيهرت التي تستأثر بهوى الشاعر فيدعو لها بالسقيا، على دُرب: لعرب الأقدمين حين كانوا يحبون شيئاً، أو كانوا إنسانياً، فكانوا يدعون له بالخير. كما نلغي الشاعر يدعو بالغيث المذرار لتيهرت: سؤيقتها وساحتها.

ثم يدرج الناص إلى ذكر الدار التي هي جزء من المكان الكبير (تيهert)؛ فيبدي حزنه لتمزق الشمل بعد وصل، وارتداد الاجتماع والقرب بيناً ونوى. ولا يلبث أن ينتهي إلى من ربما كانت هي الغاية من ذكر المكان؛ وهي الخبيرة التي يختصها بالتحية والسلام، ويصفها ودموعها

لن يهمل من ريسس البين الذي كان كأنه - شاك من الروح حين يقبض، ومظهر من العمر حين ينسل.

والمكان في هذا النص غبر حي، ولا نافع، ولا قابل للتفاعل الراهن؛ بل إنه مكان مرتبط، زمنياً، بماض لا يسوء أبداً. فكان ذكره من باب الحنين والرجوع، لا من باب الإلتذاز والإعتسال. أو قل: إن ذكره تنان من باب تمجيد الوفاء. لا من باب التماس الغناء.

ولعل من أجل ذلك ارتبط ذكره بالدعاء له، وبترداد المقومات، تلو المقومات، ذات العلاقة بهذا الدعاء المنصرف إلى ميت لا يبعث، وذاهب لا يؤوب:

«سقى الله تيهرت المني»

«[سقى الله] سؤيقة بساحتها غيثاً...»

«سلام على من لم تطق يوم بيننا، سلاماً...»

وتمثل هذه العلاقة الحيزية الأمامية في هذا النص بارزة المعالم؛ وذلك في ترداد مثل:

«تیهرت»

«سؤيقة»

«ساحتها»

«الدار»

وهناك علاقة حيزية أخيراً، خلفية، تمثل في:

«ترب الهوى بُعد»

«ولم يجتمع وصل لنا»

«فلما تمادى العيش»

«وانشقت العصا»



المستوى الرابع: التخاصب الإيقاعي.

ينتمي إيقاع هذا النص: من الوجهة الغروضية، إلى بحر الطويل.

ولا يبرح كل الشعراء العرب الفحول يشرئبون إلى كتابة الشعر على مِيقَعته، أو ميزانه. وهم يتخذونه، تبعاً لما يكونون عليه من أحوال. لمعالجة كل المضامين بحيث نجددهم يتخذونه للغزل، والرثاء، والمديح، والتهجاء، والوصف، والحنين، وهلمّ جراً... دون أن يستأثر، ضرورة، بمضمون معين لا يعدوه؛ كما قد يزعم بعض ذلك الزاعمون...

ولقد يُعدّ هذا الإيقاع أغنى الإيقاعات الشعرية العربية إطلاقاً، وأقدرها على لفنة المعاني، وبلورة الأفكار الشاردة، داخل وحدة شعرية واحدة مؤلفة من مصراعين اثنين يتكرر إيقاعهما برتئين عبر كل مصراع. وهو يظاهر الشاعر العربي الفحل على معالجة معنى معين فيه بشيء كثير من البسر؛ مما يجعل منه وحدة نسجية وموضوعية مثالية للنشاط الشعري العمودي الرصين.

وبتتبع معلقة امرئ القيس، الطويلية الإيقاع، نلاحظ أن العرب كانت تميل إلى أن يجمع الشاعر المُفلق أكثر من معنى في بيت واحد. فهم إنما أعجبوا بمطلع معلقة امرئ القيس (وكثير

من المطالع أو الأبيات الأخيرة، لديه ولدى سوانه من الفحول) لأنه استطاع، في بيت واحد، أن يقف ويستوقف، ويبكي ويستبدي. كما ذكر ذلك الأقدمون، ويحسن ويستحسن، ويُوقع مكان الحبيب...

والأهم: بالضرورة أن يكون الإيقاع الجميل شفيعا للشعر السدي؛ فالشعر بناء متكامل يجب أن يشتمل على كل المكونات الشعرية من لغة شفافة، وإيقاع راقص، وتصوير عبقري، وتشكيل متفرد، ومعنى مبتكر... والأفان أي شخص متمكن من العروض، ومتسلع في اللغة؛ يستطيع كتابة الشعر! ولقد لحن أقدم النقاد العرب، المحترفون، بهذه المسألة اللطيفة حيث وصف ابن سلام الجُمحي ما كان يروي محمد بن إسحاق بن يسار من أشعار - وهو المؤرخ الذي لم يكن له علم بالشعر - بأنه ليس بشعر؛ وإنما 'هو كلام مؤلف معقود بقواف' (18).

لكن ذلك لا يعني، في شيء، أن الشعر يجب أن يُخطئه الإيقاع فيغتدي كلاماً شروداً. ونسجاً فجاً منتوراً؛ لا شيء ينتظمه من الأسس الإيقاعية. وهي سيرة يتحفظ لها بعض النقاد من انتقاعين المعاصرين حيث لما وقفت بهم همفهم عن أن يتدارسوا علم العروض، ويلمسوا الشعر السري القديم إماماً عميقاً؛ أثبروا، ودون تمرس شعري يذكر، إلى القرطين. كذلك أريد التعبير عن ذلك - بكلام أرغن الكن، وأوهن أهون؛ فإذا لا هو شعر حين تُذكر لأشعار الجياد، لا هو نشر حين تذكر الكتابات الرفيعة في النوا؛ ولكنه مرقعات كلامية؛ ساذجة، محرومة، رديئة، خفيفة، مُسفة؛ وما شئت من هذه المعاني المتردية التي تتورد على خاطر؛ فلا تغرب ولا تعجب؛ ولا تبكي ولا تضحك...

فهل فقد الشعر سبيله نحو نفسه؟

أ. الإيقاع الداخلي.

لنَقَرَّ سَلْفًا، ودون أي انتظار، أن الإيقاع الداخلي في هذا النَحْصَ غني جدًا؛ ولا سيما في البيتين الأولين منه حيث تُلفي مقوم "الهوى" يتردد ثماني مرات في بيتين إثنين فقط مما يُولج هذه السيرة في باب اللعب بالإيقاع، والتَّحَكُّم في عناصره على نحو كامل؛ كما إننا نجد المقوم المنتهي باللام المضمومة غير الممدودة يتكرر خمس مرات:

«شغل؛ قتل؛ حول؛ بخل؛ وصل».

ونلاحظ أن كل لام مضمومة مسبقة بسكون وما قبلها، إما مفتوح:

«قتل؛ حَوَّل؛ وصل»

وإما مضموم:

«شُغل؛ بُخل»

مما يخفف من جمال هذا الإيقاع الشعري فإذا صوته مؤتلف؛ وإذا وقع في السامع

منسجم.

وحين نجيء إلى أواخر الصدور (أو "الأعاريض" باصطلاح الغروزيين العرب) لنلاحظ مدى اتلاف الأصوات في أواخرها تصادفنا أربعة عناصر إيقاعية (أعاريض) منتهية بصوت مفتوح ممدود:

«لنا؛ العضا؛ بيدنا؛ دموعها»

وعنصران إثنان - أو عروضان - منتهيان بصوت منون مفتوح:

«غدى (دَن)؛ سُوَيْقَة (تَن)».

ولم يشدْ إلا صوت واحد عن الائتلاف مع أواخر هذه الأعراب حين ورد مضموماً:
«قَتْلُ»

بيد أننا حين نصبه في الميقعة الشعرية العامة لهذا النص نلغيه يتخذ تشاكلاً إيقاعياً مع
ضربه على سبيل التصريح الذي هو ليس شيئاً غير إغناء الشعر بالأصوات المتناسقة، والإيقاعات
المتآلف خارجيتها مع داخلها:

«قَتْلُ: كُلْ»

ونلاحظ أن البيتين الأولين يشتملان على ثماني تشكيلات إيقاعية بحيث نستطيع أن
نفككها على وجه آخر من النسيج فإذا المدلول لا يكاد يتغير فيها؛ وذلك على أساس أن تشكيلة
(ولنا أن نقول: كل "تركيبة" أيضاً) إيقاعية تستبد بممدول مكثف بنفسه؛ وذلك بأن نعيد إلى
توزيع التشكيلات الإيقاعية الثماني:

«التشكيلة الإيقاعية الأولى:

وبعض الهوى كل، ويوم الهوى حول، ومحيا الهوى قتل، فراغ الهوى شغل
وسبق الهوى مطل، وقرب الهوى بعد ورس الهوى غدى، وجود الهوى بخل
«التشكيلة الإيقاعية الثانية:

فراغ الهوى شغل، ويوم الهوى حول، ومحيا الهوى قتل، وبعض الهوى كل
وجود الهوى بخل، وقرب الهوى بعد ورس الهوى غدى، وسبق الهوى مطل
«التشكيلة الإيقاعية الثالثة:

ومحيا الهوى قتل، ويوم الهوى حول فراغ الهوى شغل، وبسبب الهوى كل
ورسل الهوى عدى، وقرب الهوى بعد وجود الهوى بخل، وسبق الهوى مطل

التشكيلة الإيقاعية الرابعة:

ويوم الهوى حول، ومحيا الهوى قتل وبعض الهوى كل، فراغ الهوى شغل
وقرب الهوى بعد، ورسل الهوى عدى وسبق الهوى مطل، وجود الهوى بخل

التشكيلة الإيقاعية الخامسة:

فراغ الهوى شغل، ورسل الهوى عدى ويوم الهوى حول، وسبق الهوى مطل
ومحيا الهوى قتل، وجود الهوى بخل وبعض الهوى كل، وقرب الهوى بعد

التشكيلة الإيقاعية السادسة:

وبعض الهوى كل، وجود الهوى بخل فراغ الهوى شغل، وسبق الهوى مطل
ويوم الهوى حول، ورسل الهوى عدى ومحيا الهوى قتل، وقرب الهوى بعد

التشكيلة الإيقاعية السابعة:

وجود الهوى بخل، ونعض الهوى كل ورسل الهوى عدى، ويوم الهوى حول
فراغ الهوى شغل، وقرب الهوى بعد ومحيا الهوى قتل، وسبق الهوى مطل

التشكيلة الإيقاعية الثامنة:

فراغ الهوى شغل، وجود الهوى بخل ومحيا الهوى قتل، ورسل الهوى عدى
ويوم الهوى حول، وقرب الهوى بعد وبعض الهوى كل، وسبق الهوى مطل

التشكيلة الإيقاعية التاسعة:

وجود الهوى بخل، فراغ الهوى كل ورسل الهوى عدى، ومحيا الهوى قتل

وقرب الهوى بعد، ويوم الهوى حول وسبق الهوى مطل، وبعض الهوى كل

«التشكيلة الإيقاعية العاشرة:

وسبق الهوى مطل، فراغ الهوى شغل وقرب الهوى بعد، ومحيا الهوى قتل

وجود الهوى بخل، ويوم الهوى حول ورسّل الهوى عدى، وبعض الهوى كل

«التشكيلة الإيقاعية الحادية عشرة:

وجود الهوى بخل، وسبق الهوى مطل ورسّل الهوى عدى، وقرب الهوى بعد

فراغ الهوى شغل، وبعض الهوى كل ومحيا الهوى قتل، ويوم الهوى قتل

«التشكيلة الإيقاعية الثانية عشرة:

وسبق الهوى مطل، ويوم الهوى حول وقرب الهوى بعد، وبعض الهوى كل

ورسل الهوى عدى، فراغ الهوى شغل وجود الهوى بخل، ويوم الهوى حول

«التشكيلة الإيقاعية الثالثة عشرة:

وجود الهوى بخل، ومحيا الهوى قتل ورسّل الهوى عدى، فراغ الهوى شغل

وقرب الهوى بعد، وبعض الهوى كل وسبق الهوى مطل، ويوم الهوى حول

«التشكيلة الإيقاعية الرابعة عشرة:

فراغ الهوى شغل، وقرب الهوى بعد وسبق الهوى مطل، وميا الهوى قتل

وبعض الهوى كل، ورسّل الهوى عدى ويوم الهوى حول، وجود الهوى بخل

وقد يجوز أن نمضي في هذا التشكيل الإيقاعي، القائم على اللعب الصوتي "البهلواني"، إن جاز مثل هذا الإطلاق، إلى أكثر من هذه التزويجات اللغوية التي تنتشر وتتكاثر بفعل هذا التزويج الذي كاز الشاعر التيهرتي كان يتعمده بالقيام بهذه الألعاب اللفظية التي تُعدّ مبكرة في

تاريخ الشعر العربي في الجزائر على الأقل. فلم يكن. إذن. سنوكتنا هذا. هـ. إلا مجازاة لشكر النص والثوغل في ثناياه إلى أبعد الحدود الممكنة.

وحين نمضي إلى رصد الإيقاعات الداخلية الأخيرة نلاحظ أنها تقل في الأبيات الخمسة الباقية من المقطعة. ولعلها أن تمثل في بعض هذه النسوج الإيقاعية المتتالية، أو المتقابلة:

«سقى الله: تمادى العيش: تداعت أهاضيب: انشقت العصا.

«لم يكن: لم يجتمع: لم نطق.

«وصل: شمل.

«انشقت: تداعت: فارقت.

«يطيب: تفيض.

«تنهل: تنسل.

وهذه التشكيلات الإيقاعية الداخلية القائمة في نسج النص إما بالتقابل، وإما بالتتابع: هي التي أغنت النسج الشعري، ورقبت به إلى درجة الشعرية من الوجهة الإيقاعية على الأقل.

ب. الإيقاع الخارجي.

لا يكون الإيقاع الخارجي، من منظورنا، إلا مجرد تكملة للإيقاع الداخلي الذي كثيراً ما يكون أغنى منه بالأنغام الضيقية اللغوية؛ إذ لن يجاوز الشأن، بالقياس إلى الإيقاع الخارجي: البحث في "أضرب" الأبيات وذيف انتهت، وفي الإيقاع العام وكيف تركب، وفي أي بحر صُيِّغ وأول ما نلاحظ أن صوت اللام يُعَدُّ من أغنى الأصوات العربية وأجملها، وأكثرها توارداً في اللغة العربية. ذلك بأنها تأتي في الموزنة الأولى تواتراً مع طائفة من الحروف هي الألف واللام، والياء والهاء، والواو، والياء، والنون (19). وتأتي في المرتبة الثالثة، من حيث التواتر في اللغة اللغوية العربية الواردة على طريقة معجم "الصحاح" مثلاً (20).

ولشرف هذه اللام فإن أسماء الله الحسنی لا تغادرها أبداً؛ وإن اسم الجلالة بشتما على
لامین اثنتين من بين أربعة أحرف يتألف منهن؛ مما يجعلهما يشكّلان نصف عدد هذه الحروف
المشكّل منها اسمُ الله.

هذا، وإن "أضرب" هذه الأبيات السبعة تتخذ لها ثلاث تشكيلات هي:

1. تشكيلة:

كُلُّ (كُلُّ) = تُكَلُّ؛

2. تشكيلة:

تُنْهَل = تُنْسَل؛

3. تشكيلة:

مُظَلُّ = مَحَلُّ = شَحْلُ.

وكانَ هذا الإيقاع الخارجي لحقيقته (خلوه من حروف المذ) إنما كانت الغاية منه إظهار ما
في النفس من لوعة وحسرة تتجسّدان في سردية الحدث. وسرعة وقوعه - فكأنه، إذن، حادث
نُجْهَضَ وتحقيق إدباره إلى الأبد؛ ذلك بأنّ الحدث يتسم، هنا، بالماضوية؛ أي بوصف ماضٍ
غَبَر. وعصر أدبر. فكان أولى لهذه "الأضرب" أن تُسرَد في صيغ صوتية غير ممدودة لتدلّ على
الحال المتسمة بالتلهّف والحنين الغامر؛ أي لكيما تتواكب مع الجوّ التاريخي والعاطفي للحدث
الذي أدبر، والذي لم يأت هذا النصّ إلا من أجل نبشه ببكائه، وإظهار التأسّي عليه، وإبداء
الحنين العارم إليه بإثارته.



إشارات ونعليات

1. Greimas et Courtès, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Langage*.

2. Ibid.

3. سيوييه، الكتاب، 1.7.

4. م.س.

5. قد يطلق على مصطلح "الانزياح" "الانحراف" أيضا. وكان بعض البلاغيين العرب يطلق على شيء من هذا المعنى مصطلح "العدول".

6. ابن عذاري، البيان المغرب، في أخبار الأندلس والمغرب، 199.1.

7. م.س.

8. ياقوت الحموي، معجم البلدان، الحجون، 228.3. و"الحجون" بفتح الحاء، كما ضبطها ابن منظور (حجن)، جبل بأعلى مكة، كان عنده مدافن أهلها.

وانظر أيضا القرشي، *جمهرة أشعار العرب*، ص. 21 (بولاق).

ولم يلب البيت الأول المستشهد به هنا - وهو في الأصل البيت الثاني، حيث الأول هو:

وقائلة والدمع سكب مبادر وقد شرقت بالدمع منها المحاجر أبيات يختلف عددها باختلاف الرواة: فمنهم من اجتزا برواية بيتين اثنين (القرشي، *جمهرة أشعار العرب*، 21)، ومنهم من روى خمسة أبيات (السعودي، *مروج الذهب*، 23.2)، ومنهم من بلغ بها إلى ستة عشر بيتا (ابن هشام، *السيرة النبوية*، 114.1-115، وابن كثير، *السيرة النبوية*، 58.1-59).

ذلك. وقد وقع اضطراب شديد في نسبة هذا الشعر العربي القديم الجميل. فمن الناس من عزّاه إلى الحارث بن مضاض الجرهمي (القرشي. جمهرة أشعار العرب، ص. 17. والمسدودي. مروج الذهب، 232). ومنهم من عزّاه إلى عمرو ابن الحارث بن عمرو بن مضاض الجرهمي (ابن هشام، م. س. وابن كثير، م. س.). بينما عزّاه محمد بن منظور (لسان العرب. حجن) إلى عمرو بن الحارث بن مضاض بن عمرو. أو إلى الحارث الجرهمي على سبيل الشك. وابن منظور. في حدود الألفاظ. هو أول من رأيناه يعزّوها إلى شاعرين إثنين على سبيل الشك في أيّ منهما قائل هذا الشعر. على حين أن ياقوت الحموي تفرد بنسبتها إلى مضاض بن عمرو الجرهمي 'معجم البلدان. الحجون).

ولعلّ هذا الاضطراب الذي وقع في هذه النسبة أن يعود إلى أسباب، من بينها:

1. قدم العهد بقائل هذا الشعر الذي يبدو أنه لم يُرو. وإنما وجد مكتوباً على حجر باليمن. كما يذهب إلى ذلك ابن إسحاق. (ابن كثير. السيرة النبوية، 116.1). ولو لم تكن الإشارة واردة إلى أنه وجد مكتوباً على حجر باليمن لما توقّفنا لديه...

2. وجود أسماء، متكررة للأسرة الجهرمية التي حكمت مكة وما والاها في غابر الأزمان. فاختلط الأمر على الرواة. فمنهم من ذكر اسم الجد. ومنهم من ذكر اسم الابن. فقد كان اثنان من ثلاثة يسميان عمراً. أو الحارث. فوقع هذا الالتباس.. ويبدو أنهم كانوا شعراء جميعاً. ولكن الأهم في كل ذلك اتفاق جميع المؤرخين على أن هذا الشعر جرهمي...

9. ابن عذاري. م. م. س. 198.1.

10. م. س.

11. م. س. 199.1.

12. م. س.

13. م. س.

14. م. س.

15. م. س.

١٦. إننا لنقف حيارى أمام خرس التاريخ وتهاونه في إهمال ذكر اسم الشاعر الذي قرض هذه المقطعة المؤلفة من سبعة أبيات، مع أنها من أرقى الشعر الجزائري القديم في القرن الثالث للهجرة. وإننا لا نصدق - ويجب أن نكون سذجاً إن أخذنا إلى ذلك - أن يكون مثل هذا الشعر. وفي مثل هذا المستوى من العطاء الأدبي البديع، ثم يُغفط حق صاحبه. رُبَّ من أسفه، بكل هذه البساطة فلا يذكر! فقد عزيت بعض المقطعات الباردة. وحفظت، إلى بكر بن حماد الذي وُصف في كثير من كتب التراجم بأنه كان من الفحول والعماليق. وسُكت عن قائل هذه المقطعة المكملة الأدوات الشعرية.

ونحن، وأمام بكم المؤرخين، أو إهمالهم وتساهلهم في ضبط الأسماء وحفظها للأجيال، اللاحقة، لا نملك إلا أن نفترض أن قائل هذه المقطوعة لا ينبغي له أن يكون إلا بكر بن حماد نفسه، وإنها لمن روائعه وبدائعه حيث إن شاعره يضطرب في مستويين اثنين: مستوى بارد لا يكاد يعدو رجة النظمية وهو المتصل بالوعد وذكر الموت، وربما المتصل ببعض المدائح أيضاً، ومستوى شعري آخر، ان يثتم بالاحترافية الأدبية، وهو الراكض في مجالات الغزل، ونثر، والحنين، وربما بعض... إن أيضاً... إذ لا ينبغي أن يُعزى مثل هذا الشعر، في القرن الثالث الهجري في تاهرت، إلا له. كما لا ينبغي أن يكون مثل هذا الغير، على عهده. وعلى امتداد العهد الرستمي كله، قادراً على أن يكتب شعراً في مثل هذا المستوى من الجودة من الشعراء المغمورين. كما إن قائل هذه المقطعة لا ينبغي له أن يكون تاهرتياً مولداً وإقامة ووفاء، بل لا بد له من أن يكون زائلاً وعاش في بغداد، وألم هنالك، من قريب، بطرائق الشعر العربي في أزهى عصوره. وأجمل صورته، وأبدع نسوجه، ولا بد له من أن يكون حضر بعض مجالس المعتصم وسمع الشعراء وهم يمدحونه، كما لا بد له من أن يكون طارح الشعراء البغداديين وطارحوه. وهاجهم وهاجوه، وشاعرهم وشاعروه. ولم يأت مثل هذا إلا لبكر بن حماد وعنده راء العهد الرستمي في الجزائر، بل في بلاد المغرب كلها.

ونفترض أن هذه المقطوعة قيلت في بغداد، وبكر بعيد عن بلده تاهرت بآلاف الأميال، فقال ما قال، فكان حنيناً عارماً إليها، وكتب ما كتب فكان شوقاً مضمناً إلى الإياب والعيش في ديارها: فذكر عهداً ماضياً جميلاً، وحبیباً رذعه وفيها. وأهلاً وذُرَّهم يذرفون من أجل بينه الدموع تذرّافاً. فبادت قريحته، فذبح هذه الأبيات جَانحاً بها نحو القناص الشعري مع الجرهمي. وأمرئ القيس.

بالمجانين، وسوائهم من شعراء العربية العماليق قبل عهده، وواضح أن التأثير العباسي، أو ما أود أن أطلق عليه أنا "الحدائث العباسية" ... على هذه المقطعة أمر ديباجة تنحو منحى البحثي، وصريح الغواني، ودعبل الخزاعي، ومن لم يعب، ! الفاعل في نسج الشعر، وهي سيرة كانت باكرت الشعر العباسي فبدأ يثور على موروث القصيدة القديمة، وشرع يشرب إلى التجديد في النسج والتشكيل... إنه لا ينبغي لصاحب هذه المقطعة أن يكون من الشعراء المبتدئين، ولا من الشعراء المحرومين. وإنه، فمثل قائل هذا الشعر لا ينبغي له أن يكون مدبراً في عهد ذكر فيه من قال أبياتاً قليلة في الوعظ باردة، وعد، مع ذلك، من الشعراء...

أما لما ذا لم تُعرَّ هذه المقطعة إلى بكر بن حماد فذلك هو السؤال المحير الذي لا نستطيع الإجابة عنه الآن؟ وربما سيبدو لنا، أو سيبدو لسوائنا من الباحثين، فيه مستقبلاً: وجه فتح هذه الإشكالية إنما بالكشف الجديد، وإما بالاهتداء إلى افتراض فروض أخراة...

17. ابن عذاري، م.م.س.، 198.1.

18. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 8-7.1.

19. ابن منظور، لسان العرب، المقدمة.

20. محمد صالح بن عمر، مجلة العجمية، تونس، ع. 1985/1، ص. 120 وما بعدها.



القسم الثالث

تحليل قصيدة "ذِكْرُ الموت" لبَكْرِ بن حَمَّاد

بعد الذي كنّا جئنّاه في القسم الثاني الذي وقفناه على تحليل ذلك النصّ الموقور بالحنين الغامر الذي أغرّ المُرّخون ذكر اسم صاحبه، فرعنا أنّه ربما يكون بكر بن حمّاد هو صاحبه؛ وليس ينبغي أن يُعزى إلى سوانه لأسباب ذكرناها في موطنها هناك؛ نعمد الآن إلى التوقف لدى نصّ آخر صُرح النسبة إلى بكر بن حمّاد؛ لنحلّله بأدوات نتوخى فيها الرؤية الحداثيّة ما استطعنا.

ومن غاياتنا التي نبتغي تحقيقها، أثناء ذلك، البرهنة على أن النصّ الأدبيّ نصّ، في كلّ الأطوار. وقدمه لا يمنع من أن نُجري فيه من أدواتنا الحداثيّة ما يُعيد إليه الحياة والتّوجّح، أو يمكنه، إن كان حيّاً من ذي قبل، من الاستمرار في هذه الحياة ناضراً جميلاً. ولقد اخترنا نصّاً يتناول موضوعاً يبدو ثقيلاً على النفس، ممجوجاً بحكم طبيعته في قلوب معظم النّاس؛ وهو الموت، قصداً، لنحاول أن نثبت أن النصّ قابل للعطاء بغضّ الطّرف عن طبيعة مضمونه.

ذلك عن موضوع النصّ الذي سيكون موضوعاً مفصّلاً. وحقلاً شاسعاً في هذا الفصل للنشاط التحليليّ المتعدّد المستويات، كما سنرى...

وأما عن النّاصّ فلاّته هو أكبر الشعراء الجزائريّين طوال القرون الأولى للهجرة. بل ربّما غدّ من أكبر الشعراء الجزائريّين على وجه الإطلاق.

وأياً كان الشّأن حول هذه المفاضلات التي لا نجنح للاحتفال بها كثيراً؛ فإنّ بكر بن حمّاد كان أوّل شاعر جزائريّ يوقّع عقد ميلاد الأدب العربيّ في الجزائر على النّحو المكمّل. وهذا في حدّ ذاته حدّث كبير، وشأن عظيم.

وأما عن الشعر فلأننا، كما أوماننا إلى ذلك منذ قليل، شئنا أن لا يكون النص مرتبطاً بالعاطفة المضطربة مثل مراثيته لابنه عبد الرحمن، أو مثل وصفه لشتاء تيهرت البارد، أو اعتذاره لأبي حاتم الرستمي، أو حتى معارضته لعمران بن حطان الذي تسدى لهجائه جزاء له على مدحه عبد الرحمن بن ملجم الذي اغتال علي بن أبي طالب كرم الله وجهه. وإنما شئنا، كما سبقنا الإيماء إلى ذلك من قبل، أن يكون نصاً يائسا مؤثماً لأنه يعكس لحظة من لحظات القنوط من الحياة، والإحساس الشديد بالإحباط؛ وذلك في سن عالية هي سن الخامسة والسبعين: لننظر أي قدرة يمتلكها النص الأدبي. على العطاء والتناجية؛ فكان نص "ذكر الموت".

وعلى أننا حين عمدنا إلى تحليل هذا النص الشعري لم نحله لإعجابنا به، أو لرغبة منا في الاستمتاع بجماله الفني، أو انبهارنا بما فيه من زخرف النسيج. ورواء الديباجة. ونضارة الصور. وطفوح الخيال؛ وإنما كان ذلك من باب إحياء هذا الشعر، والسعي إلى نفض القدم عنه، والوفاء لشاعر جزائري لم يأل جهداً في إسماع صوت هذا الوطن في العهد المبكر. في أكبر مدينة أشدها تأثيراً في العالم؛ وهي مدينة بغداد؛ وذلك في أول سفارة أدبية جزائرية؛ ليؤوب، آخر الأمر. لكي يقضي نحبّه بمسقط رأسه ومهد صباه. بل ليقتل أبه. ويجرح هو معه قريباً من تيهرت؛ فيموت بعد شهر متأثراً بالكلام التي كلمه بها المجرمون في بعض الطريق...

ونحن لا نستبعد أن يكون وراء ذلك تدبير بليغ. فيكون ابن حماد وقع في فخ اغتيال مدبر. فقد كان مؤوباً من القيروان بعد أن وشى به أحد منافسيه لدى الأمير إبراهيم بن الأغلب؛ فهو لم يزايلها، إذن، إلا خائفاً يترقب؛ فوقع في نهاية الطريق فيما كان. ربما، يخشاه... أن هذه الحادثة القذرة تبدو غير طبيعية؛ وتحتاج إلى كثير من الافتراضات لملء الفراغ التاريخي الذي يحدّو بقى بها من جميع أرجائها فيضربها بالغموض، ويسودها بالإبهام.....

ذلك، وقد لاحظنا أن الشعر العربي القديم في الجزائر، لظروف ثقافية، يفتقر إلى الصور الشعرية المثيرة، والمبتكرة؛ على غرار ما نلغيه لدى بعض الفحول العماليق أمثال عنقرة، وامرئ القيس. والتابعة، وسوابهم ممن جاءوا بعدهم من الفحول...

ويبدو أن هموماً أخراً كانت تحول بين الشاعر الجزائري القديم وقول الشعر الجميل مثل الاشتغال بتعلم الفقه. وحفظ الحديث وروايته.

ولقد تولّد عن بعض ذلك شيء من المباشرة والفجاجة في هذا الشعر الذي لا نكاد نظفر فيه بنسج انزياحية إلا نادراً. بل ربما كان الشاعر ينسج كلامه وكأنه يلقن متعلماً يتلقى عنه فلا ينبغي له أن يصادف غرابية أو غرامة أو غناء في فهم ما عنه يتلقى.

وأما المضامين، في هذه الفترة المبكرة، فلا نجد لها إلا استمراراً لما كان يجري في المشرق العربي من مدح وهجاء وثناء وغزل وزهد ووصف. ولقد لاحظنا أن الوصف يقل في هذه المقطعات حتى يكاد ينعدم. ولعل ذلك يعود إلى أن الوصف شعر كأنه يقوم داخل شعر آخر؛ أي أن الوصف، لكي يصف، كان يُضطر، في الغالب، إلى الإبداع المطلق المتولد عن الخيال الذاتي. أو التجربة الشخصية الخالصة؛ إذ كثيراً ما يفرض الموضوع الموصوف، ولا سيما إذا كان مبتكراً، ابتكار صور جديدة كوصف عنقرة للذباب، وكوصف أبي الطيب للحمى؛ وكوصف امرئ القيس لليل والفرس...

على حين أن موضوع المدح لشيوعه بين الشعراء (وانما شاع بينهم لسقوط همهم، وقعود مروءاتهم بهم عن العفة والشرف والقناعة) يظل مدحاً في كل الأطوار؛ ويقوم على تمجيد المدح وتعداد خلاله، وادعاء الشيم السامية له، والذهاب في ذلك كل مذهب من المبالغة والكذب والنفاق؛ حتى إن البحري. فيما كان يقال. كان ربما مدح بالقصيدة الواحدة أكثر من خليفة؛

بحيث لم يكن يغير منها إلا اسم هذا بذاك، أو اسم ذاك بهذا. وهي سيرة نعتها من الذكاء والخبث إن شئت، والفلسف والحكمة إن شئت؛ ولكن ليس ينبغي عدها من اللوم في شيء.

والشعر الذي بلغنا مما تركه بكر بن حماد لا نلغيه يخرج عن بعض هذه الأضراب. وهو حين يتناولها لا يكاد يخرج عن إطار معارضة قصيدة شهيرة؛ كما لاحظنا ذلك في مرثيته لابن عبد الرحمن بعد أن قتله قطاع الطرق وهو مئوب إلى تيهرت من القيروان؛ فإنه إنما أنشأ تلك المقطعة التساعية الأبيات على روي الباء المنصوبة بالتثنيين، وعلى إيقاع الوافر؛ لأن كثيراً من الشعراء كانوا قالوا شعراً، حول هذا الموضوع نفسه، وعلى هذا الإيقاع ذاته؛ ومنهم أبو الأسود الدؤلي...

وإن النقص الشعري الذي نحله، هنا، لا يجاوز حجمه عشرة أبيات. ومع ذلك فإن هذا النقص يأتي في المرتبة الثالثة من حيث الطول. وأطول قصيدة نعرفها لبكر بن حماد، إلى يومنا هذا، هي تلك التي قالها يعارض بها عمران بن حطان ويهجوّه وابن ملجم قاتل علي بن أبي طالب؛ إذ تبلغ ستة عشر بيتاً. وتليها قصيدة أخراة تبلغ اثني عشر بيتاً؛ فتكون هذه القطعة التي عنوانها الأستاذ شاوش بـ "ذكر الموت" هي التي تتبوأ المنزلة الثالثة طولاً.

<><><><><><>

ذلك، وإنّا حللنا هذا النقص الجزائري القديم من أربعة مستويات سيمائية هي:

أولاً. المستوى التشاكلي؛

ثانياً. المستوى الحيزي؛

ثالثاً. المستوى الزمني؛

رابعاً. المستوى الإيقاعي.

ولقد ختمنا سعيّنا، هذا، بشيء من الحديث عن الانزياح في هذا النّص الذي لم نعثر فيه إلا على أطراف منه قليلة؛ قد تكون أدنى إلى المجاز منها إلى الانزياح بالمفهوم الدقيق لهذا المصطلح السيميائي.

<><><><><><><><>

أولاً: المستوى التشاكلي.

1. التشاكل العام:

«فطال مروقها - لا يزال يسوقها»:

يأتي التشاكل إلى هذين الزوجين النّسجيين من طائفة من المناحي:

1. من حيث الإيقاع. كما سنرى؛ إذ هما يقومان معاً على خصائص صوتية متقاربة ومتشابهة:

«مروقها = يسوقها».

فهذا التشاكل الأول. إذن. صوتي إيقاعي جميعاً.

2. من حيث إنّ مقوم «فطال» يتشاكل تشاكلاً زمنياً مع «لا يزال»؛ أرايت أنّ تركيبة:

«طال مروقها

معادل، زمنياً، لتركيبة:

«لا يزال يسوقها».

فالطول دلالة على إمتداد الزمن وإلحاق هذا الإمتداد؛ على حين أن عبارة "لا يزال" تفيد في العربية استمرارية الحدث في الزمن، أو استمرارية الزمن في الوقوع على الشيء؛ فإذا الزمن يمتد، وإذا الحدث يستمر، وإذا الدهر يتعاقب. فـ"لا يزال"، هنا، يفيد الدهرية المطلقة إن يستمد دلالاته الزمنية من النهار. والنهار زمن يتجدد ويتمدد على وجه الدهر.

وعلى الرغم من ارتباط "لا يزال" بـ"النهار يجعله، لأول وهلة، أطول زمناً من عبارة:

«طال مروقها

إلا أننا حين نتأمل سياق النص ثلغيهما متعادلين في امتدادية الزمن حيث إن كلا من "طال"، و "لا يزال": مرتبطان بحياة الشخصية الشعرية ومدى عمرها.

3. هناك تشاكل آخر نستخلصه من القراءة الانتشارية/ الانحصارية؛ إذ الزوجان:

«طال/ مروقها

بحكم امتداديتهما الزمنية لا يعنيان إلا صريح الانتشار. فكأنه بثٌ زمني يمضي في كل وجهة. على حين أن زوجي: لا يزال/ يسوقها لا ينبغي لهما أن يعنيا إلا شيئاً من ذلك حيث إن عبارة لا يزال كما هو واضح من دلالتها الأصلية في اللسان العربي، تفيد الانتشارية السردية التي يحد منها سياق الكلام في النص فيحصرها في وعي الشخصية بوجودها ومصيرها.

وإن، فلا حرج في قراءة "لا يزال" قراءة معادلة لانتشار زمن طال؛ مما يمثل، نتيجة لذلك، تشاكلاً انتشارياً. وهذا وجه.

والوجه الآخر من القراءة أننا نذهب بـ "لا يزال" إلى دلالة الأصلية، غير السياقية، فيغتندي، حينئذ، أكثر انتشارية في مدى الزمن. ولكن هذه الخاصية لا تبعده عن صنوه "طال"؛ بل إنها تؤكد ازدلافة منه. وشبهه به، وتشاكله معه.

«وقد مرقت نفس - فطال مروقها»

يأتي التشاكل إلى هذين الزوجين من حيث التجانس اللفظي: (مرق - مروق). وأما التشاكل الآخر فإنه ذلك المائل في قوله:

مرقت نفسي - طال مروقها

حيث إن تأويل "طال مروقها" من الوجهة النسجية، إنما هو: "طال - مروق نفسي"؛ فيغتندي التشاكل التجانس مركباً، من هذا المنظور من القراءة.

وأما التشاكل الثالث فهو تشاكل زمني بين:

مرقت/نفسى : طال/ مروق نفسى.

فمقوم "مرقت" يعادل من الوجهة الزمنية، مقوم "طال" الذي لا يجاوز، هنا، حدود مروق النفس الذي وقع في نسج الزوج اللغوي الأول.

«يقودها - يسوقها»

يأتي التشاكل إلى هذين الزوجين اللغويين من حيث إنهما فعلا مزارعان متعديان؛ فتشاكلهما، هنا، نحوي.

والتشاكل الثاني معنوي إذ إن "قاد النفس" يعادل "ساق النفس". فالقيادة والسياقة لا يختلفان إلا في أدق الدلالة اللغوية والطفها

وأما التشاكل الثالث فيتجسد في كون هذين الزوجين يحتملان معنيين اثنين إنتشاريتين ينطلقان في انتشارهما نحو الأمام؛ إلى غاية، أي إلى نهاية محتومة.

في حين أننا نجد التّشاكل الأخير إيقاعياً؛ حيث هذان الزوجان الاثنان متجانسان من الوجهة الإيقاعية. أ رأيت أن كلاّ منهما مؤلف من "فونيمين" اثنين متشاكلين:

يقو - زها؛ يسو - قها.

«لابدّ لي من شهوده - سوف أنوقها»:

لقد يبدو التّشاكل قائماً بين هذين الزوجين في وقوع اليقين من أمرين كلاهما مكروه؛ فمشهد الموت الذي لا مناص من شهوده وحضوره هو أمر حتمي، وحكمٌ مقضي. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في قوله: "سوف أنوقها".

فـ"سوف" تخلّص الحدث من الماضوية، وتزدجيه نحو الإستقبالية. ولكنها إستقبالية مؤكدة الوقوع مثل تلك التي وردت في قوله تعالى: ﴿وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ عُدْوَانًا وَظُلْمًا فَسَوْفَ نُطْبِقُ نَارًا﴾ (1). ذلك بأنّ إصلاء الله بالنار المعتدين الظالمين أمرٌ محتوم. مؤكّد الوقوع في المستقبل؛ مثله مثل تجرّع كأس الردى، بالقياس إلى كلّ شخص في الحياة. فالموت حقٌّ. حقاً.

على حين أنّ "البُدّ" (لا بُدّ) يمحّض الزّمن للإطلاق المؤكّد دون تقييده بماضٍ أو حاضر أو مستقبل إلاّ إذا ما اقتضى ذلك سباق النّسج. ولكنّ ذلك ما كان ليحظر عليه أن يشترك مع مقوم "سوف": في التّوقع اليقيني للفعل؛ فهما إذن متشاكلان من الوجهة الزّمنية.

والتّشاكل الآخر هو ذلك الواقع بين هذين الزوجين في اشتراكهما في تجرّع أمر حتمي: شهوده - أنوقها. فهناك مشهد ستشاهده الشخصية الشعريّة، وكلّ كائن حيّ على وجه الإطلاق ولكنّ الشخصية الشعريّة هنا واعيةٌ به، مقتنعة، متخوّفة، مترقّبة، متحسّسة، متوجّسة؛ وهو مشهد الموت. ثمّ إنّ هناك مشهداً آخر لا يكاد يختلف عن الأوّل فتيلاً: وهو تلك اللّحظة، أو تلك اليوم، الذي ستذوق فيه الشخصية الشعريّة الموت. فالتّشاكل هنا معذريّ

أما إن قرأنا هذين الزوجين قراءةً ثالثةً فإنها لن تكون إلا انحصارية؛ ذلك بأن الحبيل الممتد سينقطع. وأن العمر المرسل سينحبس. في الحالين الاثنيتين معاً، فمقوماً: شهوة - أدوية، إنما يعنيان نهاية حياة، وتلف نفس، وهلاك جسم. فالمقومان معاً متشاكلان على سبيل انحصارية في كل منهما.

ويمكن أن نقرأهما قراءة انتشارية إذا راعينا الحيز الخلفي الذي وردا فيه؛ إذ سينشأ عن مثل هذا التصور انتشار نعي الموت، ثم انتشار أصوات عويل النساء القريبت، ثم انتشار الداس واضطرابهم من أجل تشييع الجثة إلى مثواها الأخير.

طبيبيها - خلوقها:

يتشاكل هذان الزوجان من حيث دلالتهما على معنى واحد. وكل ما في الأمر أن العطر عام، والخلق خاص. أما التشاكل الثاني فيأتي إليهما من كونهما منتشرين معاً في معناهما؛ إذ أخص خصائص العطر ما يبعثه في الجو أو في الجسد أو في الملابس من شذى عبق ترتاح إليه النفس ارتياحاً.

ويمكن أن نتناول هذين الزوجين الاثنين من وجهة سيمائية أخراة، إذا فتحنا باب "الحيز الخلفي". كما نود أن نطلق عليه نحن - وهو سلوك تحليلي مشروع لا حق لأحد في إنكاره على آخر؛ فنقرأهما قراءةً مماثليةً باصطلاحنا، و"إقونية" بالاصطلاح المهجن المسترذل، الشائع بين الناس. وإذ نأتي ذلك فإننا نلاحظ أن سمة العبق - وهي سمة شمّية - تغتدي ممثلاً للنعمة والنعمة، والثراء والجاه، والرؤاء والفتاء، والإقبال على حب الحياة؛ إذ لا يجوز أن يقع التعطر بعطر ولا ينبعث من المتعطر به شذى يكون ممثلاً - إقونة - له.

ولا يرقى هذا التصور، في حقيقة الأمر، إلى جة المائل (Icône) بالمفهوم الصارم لهذه السمة (Signe)، إلا في حال مرور المتخلق - أي المتعطر - بالخلوق بمكان قليل الهواء؛

ذلك بأنه سيترك، غالباً، غيباً يدلّ على أنّه مرّ من هناك. كما يدلّ، في الوقت ذاته، على نوع العطر الذي به تعطر. ونصادف ذلك خصوصاً حين نصعد في مصعد عمارة أنيقة، أو نُزل فخم حيث قد نشمّ فيه بقية عطر نسويّ يدلّنا على أنّ سيّدة موبرة باذخة، ولو على هون ما؛ كانت ألّت به منذ قليل. وسيُعرّف المختصّون على جنس هذا العطر من طبيعة شذاه؛ فيستدلّون به على توسّط حال السيّدة المتعطرة به. أو على سوء ذوقها إن كان رديئاً؛ وعلى يسارها وأناقة ذوقها إن كان فاخراً...

ولقد تمثل هذه السيرة حدوث علاقة حاضرة دالة ذات شبه بعلاقة غائبة أو خارجية. والحق أنّ هذه السيرة تجسّد أخصّ خصائص طبيعة السمة الشّمّية من حيث هي.

«للقصاص - مظالم:

يمثل التّشاكل في هذين الزوجين على أساس أنّ كلّ منهما يتشاكل مع صنوه على سبيل التّلاؤم. أ رأيت أنّ القصاص ردّ فعل يتولّد عن وجود فعل سابق قام على الحيف والظلم؛ على حين أنّ التّظلم يتولّد عنه، في أيّ مجتمع متحضّر يحيا تحت جناح العدل: إفتصاص من الظّالم... وإنّ، فإنّنا، بفضل هذا المنظور من القراءة، نلاحظ تشاكلاً تلافؤياً بين هذين الزوجين.

والتّشاكل الآخر هو هذا الذي تُورده تحت زاويتي الانتشاريّة والانحصاريّة اللّتين لا يخرج أيّ كلام، من كلام النّاس على وجه الإطلاق عن سلطانهما (وهذان المفهومان السيمائيّان من استحداثا في التّحليلات التّطبيقيّة للنصوص الأدبيّة...). فكلّ لفظ، كامل دالّ، لا يستطيع أن يمرّق عن هاتين الحالين (2). وإنّ، فهل يقع التّشاكل بين الزوجين، من هذه الزاوية. على سبيل الانتشار، أو على سبيل الانحصار؟

إنّ الذي يقتصّ، ووهماً منصرفاً إلى مجتمع منظم. متحضّر، سيّد نفسه. يعيش تحت لواء علاقات القانون واحترامه؛ لا يأتي ذلك إلاّ علانية، وبدعوة لشهود يشهدون على ذلك.

وبتمكين المحامي من الدفاع عن الظالم نفسه الذي هو بريء ما لم يصدر عليه الحكم بالإدانة. وبحضور عامة الناس وقائع المحاكمة (والمحاكمة هنا هي الإجراء القضائي الذي يعادل القصاص بالمفهوم المباشر لمظاهر المقاضاة)؛ ثم بحضور رجال الصحافة الذين تراههم يتنافسون في نشر وقائع جلسات المحاكمة الصاخبة...

إن كل هذه المظاهر التي جذنا على بعضها ذكرنا تجعل معنى القصاص. في هذا الكلام المطروح للتحليل، يجنح نحو الانتشارية الصريحة.

أما الظلم فهو لا يستتر أمره على أحد؛ ويتولد عن الظلم ثلاثة أطراف غالبا:

أ. ويمثل الطرف الظالم؛

ب. ويمثل الطرف المظلوم؛

ج. ويمثل الطرف المحايد، أو الشاهد، أو المتفرج.

والطرفان الاثنان معا (أ+ب) يجسدان التصارع والتفاحر؛ على حين أن الطرف الثالث

(ج) إنما يجسد الدور المعدل أو الملتطف لمصدر الصراع بين الطرفين الإثنين.

وكل أولئك مظاهر تجعل من هذه السيرة ذات بعد انتشاري صراح.

للقصاص -تؤدي إلى أهل الحقوق حقوقها:

حين حللنا، في الفقرة السابقة، مقوم القصاص ذهبنا به إلى أنه يتشاكل. على سبيل

التلازم، مع مقوم مظالم. وبيننا ألفينه يتشاكل. تارة أخراة، مع زوج مركب آخر؛ إذ القصاص

إنما هو من قبيل صميم معجم القضاء؛ مثله مثل الحقوق. وإن. فهذان الزوجان متشاكلان تشاكلا تلازميا.

وهناك تشاكل آخر يمثل في انتشارية كل من القصاص الذي سبق لنا تحليله، وتأدية

الحقوق إلى ذويها؛ وهي سيرة لا تتم تحت جناح التكتم؛ وإنما سبيلها الظهور والانتشار. أما

التشاكل الأخير فيممثل في زوجي: الحقوق - حقوقها؛ إذ ينهض هذان المقومان بوظيفة سيمائية أخراة تبد عن تينك اللتين ذكرنا؛ وهي وظيفة التشاكل المتجانس، أو التشاكل اللفظي.

سحاب - هطلت:

يمثل التشاكل المعنوي في هذين الزوجين من حيث التلاؤم بينهما؛ إذ السحاب من ملائمت الهطل، والهطل من ملازمات السحاب؛ ذلك بأنه يستحيل أن يهطل مطر ما دونما تشكل سحاب في الجو. أما السحاب فقد يتشكل ولا يمطر. ولكن لما كان المطر متعلقاً به على سبيل الوجوب؛ فقد تشاكل الزوجان وتلاءما بحكم وجود تلك العلاقة الرابطة بينهما.

والتشاكل الآخر هو ذاك المائل في انتشارية كل من هذين المقومين حيث إن السحاب ينتشر في أعالي الجو (وهو إنما سمي سحاباً لأنه ينسحب في الجو (3)، أي يتحرك) فيحجب الشمس. ويظلل الأرض. وقد يفضي الغل إلى إظلام الأفق جملة؛ فهو إذن شيء منتشر. على حين أن التهاين لا يجوز له أن يكون إلا منتشراً. وقد يتخذ انتشاره جملة من المظاهر أهمها إمتداد، خضوط بيضاء من الأعلى إلى نحو الأسفل؛ ثم انتشار آثار ذلك القطر المتهاطل على وجه الأرض في شكل سيول جارفة. فهذان الزوجان، إذن، متشاكلان، بهذا المنظور من القراءة. على سبيل الانتشار.

ويمكن أن نقرأ مقوم "سحاب" قراءة انحصارية إذا صرفنا الوهم إلى أنه بإطباقه على الأرض والأفق. وبحجبه الغزاة؛ يحصر. بتلك السيرة، الحيز (L'espace) ويحد من انتشاره؛ فيغتدي انحصارياً. وببعض ذلك يستحيل هذان الزوجان. من هذه الوجهة، إلى متباينين لا إلى متشاكلين.

فالانتشارية، إذن، إنما تمثل في قابلية السحاب الطبيعية للحركة؛ فإذا قرأناه حيزاً (وسنعالج هذا النص من حيث هذا المنظور من القراءة بتفصيل في أحد مستويات هذا التحليل) استحال إلى معنى انحصاري.

وهناك تشاكل آخر يوثق العلاقة الكلامية بينهما توثيقاً قوياً، وهو ذاك المائل في الحفة البصرية للسحاب الذي تقع عليه العين ولا تلمسه اليد، ثم ذاك المائل في الصورة البصرية للتهطل أيضاً بحيث إن العين تقع عليه إذا نظرت، والأذن تسمع وقعه إذا سمعت. واليد تتحسسه إذا لمست. ونحن نغف الأمر لدى تشاكلهما على صفة البصرية المشتركة معاً فيها، والمتشاكلين جميعاً بمقتضاها. وواضح. أخيراً، أن مقوم هطلت أغنى بالمعاني. وأكثر قابلية التشاكل مع مقومات أخرة لمجرد صرف الوهم إليها.

ولا يمتنع وجود تشاكل لفظي. من الجنس التلازمي. بين هذين الزوجين؛ وذلك إذا قرأنا السحاب بمعنى الغيث أو المطر نفسه. وهو معنى وارد في سياق هذا النص؛ فيكون السحاب. هنا، هو الغيث المذرار. والتهطل مجرد فعل تجسيدي له.

هطلت - بروقها:

وتقد يضارع هذان الصنوان صنويهما السابقين (سحاب - هطلت) حيث إن التهطل يتلاءم مع البروق المومضة؛ كما كنا رأيناه متلائماً مع الأمطار المتهاتنة. إذ من النادر أن يومض البرق. ولا تمطر السماء؛ فهما مرتبطان ارتباطاً شديداً. والتشاكل فيهما معنوي على سبيل التلازم أو التلازم.

ولعل من الواضح في الأذهان، أن هناك البرق الخنب الذي لا يمطر. كسحابه الخلب الذي لا يمطر أيضاً. بيد أن ذلك نادر. كما كنا لاحظنا. فلنصرف الوهم، إذن، إلى سياق النص حيث كانت الغاية من وراء ذكر بروقها إنما كانت لإثبات تهتان الأمطار وتوكيد تهاطلها؛ فقد هطلت حولي/ ولاح بروقها.

والتشاكل الآخر يمثلُ في أنْ كلاً من هذين المَقومين انتشاريَّ المعنى؛ إذ سبق لنا تحليل انتشاريَّة معنى السَّحاب. أمَّا انتشاريَّة معنى البروق فإنها لا تفتقر. في الحقيقة، إلى إثبات ما دام البرق. وخصوصاً بالليل. حين يُومض يملأ الفضاء نوراً خاطفاً يبهر البصر، وبدهش الانتباه. ولما كان مقومُ بروقها ورد في صورة الجمع؛ فقد دلَّ ذلك على تأكيد الانتشاريَّة. وتعدديَّتِها، وتراُميها في أقصى الآفاق.

والتشاكل الآخر يكمن في لمعان كلٍّ من: لاج/ برُقها؛ إذ لا يجوز أن يلوح شيء في الأفق ولا يكون له ضياء. أمَّا عن البرق فحدث ولا حرج! واذن، فالتشاكل المعنويَّ يمثلُ. هنا، في هذين الزوجين على سبيل لمعان كلٍّ منهما.

وتلاحظ أن السَّحاب معنى محسوسٌ باللمس والبصر؛ وذلك إذا قرأناه تحت، دلالة قون معوَد الحكماء معاوية بن مالك:

إذا سقط السماء بأرض قوم رغيانه وإن كانوا غضاباً (4)

أي إذا سقط المطر نفسه.

لكننا إن قرأناه تحت معنى مجموعة ذرات الماء المتناهية الصَّغر؛ والتي تقراءى للبصر وهي تنهاتن؛ فإنه يغتدي بصرياً فقط. والبرق. هو أيضاً. محسوسٌ بالبصر فقط. فهما إذن متشاكلان باعتبار القراءة الثانية لمقوم السَّحاب. وهي القراءة التي تتمحّض للبصريَّة. وحتى باعتبار القراءة الأولى؛ فإنَّهما يغتديان أيضاً متشاكلين بمراعاة البصريَّة القائمة في كلٍّ منهما.

«تجهمت - غروب الشمس:

يعني التجهّم العبوس والإكفهرار اللذين يعتوران الوجه فيغتدي مُربّداً، ومنه الإجهام الذي هو الصيرورة في ظلمة الليل. ويعني غروب الشمس ذهاب الضياء، وإقبال الظلام الصفيق؛ فالزّوجان. إذن. متشاكلان معنوياً.

وينتشر التّجهّم على المخيّاً فيبدو عليه ظاهراً؛ فهي حال مظهرية لا يجوز أن تختفي على أحد يبصر. والغروب هو نشر لأردية الظلام، وإرخاء لسدول الدّيجور المطبق على الكون؛ فيهما. إذن. متشاكلان على سبيل الانتشار.

والتّجهّم معنى بصري لا يدرك أساساً إلاّ ببث الرؤية وتسايطها على المكن المفاشون به وهو المخيّ. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في غروب الشمس الذي هو مظهر زمني،^{١٠} اني لا يدرك أيضاً إلاّ باصطناع جاسة البصر. فهذان الزّوجان متشاكلان أيضاً، من هذه الوجهة.

«ويأتيك في حين البيات - طُروقها»

يأتي التشاكل المعنوي إلى هذين الزّوجين من حيث إن كلاّ منهما يدلّ على الليل. أ رأيت أن الزّوج الأوّل يتألف من وحدة كلامية هي: «ويأتيك في حين البيات» [وكان الأولى للبيات أن يصطنع لفظ «يتأوّبك» للدلالة بدقّة على هذه الألفاظ الثلاثة مجتمعة؛ إذ التأوّب هو القصد أو الطّروق ليلاً] وهي تعني إمامة عنيفة يصطحبها الحين والخطر في جنح الظلام. ولا يعني الطّروق إلاّ الإمام بليل. فالبيات، أو التأوّب، من وجهة؛ والطّروق من وجهة أخراة؛ يصبان في حوض من الدّلالة واحد في هذين الزّوجين.

ويمثّل التشاكل الآخر في انتشار يصطدم بانحصار؛ إذ الذي يأتي نيلاً ينتشر بإسآبه؛ فلا يزال يسري حتى يبلغ قصده، فيتوقّف. ولما كان البيات يعني. حتماً، الليل؛ ثمّ لما كان الليل يعني. حتماً، الظلام على نحو أو على آخر؛ فقد اصطدم ذلك الانتشار المائل في الإسآد بالوصول

إلى المقام والتوقف لديه من وجهة، وبالوقوع تحت سلطان الذيجور الذي يحصر الرؤية ويحد من فعالية البصر فلا يرى إلا قليلاً من وجهة أخراة.

ولدى تأملنا المقوم الآخر من هذين الزوجين طروقها نم نر فيه إلا بعض ما كنا ألفيناه في الزوجين الأولين؛ إذ الطروق هو التأوب بليل؛ ولما كان محكوماً على هذا المعنى بلزوم الليل؛ فقد تولد عنه أيضاً لزوم الظلام؛ وهذا الظلام هو الذي أفضى، أو نفترض أنه أفضى، إلى حصر نشاط البصر وجعله مقصوراً على مساحة صغيرة جداً.

ويمثل التشاكل الأخير في بصرية كل من مقومي البيات وطروقها. فعلى الرغم من انحصارية المساحة، وكبح نشاط الطرف، إلا أن الإدراك الدلالي لا ينهض في الذهن إلا باصطناع البصر. فالحالان معا بصريتان في هذين الزوجين. والتشاكل فيهما، إذن، بصري.

يصبح أقواماً - على حين غفلة:

التصبيح هو الإتيان صباحاً. والكلام وارد. هنا، في سياق التهديد والوعيد؛ أ رأيت أن هذا الذي يصبح الناس ليس إلا موتاً. ويعني التصبيح، من وجهة أخراة، الإفتجاء والمباغلة حيث يكون أكثر الناس لا يزالون نائمين.

في حين أننا نجد الزوج الآخر لا يكاد يختلف عما حللناه؛ ذلك بأن عبارة على حين غفلة تقترب دلالتها من التصبيح الذي لا يخلو من شحنة الإفتجاء. فالزوجان، إذن، متشاكلان. ولقد يقتضي التصبيح عنصر الانتشار المتولد عن حركة مضمّنة في دلالة، بل حركة لا تنم بالسرعة والعنف والعنفوان معا؛ بينما يتضمّن على حين غفلة شحنة مسلطة عليه، منتشرة من حوله؛ وهي المائلة في تلك الحركة المتسلطة عليه دون انتظار لها ولا ترفف. فالزوجان، إذن، انتشارياً التشاكل.

وبأني إليهما التشاكل الأخير من طبيعة بصريتيهما وسمعيتهما. أ رأيت أن هذا التصحيح يرى بالبصر. وتسمع حركته بالأذن. أما على حين عجلة فإنه قد يقتضي شيئاً من البصرية المائلة في إفاقة الغافلين، وتنبيه الساهين عما يحدوث بهم. ولا يتأتى بعض ذلك إلا بالبصر والسمع أيضاً.

وعنى أننا لا نبغى أن ننزلق إلى الحديث عن الدماغ الذي هو جهاز المعرفة وباتها ومخزنها؛ لأنه هو في كل حال، يكون وراء كل الحركات والإدراكات بأنواعها.



2. التقابل.

وإذا تحدثنا، في الفقرة السابقة، عن سيرة التشاكل في هذا النص؛ فقد ارتأينا، لتكملة ذلك العنصر السيمائي، أن نتحدث عن مظهر التقابل -أو الاختلاف- الذي بفضلته يتبوأ المعنى في الكلام المنسوج موقعه. وهذا التقابل الذي هو أيضاً ضرب من الاختلاف: كثيراً ما يفضي في النسخ، عادة، إلى تنسيق التلقين، وتعميق الدلالة، وتوضيح المضمون، وتأنيق الأسلوب.

لكن هذا التقابل، في حقيقة الأمر، لا يكاد يتكوّن في الذهن إلا إذا أخضعناه للتصور البلاغي الذي كثيراً ما يكون قاصراً ضحلاً. إما إن تناولناه بالقراءة السيمائية فإنه يظل أباً مرتدياً رداء التشاكل الذي يجانس الكلام بعضه ببعض، ويجعل نسجه متجانساً متلائماً؛ كما

سنرى من خلال هذه الأنموذجات الشعرية التي نتعلق من فرضية تقابلها على أساس النظر؛
البلاغية القائمة على مجرد الدلالة السطحية للغة؛ ثم نؤمن قراءتنا السيمائية لنكشف عما في
باطن هذه الأزواج من مشاكلة ومجانسة؛ وذلك على الرغم، كما أسلفنا القول، من اتسامها
ظاهرياً على الأقل، بالتقابل والتناقض.

وقد بيّنا، في هذا النصّ الشعريّ الجزائريّ القديم، زهاء ثمانية نماذج؛ ها نحن محلّوها
واحداً واحداً.

«جنح ليل - ضوء نهار:

إنّ الأسنوبية التقليديّة، أو الرؤية البلاغية إلى نسج الكلام، علّمتنا كيف نقرأ هذين
الزوجين؛ فعهدنا بالبلاغة العربية أنها تطلق عليهما مصطلح *التقابل*. ولا يكاد التقابل السيمائي
يخرج عن هذا التمثيل التقليديّ في هذا النموذج بالذات؛ إذ يقوم على مبدأ التأليف بين أطراف
متنافرة؛ وهو الأمر الذي جعلنا نقابل بين:

1. جنح # ضوء؛

2. ليل # نهار.

ونحن لا نقيم التقابل، هنا، على مجرد قيام التناقض بين معنيين إثنين من وجهة نظر
دلالية خالصة؛ وإنما نقيمه على قراءة سيمائية تذهب إلى أعماق من ذلك بتسلّطها على أسرار هذه
المقومات في مدارجها الأخيرة؛ ومن ذلكم أنها في شقّ تُعدّ منتشرة (ضوء نهار)؛ وفي شقّ آخر
تُعدّ منحصرة (جنح ليل). واذن، فالتقابل إنما يأتي إلى هذين الزوجين الإثنين من هذا المنظور؛
ذلك بأنّ الليل بمقدار ما هو منحصّر في النفس، وفي العين، وفي حركة الرجل أيضاً؛ نلغي النجاة
بضياته الكاسح، ونوره الغامر؛ ممتدّة أطرافه، منتشرة آفاقه؛ يمتدّ البصر فيه بعيداً فتعيد
الرجلان عن بلوغ مدى البصر إلّا في أطوار خاصة، وبوسائل بخارية معينة.

والتقابل هنا بصري كله في حالي الضياء والظلام، إذ هذان الحقلان من أهم ما يتسلط عليهما البصر بنشاطه. وإذا كان الضياء يظهر البصر على الانتشار والامتداد، فإن الظلام يجمعه بجعله منحصرا منحصرا جميعا. وإذا لاحظنا أن البصرية هنا ملاغية على هذين الزوجين الاثنين فقد قضينا بتساكلهما؛ وذلك على الرغم من التقابل الظاهر الذي يمثل في أذهاننا لأولا، قراءة، مُناقين تحت سلطان البلاغة التقليدية التي لُقناها في المعاهد، وقرأناها في الكتب المدرسية.

وإذن. فالتقابل أو الاختلاف الذي تحكم بواسطة اجترانه المدرسة الأسلوبية التقليدية ليس إلا خدعة أسلوبية سرعان ما يتكشف نقيضها لدى التعمق في القراءة تحت مناظير أخراة.

«تأكلها الذيدان - ويذهب عنها نبيها وخلوقها:

إن ما تأكله الذيدان يكون في مألوف العادة متعرجا غفنا؛ وما يذهب عنه لطيب والخلوق يكون مشابها للوضع الأول. فالذيدان من وجهة. وذهاب الخلوق الذي هو سمة شمعية دالة على العناية بالجسم. وتعمده بالتعطير والتنظيف من وجهة أخراة: أمران متساكلان قائمان على القياس علاقتين متقاربتين في وحدة واحدة (بيت من الشعر)؛ حيث لا شيء يمنع من تساكلهما.

ولما كانت الذيدان لا تنهش إلا الجثث والجيف فقد اقتضت دلالتهما الخلفية الاشتمال على ثنائية حقيقية. وكل ما هو مُنتن تجده منتشر الذفر مما يجعل من هذا الزوج منتشر المعنى. على حين أن غياب الخلوق عن الجسم، هنا، معناه موثة وفناؤه. وفناء الجسم منه؛ فتوثته وغفونته. وهي صفة تجعل من هذا المعنى انتشاريا أيضا. وإذن، فهذان الزوجان متساكلان من الوجهة الانتشارية.

ونلاحظ، بقراءة أخراة، أن الدلالة في الزوج الأول بصرية؛ أ رأيت أن الذي:، مما يقع عليه البصر؛ كما تمتد الدلالة السيمائية إلى لمسية أيضا باعتبار إمكان لمس هذه الكائنات الصغيرة القذرة؛ كما تمتد - ذه الدلالة إلى شمعية أيضا باعتبار أن ذكر الذيدان هنا مرتبط بالثنائية

حتمًا. ولكنّ، شتراك الزوج الآخر مع الأول في صفة البصريّة -خصوصا- يجعلهما متشاكلين من هذا المنظور.

بيد أنّ الديدان، كما أسلفنا القول، لا تقع إلا على ما تُثَنّ وغنّ، وهي سيرة تجعل هذا المعنى، إلى ما فيه من دلالة البصريّة، شميّاً؛ ممّا قد يضاعف من تركيب هذا التشاكل الواقع بين هذين الزوجين. فهو إذن تشاكل مزدوج من هذا المنظور من القراءة.

«تروح - تغتدي»

يتسم هذان الزوجان اللغويان بالتقابل من وجهة تقليديّة حيث الرواح إنما يكون مساءً، بينما الإغتداء لا يكون إلا صباحاً. ويُدعى هذا الشكل من النسيج الأسلوبيّ في البلاغة العربيّة، كما هو معروف لدى الناس، "الطباق".

بيد أنّنا نحاول قراءة هذين الزوجين قراءة جديدة تُضفي عليهما تشاكلاً لا يُدفع؛ كما يكون ذلك، مثلاً، من حيث حركيّتهما؛ وذلك على أساس أنّ كلّاً من الرواح والغدوّ يدلّ على الحركة والانتقال من نقطة حيزيّة إلى نقطة أخراة؛ فلا يجوز أن يكون رواح ولا تكون مع حركة؛ كما لا يجوز أن يكون غدوّ ولا تكون معه هذه الحركة أيضاً. وإذن، فهذان القولان متشاكلان من هذا المنظور من القراءة.

ويأتي إليهما تشاكل آخر -عبر هذا الاختلاف في المنظور البلاغيّ على الأقل- من حيث كونهما معاً دالّين على معنى الزمن؛ إذ الرواح يعني حقاً حركة؛ ولكنّ في زمن معيّن؛ مثله مثل الغدوّ الذي يدلّ على حركة انتقاليّة؛ ولكنها هي أيضاً تتمّ في زمن معيّن إذ وضعت العرب ألفاظاً للدلالة على زمان حركيّة تتمّ في أزمنة محدّدة لا تعدوها: كالغدوّ، والتأويب، والرواح، والإبسة أو السرى...

أما المشاكل الأخير الذي نودّ التوقف لديه، فهو ذلك المائل في انقسام المؤمنين الاثنين معاً بخصائص بصرية وذهنية واحدة؛ فالزواج حالٌ بصرية إذا عومنتها في "الحيز الخلفي"، فجعلتها مجسدةً لانتقال من نقلة إلى أخرى. ولا ينبغي لثل هذا الانتقال أن يكون في عدم. من عدم؛ وإنما يجب أن يكون في حيز، وينهض به أحياء. أما إن جردته من هذا الحيز الخلفي فإنه يظل مجرد معنى يتركه الذهن؛ وذلك على أساس أنه من المشمولات المعرفية له. ولا يقال إلا نحو ذلك في مقوم الغدو. واذن. فهما أيضاً، متشاكلان من هذا المنظور من القراءة؛ فإن شئنا جعلناه بصرياً ذهنياً؛ وإن شئنا جعلناه ذهنياً فقط؛ وفي الطورين الاثنين تمثل المشكلة التي لا تدفع.

يبقى أن نقرر أخيراً أن هذين المؤمنين لا يعدوان أن يكونا تمثيلاً ذهنياً لأضوار تعتور النفس فتتأوئها ليلاً، وتصبّحها غدواً، وتروحها مساءً. وهي. في كل الأضوار، مجرد هواجس عارضة. ونواعج مائلة. وآمال ضائعة...

تروح وتغدو - يعوقها:

أما هنا فإننا قرأنا بين هذين المتقابلين، ظاهرياً على الأقل؛ نجعلهما متباينين (وقد أجريناها في حالي اتفاق واتحاد) مع الزوج الآخر؛ وذلك على أساس أن الزواج والإغتهاء دالان معاً على الحركة، الانتقال والمحاولة؛ على حين أن العوق إنما هو كبّح نجماع هذه الحركة، وكسر لإرادتها في التمكن والانتشار. وهي سيرة تجعل هذين الزوجين غنيين بالتجليات السيمائية:

1. هناك تقابل بين هذين الزوجين من حيث ما ذكرنا؛ أي من حيث وجود حركة يقابلها فبح وكسر وقمع.

2. وهذان تقابل آخر يمثل في الذهن على أساس وجود انتشار واضطراب وتحرك في الزوج الأول، ووجود كبح وحصر وقبض في الزوج الآخر. وإن. فالتقابل الثاني يأتي إليهما معا نطلق عليه في لغتنا التحليلية "الانتشار" الذي يقابله "الانحصار".

3. وهناك مشاكل آخر يمثل في هذين الزوجين إذا قرأناهما من منظور بصرية الروح والغدو في حال، ومن منظور دلالتيهما الذهنية في حال أخراة. ولا ينبغي أن يقال إلا نحو ذلك في مقوم العوق الذي هو بصري لمسي في حال، وذهني مجرد في حال أخراة.

ولما كان الشأن منصرفا إلى لبانات النفس؛ فإن البصرية والذهنية تأتيان في مرتبة واحدة من الأهمية.

4. ولما كان مقوما الغدو والروح يدلان. حتما. على الزمن. بل على زمنين اثنين مختصين هما زما الصباح والمساء؛ فإن العوق لم يك. هو أيضا. إلا من جنسهما؛ ولكن أحاديث الزمان يعوقها؛

فالذي يعوق. هنا. صراحة. إنما هو الزمن؛ فيظفر من هذه الوجبة وجود تشاكر رابع ينصرف إلى زمنية معاني المقومات الثلاثة التي يتألف منها هذان الزوجان.

«ودام غروب الشمس لي - وطلوعها»

1. يمثل التقابل في هذين الزوجين على سبيل المعاملة التقليدية للدلالة المستوحدة الإجراءات البلاغية للنسج الأسلوبية حيث غروب الشمس لا يكون إلا مساء. وطلوعها لا يكون إلا صباحا.

2. لكن مثل هذا لا يعني شيئا كثيرا؛ أ رأيت أننا نستطيع أن نقرأ. بل يجب أن نقرأ هذين الزوجين قراءة تشاكلية على لرغم مما أسلفنا ملاحظته. ذلك بأن الغروب ليس في حمة

إلا حركة وهمية؛ لأنك لو ساءرت الشمس باتجاه الغرب، بطائرة نفاثة لما شهدت غروبها إطلاقاً؛ وإنما حركة الأرض هي التي تسبب هذا الوهم الطبيعي الذي يجعل الغروب هنا. شروقاً هناك؛ والشروق هناك، غروباً هنا؛ والليل هناك. نهراً هنا، وهلم جراً... وبناءً على هذه الملاحظات الفلكية فإن الغروب مجرد حركة زمنية يقابلها الطلوع الذي هو أيضاً مجرد حركة زمنية. فالتشاكل يأتي إلى هذين المقومين من حيث زمنيتهما.

أما من حيث اعتبار حقيقة الشمس التي لا تموت حين تغرب. وإنما تنتقل فقط لتعود بعد حين؛ فإنه قد لا يكون تقابل بأي وجه؛ وهو التقابل الذي يقوم في أذهان البلاغيين التقليديين.

3. ويمكن أن نتمثل تشاكلاً آخر يتجسد في مقومي الغروب والطلوع (5)؛ وذلك على أساس أن الغروب انتشار للظلام وحصر للنور، والطلوع انتشار للضياء وحصر للظلام. فالتشاكل هنا. حتمي؛ وهو إلى ذلك مزدوج.

4. وهناك تشاكل آخر يأتي إلى هذين الزوجين من حيث كونهما معاً بصريين خالصي البصرية؛ إذ قد لا يدرك الغروب حقاً إلا بالبصر؛ مثله مثل الصباح. ونحن هنا لا نريد أن ننصرف بالوهم إلى افتراض إحساسنا بالغروب ونحن في أقباء تحت الأرض بواسطة الساعة؛ فإن ذلك هنا غير وارد. ولا يمكن تسبب المفترض والممكن، على الواجب التصور، والواجب الوقوع.

كل يوم - ليلة؛

1. يطالعنا تقابل في هذين الزوجين على سبيل التعامل بالإجراء البلاغي الخالص؛ إذ ليس معنى اليوم هنا إلا النهار، والنهار يقابل، إذن، الليل.

2. بيْد أن هذا التَّقابل الظَّاهر لا يمنع من وجود تشاكل عمقي بين هذين الزوجين إذا اعتبرنا اليوم (النَّهار) زماناً، واللَّيل أيضاً زماناً. فالزَّمانية، إذن، هي التي تشاكل بينهما.

3. اليوم (النَّهار) بصريُّ حيث إنه يتَّسم بانتشار الضَّياء، ونيس اللَّيل. هو أيضاً، إلّا بصريّاً إذ خاصَّيته الأولى هي إطباق ظلامه، وانتشار دُجَاه. فالبصريَّة، من هذا المنظور، تجعل من هذين المقومين متشاكلين.

4. إن اليوم (النَّهار) قابل. على سبيل الوجوب، لأن ينتشر فيه الضَّياء؛ فهو إذن متشاري المعنى. ولا ينبغي أن يقال إلّا نحو ذلك في اللَّيل الذي أخصَّ خصائصه إرخاء السَّدول. على حدِّ تعبير امرئ القيس، ونشر الذَّيجور على الكون ممَّا يُفضي. هنا، إلى المساواة، بين اللَّيل والنَّهار؛ إذا قرأناهما من منظور الانتشار.

5. أمّا إن جعلنا النَّهار انتشاريّاً حيث ينتشر النَّاس ويذهبون إلى أعمالهم، وجعلنا اللَّيل للسَّكون والراحة والنَّوم؛ فإنَّ هذين المقومين يرتدان متقابلين على أساس انتشاريّة النَّهار. وانحصاريَّة اللَّيل؛ لا على أساس اعتبار النُّور والظَّلام؛ وهو ما تجتزئ به الدَّلالة البلاغيَّة.

«إذا فتقت - لا يستطاع رتوقها:

1. الفتق هو الشَّقُّ أو فصلُ شيءٍ بعضه عن بعض؛ وقد يتمخض للثوب ونحوه. والرتق هو محاولة إعادة الشيء المفتوق إلى حال يرتفق بها. فمن هذه الوجهة المعجمية الخالصة، يجب اعتبار هذين الزوجين متقابلين.

2. لكن من وجهة نظر سيمائية يغتديان متشاكلين على أساس بصريَّة كلٍّ منهما حيث الفتق بصريُّ سمعيٌّ معاً؛ في حين أن الرتق بصريٌّ فقط؛ لأننا لا نكاد نسمع صوت الإبرة وهي

تتولج في الثوب وتتخرج منه، ولا يمكن أن ينصرف الوهم إلى آلة الخياطة لأن هذا المذهب يبعد القراءة عن سياقها التاريخي؛ فيفضي إلى ضلال بعيد.

3. ويمكن قراءة تشاكل آخر يقتضيه سياق الزوجين الاثنين حيث إن القصور عن الرثق (6): أي تعذره واستعصامه: لا يعني، في واقع الأمر، إلا تكريساً لمعنى الفتق نفسه، من أجل ذلك لا يكون التقابل القائم في هذين الزوجين، أصلاً، وهو التقابل المتولد عن التصور البلاغي لظاهر النسج: حقيقياً؛ بل هناك مغالطة أسلوبية بادية.

4. وربما يمثل تشاكل آخر في هذين الزوجين، انطلاقاً من القراءة الثالثة لهما؛ فيكون الفتق شقاً، وتجزئة ونشراً؛ أي تجزئة لشيء كان كلياً أو مفترضاً كذلك. ولما كان الزوج الآخر لا يجسد التناقض الدلالي على الحقيقة؛ وإنما يؤكد الدلالة الواردة في الزوج الأول؛ فإن الرثق يرتد مجرد توكيد للفتق. أي تكثير للقليل. وتجزئاً للملتم، ونشر للمنحصر. فالتشاكل، من هذا المنظور، يغتدي انتشارياً.

5. أما إذا انطلقنا من القراءة الأولى لهذين الزوجين؛ فإنهما يغتديان متقابلين على اعتبار الفتق نشراً، والرثق قبضاً وحصراً.

«يُصْبِح - في حين البيات:

1. التصبيح في دلالة اللغة مباين للبيات؛ فالتقابل إذن هو الذي يسم هذين الزوجين من الوجهة المعجمية الخالصة.

2. لكن التصبيح يحمل معاني الزمن صراحة، من حيث يحتمل البيات أيضاً معاني زمنية صريحة. ومثل هذه السيرة تجعل من هذين الزوجين متشاكلين زمنياً.

3. لا شيء يمنع من قراءة التصبيح (بمعنى الموافقة في زمن الصبح على حين غفلة) قراءة انتشارية حيث ينتشر الذين يُصَبِّحون أقواماً آخرين بالحرب والدمار من حولهم حتماً، ويكون لهم، أثناء ذلك، حركةٌ ولغظٌ وضجيجٌ.

أما الذي يطرق بالليل فإنه لا يطرق وهو ميت؛ وإنما يأتي ذلك متحركاً، مصوّتاً، واذن. لا تمنع الانتشارية أيضاً من مثولها في مقوم البيات. وانتشارية ذاك مع انتشارية هنا تجعلهما متشاكلين.

4. ونلاحظ في معنى التصبيح دلالة بصرية لا تذكر. ودلالة سمعية لا تدفع. وهذه السيرة نفسها تصادفنا في مقوم البيات الذي علاقه بالبصر غير مدفوعة. ويعني كل ذلك أن هذين الزوجين يتشاكلان من حيث بصريتهما؛ وإن شئت: من حيث بصريتهما وسمعيتهما جميعاً.

<><><><><><><><>

ثانياً: المستوى الحيزي

ولعلنا أن لا نكون مفتقرين إلى الحديث عما يميّز الحيز (Espace) (ويصطنع النقاد العرب المعاصرون مصطلح الفضاء الذي لا نراه ملائماً لكل أطوار هذا المفهوم السيمائي الحدائي؛ ممّا حملنا على التفرد بالتعبير عن الفضاء بـ الحيز. وقد اجتهدنا في تبرير هذا الإستعمال في مواطن أخراة من كتاباتنا الحدائية...) عن المكان الذي هو ذو مفهوم جغرافي خالص؛ أي أنّه يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض كأن يكون بلداً، أو مدينة، أو قرية، أو حياً. أو شارعاً، أو بناية، أو جبلاً، أو حقلاً... وهلمّ جرّاً ممّا لا يكاد يُحصى من أضرب المكان.

على حين أن الحيز هو مفهوم مكانيّ دون أن يكونه على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي الصميم. ولقد توسّعنا نحن في بلورة هذا المفهوم إلى أن بلغنا به التماس الحيزيّة الخلفيّة. أو الحيزيّة الناشئة عن الإطار المحيط، مع محاولة التّحسّس الشّديد للحيزيّة المتسلّطة على كلّ النّصوص الأدبيّة مع اختلاف في طبيعة الثراء والضّحالة. إنّ معظم النّقاد العرب ومحلّي النّصوص الأدبيّة لا يتوقّفون إلّا لدى المكان الصّراح فيتناولونه. وربما اقتصر ذلك، بحكم هذه السيرة، على الأعمال السردية وحدها. وهم حين يذهبون إلى أبعد من ذلك، وربما لم يفعلوا قطّ، يقفون مساعينهم على الخطوط والأبعاد المكانية الصّريحة.... وهي سيرة، إن حدثت، مقتبسة من

الأنشطة التحليلية الغربية؛ كما ورد بعضها في أعمال جيرار جينات (Gérard Genette) مثلاً (1).

أما نحن فقد توسعنا في مفهوم الحيز الأدبي فحملناه على أن يمتد إلى أدق المشمولات الحيزية المتناهية اللطف، وحاولنا تحسّنه تحسّناً رقيقاً لدى تحليلنا النصوص الأدبية. ونريد أن نتوقف لدى نموذج واحد نوره : وهو من أشهر الشعر العربي على وجه الإطلاق؛ ويمثّل في معلّقة امرئ القيس التي نضرب ببيت منها مثلاً على تصوّرنا الخاص لمفهوم الحيز. وليكن هذا البيت المرقبيّ العجيب هو:

مَكْرٌ مَغْرٌ مُقْبِلٌ مُذْبِرٌ مَعَا
كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ غَلٍ

إنّنا لا نلاحظ في هذا البيت الشعري أيّ مكان صراح؛ وذلك إذا جئنا نقرؤه بأدوات تقليدية. ونتيجة لذلك فلا نحسب أحداً ما توقف لدى هذا البيت. من المحلّين. نحلّله من هذه الوجهة؛ إذ كان على هذا الشاعر. ليقيم بعض ذلك له، أن يذكر مدينة بعينها، أو قرية بنفسها. أو ظلاً بذاته، أو حياً ممّوقفاً، أو جبلاً محدّداً، أو نهراً جارياً معيّناً؛ لكيما يتوقّف المحلّل. إذن، لدى بيته هذا؛ فيختصّه، من المنظور الحيزي. بعناية من مزّبره.

أما نحن فإنّنا نرى أنّ هذا البيت من أغنى الأبايت الشعرية العربية بالحركة

والحيزية:

فالأولى: إنّ هذا الكرّ الذي كان يكرّهُ حصان الشاعر لا يجوز له أن يقع في عدم. ولا أن يضطرب في هواء؛ وإنما كان في مكان بعينه، على انعدام جغرافيته يظلّ قائماً وارداً على كلّ حال؛ من أجل ذلك يجب أن يعوم في مفهوم الحيز ليتبوأ مكانته الفسيحة في فضاء الشعرية المنساح.



والثانية: إن الحيز الآخر المقابل للأول يتسم، هو أيضا، بالحركية الشديدة، والغنفوان المتوفج؛ وهو ما قد تجسده حركة الجلمود الذي يُلقيه سيل جارف من عل؛ فتراه يندفع ثم يرتد، ويندفع ثم يرتد تارة أخراة؛ فتتكرر تلك الحركة مرارا قبل أن يستقر بالجلمود المكان.

والثالثة: إن كل ذلك ممكن التصور؛ لأنه ورد بالفعل في دوال النص. لكن الحيز المقنع (Espace masqué) الذي نطلق عليه أيضا نحن: "الحيز الخلفي" (Espace en arrière-plan): أغنى وأخصب مما هو ظاهر. ولنضرب لذلك مثلاً الحيز المقنع في هذه الصخرة الهاوية من عل إلى تحت؛ وهي تندفع منحدره بشدة من أثر الجاذبية التي تجذبها نحو الأسفل. فهنا تطالعنا طلائع من الحيز السيمائي غنية ودالة جميعا.

فالأولى. إن الجلمود لا يصاعد من أسفل إلى أعلى؛ ولكنه ينحدر من أعلى إلى أسفل. ويتولد عن هذا القانون الفيزيائي أن طبيعة الحيز كانت هنا جبلية، انحدارية.

والثانية. ونتيجة لذلك. فإن حركة هذا الحيز كانت ممتدة في اضطراب فرضه اندفاع الصخر - ووعورة المنحدر - اندفاعاً عمودياً؛ مما حمله على أن يتهاوى تهاوياً شديداً..

والثالثة. وهناك حيز آخر يمثل في طبيعة نهاية حركة الصخر الذي حطه هذا السيل من عل؛ إذ حين انتهى إلى أسفل نقطة من مستوى سطح الأرض حاول أن يتخذ مُستقره فلم يتأت له ذلك إلا بعد مُصاولة ومُطاولة مع الجاذبية بحيث إن قوة الاندفاع المتولدة عن انحدار الحيز بعنف جعلته لا يستقر في أسفل نقطة من الحيز الأرضي؛ وإنما اضطر إلى الاندفاع إلى أعلى من الجهة الأخراة من الفج المصابي للفج الآخر الذي انحدر: المرة الأولى باندفاع شديد جداً، ثم لا يبرح يندفع تارة نحو هذا الفج، وتارة أخراة نحو ذلك، إلى أن يفقد القوة الفيزيائية الدافعة له فيستقر في هُوته ساكناً.

وإن، ففي هذا الكلام حيز، حتماً، كامناً، وذلك: كيف يجوز أن يتم مروق ما (وكل مروق إنما هو عبارة عن حركة حيزية تنطلق من نقطة أصلية كانت تستقر بها لتنتهي إلى نقطة حيزية أخراة جديدة دُفِئَتْ إليها) إلا في حيز معلوم، ومكان ممدود؟

وإن، فهناك:

أ = ويمثل نقطة انطلاق الحركة (الزوغان)؛

ب = ويمثل نقطة المروق وسيروته؛

ج = ويمثل نقطة النهاية - أو الضرورة - لحركة المروق.

وعلى الرغم من أن الحركة الحيزية، هنا، في هذا الكلام، قد تكون معنوية خالصة المعنوية؛ إلا أن ذلك لا يمنع من التعامل معها حيزياً. وإذا نظرنا تارة أخراة من هذا المنظور فإن المروق يغتدي مجرد حال معادلة لحركة المروق الحقيقية مما يجعل الحيز، في هذا المستوى من القراءة، لا يتمتع بالقيمة الاستقرارية التي قرأناه بها في القراءة الأولى. فإذا هو يفقدها نهائياً؛ إذ إنما المقصد هنا بمروق النفس: الحيرة والشيء والضلال. ويُفضي مثل هذا التصور من القراءة إلى افتراضين اثنين على الأقل لسطح هذا الحيز:

الأول: يقوم على اعتبار أن المروق وقع انفصاله عن نقطة السلامة، أو اليقين، أو الهدى. أو النور - إلى التهلكة والشك والضلال والظلام، ثم استقر. وهو تصور يظل هذا الحيز معه محافظاً على أبعاده الثلاثة التي أثبتناها آنفاً (أ+ب+ج).

والافتراض الآخر: ينهض على اعتبار أن هذا المروق إنما وقع اندفاعه من مُنطلق يفترض فيه السلامة إلى عوالم لا يقع تبيينها، ولا تستميز أبعادها. وتتيه النفس هنا ولا تُلقي سبيلها إلى الهداية أبداً. فهي هائمة على وجهها، حيرة، لا تدري أين مأتاها؛ وإنما يستولي عليها الحيز فينبئها فيه. ويعبت بها إلى الأبد. ونتصور هذه الحركة الحيزية المارقة كأنها حركة حلزونية متداخلة بحيث تتمثل بدايتها، دون نهايتها.

« إلى مشهد لي لا بُدُّ لي من شهوده :

إنَّ الفاعل الذي يُرغم الشخصية الشعرية على شهود هذا المشهد غائب عن هذه الوحدة من الكلام. بل النص يجعل الزمن، هنا، وحده هو المسؤول عن ذلك؛ وهو أمر قابل للجدال ما ألفينا الموت لا يخترم الشيوخ وحدهم؛ ولكنه يخترم كلَّ من ألفاه في سبيله، كالأعمى الفاتك. أو المجنون السافك.

ونتمثل مقوم مشهد في هذا الكلام، عبارة عن الوقوع في فخ المقدار؛ فتقع النهاية المحتومة التي لا مناص منها لكلِّ كائن حي. وإن: فالحيز، هنا، مؤلم موجه. ومُشَقِّ قاس؛ إذ ليس هو إلا مشهد الموت المتسخط. وهو حيز شقي مخضلاً بالدموع، غارق في العويل.؟ ولعله أن يشتمل على جملة من الناس: أقارب وأصدقاء يجتمعون حوال جثة هامة وينتظرون أن تُوارى في جذثها بعد قليل. وهو متحرك، وإن لم يصرح بهذه الحركة؛ وبالك، وإن سكنت عن مثل هذا البكاء؛ ومؤذ، وإن قدَّم تحت ثوب البراءة والحياد.

ولقد يزيد مقوم لي هذا الحيز حميمية بحيث على الرغم من كثرة المُحرَّجِمين والمتناوحين، والمبدين حزنهم؛ إلا أن قسوة الحيز، في الحقيقة، لا تقع إلا على الشخصية الشعرية المستهدفة وحدها؛ إذ الآخرون، وإن كانوا جميعاً غير ناجين من الموت؛ فإنَّ كلاً منهم يحاول مخادعة نفسه، ويرسل لها في حبل الأمل الخُلب. والرجاء الكُذب؛ فيحسبه بعيداً عن الموت؛ وأنه سيعيش بعد هذه الجثة التي يرى طويلاً!

والحيز الثاني المائل في مقوم شهوره لا يعدو كونه تثبيتاً للأول الذي كأنه مجرد توفه. أو تمثل لما سيحدث؛ في حين أن الأخير هو الحيز الفاعل. والقاسي. والحتمي معاً. « ستأكلها الديدان في باطن الثرى :

إنَّ المأكول، هنا، غائب؛ ولعلَّه أن يكون هو المائل في الجُثة التي لم تُذكر في سالف النعم؛ ولعلَّ ذلك يوحي بسقوط أبيات من هذه المقطعة التي نطرحها حقلاً لهذا التحليل. وهو حيز آخر يمثله ما في قوله ستأكلها؛ فيكون الحيزُ المأكولُ، أي المتناقص شيئاً فشيئاً؛ هو الجُثة الطريح في الجثث. ويمكن أن نفصل شأن الحيز في هذا الكلام فنصرفه ثلاثة مصارف:

1. الحيز الجاثم في ما؛ وهو، كما أسلفنا، يُقصد به غالباً إلى الجثة التي لم تُذكر؛ أو إلى النفس التي تُكرت والتي يراد بها، في هذه الحال، إلى الجسد عينه.

وهذا الحيز غير فاعل؛ لأنه منعدم الحياة؛ فهو حيز ينصرف إلى معنى الضحية. والفريسة.

2. الحيز الحيّ النَّاشئ عن هذا الحيز المتعفن؛ وهو تحوُّله إلى جراثيم تنهشه. وهذه الجراثيم متحركة، نشيطة. جشعة؛ لا تُبقي على شيء من لحم هذه الجثة حتَّى لا يبقى فيها غير العظام الذخرة.

3. الحيز الترابي الميت، المحايد. الذي لا يأتي شيئاً على الرِّغم من أنَّه يُستهم في تعفين الجثة؛ ولكنَّه في الوقت ذاته يحفظها من أن تتسلط بتنانيتها على مَنْ هم على سطح الأرض من الأحياء. ويبدو هذا الحيز أمثل من الثاني؛ لأنَّه يستر ويكتم ما لو ظهر للناس لكان بشعاً مؤذياً.

ونلاحظ، آخر الأمر، أنَّ الحيز، هنا، بأنواعه الثلاثة يقع في باطن الأرض؛ ففي هنالك ينهض بوظيفته الموكولة إليه بمعزل عن سلطان البصر؛ فكأنَّه يتمحّض للحيزية الدهنية.

«مواطن للقصاص فيها مظالم»

يصادفنا في هذه الوحدة الكلامية ثلاثة ضروب من الحيز تمثل في ثلاثة مترجمات: مواطن - للقصاص - فيها.

1. مواطن:

ليس هذا الحيز جغرافياً، ولا حتى دنيوياً؛ ولكنه أخرويّ روعيّ ينصرف إلى تمثيل الإيمان، وتصور الاعتقاد. ولقد ورد في صورة الجمع ليشمل جملة من الأحياء الأخروية مثل مشاهد الحشر، وفتنة الصراط، وعذاب جهنم. ويشتم هذا الحيز، كاللذين يتلوانه، بالقساوة والبطش، والخوف والهول. والقاء هذا المقوم في صورة النكرة أوغل في التعددية الحيزية، وأبعد في القدرة على التحيز. أ ولسنا نلفي كل حيز يُحيل على حيز آخر في سلسلة متتابعة من الأحوال الحيزية التي تجعل لا ديار يفكر في الآخر؛ وإنما نلفي كلاً يُعنى بنفسه، ويتعلق بعمله. ويحرص على أمره، ويشرب إلى معرفة مصيره الحتمي؟

وإن، فمقوم مواطن يعني أماكن متصورة حقاً من وجهة؛ ولكنها لما كانت متعلقة بمدى عمق إيمان كل منا على تمثيلها والاعتقاد بها فإنها لا تتحدد بالمساحة الدقيقة من وجهة أخراة. كما إن المكوث فيها، والمكابدة منها، يختلفان من محاسب إلى محاسب آخر تبعاً لطور كل واحد وما يحتمل بين يديه.

إن حيز مواطن بمقدار ما هو متعدد ومتمدد؛ نلفيه غير محدّد المعالم على نحو دقيق؛ لأنه حيز غيبي، يتمخض للتصديق والإيمان.

2. للقصاص:

لعل الحيز الأول أن يكون عاماً يشمل كل الطقوس المتمحضة للحساب، والإجراءات المنصرفة إلى يوم الحشر، والذي لا مناص منها لأي من البشر قبل أن يتقرر أمره: فإيما إلى جنة، وإيما إلى نار، وإيما إلى منزلة بين ذلك احتمالاً؛ وهي منزلة أصحاب الأعراف (2). لكن الحيز المائل في مقوم للقصاص ثابت في حركيته، متسم بمحاسبة النفس على ما اقترفت في الدار الدنيا في حق سوائها من مظالم ومآثم، وإيساءات وإيذاءات. إن النصوص الدينية لا تبرح تنذر بمثل هذا

القصاص الذي إن لم يتم في الحياة الدنيا، لا ريب في أنه واقع في الدار الآخرة. والقصاص عقاب مادي ومعنوي يتسلط على الشخص المذنب في حق آخر، أو في حق آخرين. وهو هنا تمثّل يتم عبر حيز معلوم. ويتسم هذا الحيز، تارة أخراً، بالهول والخوف، والتوجس والترقب: كلاً ينتظر مصيره. فالحيز المتصور في مقوم للقصاص. من بعض الوجوه، تفصيل للحيز الواقع في مقوم موازن: يدرج في فلكه. ويضطرب في أفقه.

3. فيها:

إذا كان الحيز الثاني تفصيلاً للأول، فهذا الثالث ليس إلا تأكيداً لذلك الأول أيضاً. فكان النسج الشعري أنزاح عن التركيب المألوف على نحو. ولا يكون نسج شعري. حقاً، إلا بانزياح اللغة الموظفة وتوتير دلالتها. فكان التصوير الحيزي هو: مواطن للقصاص. في مواطن للقصاص. أو مواطن القصاص التي فيها ترفع المظالم، ويحق الحق، ويذهب الباطل. من أجل كل ذلك لم يكن شيء جديد ينهض به هذا الحيز، هنا، غير كونه دائراً في فلك صنوه.

سحاب المنيا كل يوم مظلة:

إن النسج الشعري يركض هنا مركز التمثيل. بيد أن ذلك ما كان ليحظر علينا أن نتوقف لدى نسجه من وجهة نظر نعده فيها. على ظاهر النسج، حقيقياً: وذلك لكيما نكشف عما في هذا النسج من أحياء مطوية.

ونود أن نتوقف، خصوصاً، لدى مقوم سحاب الذي هو "مجموعة من الذرات المائية المتناهية الصغر، سائلة أو صلبة، تتمازج معلقة بفعل الحركة العمودية للهواء" (3)؛ فتشكل طبقة بيضاء تغتدي قدرة على حجب الشمس عن الأرض، والأرض عن الجو؛ فإذا حيز آخر جديد من أحياء هذا الكون العجيب. وقد يتهاون هذا السحاب قطراً إذا صادف ما يحمله على ذلك في طبيعة الجو. والغاية، هنا، هي إظهار هذا السحاب؛ وبتعاقب مستمر. ودوام غير منقطع

حيث يحدث هذا في معظم أيام الدهر في مناطق معينة من الكرة الأرضية. وشكل هذا الحيز، في أصله، قَطْرُ عموديٍّ، أو مائلٌ متهاوٍ، من فوق إلى تحت.

ولقد نلاحظ أن الحيز، في هذه النسيجة، على ظاهر القراءة، رُبط بالزمن؛ ثم حُدِّد الزمن فُحْصَ بالتعاقب والتداوم لتوكيد حدوث الفعل واستمراريته. وكلُّ ذلك جاءه النصُّ ليجسد مصيبة الموت تجسيدا يجعلنا نحسه، ونراه، بل نلمسه ونمسك به. فظاهر الحيز هنا اتخذ مظهرًا لتيسير التوصيل، وتجسيد التبليغ؛ إذ لو عبر النصُّ عن إصابة الموت، على وجه الدهر، البشر لما كان شعراً. من أجل ذلك صُوِّرَ هذا الموت في صورة سحب متهاتن يغشانا كلَّ يوم؛ ولا يدع يوماً واحداً يمضي علينا بسلام...

«فقد هطلتْ حولي ولاح بروقها:

يدرج الحيز هنا في إطار ما درج فيه صنوه في الوحدة الحيزية السابقة؛ لكنه، في هذا الموقع، قد يكون أخصب تصويراً، وأشدَّ تحييزاً. ففي هنالك لم يُذكر إلا السحاب، ولم يبين لنا صراحة: هل كان جهاماً أم مُططراً؟ وأما هنا فإن الحيز يغتدى سخياً مُخصباً، وكريماً مُدبراً؛ إذ وكَّد النصُّ تهافل الغيث، واشتداد حركة السماء، وإيماض البرق من تلقاء كلِّ صوب. والحيز في ظاهره، في هذا الكلام، فوقِّي أو سماويٌّ. فالمطر يُمطر من فوقنا، والبرق يوميض من حولنا؛ ولا نُلفي إلا حيزاً واحداً صغيراً بالقياس إلى حيزي المطر الهائل، والبرق الوامض. وهو حيز حسيّ يتمخض لذات الشخصية الشعرية؛ لأنه كان يحوم حولها. وهو حيز مشوبٌ أيضاً بالتوجد والترقب؛ إذ لم يكن هذا الأمر الواقع من السماء واقعاً عليه شخصياً؛ ولو فعل لكان انتبه وقضى؛ لكنه كان أهول لقلبه، وأرهب لنفسه؛ فكان يقع من حوله على الناس.

وشُبَّه حيز المنايا، الذي هو وهميٌّ لا امتداد له، بالمطر الهائل من وجهة، وبإتيانه من فوق إلى تحت على سبيل التجسيد من وجهة ثانية، ولإثبات أن أمر الله يأتي. إذ يأتي من

السماء التي لا ينبغي لها أن ترمز بالضرورة لوجود الله الذي هو في كل مكان؛ وإنما يجب أن ترمز لسمو مقام الألوهية ورفعة شأنها من وجهة أخراة.

«وللنفس حاجات تروح وتغتدي»

ثُمَّ ثَلَاثَةُ مَظَاهِرٍ مِنَ الْحَيِزِ فِي هَذِهِ الْوَحْدَةِ النَّسْجِيَّةِ :

« مَا يَكْمُنُ فِي مَقَوْمٍ "حَاجَاتٍ" ؛

« وَمَا يَتَجَلَّى فِي مَقَوْمٍ "تَرُوحٍ" ؛

« وَمَا يَمْتَلُ فِي مَقَوْمٍ "تَغْتَدِي" .

1. حاجات :

مَا دَامَ النَّصُّ يَشْخَصُ هَذِهِ اللَّبَنَاتِ فَيَحْمِلُهَا عَلَى الْغَدْوِ وَرَوَاحٍ، وَالذَّهَابِ وَالْإِنَابِ؛ فَقَدْ لَا يَعْنِي ذَلِكَ إِلَّا أَنَّهَا حَيِزٌ وَحَرَكَةٌ، أَوْ حَيِزٌ ذُو حَرَكَةٍ؛ أَيِ حَيِزٍ جَدِيرٍ بِالْحَرَكَةِ عَلَى الْأَقْلَى؛ وَذَلِكَ عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ هَذِهِ الْحَاجَاتِ يَجُوزُ أَنْ تَكُونَ مَجْرَدَ آمَالٍ، وَصُرُفِ أَمَانِيٍّ، بَيِّدُ أَنْ مَا يَتَأَمَّلُهُ الْمُرءُ، قَدْ يَتَأَمَّلُهُ شَيْئًا مَتَحَرِّكًا، أَوْ حَيِزًا مُسْتَقَرًّا؛ وَلَكِنَّهُ يَمُرُّ مِنْ عَلَى حَرَكَةٍ حَيِزِيَّةٍ مَتَّسِمَةٍ بِالاحتِجَامِ كَالدَّارِ وَمَا يَضَارِعُهَا؛ أَوْ حَيِزًا شَاسِعًا وَاسِعًا كَالضَّيْعَةِ وَنَحْوَهَا. وَقَدْ يَكُونُ حِصَانًا فَارَهَا، حَتَّى لَا نَقُولَ: سَيَّارَةٌ فَخْمَةٌ لِنَتْرُكَ عَلَى النَّصِّ فِي إِطَارِهِ الزَّمَنِيِّ الَّذِي يَسُرُّ لَهُ.

إِنَّ الْحَاجَاتِ فِي أَيِّ وَضْعٍ تَصَوَّرْتَهَا لَا تَسْتَطِيعُ تَجْرِيدَهَا مِنْ مَفْهُومِ الْحَيِزِ الَّذِي يَقَارِفُهَا وَلَا يَفَارِقُهَا، وَيَلْزَمُهَا وَلَا يَزَالُهَا. غَيْرَ أَنَّهُ حَيِزٌ مُبْهَمٌ، غَامِضٌ مِنْ حَيْثُ مَسَاحَتُهُ إِنْ كَانَ حَقًّا مَسَاحَةً، وَمِنْ حَيْثُ حَجْمُهُ إِنْ كَانَ حَقًّا حَجْمًا، وَمِنْ حَيْثُ وَزْنُهُ إِنْ كَانَ حَقًّا قَابِلًا لِأَنْ يُوَزَنَ بِمِيزَانٍ. وَقَدْ لَا تُضْعَفُ هَذِهِ السَّيْرَةُ مِنْ حَيِزِيَّتِهِ فَتِيلاً؛ بَلْ رَبَّمَا سَتَجْعَلُنَا فِي جِلٍّ مِنْ أَنْ نَتَمَثَّلَهُ. مِنَ الْوَجْهِةِ الْأَدْبِيَّةِ الْخَالِصَةِ، كَمَا نَهْوَى؛ وَكَمَا يَقْتَضِي مَنْطِقُ الْأَشْيَاءِ أَنْ نَتَمَثَّلَ هَذِهِ الْأَشْيَاءَ.

فهو، إذن، غني ولكنّه غائب؛ لأنّه مجرد أمل عارض، وأمنية مغلقة بأسباب المستقبل المجهول.

2. تروح وتغتدي:

لقد جمعنا بين هذين الحيزين الاثنين لأنّ القصد ليس هو إستئثار كلّ منهما بحركته الموقوفة عليه؛ وإنما نراهما مشتركين في الحركة الحيزيّة التي إذا وقعت في المساء فإنّها واقعة أيضا في الصّباح؛ بل إنّنا النّصّ يسبق الرّواح عن الغدوّ للدلالة على أنّ هذه الحركة كأنّها تبتدئ من الآخر. وما يبتدئ من الآخر محكوم عليه بالعودة إلى أصل الانطلاق.

وإذن، فقد كانت هذه الحاجات رائحة غاديّة، ومصطحبة مغتبكة؛ تتحرّك في النّفس، وتعتلج في القلب؛ فتبني لها قصورا شامخة، وتقطع ضياعا شاسعة. وتُمطر ذهباً من السّماء، وتستخرج كنوزاً من باطن الثّرى؛ فإذا الأبعاد والأحجام. وإذا عوالم ترتسم. ومعالم تتشكّل؛ والنّفس، أثناء كلّ ذلك، ماضية هائمة، وحالة آملّة؛ تركض وراء أملها الذي لا يتحقّق، وتعدو خلف رجائها الخُلب الذي لا يقوم أبداً.

والحيز على سعته، هنا، مبهم. وعلى شسوعه غامض؛ بحيث لا أحد من المتلقين يستطيع تحديد معالنه التي تظلّ سراً مطويّاً في ضمير الشّخصيّة الشعريّة أخرى اللّياي. وما جنّاه نحن من وصف لهذا الحيز لم يكُ إلّا افتراضاً قائماً على منطق الأشياء؛ أي على أساس ما قد يعرض لأيّ نفس بشريّة من حاجات تظلّ متطلّعة إلى قضائها الحتمي. أي أنّ ما جنّاه لا يعدّ كونه قراءة أدبيّة قبل كلّ شيء. قراءة تنهض على مقصدية التّلقي. لا على مقصدية البثّ بالضرورة...

° وأيدي المنايا (...) / إذا فتّقت لا يُستطاع رُتوقها:

وفي هذه الوحدة أيضا ثلاثة أحياء؛ وهي تركض كلها مركز الثمثيل: لا مركز الحقيقة:

«أيدي المنايا»

«الفنق»

«الرثق»

1. أيدي المنايا:

نلاحظ أن النص كان اصطنع في الوحدة السادسة سحاب *الندى* في حين أننا ثلفيه، هنا. يعبر عن هذا المعنى نفسه بـ *أيدي المنايا*. وقد كنا رأينا الحيز هناك تجانسا على نحو مكين؛ ذلك بأن السحاب كان ارتبط بالهطل من وجهة. ثم بلوح البرق من وجهة أخراة. وهو شأن مكن. هناك، للنسج الشعري من أن يتشاكل ويتلاءم؛ بينما يتم الارتباط، هنا، بين الأيدي الفاتكة. والفنق والرثق. وفي ذلك ما فيه أيضا من تشاكل لا يدفع.

وحين يذكر حيز اليد، أو اليدين، أو الأيدي. فإنما يذكر. في الغالب. في معرض القوة والبطش والعنف. من أجل ذلك نجد في هذه الوحدة النسجية أيدي للمنايا تبطش بها؛ فلا تبقى ولا تذر. ويثسم حيز الأيدي بالحركة من وجهة. وبالإنقراض الفاتك من وجهة أخراة. فالمنية إذا أنشبت أظفارها، على حدّ تعبير أبي ذؤيب، ألغيت كل تميمة لا تنفع معها. وكل دواء لا يذبح فيها؛ فيخيب كل أمل. وينقطع كل رجاء بوقوع الواقعة.

إن الحيز، هنا، على ما فيه من حركة. هو ذو قدرة معجزة على الفكّ الوجي بحيث لا تستطيع أي قوة معنوية ولا مادية الحيلولة دونه وما يبتغي.

2. إذا فتقت:

الفتق هو شقٌ شيءٍ بسرعةٍ وعنف. فهو إذن أن نعيذ إلى حيز ذي نسج، أو ذي سطح لطيف رهيف؛ فنعمل فيه بأيدينا، أو بآلات مخصوصة، بالفتق ليستحيل متجزئاً بعد أن كان مكتملاً. وعلى الرغم من أن هذا الحيز واردٌ هنا في معرض الشرط الذي لا يتحقق إلا بتحقق الشرط الثاني؛ فإنه واقع مائل. والحيز الوارد في جواب الشرط مجرد تبليان للحال التي آل إليها من التمزق والتجزؤ.

3. لا يُستطاع رُتوقُها:

لقد اعتورت هذا الحيز ثلاثة أطوار:

أولها: عمْدُ الأيدي إليه، والتهيؤُ للانفِضاض والبطش الشديد به؛

وثانيها: وقوع الحيز تحت قبضة الأيدي التي فتقته فتقاً، ونثقته نثقاً، فتركته شقاً

شقاً؛

وآخرها: وقوع الحيز تحت الضياع المؤكّد، والتجزؤ الحتمي؛ بحيث بعد أن كان ملتئم

الشمل اغتدى ممزقاً؛ فإذا لا أمل في رثقه. ولا رجاء في لأمه.

ويبدو هذا الحيز عبر أطواره الثلاثة معرضاً للبطش والتلف والفساد.

«يصيِّح أقواماً على حين غفلة:

إن التصبيح المشنون على أولاء القوم المستهدفين هو حيز حي متحرك، مؤذٍ فأنك؛

مصبوبٌ على حيز آخر كأنه ضحية للحيز الأول، أو هو فريسة لإرادة القدر. وعلى أن كل هذا

مجرد تمثيل؛ إذ حقيقة الكلام أن المنية تأتي الناس على حين غفلة من أمرهم ذات لحظة من

حياتهم فتخترمهم اختراماً.

«ويأتيك في حين البيات طروقها:

يُبد أن المنايا المتسلطة لا تأتي، ذات صباح أو ذات مساء فحسب؛ وإنما تتأوَّب الشخص الموضوع في جنح الليل فتتنقض عليه مختطفة منه نعمة الحياة، ولذاذة العيش.

ولا يكمن الحيز في المنية التي هي اسم وهمي؛ ولكنه يكمن فيمن تتسلط عليه هذه المنية؛ كما يكمن في الحيز المقع الممتد إلى من يكونون من حول الموضوع، وإلى الحيز الذي يخطر فيه. وإلى المشوى الأخير الذي يُنقل إليه. فكان الحيز من هذه المناظير قائم جاثم لا يستطيع أحد دفعه. ولا إنكاره.

<><><><><><><><>

إحالات وتعليقات

1. Gérard Genette, Figures, II, p. 43-48.

2. سورة الأعراف. الآيتان: 46، 48.

3. Petit Larousse en couleurs, Nuage.

<><><><><><><><>

ثالثاً: المستوى الزمنيّ

إنّ الزّمن مظهر وهميّ يَحْدُوثُ بنا فيتجسّد فينا، وفي الأشياء التي تحيط بنا، فالبلّي الذي يقع للأشياء بعد جدّتها، والشيخوخة التي تغتور العود النّاضر فيغتدي يابساً، والورق الصّقيل الذي يستحيل إلى مائة متهرّثة رثة، يوماً ما، شديدة الرّهافة، منعدمة المقاومة، والسيّارة الفارحة الأنيقة التي لا يبرح الزّمن وعوامله يعملان فيها إلى أن تستحيل صدأ وراثثة، والبناء الشامخ المتماك الذي لا يزال يقاوم فعل الذّهر حتّى يغتدي أطلالاً دارسة: كلُّ أولئك مظاهرُ زمنيّة نلمسها فيما نرى، أو نَمَسُ، دون أن نراها رؤيثنا الشّيء الماديّ المحسوس.

فماديّة الزّمن تكمن فيما يقع عليه، وفيما يؤثر فيه، وفيما يُحيله إلى شيء غير نفسه؛ لا في الزّمن نفسه الذي هو مجرد خيوط وهميّة نتحسّسها ولا نستطيع الإمساك بها.

وعلى أنّنا لا نريد أن نعرض، هنا، لمفهوم الزّمن الذي كنّا عرضنا له غير مرة في كتاباتنا الجديدة في السّنوات الأخيرة؛ إذ الزّمن، في الحقيقة، إن كان هناك حقيقة تحكم النّاس، أزمن؛ فهو قد يكون نحويّاً، كما قد يكون فلسفيّاً، كما قد يكون رياضيّاً، كما قد يكون نفسيّاً. ولم جرّاً... والذي يعنيننا، هنا والآن، من كلّ هذه الأزمنة، إنّما هو الزّمن الأدبيّ وحده؛ وهو من صميم إنشائنا في تحليل النّص الشعريّ. لكنّ الزّمن الأدبيّ نفسه، وإلى يومنا هذا، لم يستطع النّقاد والمحلّلون الحداثيون وضع نظريّة زمنيّة تضبط حركته فلا يعدوها. وكلّ ما في الأمر أنّ هناك اجتهداتٍ متقدّمة لمحاولة مُدارسة الأعمال السّردية من حيث زمنها الذي تشمله، بل مكانها الذي تضرّب فيه.

لكننا نحن؛ هنا، وفي غير هذا المجال، نسعى إلى الاجتهاد في توسعة نطاق دائرة هذا الزمن الأدبي الشديد الإعتياد؛ فنتجاوز به التسلطات الزمنية الصريحة التي تصادفنا في السرديات مثل حيوات الشخصيات الورقية، وامتداد الدهر بها؛ ومثل الحديث عن الأزمنة التي سبقت حياتها، أو التي تلحق، في بعض الأطوار، حياتها أيضا فيما بعد... إلى زمن نلتفمه في النص الأدبي انطلاقاً من عطاء اللغة الدلالي؛ وهو عطاء سخي، لتندرج به، من بعد ذلك، إلى الزمن الخلفي النأش عن ذكر قرينة زمنية معينة مثل قولنا: الرجل الذي يتولد عنه تصور هو أنه ليس صبياً، ولا غلاماً يافعاً؛ ولكنه شخص جاوز سن الصبا إلى سن الرجولة التي تبتدئ في مرحلة زمنية من العمر. ويقتضي هذا الإطلاق، إذا غاب عنه السياق الدال، أن زمن عمره لا ينبغي له أن يقل عن عشرين عاماً. فإذا اتفقنا على أن السن المبكرة للشخص ربما أطلقنا عليها الفتى أو الشاب أدركنا أن الرجل يمكن أن يكون عمره الثلاثين فما فوقها...

وبإدراج هذا المقوم في السياق الوارد في النسيج المحلل ندرك مظاهر زمنية أخراة؛ وهي ما نطلق عليه نحن الزمن القنec (Le temps masqué)؛ وذلك مثل مهنته؛ وهل هو فلاح في حقل، أو عامل في معمل، أو مهندس في مصنع، أو طبيب في مستشفى، أو أستاذ في جامعة...؟ وكل هذه المهنة يفضي إلى تصور أزمنة أخراة تتصل بزمن الرجل كزمن التعلم، أو زمن التمرس على العمل المتخذ له حرفة، أو زمن الممارسة نفسه...

ونحن نحاول، في هذه الفقرة، رصد هذه المظاهر الزمنية؛ وذلك انطلاقاً من منظورنا الخاص لهذا الزمن، من خلال النص الأدبي لنحللها.

«وقد مرقت نفسي فطال مروقها:

يمثل الزمن الأدبي، في هذه الوحدة، في شحنتين زمنيتين اثنتين: إحداها مجرد حركة، وتمثل في: مرقت نفسي؛ وإحداها الأخراة حركة وثبات وتمثل في: فطال مروقها.

1. مرقّت نفسي:

إن حركة المروق لا يجوز لها أن تُفلت من قبضة الزمن؛ ويعني ذلك أن المروق ربما كان وقع في عهد الفتوة، أو في نزوة عاطفية تغلب فيها هوى النفس على رشاد العقل. أو في أي لحظة أخراة. ولكن اللحظة التي تم فيها مروق هذه النفس لم تك إلا خاطفة مُستترقة كمروق السهم من القوس... فالمروق، مثل الخروج والدخول، حركة حيزية في ظاهرها؛ ولكنها مشبعة بالزمن الخاطف في مظهرها الآخر غير المرئي. وعلى مقدار الحركة الحيزية: يُعلنها أو سرعتها، يكون المدى الزمني أيضا؛ فهما متصاحبان متواكبان.

2. فطال مروقها.

نلاحظ أن الزمن المائل في هذين المقومين مرتبط بالأول. مكمل له ومفسر. والرابطين هذين الصنويْن الاثنين هو هذه الفاء التي تتصدر فطال. فكأن معنى هذه الفاء تفسيري.

والزمن هنا أطول من الأول بحكم الإطلاق نفسه، وطبيعة النسيج ذاته؛ فليس مقوم طال إلا دلالة مادية صريحة على طول هذا الزمن وامتداد مداه. رأيت أن الكلام لو اجتزأ بالمروق الأول لكنا اعتقدنا بخاطفية هذا المروق الذي لم يطل فأعقبته التوبة؛ لكن التخصيص على طول المروق أقصى هذا الاحتمال فجعله بعيدا. ويظل هذا الطول مبهما على ما قد يقدم إلينا من دلالات عليه؛ سواء علينا أن نصرف الوهم إلى الحيز كطول الطريق، أم إلى الزمن كطول الدهر... من أجل ذلك لم يستطع مقوم فطال تحديد الزمن؛ فظل في أذهاننا مجرد زمن طويل.

وعلى أننا لم نستطع ربطه بعمر الشخصية الشعرية. وإذا حق لنا بعض ذلك استطعنا حل هذه الإشكالية التي تضيق عليها السبيل بحصرها في مدى عمر النفس المتحدث عنها. ولنا ثبت. لدينا، أن هذا النص كتب في زهاء سن الخامسة والسبعين من عمر الشاعر بحكم منطوق البيت الثامن من هذه القصيدة المطروحة للتحليل. وهو:

تجهمتُ خمساً بعد سبعين حجةً ودام غروبُ الشمس لي وطلوعُها؛

ثم لما كان ميلاد الشاعر عام مائتين للهجرة؛ فإن عمره، يوم كتب هذه القصيدة، كان خمساً وسبعين حجةً. وركحاً على ذلك، يتحدد زمن المروق الذي يبدو أنه طال بخمسة وسبعين عاماً. فإن طرحنا من هذه السنين بني الصبا اغتدى زمن المروق زهاء ستين عاماً.

وانن، فمقوم فطال مروقهم يفك لغز زمنه البيت الثامن الذي استشهدنا به؛ فكأنه قال: طال مروق النفس على مدى زهاء ستين عاماً وقع سلخها من العمر الضائع.

بيد أن السياق يقتضي أن يكون هذا الطول، في معظم الظن، قائماً، أصلاً، على المبالغة التي تكون من باب الاعتراف بالذنب، والإنحاء باللوائيم على النفس على ما قصرت في ذات الله.

«فيا أسفي من جنح ليل يقودها؛

في هذه اللوحة مظهران زمنيان يتجلّيان في:

«جنح ليل؛

«يقودها.

وما عدا ذلك فمقومات محايدة، أو مساعدة.

1. جنح ليل.

إنّا حين نقرأ هذين المقومين، لأول وهلة، نتوهم أن الشأن لا يعني إلا مجرد ظلام وانتهى الأمر؛ لكننا حين نتأمل هذين الزوجين في سياقهما نقنع بأنهما يدلّان على زمن. وعلى أن هذا الزمن ليس جاثماً في هذين الزوجين على سبيل الحدوث مرة واحدة دون تجدد؛ وإنما يعني كراً الليالي وتعاقبها وتجددها؛ فهو زمن، إذن، طويل مثل الذي كنّا ألفيناه في الوحدة السابقة.

2. يقودها.

وَكُونُ جُنْح اللَّيْلِ يَقُودُ النَّفْسَ إِلَى حَتْفِهَا لَا يَعْنِي إِلَّا أَنَّ حَرَكَةَ الْقِيَادَةِ وَقَعَتْ فِي زَمَنٍ مَا
 رُبَّمَا. وَإِنْ كَانَتْ هَذِهِ الْقِيَادَةُ مُرْتَبِعَةً، هُنَا، بِجُنْح اللَّيْلِ؛ ثُمَّ لَمَّا كَانَ جُنْح اللَّيْلِ، هَذَا. خَاضِعًا
 لِلتَّعَاقُبِ وَالتَّجَدُّدِ؛ فَإِنَّ الزَّمَنَ الْجَائِثَ فِي هَذَا الْمَقُومِ يَرْتَدِي كَسَاءَ الزَّمَنِ هُنَاكَ فِيمَا: مَعَ امْتِدَادِهِ.
 وَيَطُولُ مَعَ طَوْلِهِ؛ وَيَتَّخِذُ كُلَّ خَصَائِصِهِ الْأَخْرَاقَ وَلَا سِيَّما تِلْكَ الْمَتَمَثِّلَةَ فِي إِبْهَامِيَّتِهِ.
 «ضَوْءُ نَهَارٍ لَا يَزَالُ يَسُوقُهَا:

إِنَّ الزَّمَنَ فِي هَذِهِ الْوَحْدَةِ الْكَلَامِيَّةِ، وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ سَيَرُورَتِهِ فِي مُضْطَرَبِ الزَّمَنِ الَّذِي كُنَّا
 لَاحِظِينَاهُ فِي الْوَحْدَةِ السَّابِقَةِ؛ إِلَّا أَنَّهُ، هُنَا، أَغْنَى وَأَخْصَبَ؛ إِذْ قَدْ يُمَثِّلُ فِي:

«ضَوْءُ نَهَارٍ:

«لَا يَزَالُ:

«يَسُوقُهَا.

1. «ضَوْءُ نَهَارٍ.

لَعَلَّ ٢: هُنَا مِثَالُهُ نَظَرًا إِلَى كُنَّا لَفِينَاهُ كَامِنًا فِي مَقُومِي جُنْح لَيْلٍ: إِذْ لَيْسَتْ الْغَايَةُ
 مِنْهُ تَحْدِيدُهُ بِاللَّيْنِيَّةِ وَالنَّهَارِيَّةِ بِمَقْدَارٍ مَا هِيَ إِطْلَاقُهُ فِيهِمَا، وَجَعَلُهُ يَتَجَدَّدُ فِي تَعَاقُبِهِمَا الْمُتَّصِلِ.
 وَكَرَّهَ الْمُسْتَمَرَّ. وَنَتِيجَةُ ذَلِكَ فَإِنَّهُ نَرَاهُ مُعَادِلًا لَصَبْوِهِ هُنَاكَ بِحَيْثُ لَا يَكَادُ يَزِيدُ عَنْهُ أَوْ يَنْقُصُ؛
 فَمَا يَسْرِي عَلَيْهِ هُنَاكَ، يَسْرِي عَلَيْهِ هُنَا.

2. لَا يَزَالُ.

يُصْطَنَعُ هَذَا التَّعْبِيرُ فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ لِلدَّلَالَةِ عَلَى اسْتِمْرَارِ الزَّمَنِ أَوْ امْتِدَادِهِ أَوْ طَوْلِهِ، أَوْ
 مُحَاوَلَةِ الْفِعْلِ عِبْرَهُ كَقَوْلِ جَرِيرٍ فِي عَمْرِ بْنِ أَبِي رَبِيعَةَ حِينَ أَعْجَبَ بِأَحَدِي قِصَائِهِ: «لَا يَزَالُ هُنَا
 الْبُرْشِيُّ يَهْذِي حَتَّى قَالَ شِعْرًا!» فَكَانَ عَمْرِ بْنُ أَبِي رَبِيعَةَ ظَلَّ زَمَنًا مُتَطَاوِلًا يَهْذِي، ظَلَّ يَأْتِي

مجرد ذلك؛ أي يُصرَّ على كتابة الشعر لكن دون أن يتمكن من قرض قصيدة ترعى عنها
البحول حتى استقام له قرض قصيدة نغم.

واذن، فمقوم لا يزال يمكن لهذا الزمن الشعري، هنا، من الإمتداد والتبنيك إلى أقصى
الحدود الممكنة لهذا الإمتداد دون أن تحقق، هي أيضا، له التحديد والتدقيق. فمثل لا يزال، و
لا يبرح، و لا يفتأ بمقدار ما تمز من مدى الزمن؛ بمقدار ما تتوغل به في الإبهامية والغموض.
فالطول، إذن، ثابت؛ ولكنه غامض.

3. يسوقها.

يصدق على هذا المقوم ما كان صدق على صنوه في الوحدة السابقة؛ وهو يتوهمها. فهناك.
جنح الليل هو الذي كان يقود النفس إلى حينها؛ على حين أن ضوء نهار هنا، هو الذي لا يبرح
يزدجيبها إلى حثفها المحتوم. بيد أن الزمن، هنا، أرسن وأبعد في الإمتداد بفضل تعويله، في
نسجه، على معنى الدوام: لا يزال. فهناك، لا نكاد ندرك التعاقب إلا بالذكاء؛ على حين أننا.
هنا، ندركه بحكم هذا القيد الذي يؤثى عادة لتوظيف إستمرارية الزمن وحتميته.

«سحاب المنيا كل يوم مظلة:

يمثل في هذه الوحدة الكلامية مظهران زمنيان:

«كل يوم؛

مظلة.

1. كل يوم.

يفيد الزمن، هنا، الدوام والإستمرار؛ فلا يوم يمر إلا بحدوث شيء، ثمطره سحاب
المنيا؛ وهذا المطر إنما هو الموت المخترم. ويبدو الزمن، في هذا المجاز، كأنه محايد. وهو أمر

غير وارد في الحقيقة إذ هذا التكرار القائم على الإصرار هو الذي يجعل هذا الموت يحتسب كل يوم من البشر طائفة؛ فلو غاب كل يوم، لكان الموت ربما تغيب، هو أيضا شعريا على الأقل، أي أن الزمن هنا ينهض خدما للموت فيُسعفه ويُطيعه، بل يظاهره ويساعده. فكلما تجدد، تجدد معه الموت واقعا منقضا.

2. مُظَلَّة.

يُشم الزمن الجاثم في هذا المقوم بالحركية الحيزية، على عكس صنوه كل يوم الذي يُشم بالزمنية الرتيبة إلا إذا التمسنا هذه الزمنية في الإطار الخلفي له؛ فنعمد إلى التأويل والتخريج، من أجل إبراز الزمن المقنع، فنعم. وازلال الموت معناه غشاية الناس ابتداء، اختراهم وهم لا يعلمون. وازلالته هذه التي تقع للناس كل يوم تجسد زمنا مكملا للزمن الأول الذي كان جاء مُبيناً للحيز التجسدي لفعل الموت: *سحاب الناي*؛ فيكون، إذن. هذان القومان عبارة عن حيز مائل؛ و كل يوم عبارة عن زمن قائم؛ ومُظَلَّة عبارة عن زمن وحيز جيبعا. وليس الزمن فيه إلا مصاحبة للحركة الحيزية الواقعة بمن انتهى أجله، وانقطع أمله. فكان الإطلال هو الغشيان؛ والغشيان هو الموافاة؛ وفي الموافاة حركة مقدرة. وكل حركة، سواء علينا أكانت معنوية أم حسية، لا تستطيع الإفلات من قبضة الزمن بأي وجه.

« فقد هطلت حولي ولاح بُروقها :

يبدو الزمن هنا متناهي اللطف؛ ولعله أن يمثل في ثلاثة مقومات :

« هطلت ؛

« لاح ؛

« بروقها .

1. هطلت .

إن هميان الأمطار حركة حيزية، كما كنا حللنا ذلك في المستوى الحيزي لهذا النوع، لكن هذا الحيز بحكم حركته، أي بحكم حداثته، لم يستطع الإفلات من الزمن الذي يصاحبه ولا بهابته. فبمقدار ما يدوم هميان الغيث، يستمر الزمن. بيد أننا لا نستطيع. هنا، أن نجعل من الحيز علة للزمن، ولا من الزمن علة للحيز؛ لتلازمهما، وتبادل التفاعل بينهما؛ إذ كثيراً ما يفرض زمن معين من العام نفسه على الجو فيمطر إمطاراً كالخريف والربيع. ولكن ذلك ليس قاعدة لا تخرم، وحكمة لا تنقض؛ إذ ما أكثر ما ينفلت عقد النظام، ويتناثر أمطاراً متغازرة إلى حد الفيضان الجارف. والظوفان العارم.

2. لاح.

اللوح هو البدؤ والظهور. وهو حركة مضيئة سريعة الاختفاء لأنها متلازمة مع زمن البرق الخاطف في هذا السياق. فكان زمن لاح يجسد الزمن الأقصر.

3. بُروقها.

البرق، كما تعرفه المعاجم الغربية، عبارة عن شحنة كهربائية هائلة تعرض للعين تحت شكل لمعان خاطف ثوبض بين سحابتين مشحونتين بالكهرباء، أو بين السحابة والأرض (1). ويمثل هذا اللّمعان الخاطف لحظة قد تدوم بعض ثانية، أو ثانية، أو أكثر من ذلك قليلاً. فالبرق من حيث هو حركة ضوئية حديثة يشكل ضرباً من الزمان، ولكنه خاطف. ولما كان البرق وارداً في هذا المقوم في صورة الجمع فقد اقتبسى المسعى أن نقرأه متعدداً لنجاريه. وإذ نأتي ذلك فإننا نخاف هذا الزمن الذي يستحيل إن لحظات كثار متتاليات تتالي إيماضات البرق في ليلة شديدة الإبطار.

ونلاحظ أن مقوم لاح مصاحب لزمن بُروقها؛ إذ لا ينبغي أن يلوح مثل هذا البرق بمعزل عن حركة اللّوح ذاتها؛ كما لا ينبغي أن يبرق الجو دون أن يكون له هذا اللّمعان المعبرُ

عنه بمَقومٍ لاج. وإذن، فهذان الزَّمانان، في حقيقة أمرهما، متلازمان إلى حدٍّ إمكان اعتبارهما زمناً واحداً. ولم يكن الفصلُ بينهما في هذه المعالجة؛ لأنَّ من باب تيسير الإجراء.

«وللنفس حاجاتٌ تروح وتغتدي:

يمثلُ الزمن، في هذه الوحدة الكلامية، خصوصاً، في الرواح والغدو اللذين هما، في أصلهما، حركة حيزية. ولكنَّ حيزيتيهما التي كنَّا عرضنا لها بالتحليل في موقعها لم تحلَّ بين الزمن والنهوض بوظيفته التسلطية. فلبانات هذه النفس كانت تلتعج فيها كلَّما أصبحت، وكلَّما أمتت. ويشبه الزمن، هنا، ذلك الذي يتجسّد في عبارة كلِّ يوم. إذ تعني هذه العبارة الصّباح والمساء، والليل والنّهار؛ أي أنها تعني الزّمان كلّه في كرهه وتعاقبه. وكلّ ما في الأمر، هنا، أنّنا نُلقي هذا التفصيل الذي هو في حقيقته نسجيٌّ أكثر منه زمنيٌّ؛ ذلك بأنّ هذه الآمال المؤمّلة، والأمانى المعلقة؛ كانت تعاود النفس إذا اصطبحت وإذا اغتبطت دون أن ينقطع لحبلها رجاء، أو يذبّ لسببها قنوط. فالزّمن هنا ملحاح على مقدار إلحاح الحركة. ومُصرٌّ بمقدار إصرار المرء على التمسك بأسباب الحياة.

«ولكنَّ أحاديثُ الزّمان تعوقها:

رُبّما يراد بمَقومٍ / أحاديثٍ إلى جمع أحداث، لا إلى جمع حديث. وهذه الأحاديث تستبدّ بالزّمن الذي يتسلّط على لبانات النفس التي لم تزل تعتلج وتتوهج، فيعيق تحقيقها، ويقوم خصماً لدوداً في وجهها. فكلّما أملت النفس أملاً، أو طمحت إلى طموح ما؛ جاء هذا الزّمن القاهر بكلِّ جحافله فأفسد على هذه النفس ما كانت أملت، وحال بينها وبين ما كانت تشتهي. فكانَ الزّمن، هنا، مرادفٌ للقدر القاسي الذي لا يبرح يعاند المرء ويشاكسه فيحول بينه وبين سعادته. فالزّمن، إذن، في هذه الوحدة، ومن هذا المنظور من القراءة، معادلٌ للشقاء.

«تجهّمتُ خمساً بعد سبعين ججّة:

الزمن في هذه الوحدة صريح ؛ وهو يظهرنا على فك لغز قوله : *فطال موقوف* (الذي كنا عرضنا له بالتحليل . واستمعنا على تأويل زمنيته بما ورد في هذه الوحدة من الكلام) ؛ إذ يغتدي الطول أوضح من حيث دلالة الزمنية باعتبار أن الناص كان زایل الجزائر وهو في سن السابعة عشرة فلم يؤب إلى القيروان ، ثم إلى تيهرت ، إلا وسنه عالية... ولما افترضنا أن سن الشباب كانت سن نزق وطيش ، على الأقل من وجهة منظور الشخصية الشعرية ، وعلى دأب الزهاد والنسك في القسوة على النفس ؛ فإن الإحساس بدنو الأجل ، والشعور بالتقصير في عبادة الله تبارك وتعالى جاء في سن التوبة النصوح ؛ أي في سن عالية ؛ أي بعيد الإياب من المشرق بقليل أو كثير...

إن هذه الوحدة الكلامية في منتهى الأهمية من حيث إنها تظاهرنا على حل مشكلة زمنية تتصل بتاريخ حياة بكر بن حماد من وجهة ، ثم تاريخ إنشاء هذه القصيدة من وجهة أخرى .

1. فمن الناحية الفنية يمثل هذا النسيج مرحلة النضج الشعري من سيرة الناص ؛ ولا سيما إذا علمنا بأنه عاش بعد قول هذه القصيدة واحداً وعشرين عاماً ؛ أي أنه حين كتب هذا النص كان لا يبرح يتمتع بصحة ممتازة وإلا لما أمكن أن يعيش من بعد ذلك قريباً من ربع قرن . ولم يمض ، في الحقيقة ، بمرض عضال ، ولكنه مات متأثراً بكلامه حين خرج عليه مجرمون فقتلوا ابنه ، وكلموه هو كلاماً بليغة لم تلبث أن أفضت ، بعد ثلاثة شهور ، إلى وفاته .

ويضاف إلى هذا الشاهد التاريخي الزمني ، شاهد رثاء ابنه عبد الرحمن الذي كان سنة ست وتسعين ومائتين للهجرة ؛ وذلك حين رثاه الأب بتلك المقطعة المتدفقة أبوة وحناناً . والتبجسة حزناً وكفداً . والمستوى الفني لهذه المراثية يدل على أن بكر بن حماد في تلك السن العالية لم يكن فقد شيئاً من توجهه الشعري ؛ وأن السن لم تكن أخذت من عفوانه الأدبي فتيلاً .

2. ومن الناحية الزمنية قد تُفيد من هذه الوحدة جملة من التّحديدات الزمنية التي تلقي كثيراً من الضياء على حياة الناص، وعلى العهد الذي كان يعيش فيه، كما سلفت الإيماءة إلى ذلك.

أ. إن الشاعر كان ذاق الحلو والمر، والسعادة والشقاوة، في سنيه الخمس والسبعين التي كان سلخها من عمره الطويل.

ب. إن الشاعر كأنه كان بدأ يُحسّ بدنوّ الأجل فأنشأ هذه القصيدة الزهدية التي كان فيها متأثراً بالحركة الشعرية الزهدية البغدادية التي ازدهرت على يد أبي العتاهية خصوصاً.

«ودام غروب الشمس لي وطلوعها:

الدوام، هنا، وذلك بناء على فكّ اللغز الزمنيّ كلّهُ. بفضل صدر البيت الثامن من هذا النّص، يعني سبعة وخمسين عاماً، كما وكَدنا ذلك جملة مرّات. والزمن الجاثم في مَقومٍ دام يشبه ذاك المائل في مَقومٍ فطال؛ فهما، إذن، متشاكلان زمنياً على تباعد موقعيهما من القصيدة التي هي، قبل كلّ شيء، وحدة لا تتجزأ.

ونلاحظ أنّ هناك أدوات زمنية تتردّد في هذا النّص القصير متشابهة ومترادفة مثل:

«جنح ليل؛

«ضوء نهار؛

«كلّ يوم؛

«ترج وتغتدي؛

«غروب الشمس وطلوعها؛

«كلّ يوم وليلة؛

فهذه التراكيب الزمنية تكاد تدلّ دلالة زمنية واحدة هي تعاقب الزمن وتكرار تواصله دون انقطاع ؛ إذ جُنْح اللَّيْلِ لا يَنْجَلِي حَتَّى يَكُونَ قَدْ اِتَّصَلَ بِضِيَاءِ النَّهَارِ ؛ وَالْإِغْتِدَاءُ لَا يَكَادُ يَذْهَبُ حَتَّى يَكُونَ النَّوَّاحُ قَدْ أَزْفَ ؛ ثُمَّ إِنَّ الشَّمْسَ لَا تَغْرُبُ إِلَّا لَتَشْرُقَ ؛ ثُمَّ إِنَّ التَّصْبِيحَ هُنَا يَتَّصِلُ بِالْبَيَاتِ ؛ إِذْ لَا مَنَاصَ مِنْ وَقُوعِ الْحَدَثِ فِي أَحَدِ الطَّرْفَيْنِ الزَّمَنِيَّيْنِ.

فالزمن الجاثم في :

«ودام غروب الشمس لي وطلوعها

تجسيداً لهذه التعاقبات المتصلة الحلقات من الزمن النشيط.

ونلاحظ أَنَّ النَّصَّ يَسْبِقُ ، مِنْ حَيْثُ التَّعَامُلُ مَعَ الزَّمَنِ ، اللَّيْلَ عَلَى النَّهَارِ . وَالسَّوَادَ عَلَى الْبَيَاضِ ، وَالْغَيْشَ عَلَى النَّوْرِ ؛ مَعَ أَنَّ النَّسْجَ الْمَأْلُوفَ هُوَ الْإِبْتِدَاءُ بِالصَّبَاحِ وَنَحْوِهِ ، ثُمَّ التَّثْنِيَةُ بِالسَّاءِ وَنَحْوِهِ ؛ وَعَلَى ذَلِكَ ، فَقَدْ كَانَ يَجِبُ أَنْ يَكُونَ النَّسْجُ عَلَى الطَّبِيعَةِ ، وَعَلَى هَذِهِ الصُّورَةِ :

- ودام طلوع الشمس لي وغروبها

خصوصاً بعد أن عدل النصّ عن الشروق إلى الطلوع (وذلك على الرغم من أَنَّ الشروق ينهض بوظيفة إيقاعية كاملة لينسجم انسجاماً كلياً مع القافية القائمة على لزوم ما لا يلزم) ؛ لكن النصّ عَفِزَ إِلَى ذَلِكَ ، رُبَّمَا ، قَصْداً :

1. قد يكون ذلك النسج ضرباً من الاستبدال. وينطبق هذا خصوصاً على مقمّ طلوعها عوض شروقها. بيد أننا رأينا أَنَّ الإِسْتِبْدَالَ هُنَا يَنْهَضُ بِمَا يُمْكِنُ أَنْ نُطْلِقَ عَلَيْهِ : الْوُظُيْفَةُ الْمُضَادَّةُ لِلْإِيقَاعِ.

2. قد يكون تسبيق زمن الغروب على زمن الشروق إِمَّا على أساس التشاؤم بالحياة. وأنَّ قِصْرَ العمر يبدو أقرب إلى واقع الأمر من طلوعه. أي أنَّ النَّاصِ كان يشعر بأنَّه في نهاية العمر، ومن الأوَّلَى التعامل مع الزَّمن الأدنى منه، والأليق به: من الزَّمن الذي اغتدى بعيداً وهو صباحُ العمر؛ وإِمَّا على أساس أنَّ الزَّمن الذي دام له، والذي مرقت فيه النَّفس فطال عهدُ مروقها، كان متَّسماً بالظَّلامِيَّة التي قد تعني كلَّ ما هو مناقضٌ للإشراق الذي هو عنوان على السَّعادة والمُحِبَّة، والتَّوَهُج والعنفوان؛ وإِمَّا، أخيراً، على أساس ضعفٍ في جسم المدَّ نصِيَّة الشعريَّة وخُور في لياقتها البدنيَّة. وهما الأمران الإثنان اللذان يعكسان شيئاً من طبيعة الشَّيخوخة الفانيَّة.

وكلَّ هذه القراءات الزَّمنيَّة تجنح نحو الشَّيخوخة التي هي نهاية العمر، والغروب الذي هو نهاية النَّهار، والرواح الذي هو أيضاً نهاية حركة هذا النَّهار. وإيثارُ الآخر على الأوَّل في توظيف الزَّمن الأدبيِّ في هذا النَّصِّ يجب أن يقوم على بعض هذه المبررات التي ربما تكون من أحسن ما يُؤوَّلُ به؛ إنْ لو اصطنع النَّصُّ ضوء النَّهار قبل نُجى اللَّيل، والغدوَّ قبل الرواح، وظلوع الشَّمس قبل غروبها؛ لنشأ عن ذلك أنَّ الشَّخصيَّة الشعريَّة:

1. كانت في مقتبل العمر؛ وهو أمرٌ غيرُ واردٍ بحكم التَّصريح، في البيت الثامن من النَّصِّ. بالنَّظرِ العالِيَّة (خمسٌ وسبعين عاماً) التي كانت الشَّخصيَّة الشعريَّة بلغتها.

2. إنَّ النَّسج ربما كان اتَّخذ سيرةً مألوفةً لا تثير اهتماماً ولا تدفع إلى تساؤل؛ أرايت أنَّ نسج الكلام إذا ورد على مألوفٍ ما يُنسج عليه في حال رتابته؛ كان سيرةً لا يتولَّد عنها أيُّ إنزياح في الأسلوب، ولا أيُّ جمال في النَّسج.

«وأيدي المنايا كلَّ يومٍ وليلة»:

يبدو الزَّمن في ظاهر الأمر غير وارد، هنا، إلَّا في: كلَّ يومٍ وليلة. وعلى الرَّغم من شموليَّة هذا الزَّمن واكتماله، لإحتوائه على اليوم الذي يدلُّ تقابله مع ليلته على أنه النَّهار؛ فكانَ الكلام

هو: كل نهار وليلة إلا أن قوله: أيدي المنايا لا ينبغي أن يخلو من زمن مقنع لا يُذكر، إذ حين تبطش هذه الأيدي التي اتُخذت للمنايا لا ينبغي لها أن تأتي ذلك خارج إطار الزمن. والآية على ذلك أنها وصلت اليوم بالليل، وعلى أساس أن اختراصها المحتوم لا يستطيع الخروج عن الجديدين أبداً. والحق أن ذكر اليوم والليل لم يأت إلا تأكيداً لزمن البطش والانقضاء وتخصيص هذا البطش بالتجدد الملحاح؛ فكأنه مجرد جملة معترضة؛ إذ أصل الكلام: وأيدي المنايا إذا فتقت لا يُستطاع رتوبها. فكل يوم وليلة إذن، لا يقوم الزمن فيهما إلا بغاية إثبات حركة الأخذ الشديد. فلا يمكن الاستغناء عن أيدي المنايا، في هذه الوحدة؛ بينما كنا رأينا أنه يمكن الاستغناء عن كل يوم وليلة حيث يغتدي هذا التركيب مجرد تكملة وبيان لما سبقها من دلالة الزمن.

وعلى أن اليوم وحده كافٍ لإحتواء الزمن على سبيل الشمول؛ وذلك كما في قوله تعالى: (كل يوم هو في شأن) (2).

بيد أن النّص هنا لا يريد إلى شحن اليوم بزمن الليل أيضاً، ثم تأكيد معنى الليل دون معنى النهار؛ إذ يتولد عن ذلك اضطرابٌ منطقي لا يليق بالعقلاء. وإذن. فزمن اليوم وارد بمعنى زمن النهار الذي يشكل، افتراضاً أو تجاوزاً، نصف الوحدة الزمنية لغد العمر. وإنما كان الزمن كاملاً، متصلاً بالليل والنهار، ليتواءم مع سيرة المنية التي لا يُعجزها أن تخترم ضحيتها في أي لحظة من لحظات اليوم دون تمييز بين ليل أو نهار، أو صبح أو مساء. فالزمن الكامن في كل يوم وليلة موظفٌ لسيرة المنية، متلائم مع سنوكها، متواكب مع شدة قدرتها على الفتك بالأحياء. ونلاحظ أن هذه الوحدة الكونية لم تخرج أيضاً، في ترتيب الزمن، عما كنا ألفتناه من جنوح للانزياح والتوتر لتصنيف المقومات الزمنية؛ إذ يوم، هنا، كما اجتهدنا في قراءة ذلك، واردٌ بمعنى النهار؛ فيكون تأويل الكلام زمنياً: كل نهار وليل.

ويبدو الترتيب في نسج هذه الوحدة الكلامية جانحاً نحو التعامل مع الحيز والانزياح بشعرية بديعة؛ إذ ألفتنا بدء ترتيب هذين الزوجين الزمنيين على غير ما وردا عليه في هذا

الشعر؛ أي بالبداية بالليل قبل النهار لتفطن العرب إلى أن الليل أسبق من النهار في التصور؛
ولعل من أجل ذلك اعتمدوه في عبارات تواريخهم التي تكون من ثلاث إلى عشر فتراهم يقولون
لدى تاريخ حدث ما، مثلاً: كان ذلك لسبع ليالٍ خلون من شهر كذا...؛ ولخمس عشرة ليلة خلت
من شهر كذا...

غير أن النص كدأبه يعمد إلى البدء بالنهار بدل البدء بالليل في الترتيب على سبيل
الانزياح. ولعل الوظيفة الزمنية التي يحتملها النهار قبل الليل. هنا، أن هذه الوحدة المتخذة
عنمنية أرادت تسببق زمن النهار على زمن الليل لشدة إحساسنا بالنهار أكثر؛ فكأنه هو الزمن
الحقيقي لأننا نعيشه لحظة لحظة؛ على حين أن الليل يمر بنا ونحن لا ندري، في كثير من
أطوارنا، ما يحدث فيه من أحداث. فالزمن هنا، إذن، يُفيد يقين التوقع، ووشكان الانقضاء.

° يصبح أقواماً على حين غفلة ويأتيك في حين البيات طروقها

يمثل الزمن، عبر هذه الوحدة الشعرية، في صورة الموت الذي يأتي الناس وهم لا يبرحون
مُصبحين؛ كما، ربّما، تأوّبهم بالليل وهم باثتون. وهو إذ يأتي ذلك لا يأتيه بعد إخبار؛ وإنما
يأتيه على سبيل البغطة ليكون بطشه أنكأ، وانقضاضه أوجع.

ونلاحظ أن الزمن، هنا، لم يخرج عن الإطار الذي كان تجلّس فيه عبر الوحدة السابقة
حيث إنه كان هناك:

° كل يوم وليلة؛

وهو هنا:

° يصبح (...) ويأتيك في حين البيات.

وكل ما في الأمر أن في هذا الزمن شيئاً من التفصيل بحيث إن الصورة الزمنية تغتدي متجزئة في حركتها الدنيا باصطناع لحظة الصباح، بل بتوظيف /تصبيح/ وهو الإتيان في إبان الصباح؛ ثم تخصيص هذه اللحظة ذاتها بالمفاجأة للتهويل منها، والتخويف بها:

«على حين غفلة!

إذ لو كان المنقض عليه قد أخبر بهذا التصبيح لكان ربما احتاط لنفسه، ودبر لأمره؛ أما وقد أهوى إليه وهو لا يبرح متعلقاً بحبل من الأمل؛ فذلك شيء مهول مخوف.

وإن اصطناع البيات الذي يُصطنع، في مألوف العادة، لمعنى الحروب؛ أي لمعنى الموت المصاحب للحروب أو المتولد عنها، فهو وجه آخر من وجوه توظيف الزمن للموت، أو توظيف الموت في مدى الزمن وتعويمه في خضمه. فهذا البيات عنيف قاس لأنه أمشاج من الظلمات التي تتأوب الليل، وبسات من مزعجات الفرق، وطلائع من أهوال المنية. فكان المنية إذا أتت بالليل تكون أهول وأخرف، وأتعس وأنحس؛ وذلك على الرغم من أن هذا القضاء هو مصيبة في أي من لحظات الزمن انقضت.

لكن لماذا ابتدئ، هنا، بالصباح قبل الليل مع ما كنا رأينا من عدول الناص عن ذلك في معظم المواقف السابقة؟ ولم لم يسبق الليل على النهار كما كان قدم الليل على النهار في الوحدة الثانية، والروح على الغدو في الوحدة السابعة، والغروب على الطلوع في الوحدة الثامنة فخرج عن مألوف الإنزياح الذي كان نسج عليه؟ إن البدء بالصباح، في هذه الحال، لا يخلو من دلالة زمنية وظفت لغاية فنية معينة حيث إن إثارة الصباح على الليل، أي النهار على الليل في بعض الأتباع قد يكون قائماً على توهم بدء الحياة بأول النهار؛ بدء الحياة اليومية التي يحيها البشر على الأقل؛ وهي المقصودة هنا. إن تسبيق الصباح على الليل سيرة اقتضاها اعترافه بتوقع الموت وانتظاره إياه؛ إذ لو كان ابتداء بالليل الذي لا يُعاش، وإنما يُنام فيه؛ لكان فيه ضرب من

المندوحة للفرار من هذه المنيّة المنقضة ؛ فكان البدء بالصباح ، إذن ، من باب التوقع الوحي
لهذه الإمامة التي لا تلبث أن تهوي إليه فتخترمه اختراماً .

<><><><><><><>

ولما كان الزّمن ، في هذا النصّ ، متصلاً بالموت ، مرتبطاً ، أصلاً ، بالفناء ؛ فقد اتخذ له سيرة
رتيبة تقلّ فيها الحركة الحيّة ، والمظهر النّاصر لفعل الزّمن . إنّ الزّمن ، هنا ، يصوّر على أساس
أنّه ظالم ، أو معتوه ، أو مُسيّرُ بقدره خارجيّة عاتية خارقة ؛ فإذا علاقه بالشّخصيّة الشعريّة
علاقة عداوة وبغضاء ؛ أو قلّ : علاقة خوفٍ وتوجّس في أحسن الأطوار . من أجل ذلك نلاحظ في هذا
الزّمن طائفة من المظاهر تحكم علاقاته المتشابكة ، ومنها :

1. انعدام الثقة :

« يصنّح أقواماً على حين غفلة ؛

2. العدوانيّة التّسمة بأقصى ما يمكن من التّصوّر لمظهر القساوة والبشاعة :

« ستأكلها الذّيدان في باطن الثّرى ؛

3. الإصرار وعدم النسيان في الإنقضاء :

« سحاب المنايا كلّ يوم مُظِلّة ؛

« وأيدي المنايا كلّ يوم وليلة ؛

4. الإعاقة والحيلولة دون تحقيق الأمل ، وبلوغ الغاية :

« ولكنّ أحداث الزّمان تعوقها ...

وإذن . فالزّمن هنا لا يكون إلّا من أجل مناوأة الشّخصيّة الشعريّة وإزعاجها ، وإعاقتها .
وترتّب الدّوائر بها ؛ والقعود لها كلّ مَرٍّ من في انتظار لحظة الإنقضاء عليها لإنهاء حياتها .

رابعاً: المستوى الإيقاعي

أولاً: ما الإيقاع؟

ولا نحسب أنَّ هذا السؤال المعقد ممَّا يكون الجواب عنه يسيراً؛ إذ الإيقاعُ، في حقيقة أمره، إيقاعاتٌ مختلفة حيث نلفيه يتسلط، من الوجهة الفلسفية الخالصة، على كلِّ مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنهار، والضح والمساء، وتعاقب الفصول، وتعاور النور والظلام.

بل إننا نجد وبنايف أعضاء الجسم تقوم أساساً على حركة إيقاعية (1). ويُعدّ الإيقاعُ، في التصوّر السيِّئ، شكلاً دائماً بحيث يبعد الإيقاع من ارتباطاته بالذالِّ المصوّت ممَّا يسمح بالحالة هذا الإيقاع بالسيمائية البصرية مثلاً؛ كما يمكن عزله عن ارتباطاته بالذالِّ من حيث هو أمرٌ مُفضَّح إلى إمكان إيجاد إيقاع على مستوى المضمون (2).

كما يعدّ الإيقاع، من وجهة أخراة، ومن الناحية الصوتية، تكراراً منتظماً للانطباعات السمعية المتماثلة (3) التي تتولّد عن تماثل العناصر، مقطعيّاً، عبر سلسلة عناصر الكلام والعربية من أغنى اللغات البشرية إطلاقاً بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة، ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية فإذا شعرها لا يختلف كثيراً عن نثرها الفني الرفيع

النَّحْج. خذْ لذلك مثلاً هذه الكلمة التي تُعزَى إلى عليّ بن أبي طالب عليه السَّلام، على أساس أنها
نثرية:

تلقوا البرد في أوله، واتَّقوه في آخره؛

فإنه يفعل في الأبدان؛ كفعله في الأشجار؛

أوله يُورق، وآخره يُحرق.

فقد تشاكل الإيقاع في هذا النصّ تشاكلاً عجيباً فاغتنى من الوجهة النسجية كأنه شعر
منثور؛ وذلك بفضل هذه المشكلات الإيقاعية الغنية. أ رأيت أنه تشاكل. إيقاعياً، من حيث :

«تلقوا مع اتَّقوا»

«في أوله مع في آخره»

«في الأبدان مع في الأشجار»

«أوله مع آخره»

«يُورق مع يُحرق»

فلم يبق من المقومات في دائرة الحياد إلا البرد. و فإِنَّه، إذ يمكن التَّجاوزُ في أمر هذين
الزوجين اللذين : الإنزلاق إلى الزوجين الآخرين :

«يفعل مع كفعله»

واعتبارهما غير ناشزين صوتياً.

ونلاحظ أن التشكيل الإيقاعي في هذا النصّ يجاوز مستوى الدالّ إلى مستوى المدلول نفسه
حيث يُفْضي المقوم القابل للتوزع والتسلط، أي العنصر المفتاح، وهو البرد:

• إلى الأول، ثم إلى الآخر؛

• إلى التأثير في الأبدان، ثم إلى التأثير في الأشجار؛

• إلى إحداث الإيقاع، ثم إلى إحداث الإحراق.

فقد تلاءم، إذن، الأول مع الآخر (وإن الثباين، هنا، لا يعني، بالضرورة، أنهما غير متلازمين؛ فهما كالوردة وعبقها، لا كالنار والماء؛ حيث لا يجوز أن يوجد هذا إلا حيث لا توجد تلك)، والأبدان مع الأشجار، والإبراق مع الإحراق.

فهذا الإيقاع جاوز السطح، إذن، إلى العمق؛ فكان مركباً؛ مما جعل هذه البنية الإيقاعية عبارة عن حزمة من الإيقاعات المترابطة المتواشجة على نحو يتيح أن يُفسي بعضها إلى بعض، إلا نلغي العنصر الصوتي المركب /أوله/ أفرز عنصراً آخر مماثلاً هو آخره. مثله مثل الأبدان الذي أفرز /الأشجار/، ويورق الذي أفضى إلى مقوم يُحرق. فالبنية الإيقاعية العامة يقوم تشكيلها على النهوض على زوجين إثنين من الإيقاع. أما البنية الإيقاعية الخاصة فإنها تمثل في التماس التماثل الإيقاعي والصوتي معا:

- له = ره؛

- يورق = يُحرق.

أو في التماس التماثل الإيقاعي دون الصوتي:

- الأبدان = الأشجار.

ذلك، ويبدو أن الكلام والرقص أخذاً من مظاهر الإيقاع التي تحيط بالإنسان من شأنه للطير، وهبوب للنسيم، وعصف للرياح؛ كما أخذاً من تكرار حركة الحياة المتجسدة في مثل وقع الأرجل على الأرض، أو وقع الأيدي على الأيدي، أو وقع الأيدي على آلة ما، أو وقع مطرقة على حجر، أو وقع قذح على صينية نحاسية، أو وقع فأس على الأرض وهي تحتفرها... ولك أن تتصور هذا حين تنعزل في فضاء رحب مقفر؛ فإن أي حركة دق أو طرّق أو حفر أو مشي يكون لها صدى يتخذ له وجهاً إيقاعياً معيناً. وليقلّ نحو ذلك في الأصوات على اختلافها حيث سيصبح كل صوت بصوت يُضاديه؛ فيغتدي أزيز الريح غناءً، وغناء الغنم غناءً، وخوار البقر غناءً، وهديل

الحمام غناء؛ وذلك على أساس أن أصل الغناء نفسه صوت قائم على إيقاع مسجوع، أو غير مسجوع...

واذن، فإننا نفترض أن الحروف، وهي الوحدات الصغرى للألفاظ) إنما جاءت من هذه المقاطع الصوتية الطبيعية؛ ثم لم تلبث الألفاظ (وهي الوحدات الصوتية الصغرى للكلام...) أن نسجت تركيباتها الصوتية على غرار حروفها المستمدة من طبيعة الطبيعة نفسها. ثم لما كانت الحمامة تسجع حين تهبط؛ ولما كان الغراب ذاته يسجع حين ينبعب؛ بل لما كان الحمار نفسه، على ما في صوته من بشاعة، يسجع لدى انتهاء بهيقه المنكر؛ فقد رأى الإنسان أن يحسن أدوات التواصل مع صنوه ليؤثر فيه، أو ليعبر له عن عواطفه، أو ليحسنه بالجمال الكريم الذي يتحسسه، أو ليبهره بما انبهر به هو؛ فنسج اللفظ مع ما يلائمه من اللفظ؛ ثم كرر هذه التلائمات من الألفاظ لينتهي، آخر الأمر، إلى نسج أصوات مقطعة على نحو معلوم بحيث تغدو لها طبيعة الأصوات الموسيقية (التي هي نفسها، كما أسلفنا القول، أتت أصلاً، أو غالباً، من إيقاع الطبيعة الأولى...) تقاس بالزمن، لا بالحيز.

اتدعم الإنسان إلى هذه السيرة الإيقاعية فأذابها في معتقداته وتصرفاته الروحية فكانت الأسجاع لدى الكهّان العرب، وكان تجويد القراء العظماء بأصوات ندية رخيّة بالغة التأثير الروحي في المستمعين في المساجد، وكانت الأناشيد لدى المتدينين المسيحيين في الكنائس. وكان الرقص الروحي لدى الصوفية بطبولهم...

والذي يعنيننا، هنا، خصوصاً، هو إيقاع الشعر الذي تحسّس الألفاظ الصوتية فاتخذها لغةً لنسجه؛ فإذا لغة الشعر هي أرقى الألفاظ المصطنعة، وأجملها وقفاً، وأحفلها صوتاً، وأثراها نفماً.

وعلى أن الحقل السيمائي يمكن أن يضيف إضافات نظرية وتحليلية جديدة لنظرية الشعر التي الإيقاع جزء منها، وعنصر أساسي فيها؛ ذلك بأن الدراسات التي أنجزت، إلى يومنا هذا، وفي حدود ما بلغناه من العلم، لم تكد تجاوز الوصف دون التحليل، والملاحظة دون التفسير. والافتراض دون التقرير. خذ لذلك مثلاً مسألة تعليل إشار شاعر إيقاعاً ما على إيقاع آخر؛ فإن ما قيل من حولها لا يكاد يجاوز مستوى الرأي والاجتهاد: فلم، إذن، يكون أحد هذه البحور، أو الإيقاعات، الستة عشر موطن اختيار لقصيدة، ولا يكون لها إيقاع آخر لذلك الاختيار؟ وماذا عسى أن يكون وراء ذلك من علل؟ وهل المسألة نفسية أم ثقافية؟ وهل هي تعليمية أم إبداعية؟ أي هل هي خاضعة لاستحضار إيقاع قصيدة سابقة، أم أنها تخضع لتلك اللحظة التي يقع فيه الإلهام، في بداية الإبداع، فيتجسد ذلك عفو الخاطر على القرطاس كما هو، ولا يكون فيه أي تأثير خارجي لممارسة الكتابة الشعرية، في وجهها الإيقاعي خصوصاً؟

ثم، هل إن هذه الإيقاعات التي تختارها الشعراء لمضامين قصائدها هي متلائمة، في كل الأطوار، مع الإيقاع المؤثر؟ أم أن هناك قصائد ناشئة، إيقاعياً، بالقياس إلى مضمونها؟ وهل من سبيل إلى وضع قاعدة لا تُخرم، أو تأسيس نظرية لا يخرج عنها أحد؟ إلى أسئلة أخراة كثيرة يمكن أن تثار في هذا المقام. ولعلنا بمقدار ما نثير من مساءلات يزداد هم البحث عن الحقيقة. وتتوهج نوازعه؛ ويتضرم التطلع إلى المعرفة القمينة بإجابتنا عن كل هذه الأسئلة، أو عن بعضها على الأقل، إجابة صارمة مقنعة.

ولعل أول ما ينبغي التنبيه إليه أن الحرية تظل هي أساس الإبداع. فلا أحد يستطيع أن يتدخل في عمل المبدع سلفاً، ولا أن يوجهه بصورة مباشرة إلى النحو الذي يجب أن يكتب عليه. أو به، عمله الأدبي. والفرق بين الإبداع والمقالة الصحفية أنك لا تستطيع أن تطلب إلى الأول أن يقول فيقول على النحو الذي يخلد ويعظم. وربما يعني ذلك أننا نستطيع أن نطلب إلى شاعر أن ينشئ قصيدة بمناسبة ما؛ ولكنه إذا لم يكن مقتنعاً، ولا متشبعاً بالأفكار المطروحة فيها؛ فإن

قصيدته ستكون، في الغالب، مجرد منظومة تعجّ بالأصوات الجوفاء؛ فتفقد صلتها بالشعر العبقري...

إن الشعر قبسة من الإلهام الكريم، أو شطحة شيطانية تُلَمّ على الشاعر فيجسدها في قصيدة تبهر وتسحر، وتعجب وتطرب؛ إذ لا علينا أن يكون الموضوع روحياً نبيلاً مثل بردة البوصيري العجيبة، أم حربياً حماسياً مثل بائنة أبي تمام، أم هجائياً خسيماً مثل دالية أبي الطيب في كافور، أم عاطفياً إنسانياً مثل عينية متمم بن نويرة في أخيه مالك، الهالك... فالمضمون، كما نرى، يفقد من وهجه وعنفوانه كلما مرّ الزمن عليه؛ ويظل المدار على الشعر وحده؛ أي يظل الاعتبار قائماً في مستوى النسيج الشعري؛ فأما إن كان عبقرياً فإن الشعر يظل خالداً يستمتع به الناس في جميع الأزمنة والأمكنة، وأما إن كان النسيج رديئاً فإن نبل المضمون ما كان ليشفع له في التنبك والخلود، فيزهد الناس فيه، ويرغبون عنه... ولعل هذه الفكرة أن تجسدها مقولة نقدية غربية معاصرة ترى أن الشاعر إنما هو شاعر على أساس ما يقول، لا على أساس ما يفكر (4). فكان التفكير يتمحّض للفلسفة وحدها؛ على حين أن الجمال الفني موقوف على الشعر؛ ذلك بأن المضمون قد يكون خسيماً. كما أسلفنا الإشارة؛ لكن الشعر يظل عظيماً، وذلك إذا كان عبقري النسيج حقاً. وقد يكون المضمون نبيلاً رصين النبل فلا يشفع له نبله فتيلاً إذا كان النسيج الشعري رديئاً، كما أسلفنا القول.

وعلى الرغم من أن النقد الحداثي يجتهد في العزوف عن أن يتخذ من أحكام القيمة إجراءً له في تحليله النصوص وتأويلها؛ إلا أننا اضطررنا إلى ذلك في إثارتنا مسألة الشكل والمضمون التي هي في حد ذاتها، لم تعد تمثل القضية الجوهرية في الكتابة النقدية الجديدة.

وإن، فمسألة اختيار الإيقاع، وهو مشكل هام في تركيبه الخطاب الشعري لا ينبغي له أن يخضع لاختيار خارجي؛ وإنما يكون متولداً، حسب رأينا، عن اللحظة التي تكتب فيها القصيدة، وعن مدى ثقل قريحة هذا الشاعر وعظمة عبقريته في التفرد والابتكار.

ولعلّ من أسوأ عيوب الشعر العمودي أنّه يجعلك، سلفاً، عبداً لهذه الإيقاعات والأشكال الشعرية السّنة عشر المعروفة التي لا تخرج عنها أبداً؛ فتتشاكهُ القاصدُ؛ وتشعر، أطواراً، بأنّ هذا الشاعر إنّما يقلّد ذاك، خصوصاً إذا كان شاعراً صغيراً وآثّر إيقاعاً كان شاعرٌ عظيم استأثر به في إحدى روايته قبله...

والإشكالية الأخرى التي اختصّناها ببعض المسألة منذ حين هي: ما مدى تلاؤم الإيقاع المؤثر مع المضمون المعالج؟ ولقد كان حازم القرطاجني، من أوائل من أثار هذه المسألة اللطيفة (5) التي بعضها جمالي، وبعضها الآخر تفسي، في تاريخ نقد الشعر العربي وانتهى إلى ملاحظات حاول أن يؤسّس بها لإيقاعية الشعر العربي؛ غير أنّنا نعتقد أنّ هذه المسألة، هي أيضاً، تخضع في الغالب، لمعطيات تنصرف إلى طبيعة اللحظة التي يشرع فيها الشاعر في استفرغ شعره على القرطاس (وتصدق هذه السيرة أيضاً على الشعراء الجدد الذين لم يستطيعوا أيضاً، الاستغناء عن اختيار إيقاع معيّن لقصائدهم). وعلى أنّ هذه اللحظة الإبداعية نفسها التي تتوهج فيها الشعلة الشعرية تخضع لعوامل لعلّ من أهمّها:

1. إنّ الشاعر قد يكون معجباً بقصيدة حفظها أو قرأها أو سمعها حديثاً فأثّرت فيه فجري شعره على إيقاعها من حيث يشعر أو من حيث لا يشعر. وهذه مسألة يجب أن تدرس في إطار التناسية قبل أن تدرس في إطار الانعكاس النفسي؛ ذلك بأنّه لا أحد قادر على الإفلات من تأثير القراءات التي تمارس تأثيرها عليه لدى تجسيد الإبداع الأبيض الكامن في نفسه على الطبيعة إلى إبداع أسود، أو حقيقي، حين يخرج به إلى المتلقين ويبثّه إليهم بثاً. وتبدو لنا هذه المسألة تناسية أكثر منها نفسية.

2. إنّ الشاعر قد لا يفكر في أيّ نصّ من محفوظاته، أصلاً، فيكون براء ممّا يقولون عنه، بالمعنى الإبداعي، لا بالمعنى القضائي طبعاً؛ وذلك أنّنا نفترض أنّ المبدع حين يعمد إلى الكتابة

ينطلق من لحظته النفسية أو الذاتية أو الإبداعية فيقع له صدر بيت إن كان عمودياً، ووحدة شعرية، أو سطر، إن كان جديداً، فيندفع وراء النص الذي يجذبه إليه جذبا، ويسوقه نحوه سوق الضياء للفرش. أو اندفاع النحلة شطر الزهرة الناضرة... وإثنا، هاهنا، نجعل دور الشاعر مجرد مترجم لعطاء منحه إياه الطبيعة؛ وهي رؤية يرفضها الاجتماعيون الذين نرفض، نحن أيضا، رؤيتهم على سبيل التعامل بالمثل...

إن كل العوامل الخارجية بالقياس إلى الإبداع تبدو ثانوية؛ لأنها لو كانت شديدة التأثير، وقادرة كل القدرة على ممارسة هذا التأثير بكفاءة لاغتدى كل المتعلمين، وغير المتعلمين (إذا انصرف الوهم إلى الإبداع الشعبي) أيضا، شعراء وروائيين؛ فلم يظل الأمر وقفا، إذن، على طائفة منهم دون أخراة؟ وما العلة في كون اثنين من المتعلمين ظلاً يعيشان كندمائي جذيمة الأبرش فيكون أحدهما شاعراً عظيماً، من حيث يكون الآخر غير شاعر إطلاقاً؟

فهل الإيقاع يخضع، إذن، لإلهامة تنهال، أو تنهل، على الشاعر لحظة الصنر الإبداعية، فيحولها إلى تجسيد نص شعري على القرطاس؟

أما ما بعد اختيار هذا الإيقاع، وأن بحر الطويل، مثلاً، لا يليق إلا بكيت وكيت، وأن البسيط من البحور لا يجوز له أن يعبر إلا عن كذا كذا، وهلم جرا... فذلك أمر لا ينبغي له أن يجاوز الرأي الذي لا يمكن أن يرقى إلى مستوى النظرية؛ لأننا ألفينا قصائد طافحة الجمال إلى حد الأسر والفتنة تتناول موضوع الرثاء، مثلاً، دون أن تخضع لإيقاع واحد أمثال موشاة بن نوبيرة في أخيه مالك، والتي مطلعها:

لعمري وما زهري بتأبين مالك ولا جزع مما أصاب فاجعاً
ومرثية أبي الحسن الأنباري في الوزير أبي طاهر حين صلبه عز الدولة، بعد أن قتله،
ومطلعها:

لَحَقَّ أَنْتَ إِحْدَى الْمَعْجَزَاتِ

عُلُوٌّ فِي الْحَيَاةِ وَفِي الْمَمَاتِ

وَمَرثِيَّةُ الْخُنْسَاءِ فِي أُخْيَاهَا صَخْرٍ، وَالتِّي مَطْلَعُهَا:

أَمْ ذَرَفْتَ إِذْ خَلَّتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارَ؟

قَدَى بَعِينِكَ أَمْ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ

فالمضمون واحدٌ وهو الرثاء؛ لكن الشكل الإيقاعي مختلف من شاعر إلى آخر؛ ومع ذلك نَظْلَ نَقَرَ بجمال هذه القصائد ورُوْعَتِهَا لِأَنَّهَا حِينَ قِيلَتْ، لَمْ يَعْبُدْ قَانُلُوْهَا، حَتْمًا، إِلَى التَّفْكِيرِ فِي اخْتِيَارِ الإِيْقَاعِ الَّذِي يَرِيدُونَ قَوْلَ الشَّعْرِ عَلَيْهِ؛ وَإِنَّمَا اندفعوا إِلَى النَّسْجِ الشَّعْرِيِّ تَحْتَ وَطْأَةِ إِجْهَاشِ الْعَاطِفَةِ وَجِيْشَانِهَا؛ فَكَانَتْ هَذِهِ الْقَصَائِدُ رَوَائِعَ فِي الرَّوَائِعِ إِذْ نُسِجَتْ مَاذَتْهَا الشَّعْرِيَّةُ بِدُمُوعِ الْوَفَاءِ، وَحَبْرِ الْأَلَمِ، وَالْفَاظِ الْحَسْرَةِ الصَّادِقَةِ...

وَلِنَا أَنْ نَقِيسَ عَلَى ذَلِكَ الْغَزَلَ، وَالْمَدِيحَ، وَالْوَصْفَ، وَالْهَجَاءَ وَهَلَمْ جَرًّا مِنْ هَذِهِ الْمَضَامِينِ الَّتِي كَانَ الشَّعْرُ الْعَرَبِيُّ يَعَالِجُهَا وَلَا يَتَهَيَّبُهَا. فَالشَّكْلُ الْإِيْقَاعِيُّ يُمْكِنُ أَنْ يَتَنَاوَلَ أَيَّ مَضْمُونٍ يَنْجَاحُ فَلَا يَكُونُ الْمَدَارُ عَلَى هَذَا الْاِخْتِيَارِ، وَلَكِنْ عَلَى عِبْقَرِيَّةِ هَذَا الْإِخْتِيَارِ وَالْإِرْتِقَاءِ بِهِ مِنَ الْمُسْتَوَى الْعَادِيِّ إِلَى الْمُسْتَوَى الْبَاهِرِ السَّاحِرِ كِي لَا نَقُولَ الْخَارِقَ...

العلاقة بين الإيقاع الشعري والموسيقى

أَيُّهُمَا أَسْبَقُ وَجُودًا فِي الْوُجُودِ: الشَّعْرُ أَمْ الْمَوْسِيقَى؟ أَمْ أَنَّهُمَا نَشَأَ جَمْلَةً وَاحِدَةً؟ إِنَّ إِثَارَةَ مِثْلِ هَذِهِ الْأَسْئَلَةِ لَا تَكُونُ الْإِجَابَةُ عَنْهَا، فِي الْحَقِيقَةِ، هِيَ الْمَقْصُودَةُ بِالْإِثَارَةِ بِمَقْدَارِ مَا تَكُونُ الْفَائِدَةُ فِي الْإِثَارَةِ نَفْسِهَا؛ إِذْ سَوَاءٌ عَلَيْنَا أَكَانَ الشَّعْرُ أَسْبَقَ أَمْ الْمَوْسِيقَى؛ فَإِنَّ إِزْدَهَارَ الْأَخْرَاقِ لَا يَكُونُ إِلَّا بِالْأَوَّلِ حَيْثُ ظَلَّ الشَّعْرُ يَخْدُمُهَا وَهِيَ تَخْدُمُهُ فَيَنْدَمِجُ النِّغَمُ اللَّفْظِيُّ فِي النِّغَمِ الْآلِيِّ؛ فَيَنْشَأُ عَنْ ذَلِكَ شَكْلٌ إِيْقَاعِي يَطْرُبُ وَيَعْجِبُ.

وعلى الرغم من أن الشعر قد يستغني عن الموسيقى، بل ما أكثر ما يستغني عنها؛ كما أن الموسيقى ما أكثر ما تستأثر بنفسها فتستغني بآلاتها التي تسخرها للإطراب؛ إلا أن الأروغ والأجمل لدى عامة الناس هو أنهما حين يلتقيان. ولا تزال هذه السيرة قائمة منذ الأزل إلى يومنا هذا.

ولقد كنا لاحظنا أن الموسيقى استلهمت أنغامها من إيقاع الطبيعة الأولى، كما استلهم الشعر إيقاعه من هذه الطبيعة نفسها. وإن، فهما بمقدار ما يرتبطان بهذه العلاقة الإيقاعية الحميمة التي تجمع بينهما أكثر مما تفرق، وتقارب بينهما أكثر مما تباعد؛ نجد هما يعتزبان معا، في أصل تكونهما الإيقاعي، إلى الطبيعة العذراء.

والحق أن تفعيلات الشعر تتطابق مع أنغام الموسيقى السبع؛ فكما لا يخرج الشعر عن تفعيلات معينة تظل تتردد وتتكرر؛ فكذلك الشأن في الموسيقى التي لا نخرج في إيقاعها عن هذه المنغومات التي تظل تتردد وتتكرر. فالتفعيلة إذن تكون للشعر، ومنغومة للموسيقى؛ مثل المادة الزيتية التي تكون للرسم، وعدسة التصوير للسينما.

وأيما كان الشأن، فإن الإيقاع الشعري هو صنو للإيقاع الموسيقي يقوم على مبدأ الزمن لا على مبدأ الحيز بحيث إننا نستطيع إنشاد أبيات كثيرة مختلفة، موضوعة في بحر شعري واحد: جملة واحدة؛ أي يمكن افتراض وجود عشرة من المنشدين كل منهم يُنشد بيتا كُتب على إيقاع البسيط مثلا؛ فإنهم إذا ابتدأوا معا، سينتهون معا؛ بشرط اتباع إنشاد معين. ويُشاكه هذا الصنيع سيرة فرقة موسيقية تعزف ألحانا مسجوعة حيث إنها لا تختلف في الطول، أو القصر. أو التوسط بينهما، لدى العزف؛ بل تتفق في ذلك ولا تختلف...

لكن لما ذا إيقاع معين؟

وهل تعود تلك اللحظة الإيقاعية السانحة، والتي يجسدها الشاعر إلى بيت، والموسيقار إلى نغمة معزوفة: إلى تطلع إلى التأثير الجمالي في المتلقي أساساً، أم إلى مجرد أداء انشغال خارجي يتدفق على القريحة المتحفزة فتنتق وتنشط؟ إننا سنختلف مع من يذهبون إلى أن الإيقاع الواقع للناص اختيار (إلا أن يكون الشأن منصرفاً إلى منظومة تعليمية، أو قصيدة تتخذ لها شكل المنظومة، كبعض المدائح الباردة، والوعظيات الجامدة) حيث إن مسألة الاختيار تنصرف إلى ما يمكن أن يطلق عليه علم النفس الواعي أو اللاواعي (وعلى أننا لا نريد هنا أن ننزل بالضرورة، إلى أفكار النفسانيين الذين قصاراهم تمرير الأدب والأدباء، وإقحامهم في عيادات نفسية قائمة على الرجم بالغيب أكثر من قيامها على حقائق علمية صارمة ثابتة) لدى المبدع، إذ ما يقال عن إنشاء باثية جريز حين هجاه الراعي في بعض المربد وأهانته؛ وأنه كان يتلوى في غرفة علوية لدى إحدى قريباته: إلى أن سُمع وهو يكبر، وذلك حين وقع له هذا البيت:

فغض الطرف إنك من نمير
فلا كعباً بلغت ولا كلاباً (6)

يثبت، إذن، أن الإبداع ليس مسألة اختيارية وما ينبغي لها. ولا يقال إلا نحو ذلك في الأبيات التي قالها عمر بن أبي ربيعة في وليدته التي سألتها عن شأن عاوده بعد عزوف. وبعد أن كان أقسم أنه لا يقول بيتاً من الشعر إلا أعتق به رقبة (7).

من أجل كل ذلك فإن الإيقاع الذي يختار على سوائه في قصيدة معينة لا ينبغي له أن يكون قد خضع لتدبير مسبق إلا نادراً؛ وذلك على الرغم من ثبوت التنقيح والتشذيب على مستوى اللغة. لكن مثل هذا التنقيح لم يك إلا مجرد مرحلة متأخرة، عن نسج الإبداع في صورته الأولى؛ حيث هو شحنة هائلة تنثال على القلم انشغالاً فلا تتوقف إلا بعد أن تخمد عاطفتها، وببوء توفجها. إن التنقيح الذي كان بعض الشعراء العرب المحترفين يعمدون إليه، ومنهم زهير بن أبي سلمى (8)؛ كان ربما جاء كالعمل النقدي المحايد للعمل الشعري؛ فكأنه كان بمثابة البيت شعر (Méta-poésie). وإلا فإن القصيدة حين تأتي. إنما تأتي. في معظم أطوارها، جملة:

بحيث ربما نجد الشاعر يكتب قصيدة طويلة في وقت قصير؛ إذ كانت في أصلها فكرة كلية تتجسد شعراً بعد مرحلة المخاض التي قد تطول أسبوعاً أو أسابيع أو شهوراً أو أكثر من ذلك كثيراً.

وأيّاً كان الشأن، فإنّ التَّنقيح المحتمل إجراؤه على النصّ الشعريّ بعد استفرغه أثناء لحظة التوهج الإبداعيّ، لا ينبغي له أن يشمل تغيير الإيقاع، ولا تغيير الصوت الخارجيّ للقصيدة [أو الرّوي]؛ فذلك ما لم يقل به أحد قط. وإنما قد ينصرف التَّنقيح إلى تغيير بعض الألفاظ واستبدالها بسوانها. وهي محض مسألة استبدالية (Paradigmatique).

وإذن، فالإيقاع إن يأتي، فإنما يأتي ذاتياً في النصّ المكتوب لحظة التوهج الكبرى التي تُفضي إلى تجسيد ما في المخاض إلى وجود نصّي قائم على القِرطاس. ومن التّعسف أن يزعم زاعم أن اختيار الإيقاع يأتي بناءً على طبيعة المضمون المعالج في النصّ الشعريّ؛ فتلك مقولة لا ينبغي لها أن ترقى إلى مستوى النظرية الشعرية.

حميمية العلاقة بين الإيقاع والإنشاد

وإنّا حين نطلق مصطلح الإنشاد فإنّما نريد به، إلى ما تريده اللغة العربية العالية. وهو القراءة الشعرية الاحترافية. والإنشاد، في الحقيقة، ذو صلة حميمة بالإيقاع. بل هو في تمثلنا الخاص قد يكون نصف الشعر؛ فكأنّ من شاعر لا يكون لشعره شأن كبير فيكمله بفضل الإنشاد الجيد الذي يُنشد به أمام جمهوره. وربما كان محمود درويش، ونزار قباني، والجواهري، ومفدي زكرياء من أحسن الشعراء العرب المعاصرين إنشاداً...

وإنّا، بناءً على هذا التأسيس، نفترض أن البيت الشعريّ الواحد قد يؤدي أداءات متباينة، من الوجهة الإيقاعية، تبعاً لطبيعة صوت المؤدّي، أو المُنشد؛ وهل هو جهوّريّ أو خافت، أو فيه بحة حلوة، أم فيه نثرة مزعجة؟ وهل هو نديّ أو جافّ يفتقر لدى إنشاد كل بيت من القصيدة إلى شربة ماء...؟ وقد يضاف إلى كلّ هذه العوامل الطبيعية، والفزيولوجية.

عامل مكتسب، ويمثل في حسن الذوق أو سونه. فالمُنشد الذي يتذوق الشعر فيذوب فيه، وينغمس في رياضه، ويتمثل مضمونه شيئاً فشيئاً، ويجاري ألفاظه النديات المشعات الضائعات العابقات لفظاً لفظاً، هو غير ذلك الذي يعامل الشعر في إنشاده كما يعامل قراءة نظرية فيزيائية...

وإذن، فما ذكرنا من بعضه أنفاً من مواصفات طبيعية وذوقية في صوت المنشد من العوامل الجمالية التي تسهم في بلورة الإيقاع ووضعه في إطار صوتي معين: إمّا طافح بالجمال والذوق الرفيع. وإمّا عائم في الرداءة الصوتية التي ثعنّت السامع وتؤديها إيذاء.

وإذن، فإيقاع البيت الشعري الواحد يختلف إنشاده، حتماً، بين أستاذ متمكن نقدياً وذوقياً وطبيعياً أيضاً، وتلميذ لا يبرح يجتهد من أجل التعلّم: ثم بين مُغنٍّ صاحب صوت ذي حبال ندية، وحذجرة رخيّة سخيّة؛ وبين أيّ شخص آخر يسعى إلى التقليد. وإذن، فهناك درجات تتجلى، أثناء الإنشاد الشعري، من التشكيل الإيقاعي. لإيقاع واحد. وعلى أننا نجد في الأساتذة الجامعيين الذين يحترفون تدريس الشعر طبقات، وفي المتعلمين طبقات، وفي المغنين طبقات، وفي مقلدي المغنين أيضاً طبقات... ولقد يعني مثل هذا التّصور أنّ البيت الشعري الواحد قابل، من الوجهة النظرية، لأن تُمارس عليه تقطيعات متباعدة الثّباين على الرّغم من احتفاظه بما وضع فيه عروضياً من إيقاع أصلي.

ولمّا كان النّص الأدبي، من حيث هو (وبما فيه النّص الموصوف بالثّري)، قابلاً لأن نقرأه تعدّدياً، أي قراءات متعدّدة وإلى غير نهاية، بحيث في كلّ مرّة تُدارسه، نعمد إلى تحليله، نفتّح لنا على عوالم لم تكن نعهد لها فيه من قبل، (وخصوصاً إذا نوّعنا في الأدوات التي بها نحلّل. وغيرنا من الزّوايا التي منها ننظر إليه...)؛ فإنّ الإيقاع الشعري كذلك. فالقصيدة الواحدة تجود بعطاءات إيقاعية سخيّة أو ضحلة تتبّع لكفاءة المنشد وقدرته على إنجاز التّهجّي والتّرنيل للنّص- مختلفة. ومثل هذا السلوك الإيقاعي يتشاكّه مع كيفية أداء الكتابة الموسيقية حيث النّصّ الموسيقي إذا مُني بمبتدئ محروم، أو عازف على آلة رديئة يكون غير ما يقضي إليه حين تُقيض.

له فرقة موسيقية محترفة ؛ بحيث لا تعزف إلا على آلات موسيقية ممتازة... فالنص الموسيقي واحد، ولكن الأداء هو الذي يسمو به، أو يُبسف ؛ مثله مثل الإيقاع الشعري - العمودي - خصوصاً ؛ حدو النعل بالنعل.

ولعل الذي يُفضي إلى تكييف الاختلاف في الأداء الشعري قد يكون طبيعة الإيقاع نفسه وهل هو ممدود متصاعد مثل : راق، ساق، ذاق (من قصيدة تأبط شراً ؛ والمقاطع المستشهد بها آتية من قوله : *مِرَاق. على ساق. أحذاق*) (9) ؛ أو ممدود متنازل. مثل : قيب، شيب، بيب، نيب. عيب (من قصيدة سلامة بن جندل السعدي) (والمقاطع المستشهد بها آتية من قول السعدي : *اليعاقيب، للشيب، الرعابيب، المصاعيب، النيب، الخرايب*) (10) ؛ أو مخطوف يتقطع به النفس لعجلته وانسيابه مثل : سغ. طغ، صغ، دغ، فغ. مغ... (وذلك من قصيدة لسويد بن أبي كاهل اليشكري). والمقاطع الصوتية المستشهد بها هي من قوله : *اتسغ، سطغ، نضع، خذغ، ارتفع، قمع*) (11).



ثانياً: الإيقاع الشعري بين الدّاخل والخارج

إن الإيقاع، في تمثّلنا له، يشمل الدّاخل كما يشمل الخارج، وكما يشمل أيضاً العمق والسطح. وكثيراً ما يتضافر الدّاخل مع الخارج من أجل تشكيل التركيب الإيقاعي البديع. وإذا اجتزأ النّسج الكلامي بالدّاخل وحده يكون أدنى إلى النّثرية، وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أدنى إلى النّظميّة ؛ بينما الشعر الكامل هو ذاك الذي يحتوي على الإيقاع الغني بصنفيّه الإثنين. بل يشمل أيضاً العلاقة الثنائيّة بين الصّدر والعجز. والعلاقة الثنائيّة بين البيت

ثالثاً: الإيقاع الخارجي

وإنما استهملنا هذه الفقرة بالحديث عن الإيقاع الخارجي لأننا لا نريد أن نناهض. في الحقيقة، جملة وتفصيلاً، التقليد الجاري في مدارس الخطاب الشعري الذي ينصرف الوهم التقليدي معه إلى الإيقاع الخارجي أساساً. يضاف إلى كل ذلك أنه هو الأصل، وأنه هو الذي قُعدت له القواعد، ووُضعت من أجله المصطلحات.

والنص الشعري الذي بين يدينا، والذي لا يجاوز عشرة أبيات، اصطنع إيقاعاً يعدّ من أشهر الإيقاعات الشعريّة وروداً في دواوين العرب؛ كما قد يعدّ أغناها موسيقى. وأرصنها جرساً. وأجملها نغماً؛ وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار، وتصوير أكبر قدر من العواطف، عبر الوحدة الشعريّة الواحدة؛ وهو إيقاع الطويل الذي يشتمل على ثماني تفعيلات، أو ثمانية أجزاء. كما يعبر العروضيون القدماء. وناهيك أن: فعولن - مفاعيلن يجسدان نصف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها، أصلاً. نظام الإيقاعات السّنة عشر في عروض الشعر العربي؛ إذ لا تجاوز التّفعيلات الأصليّة أربعاً، هي بعد اللّتين ذكرنا: مفاعلتن - فاعلاتن. بينما الست البواقى قروع منها لأنها تبتدئ بأسباب، على حين أن الأصول يبتدئن بأوتاد.

أما عن علّة اختيار هذا الإيقاع بالذات لهذا النصّ المتناول فيه موضوع الموت، والزهد في الحياة، والعزوف عن اللذات، والتذكير بالفناء الذي يتربّص الدوائر بالإنسان، والقاعد له كلّ مرصد؛ فقد كنّا ذهبنا إلى أنّ هذه المسألة يظلّ الاجتهاد فيها مفتوحاً، وربما سيظلّ ذلك قائماً إلى يوم القيامة؛ فقد ألفينا الموضوع الواحد، كما كنّا مثلنا لثلاث مرّات من الرّوائع العربيّة؛ حيث كانت كلّ مرّبة جرت على إيقاع يختلف عن إيقاع الأخرى، دون أن يكون لذلك شيء من التأثير الواضح في مستوى النّسج الشعريّ وعبقريّة تشكيكه. ومثّر ذلك يقال في المديح؛ وهو من أشهر الأصناف الشعريّة في تاريخ الأدب العربيّ؛ أ رأيت أنّنا نُلغي المتنبي يكاد يستنفد كلّ الإيقاعات

المرببة حول هذا الصنف الشعري الواحد. ومع ذلك، فإننا لننبره لثلاثة أبيات، قينت من قصيدة لأبي العتاهية، في مدح الخليفة العباسي المهدي:

أنته الخلافة منقادة	إليه تجرّ أذيالها
فلم تك تصلح إلا له	ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها أحد غيرُه	لزُلزلت الأرض زلزالها

فهذا الإيقاع، في أصله، من أحمرة الإيقاعات التي ترى الشعراء فيها أزهد. وعنهما أعزف؛ ومع ذلك رقي به الناص إلى قمة الجمال الفني. مع سهولة وسليقة، وتدفق وبساطة.

وإذن، فهذا النص الذي نجى اليوم إلى تحليله، إن كان أثر إيقاع الطويل على سوائه، فلما كنا ذهبنا إليه من أن المبدع قد يكون وقع عبداً للحظة الصفر الإبداعية التي كانت له فيها الشرارة الشعرية الأولى. وهو إيقاع، ربما كان أطمع فيه بكر بن حماد، أنه لا يُقدم على النسخ على منواله إلا الفحول والخناذير؛ وأنه، ببعض ذلك، ربما حُشر في زمريتهم. واعتزى إلى طبقتهم. ولعله أن يكون بعض ذاك.

وإن المقوم الذي تنتهي به كل وحدة شعرية في هذه القصيدة (أو/الضرب باصطلاح العروضيين) يتألف من مقطعين: أحدهما متمحّض لما قبله وهو ناقص؛ لأن الصوت الذي يقع عليه المد يختلف من حال إلى حال أخيراً في نهايات الوحدات الشعرية العشر المؤلف منها النص؛ كما يمثل ذلك في: رو؛ سو؛ نو؛ قو؛ رو؛ عو؛ لو؛ تو؛ رو.

وعلى أن بعض هذه المقاطع يتكرر ثلاث مرات، وهو مقطع رو، ومرتين اثنتين وهو نو؛ فتكون المقاطع الصوتية الحقيقية، بإلغاء المكررات منها، سبعة لا عشرة، وهي: رو؛ سو؛ نو؛ لو؛ قو؛ عو؛ تو.

وأحدهما الآخر هو الرّويّ المزوج الذي تنتهي به الأبيات العشرة إلا واحداً، وهو: قُبحا. ولقد شذّ مقطع الوحدة لثامنة فكان: عُبحا، فيكون كلّ الوحدات العشر انتهيّن بمقطعين اثنين متجانسين من الوجهة الإيقاعية. ولكننا حين نُمعن النّظر فيما قبل المقطع الماقبل الأخير نلاحظ حالين صوتيّتين (فيما ندعوه نحن الصّوت المنجزر المندفع إلى الأمام - وهو الحرف الذي يرد محروماً من الاعتماد على المدّ بأحد حروف العلة الثلاثة):

الأولى: وتمثّل في الوحدات الشعريّة الآتية: الأولى، والخامسة، والسادسة، والثامنة، والتاسعة، والعاشر؛ وأصواتها المنجزرة هي: م، ح، ب، ط، ر، ط. فإن الغينا المكرّر وهو: ط. اختصرت هذه الأصوات في خمسة فقط.

والأخيرة: وتلاحظ في الصّوت المنجزر المندفع نحو الأعلى، وتمثّل في الوحدات الشعريّة: الثانية، والثالثة، والرابعة، والسابعة.

ونلاحظ أنّ الصّوت المنجزر الأوّل، المندفع نحو الأمام؛ يتكرّر ست مرّات. وهي سيرة طبيعيّة كيما تتلاءم مع الإيقاع العام القائم على الصّوت الممتد المندفع إلى الأمام، هو أيضاً؛ كما قد يمثل ذلك في المونيمات الآتية: مروق، حقوق، بُروق، طلوع، رتوق، طروق.

ولقد يعني ذلك أنّ الصّوت المندفع إلى الأمام، منجزراً وممتداً، هو المهيمن على الإيقاع الخارجيّ لهذه القصيدة. على حين أنّ الصّوت المنجزر المندفع إلى الأعلى لم يتواتر في تشكيل الإيقاع الخارجيّ إلا أربع مرّات فشكّل، بذلك، أربعين في المائة فقط. ولعل الذي جعله لا يرقى إلى أعلى من ذلك منزلة أنه ناشئ عما بعده فكان الزّهد فيه بادياً. ولولا أنّه، بفضل هذا التّواتر القليل، تشاكل مع نفسه داخل هذا التّواتر. لاغتنى نشأاً صوتياً.

ومما يلاحظ أيضا حول سيرة الإيقاع الخارجي أن الصوت المنجزر المندفع إلى الأمام (وهو الصوت الذي اعتمد عليه المقطعان الاثنان اللذان شكلا المونيم (Le monème) الأخير لكل وحدة شعرية في هذه القصيدة) اندس، على شيء من التباعد، في هذا النص، متكررا في شكل تقابعي في الوحدات الثلاث الأخيرة: الثامنة، والتاسعة، والعاشرية. على حين أن الصوت المنجزر المندفع إلى الأعلى، حاول، هو أيضا، أن ينفرس في أواخر الوحدات الشعرية، مع التكرار. على سبيل التعاقب في الوحدات الثلاث الواقعة في صدر القصيدة: الثانية، والثالثة، والرابعة. ويمكن تعليل هذه الظاهرة بأن كل جنس من الصوت استأثر بمساحة معينة من النص: هذا هنا في الصدر، وذاك هناك في العجز (ولانريد بالصدر والعجز. هنا: إلى المصطلحين العرويين، ولكن الى الدلالة المعجمية الأولى).

ويبقى علينا أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال، ونحن نهتم بنفخ اليد من الحديث عن الإيقاع الخارجي في هذا النص. وهو: لما ذا كان هذا المقطع الصوتي -الفونيم (Le phonème): /و+آ، هو الذي يتخذ إيقاعا خارجيا لهذه القصيدة؟

والحق أن مثل هذا السؤال قد يكون عدوانيا تعسفيا؛ وذلك على أساس أنه حاول التسلط على حرية المبدع فاشربأب إلى تعليلها؛ لكن ما من ذلك مناص...!

ولما كان هذا الفونيم، أو الصوت على حد تعبير ابن جني، المشكل من صوتين اثنين؛ وهما اللذان كنا أو مانا إليهما من ذي قبل؛ ثم لما كان هذان المقطعان بحكم طبيعتهما يقومان على الإمتداد الصوتي: أحدهما مندفع إلى نحو الأمام، وأحدهما الآخر مندفع إلى الأعلى - وانطلاقا من تمثلنا، نحن على الأقل، للدلالة السيمائية للصوت- فإننا نرى أن الجزء الأول [أو] يدل على البرم من الحياة والتشكي من تكاليفها؛ وذلك على أساس أن المشتكي والمتبرم كثيرا ما يعمد، عبر كثير من اللغات الإنسانية، إلى اصطناع مثل هذا المقطع: [أوه]!

ويضاف إلى ذلك أن المقطع الصوتي الممدود لم يك، مثلاً، ميماً أو نوناً أو باء، وإنما كان هاء؛ وهو حرف لا يمكن نطقه إلا بفتح الفم على الحنجرة التي تكون جهاز الصوت البشري. وإذا كان من الجائز، مخرجياً، نطق الهاء، أو بعضها، والفم منغلق؛ فإن من المستحيل نطقها مفتوحة ممدودة وهذا الفم في حال انغلاق؛ فدل كل ذلك على أن هذه الهاء رمز للتوجع والتحسر؛ أي كأنها مماثل صوتي (إقونة) لألم دفين، وهم مكين. وهي. في كل الأطوار، سيرة تليق بمضمون النص ومناسبتة وبن ناصه. فكان هذا النص. من هذه الوجهة التأويلية، بكائية خالصة.

<><><><><><><><>

رابعاً: الإيقاع الداخلي:

وهو ضرب من الدراسة مستحدث، لم نكلف به، في الحقيقة، نحن وحدنا؛ وإنما قد نصادفه في كثير من الدراسات الإيقاعية الحداثيّة، بشكل أو بآخر. بيد أننا نحن، نحاول مدارسته بطريقة خاصة فنشخص التدبير المنهجي، والسلوك الإجرائي. في معالجته؛ وذلك رغبة منا في التفرد في تحليل النص والبلوغ منه المبلغ المتوخى.

ويبدو أن الإيقاع، على قدمه، وشيوعه في الشعر الإنساني بعامّة. كأنه لا يبرح يدرج في مهده؛ وكأن كثيراً مما نقول، ويقول سواؤنا، لا يرقى إلى مستوى النظرية التي قد تكتمل أصولها لدى استخلاص النتائج المثيرة من جهود المشتغلين في حقل الشعريّات بوجه عام. وبحكم ذلك السلوك الإجتهادي المحض؛ فإننا نحاول، هنا، تقديم تصوّر لهذه الإشكالية مجسداً في التحليل التطبيقي لهذا النص الشعري الجزائري القديم.

«فَصَدْتُ شَاكِلْ أَعْرَضْتُ.

فلم يَنْشُزْ، إذن، إلّا مَقُومَ فَعَالٍ الذي عَدِمَ النّظِيرَ الإيقاعيّ في هذه الوحدة الشعريّة. وتتشاكل الأزواج الأربعة، كما هو بَادٍ، من الوجهة الإيقاعيّة. ولانجد أيّ حرج في أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تحسّس هذا الإيقاع في مظاهر أخراة من النّسج الشعريّ، عبر هذه الوحدة، بحيث يمكن أن تُقدّم تحت التّصنيفات الآتية:

«قَد (من: لَقَد):

«حَتَّ (من: جَمَحَت):

«رَت (من: فَصَدْتُ: وذلك على أساس أنّ التعامل العروضيّ معها، كما هو معروف لدى

النّاس، هو: فَصَدْتُ):

«ضُتْ (من: وَأَعْرَضْتُ):

«قَدَّ (من: وَقَد):

«قَتَّ (من: مَرَقَتُ).

فهذه المقاطع الصّوتيّة متآخية بحيث يمكن كتابة صوتها بترميزنا، على هذا النّحو: VC

-2-

ونتدرّج الآن إلى تحصيل إيقاع الوحدة الشعريّة الثانية، لنلاحظ أنّ:

«جَنَحَ شَاكِلْ ضَوْءُ:

«لَيْلِ شَاكِلْ نَهَارُ:

«يَقُودُهَا شَاكِلْ يَسُوقُهَا.

ونشز عن ذلك قوّة: «فَمَا لَيْسَ» الذي قابل، على سبيل التّناشز الإيقاعيّ، مَقُومَ لا يَزَالُ.

ونحن نعرف بأن الإيقاع الداخلي. هنا، ليس من التوضيح والعنفوان اللذين نجده عليهما في الوحدة الشعرية السابقة، إذ الأزواج الأربعة الأولى لا ترقى إلى مستوى الإيقاع الداخلي القائم على تماثل الصوت تماثلاً تاماً (وهي سيرة كنا لاحظناها في الوحدة الأولى من هذا النص)، بيد أن ذلك كله ما كان ليحظر علينا إدراجها ضمن المكونات الحقيقية للإيقاع الداخلي الذي يجب أن يتسم بشيء من التجاوز والتسارع حيث إن مقوم جنح يتشكل من ثلاثة صوانت وسطها ساكن. ولا نلاحظ إلا هذه الخاصية ذاتها بالقياس إلى مقوم ضوء. على حين أن مقوم ليل نلفيه يتشاكل مع صنوه المجاور له وهو ضوء تشاكلاً تاماً، بينما لا يتشاكل إيقاعياً، مع صنوه الذي يرد بعده، إلا إذا تسامحنا في التقدير...

ولا ينبغي أن يعزب عنا ضرب آخر. من الإيقاع الداخلي الخفي. وهو ذلك المائل في تتابع المقومات، مجرورة، على وجه صوتي متماثل:

أسفي: جنح: ليل: ضوء: نهار.

أما يتورها فقد ألفى نظيراً له وهو يسوقها. فلم ينشز في هذه الوحدة الشعرية أيضاً، إلا مقوم وحيد هو: لا يزال.

بيد أن هذا المقوم نفسه، كما كنا لاحظنا ذلك لدى تحليل هذا النص من المستوى التشاكلي. يتشاكل إيقاعه عمقاً بحيث إنه ألفى نظيراً له في الزمن الذي يدل عليه من وجهة. وهو فطال: كما ألفى القرين 'الأيثف' اليأثلف' معه على أساس أن كلا منهما وحيد جنبه في وحدته، من وجهة أخراة.

والحق أن هذه الوحدة الشعرية، وبالإضافة إلى ما قررنا، لا تمتنع من أن تُقرأ قراءة إيقاعية بمنظور آخر بحيث يغتدي مقوم أسفي مندمجا، من الوجهة الإيقاعية، مع صنويه في

الوحدة الشعرية السابقة (نفسى + نفسى) مما قد يجعل من هذا المقوم، حين يتقابل، ثالوثاً إيقاعياً غير مدفوع:

«نفسى؛ نفسى؛ أسقى»

والذي يعنينا، هنا خصوصاً، المقطع الأخير الذي كتابته بترميزنا: λ :

على حين أن العناصر الأخيرة تتخذ لها أشكالاً متجانسة على سبيل التزاوج مثل: جنح؛ ضوء. وكتابة هذا الصوت بترميزنا هي: CC :

ومثل: ليل؛ نهار. وكتابة صوتي هذين الزوجين بترميزنا: CC.

ويمكن تزويج صوت نهار مع صوت يزال، بتجريدتهما من الإعراب الحركاتي؛ بحيث يغتديان: نهار = يزال. وكتابة هذا الصوت بترميزنا: CγV.

-3-

تعدّ هذه الوحدة الشعرية من أضحل وحدات هذا "نصّ إيقاعاً داخلياً، وأقلّها نغماً، حيث لم نتبين فيها مظاهر إيقاعية داخلية مثيرة للنظر؛ ما عدا ما يمكن أن نُعده إيقاعاً مع شيء من التجاوز؛ ينصرف الأمر، خصوصاً، إلى هذين الزوجين:

إلى مشهد = ومن جرع؛

إذ كلّ منهما يبتدئ به المصراع في الوحدة الشعرية؛ ثم إن كلاً منهما ينتهي بصوت بترميزنا.

بينما نلاحظ شيئاً قليلاً من الإيقاع المضموني الذي يجسده التشاكل اللفظي. ويمثل في: إلى مشهد؛ من شهوره.

-4-

ويبدو الإيقاع الداخلي، في هذه الوحدة الشعرية، هنا أيضاً، ضحلاً. ويمكن أن نلتصسه بشيء من التجاوز في:

«تاكل = تذهب»

وذلك على أساس التشابه الصوني، الظاهر، في الحالين معاً؛ إذ مقطع τ يجانس مقطع τ .

لكننا إن تعمقنا النظر في الصفات الصوتية لخارج الأربعة الحروف التي يتشكل منها هذان الزوجان، فإننا نلقي: $\tau - / - \tau$ ؛ $\tau - / - \tau$ مما يجعل من التواء مهموساً نطعياً، ومن الهمز مجهوراً حلقياً، ومن الياء مجهوراً هوائياً، ومن الذال مجهوراً نطعياً لثوياً.

لكن أذن المتلقي كثيراً ما تنخدع، ولا تلتصص كل هذه الطوائل لكي تُجسَّ بالجمال الإيقاعي مما نخال معه أنها قد تنخدع لتقابل هذين المقومين، وهما: τ - تاكل - تذهب؛ وذلك على أساس أن رمز الأول هو: $\langle \tau \rangle$ ؛ في حين أن رمز الآخر هو: $\langle \tau \rangle$.

وينشز الصوت في المقطعين الباقيين في هذين المقومين، وهما: τ - كُر - صَب (من قوله: تاكل، يذهب)؛ إذ لا يجمع بين هذين الزوجين إلا انضمام الحرف الأخير في كليهما؛ أي أن كلا منهما ينتهي بالصوت المرموز إليه بعلامة: $\langle \tau \rangle$. لكن صفتي مخرجي كل منهما تختلفان في الحالين الإثنتين حيث المخرج الأول مجهور ذلعي. والآخر مجهور شفوي؛ فهما ياتلفان في صفة، ويختلفان في صفة أخراة.

وهناك إيقاع داخلي آخر: ضيف ركنه ثابت لا يُنكر؛ ويمثل في زوجي: τ - ديب + في (من قوله: الديدان، و في). ومما جعل هذا الإيقاع ثابتاً أنه تتابع في مقومين إثنيين متجاورين. وقد مكن نهما في التثبُّك الإيقاعي أن ما بعد كل منهما ممدود: τ - ديب + τ ؛ في τ - با = τ .

وعلى الرغم من أن الثبرة الأولى، في هذين المقطعين، تختلف مادتها الصوتية عن صوتيها حيث الأولى تنهض على صوت (ب)، والأخراة على صوت (ق) (فالأول شفوي مجهور، والآخر لهوي مجهور. ونلاحظ أن هذين الصوتين يتحدان في صفة، ويختلفان في صفة أخراة؛ وإن كنا نجدهما يعتزيان أيضا إلى الأسرة الصوتية المثقلّة...) إلا أن الصوت الذي يمثل الإيقاع المتد نحو الأعلى يتكرر متجانسا مع نفسه، وهو: ها = ها { ٧ + ٧ }.

وهناك ثلاثة أصوات متجانسة في هذه الوحدة الشعرية إثنان منها يصنفان صمد الإيقاع الداخلي الذي يكمل الإيقاع الخارجي، وهذه الأنغام الصوتية هي: لها = بيا = قيا (من قوله: ستأكلها؛ طيبها؛ خلوقها).

-٥-

والفقر لإيقاعي يسم هذه الوحدة الشعرية أيضا. ولعل ذلك يعود إلى خلو النفس. حين قرّض هذه القصيدة: من المرح والأمل، واستسلامها لليأس والقنوط.

ومع كل ذلك فقد يمكن عد هذين الزوجين متجانسين إيقاعيا، وهما: الحقوق؛ حقوقها؛ وذلك على أساس هذا التكرار اللفظي الذي نشز من صور: أرّ سرّ زوج. على الرغم من اتحاد القومين، يمضي في واد لا يمضي فيه الآخر.

كما يمكن التماس شيء من هذا الإيقاع في هذين الزوجين اللذين ابتدأ بهما المصراع الأول وانتهى: وهما: مواطن = مثالم. فالإيقاع هنا متشاكل مرّفولوجيا بحيث يتماثل تحته المقومان معا تماثلا تاما من هذه الوجهة، كما توضح ذلك كتابتنا الترميزية: C^YV.

تبدو هذه الوحدة الشعرية، هي أيضا، فقيرة من الإيقاع الداخلي إذا عزلناها عن البنية النسجية لهذا النص؛ لكننا حين ندمجها فيها، وهو معنى مشروع؛ يغتدي الصراع الأول منها متوقعا، إذا صح مثل هذا الإطلاق، مع الصراع الأول من الوحدة الشعرية التاسعة؛ كما يبدو ذلك واضحا فيما يلي:

«سحاب الناي كل يوم مُظْلَةٌ،

«وأيدي الناي كل يوم وليلة.

بل إن هذا الإيقاع المائل في هاتين الوجدتين (السادسة، والتاسعة) يجاوز الصدرين إلى العجزين. عنيت يمكن ملاحظة تقارب صوتي بين هذين الزوجين اللذين يتصدر بهما العجزان:

«فقد هطلت؛ إذا فتفتت.

ونحن لا نرسي، هنا، إلى الحديث عن الإيقاع التفعيلي الذي هو في الخطاب الشعري من باب تحصيل الحاصل كما يقول المعلمون؛ وإنما نرمي إلى الكشف عن الإيقاع المرفولوجي الذي ينهض على تكرار مقومات متشكلة مرفولوجيا مثل:

«يقورها = يسوقها؛

«لقد جمحت = وقد مرقت؛

وهلم جرا...

وعلى أن الإيقاع الأغنى هو الذي يقوم على تكرار مقومات بعينها، أو عبارات بذاتها؛ كما نلاحظ ذلك بالقياس إلى الوجدتين السادسة والتاسعة اللتين تتكرر فيهما عبارتان إثنان، هما:

6. الناي كل يوم؛

7. الناي كل يوم.

ووظيفة هذا الإيقاع تبدو كينونتها من أجل التأثير في المتلقي بتوكيد وقوع النية، زعجُر
كل حيلة في دفعها إذا أنشبت أظفارها.

-7-

ولا يطالعنا في هذه الوحدة الشعرية، السابعة، إلا زوجان إثنان يبدوان قابلين لتبادل
الإيقاع، وهما: تروح = تغتدي.

والإيقاع هنا، في حقيقته، ليس تاماً من حيث المرفولوجيا، ومع ذلك فلا أحد سينكر أن
هذين الزوجين واردان على مثال:

«صبحاً ومساءً»

«ليلاً ونهاراً»

«ذكراناً وناتان»

«رجالاً ونساء»

وهلم جراً من هذه الأزواج المتلازمة في الاستعمال الأسلوبية العربي. وغير العربي. والتي
تجسد إيقاعاً محتوماً على الرغم من تباينها من الوجهة الدلالية، وعدم اتزانها اتفاقياً اتفاقاً
كاملاً، من الوجهة المرفولوجية. فكان بعض الإحتلاف المرفولوجي، والتناقض المعنوي. هنا،
هما أساس هذا الإيقاع الذي تتحسسه الأذن العربية فتقبله وتتذوقه. وتتذوق به كما تتذوق
بالأنغام الموسيقية الشاردة فتستعذبها عنى شرودها؛ بل ربما لا تأتي بعض ذلك، إلا من أجل
ذلك.

-8-

لعل أهم ما يميز الإيقاع الداخلي لهذه الوحدة الشعرية هو ما يمثل في عجزها ؛ وهو :
هذان الزوجان : ضروب = شروق حيث إن إيقاعهما يركض في بناء إيقاعي واحد إذا انصرف الوهم
إلى التشاكل المرفولوجي الذي يتولد عنه حتماً تشاكل إيقاعي يكتب بترميزنا : >C .

وعلى أن هناك إيقاعاً خفيفاً لا يكاد يحس به إلا أصحاب الأذان الإيقاعية الموهبة ؛ ويمثل
في هذين الزوجين الواردين في المصراع الأول من هذه الوحدة الشعرية ؛ وهما : خمس = حجة ؛ إذ
كل من هذين المقومين ينتهي بهذا الصوت الذي نرسم له بـ : ح .

-9-

كنا تحدثنا لدى تحليل الإيقاع الداخلي للوحدة الشعرية انسابة عن هذه هناك على
أساس أنهما متزاوجان إيقاعياً . ولكننا نريد أن نضيف إلى ذلك قراءة في الجزئيات الإيقاعية هنا
مثل :

• يا (من السنايا) ؛

• لا (من لا يستطيع) ؛

• ها (من رتوقها) : وذلك على الرغم من أن المقطع الصوتي الأخير ينضوي ، في حقيقته ،
تحت الإيقاع الخارجي ؛ ولكن مجيء هذه الوحدات الصوتية على نسجه تمكين إضافي لهذا الإيقاع
من التثبيت والثبات . إذ كتابة هذا الصوت في المقاطع الصوتية الأربعة ، هو : γ .

ونجد أيضاً تأخياً إيقاعياً بين هذا الثالوث النسجي :

• أَيْدٍ (من أيدي) ؛

• يوم ؛

• ليل (من ليلة) .

وذلك بالقراءة التي يمكن وصفها بالمخطوفة بحيث تغدي كتابتها الصوتية على هذا
النحو : CCV .

ولا يتبوأ الإيقاع الداخلي، في هذه الوحدة الشعرية، أيضا، مُتَبَوِّأً مَكِيناً حيث لا نكاد
نُحِسَ بشيء منه إلا في هذين الزوجين الإثنيين:

«على حين = في حين».

وفيما عدا ذينك، فإن كل مقوم يتخذ سبيله الخاصة به. وإذا كنّا لاحظنا من قبل أن
الوحدة السادسة تتزاول، إيقاعياً، مع الوحدة التاسعة: أي بعض تلك، مع بعض هذه؛ فإننا لا
نعتقد أن هذه الوحدة تنسجم مع أي من الأخريات السوابق عليها. وقد كنّا أرجعنا بعض هذه
السيرة إلى خمود نفس الناص وقريحته حين كتابة هذه القصيدة التي نعى فيها نفسه؛ فكان
مستبعداً تواجد إيقاع داخلي طافح بالنغم والغنائية. إن مثل هذا الطُفُوح المنتظر إنما كان يليق
بنفس: حة أشيرة، وقلب بطير سعيد.

<><><><><><><><>

ذلك، ويمكن أن نستخلص، ونحن نهتم بنفض اليد من معالجة هذا المستوى، المادة
الإيقاعية، الداخلية والخارجية جميعاً، والتي نسج النص منها لإيقاعه حيث إنها تنحصر في
الأصناف الإيقاعية الآتية:

1. المادة الإيقاعية الماثلة في المقطع الصوتي المرمز بعلامات: CCV وتمثل في:

«نيل؛ ضوء؛ موت؛ يوم؛ نفس؛ يوم؛ خمس؛ بعد؛ شمس».

2. المادة الإيقاعية الماثلة في المقطع الصوتي المرموز له بعلامات: >> وتمثل في:

«مروى؛ حقوى؛ بروى؛ طلوع؛ رتوق؛ طروق».

3. المادة الإيقاعية المتجسدة في المقطع الصوتي المرموز له بعلامات: >>V وتمثل في:

«يقوؤ» يسوؤ» أدوؤ» نعوؤ.

4. المادة الإيقاعية الماثلة في المقطع الصوتي الرمّز بعلامات: CVVV وتمثل في:

«جفمخت» «مزقت» «فطلت» «فقتت» (مع اختلاف الجزء الأول من المقطع الصوتي. لهذا المقوم؛ بحيث تصبح كتابته بترميزنا على هذا النحو: <CV8>).

5. المادة الإيقاعية المتجسدة في المقطع الصوتي الرمّز بعلامات: CVV وتمثل في:

«نهار» «زمان» «بيات».

6. المادة الإيقاعية الماثلة في المقطع الصوتي الرموز له بعلامتي: CV وتمثل في:

«طال» «لأخ» «دام».

7. المادة الإيقاعية المتجسدة في المقطع الصوتي الرموز له بعلامات: CVλ وتمثل في:

«نفسى» «نفسى» «خولى».

وقد لاحظنا، أثناء ذلك، أنّ الإيقاع الخارجي يقوم على المقطع الصوتي الرموز له بعلامة:

7. وتلك علامة كنا اجتهدنا في تأويل أمرها منذ حين؛ وخلصتها هي أن يتلاءم مع حال التوجع التي كان الناص واقعا تحت سلطانها.

ومما يثبت هذا الرأي أن ثمانياً من عشر وحدات ابتدأ بالصوت الرموز له بعلامة: V

نواكبا مع هذا التوجع، وتمثيلاً له. كما إن سبعة من عشر أيضاً يعولن على صوت ثان، بعد الأول للفتح النجزر، وهو الرموز له بهذه العلامة: V؛ فيكون سبع وحدات شعرية، من بين مجموع عشر، يبتدئن بصوت: VV.

ويمكن أن نستخلص من بعض هذا أن الإيقاع، في هذا النص، دائري إذ تُلفي سبع وحدات شعرية من بين عشر يبتدئن بصوت مزدوج: VV. على حين أن كل الوحدات، وهو أمر قائم

بحكم قوة الأشياء، ينتهي بصوت : γ . فكان البداية تبرّر النهاية، وكان الأولى تغتدي علة في الأخرى. بينما نلغي كل الأعجاز يبتدئ بصوت : ν ؛ ما عدا غُزّي الوحدات الخمسة والتاسعة. على حين تتثنى أوائل الأعجاز القائمة على الصوت المفتوح المنجزر بصوت مثلب : ν. وكلّ هذا يجعلنا نميل إلى تأويل هذه الظاهرة الصوتية بتطلّعها الشديد إلى نحو التشكي والتوجع؛ إذ لا شيء يكون أليق بهذه الحال، ولا أولى أولوية من الصوت المفتوح المنجزر (ν)؛ أو الصوت المفتوح الممتد (ν)(23).

وافد يمكن ختم هذا المستوى من التحليل بوضع ترتيب آخر لوحداث هذا النص من وجهة نظر إيقاعية خالصة؛ وهو منظور سيُبقي على ترتيب الوحدات الشعرية: الأولى؛ والثانية؛ والرابعة؛ والعاشر في مواقعها الأصلية؛ بينما تتبادل الوحدات الأخيرة المواقع فتغتدي الوحدة الثالثة هي الثامنة، والخامسة هي الثالثة، والسادسة هي الخامسة، والتاسعة هي السابعة.

<><><><><><><>

إحالات وإيقاعات

1. André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, p.p.935-93, (Rythme).
 2. A. J. Greimas, J. Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, (Rythme).
 3. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, (Rythme).
 4. Jean Cohen, Structure du langage poétique, p.42.
- هذا، وأصل هذه المقولة للشاعر الفرنسي مالارمي: ولكن كوهين استلّبها منه فلم يحلّ عنده...

مُدَوْنَة

(وتشتمل على حثّة عشر نصّاً أدبياً جزائريّاً قديماً: إثني عشر نصّاً شعريّاً، وأربعة نصوص أدبيّة نثرية [رسائل وخطب].

-1-

1. ما أخشن البردَ ورَّيعانهُ وأطرفَ الشمسِ بتاهرتُ
2. تبدو من الغيم إذا بدتُ كأنها تُنشرُ من تخُتِ
3. فنحن في بحر بلا لُجّةٍ تجري بنا الرِّيحُ على سفتِ
4. نفرح بالشمس إذا ما بدتُ كفرحة الذِّمِّي بالسُّبَّتِ

بكر بن حماد

تخريج هذا النصّ:

لقد ذُكر هذا النصّ الشعريّ القصير في كثير من مصادر التراث الأدبيّ لطرافته وقلة عدد أبياته، ومن ذلك:

1. أبو العباس أحمد بن سعيد الدرجينيّ (من علماء القرن السابع للهجرة)، الجواهر، مخطوط، وهران، ص. 247؛

2. ياقوت الحمويّ، معجم البلدان، 2. 355؛

3. أبو عبيد البكريّ، المسالك والممالك، 364؛

4. البروني، الأزهار الرياضيّة، في أنثمة وملوك الإباضيّة، القسم الثاني، ص. 28. وينقص البيت الثالث من هذا المصدر. كما ذكر البيت الأوّل في صفحة 70 من المصدر نفسه.

-2-

1. نأى النوم عني واضللت عرى الصبر وأصبحت في دار الأحبة في أسر
2. وأصبحت عن تيهرت في أرض غربة وأسلمني مرّ القضاء من القدر
3. إلى تنس ذات النحوس فإنها يساق إليها كل منقصر العمر
4. هو الدهر والسياف والماء حاكم وطالعها المنحوس صمصامة الدهر
5. بلاد بها البرغوث يحمل راجلاً ويأوي إليها الذئب في زمن الحر
6. يرجف منها القلب في كل ساعة بجيش من السودان يغلب بالوفر
7. ترى أهلها صرعى نوى أم ملذم يروحون في سكر، ويغدون في سكر

سعيد بن واشكل التيهرتي

تخريج النص وتحقيق نسبه:

توهم رابح بونار، المغرب العربي: تاريخه وثقافته (ص. 152): أن هذه المقطعة هي لابن الخزاز، أو ابن الخراز. ولكن تبين أنها لسعيد بن واشكل التيهرتي، وقد قالها "في علته التي مات فيها بتنس" (ياقوت الحموي، معجم البلدان، 2. 415).

غير أن الحموي ذكر هذا الشاعر تحت اسم: "سعد بن أشكل"، ويبدو أنه تحريف من النسخ؛ إذ إنما يكثر في الجزائر اسم "سعيد"، لا "سعد". كما إن "أشكل" لا يعني شيئاً في الألقاب الجزائرية... ولعل "واشكل" هو المذهب الأدنى إلى الصحة التي تقترب من البربرية، إن كان له علاقة بهذه اللغة فعلاً.

هذا، وقد ذُكرت هذه المقطعة في المصادر الآتية:

1. أبي عبيد البكري، المسالك والممالك، ص. 62؛

2. ياقوت الحموي، معجم البلدان، 2. 415.

ذلك، وإنه وقع اضطراب شديد في رواية البيت السادس من هذه المقطعة حيث إن رواية ياقوت لهذا البيت، هي:

ويرجف فيها القلب في كل ساعة
بجيش من السودان بغلب بالوفر
في حين أن رواية أبي عبيد البكري:

ويزحف فيها العام في كل ساعة
بجيش من السودان تغلب بالوتر
ونحن كتبنا النص أصلاً من أبي ناز الذي رواية البيت الخامس منه في أبي عبيد:
بلادُ بها البرغوثُ يحمل راجلاً
ويأوي إليها الذئبُ في زمر الحشر
وفي ياقوت:

بلادُ بها البرغوثُ يحمل راجلاً
ويأوي إليها الذئبُ في زمن الحشر

وبماض أن "زمر الحشر" من تحريف النَّسَّاح. وأما قوله: "زمن الحشر"، و"زمن الحر":
فكلتا العبارتين تُحيل على قراءة جيدة، ويتبين الفرق الجمالي بين الروايتين لدى تحليل النص.

-3-

1. خليلي عوجا بالرسوم وسلما
2. ألما على رسم بتيهت دثر
- على طلل أقوى وأصبح أغبرا
- عفته الغواوي الرائحات فأقبرا

3. كُنْ لَمْ تَكُنْ تِيهَرْتُ دَاراً لِعَشْرِ فِدْمَرِهَا الْبِقْدَارُ فَيَمْنُ تَدْمَرُ—رَا

(مجهول القائل !)

وإنا لنقف حَيَارَى أمامَ تَأْمُرِ الرِّوَاةِ، أو التَّارِيخِ الضَّعِيفِ الذَّاكِرَةِ، في التَّعْمِيَةِ على قائل مثل هذه المَقْطَعَةِ التي نندهش أمامَ جمال شعرها، وعبقريّ نسجها، واكتمال أدواتها الشعرية. وإنا، أيضاً، لنقتساءل لِمَ ذَكَرَ الرِّوَاةُ والمُؤَرِّخُونَ أسماءَ شعراءَ لا ينبغي أن يُطْلَقَ عليهم مثلُ هذا اللَّقَبِ إلّا من باب التجاوز والتسامح؛ بينما أهملوا قائل هذه الأبيات، كما كانوا أهملوا قائل:

«فَرَاغُ الْهَوَى شُغْلٌ، وَمَحْيَا الْهَوَى قَتْلٌ»

ونحن لا نتردد في أن نفترض أن قائل هذه الأبيات الثلاثة هنا، هو قائل الأبيات السبعة هناك؛ لتقارب المستوى الفني... وليس لنا من دليل على ذلك إلّا حاسة التلقّي الإحترافية، وطول ممارستنا للتعامل مع النصوص الأدبية. وإذا كنّا في موطن ما من هذه الدراسة توقّفنا طويلاً من أجل الإجتهد في تحديد قائل الأبيات اللامية السبعة؛ فإننا هنا لا نزيد على إثبات أن قائل هذه هنا، هو قائل تلك هناك؛ مع إقرارنا بارتفاع مستوى الشعرية في الأبيات الثلاثة عنه في تلك، ولكن مع إصرارنا على إثبات ذلك التقارب. ومن الآيات على وجود هذه العلاقة بين قائل المقطعتين الإثنتين:

1. إن قائل هذه الأبيات الثلاثة ليس شاعراً مبتدئاً، ولا ضيق العطن، ولا نضيب اللغة، ولا جديب الغرب الشعري، ولا قليل الإلمام بالشعر العربي القديم، ولا ضحل الحفظ لروثه؛ فليس يعقل أن يقول شاعر مغمور محروم فجأةً مثل هذه الرائعة ثم يتوقّف؛ ولا يُعرف قبل ذلك، كما لا يعرف بعد ذلك!

2. إن إيقاع هذه الأبيات هنا هو نفسه هناك؛ فكأن هذا البحر الطويل كان قد استقام لهذا الشاعر فاغتنى متمكناً من النسج الشعري عليه. وعلينا أن نلاحظ أن مثل هذا البحر قد لا يستقيم إلّا للفحول والمُفْلِقِينَ.

3. لقد يوجد شبه في اللغة الموظفة داخل المقطوعتين الإثنتين بحيث تُلفي تكرر بعض الألفاظ والعبارات بأعيانها؛ مما يبرهن على أنها لغة لشاعر واحد، وهي تندرج ضمن المعجم الفني له؛ وذلك مثل قوله:

أ. تيهرت:

«سقى الله تيهرت؛

«كان لم تكن تيهرت.

ب. كان لم تكن :

«كان لم يكن والدار...؛

«كان لم تكن...

ج. الدار:

«والدار جامعة لنا؛

«داراً لمعشر.

د. سلام على:

«سلام على من لم تُطيق يوم بيننا سلاماً...؛

«... وسلماً على طلل...

4. إن المستوى اللغوي الذي مورست به مقالة هذه الأبيات راق جداً؛ أي أنه مستوفٍ يشارف درجة الإحترافية...

5. إننا نلاحظ كثيراً من التناص في هاتين المقطعتين مع الأبيات الجميلة التي تُعزى إلى الحارث، أو عمرو بن الحارث الجرهمي؛ ومع مطالع بعض المعلقات، ومع أشهر روائع القصائد العربية القديمة... مما لو جننا ندارسه لاستحال إلى موضوع قائم بنفسه في هذا الملحق...

6 نختتم هذه الملاحظات باستعجابنا من حرص المؤرخين على ذكر أسماء شعراء لم يجاوزوا
قُطْ مستوى النظميّة، وإهمالهم إسم قائل، أو قائلتي، هاتين الرائعتين العجيبتين، في بلد كان
عهده بالشعر حديثاً...

تخريج هذا النص:

1. ابن عذاري المراكشي، البيان المغرب، 1. 199؛

2. الباروني، الأزهار الرياضيّة، 2. 301.

-4-

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| 1. ومؤنسة لي بالعراق تركتها | وغصن شبابي في الفصون نُخِيرُ |
| 2. فقالت كما قال النَّوَاسِيُّ قبلها: | "عزيرُ علينا أن نراك تسيّر" |
| 3. فقلت: جفاني يوسفُ بنُ محمد | فطانَ عليّ اللّيلُ وهو قصير |
| 4. أبا حاتم ما كان، ما كان، بغضةً | ولكنْ أنتُ بعدَ الأمور، أمورُ |
| 5. فأكرهني قومٌ خشيتُ عقابهم | فداريتهم والدّائراتُ تدورُ |
| 6. وأكرمُ عفوٍ يؤثّرُ الناسُ أمره | إذا ما عفا الإنسانُ وهو قديرُ |

بكر بن حماد

تخريج النص:

1. عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، 1. 211؛

2. محمد طماز، تاريخ الأدب الجزائري، ص. 35؛
3. محمد بن رمضان شاوش، السرا الوقاد، ص. 83-84؛
4. محمود علي مكي التاهرتي، مجلة العربي، الكويت، ع. 53، ص. 82-83 (أبريل، 1963).
5. محمد الأخضر عبد القادر السانحي، بكر بن حماد، ص. 168-169.

-5-

1. إن الساحة والمروءة والندى جُمعوا لأحمد من بني القاسم
2. وإذا تفاخرت القبائل وانتعت فأفخر بفضل محمد وبفاطم
3. وبجعفر الطيار في درج العلا وعلي العضب الحسام الصارم
4. إنني لمشتاق إليك وإئتما يسمو العقاب إذا سما بقوادم
5. فابعث إلي بمركب أسموه علي أكون عليك أول قادم
6. واعلم بأنك لن تنال محبة إلا ببيع ملابس ودراهم

بكر بن حماد

وقد قالها في مدح أحمد بن القاسم بن إدريس حاكم مدينة كرت (وهي مدينة مغربية كانت تقع قريبا من العرائش وأصيلا. ويبدو أنها لم تلعب إلا دورا تاريخيا ثانويا. ولعل من أجل بعض ذلك انقرضت على الرغم من أنها كانت تلقب ببصرة المغرب. انظر ياقوت الحموي، معجم البلدان، 7. 230؛ وأبنا عبيد البكري، المغرب، في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، وهو جزء من كتاب: المسالك والممالك، ص. 111.

تخريج النص:

1. الباروني، الأزهار الرياضية، 2. 74؛
2. شاوش، الدرّ الوقاد، ص. 72-73؛
3. محمود علي مكي، العربي، الكويت، ع. 53 (والحق أن هذين نقلًا عن الأول؛ فهو وحده المصدر).

-6-

- | | |
|----------------------------|------------------------------|
| ورماحه في العارض المتهلل | 1. سائل زواغة عن طعان سيوفه |
| والخيل تمرغ بالوشيج الذبل؟ | 2. وبيار نفزة كيف داس حريمها |
| وسقى جراوة من نقيع الحنظل | 3. وغشى مغيلة بالسيوف مذلة |

بكر بن حماد

تخريج النص:

1. ابن عذاري، البيان المغرب، 1. 200؛
2. الباروني، الأزهار الرياضية، 2. 70.

-7-

وقد مَرَقَتْ نَفْسِي فَطَالَ مُرُوقُهَا
وَضَوْءُ نَهَارٍ لَا يَزَالُ يَسُوقُهَا
وَمِنْ جُرْعٍ لِلْمَوْتِ سَوْفَ أَدُوقُهَا
وَيَذْهَبُ عَنْهَا طَبِيبُهَا وَخُلُوقُهَا
تُؤَدِّي إِلَى أَهْلِ الْحُقُوقِ حُقُوقُهَا
فَقَدْ هَظَلْتُ حَوْلِي وَطَالَ هُطُولُهَا
وَلَكِنْ أَحَادِيثُ الزَّمَانِ تَعُوقُهَا
وَدَامَ غُرُوبُ الشَّمْسِ لِي وَشُرُوقُهَا
إِذَا فُتِّقَتْ لَا يُسْتَطَاعُ رُتُوقُهَا
وَيَأْتِيكَ فِي حِينِ الْبَيَاتِ صُرُوقُهَا

بكر بن حماد

1. لَقَدْ جَمَخَتْ نَفْسِي فَصَدَتْ وَأَعْرَضَتْ
2. فَيَا أَسْنِي مِنْ جُنْحٍ لَيْلٍ يَقُودُهَا
3. إِلَى مَشْهَدٍ لَا بَدَّ لِي مِنْ شُهُودِهِ
4. سَتَاكُلُهَا الدَّيْدَانُ فِي بَاطِنِ الثَّرَى
5. مَوَاطِنُ لِلْقِصَاصِ فِيهَا مَظَالِمُ
6. سَحَابِ الْمَنَايَا كُلِّ يَوْمٍ مُظِلَّةٌ
7. وَلِلنَّفْسِ حَاجَاتُ تَرُوحٍ وَتَغْتَدِي
8. تَجَهَّمَتْ خَمْسًا بَعْدَ سَبْعِينَ حِجَّةً
9. وَأَيْدِي الْمَنَايَا كُلِّ يَوْمٍ وَلِيلَةٍ
10. يُصْبِحُ أَقْوَامًا عَلَى حِينٍ غَفْلَةٍ

تخريج النسخ:

1. المالكي، رياض النفوس، 2. 23-24؛

2. الباروني، الأزهار الرياضية، 2. 72.

ذلك، وهناك اختلاف طفيف في رواية بعض الألفاظ بين المالكي والباروني؛ فبالقياس إلى البيت السادس؛ رواية المالكي: مُطْلَّة (بالطاء المهملة)، بدل مُظِلَّة (بالظاء المشالة) في رواية الباروني؛ وبالقياس إلى البيت السابع: تَعُوقُهَا بدل يَعُوقُهَا (وهي رواية الباروني)؛ وبالنسبة للبيت الثامن: وَطُلُوعُهَا (في رواية الباروني)، بدل وَشُرُوقُهَا (وهي رواية المالكي). ورواية المالكي أجود قراءة، وأعلى نسجاً؛ ما عدا في لفظ مُطْلَّة فإن رواية الباروني أعلى.

رفع الدكتور:

1. فراغ الهوى شغل، ومحيا الهوى قتل، ويوم الهوى حول، وبعض الهوى كل.
2. وجود الهوى بخل، ورسل الهوى عدا، وقرب الهوى بعد، وسبق الهوى مظل.
3. سقى الله تيهرت المنى وسويقة، بساحتها شيئا يطيب به الخسل.
4. كأن لم يكن والدار جامعة لنا، ولم يجتمع وصل لنا، لا، ولا شغل.
5. فلما تمادى العيش وانشقت العصا، تداعت أهاضيبة النوى وهي تنها.
6. سلام على من لم تطبق يوم بيننا، سلاما، ولكن فارقت وهي تنهد.
7. وما هي آفاق تفيض دموعها، ولكنها الأرواح تجري وتنهد.

قائل هذه المقطعة لم يذكره المراكشي فضاع اسمه علينا، إلى الأبد، وإن كنا نحن افترضنا أن يكون بكر بن حماد لأسباب كنا بيّناها لدى تحليلنا لهذا النص، في بعض هذا الكتاب.

تخريج النص:

1. ابن عذاري المراكشي، البيان المغرب، 1.198-1.199.
2. الباروني، الأزهار الرياضية، 2. 301.

1. بكيت على الأجابة إذ تولوا، ولو أنني هلكت بكوا علينا.
2. فيا نسلي بقاؤك كان ذخرا، وفقدك قد كوى الأكباد كيا.
3. كفى حزنا بأنني منك خلوا، وأنت ميت وبقيت حيا.
4. ولم أكن آيسا فيئست لنا، رميت التراب فوقك من يدنا.

5. فليت الخلق إذ خلّقوا أطاعوا وليتك لم تكن يا بكر شيئا
 6. تُسرُّ بأشهر تعضي سراعاً وتطوى في لباليهن طيّاً
 7. فلا تفرح بدنيا ليس تبقى ولا تأسف عليها يا بُنيا
 8. فقد قطع البقاء غروب شمس ومطلعها علي يا أخيسا
 9. وليس الهمّ يجلوه نهّار تدور له الغراقد والثريا

بكر بن حماد

يرثي فيها ابنه عبد الرحمن حين خرج اللصوص عليهما وهما في طريقهما إلى تيهرة،
 فقتلوا الابن وكلموا الأب الشيخ الشاعر فقتلوا آخر أمل في نفسه الفانية.

تخريج النص:

المالكي، رياض النفوس، 2، 22؛

2. الباروني، الأزهار الرياضية، 2، 71-72.

-10-

1. وهون وجدي أنني بك لاجئ
 2. بلى، ربما دارت على القلب لوعة
 3. وأن ليس يبقى للحبيب حبيب
 4. ولو أن طول الحزن مما يسهله
 5. تبذ ما قد كان منك مجمعا
 وأن بقائي في الحياة قليل
 فيرجع صبر هناك جميل
 وليس بباقي للخليل، خليل
 للأزمني حزن عليه طويل
 وجله رمل عليك مهيل

رفع الدكتور
 محمد الأمين بركات

قائل هذه القصيدة هو بكر بن حماد فيسي رثاء ابنه عبد الرحمن، وهي من روائع ومشاهير شعره.

ولم يذكر منها شاوش (الدَّرّ الوقاد، ص. 89) إلا ثلاثة أبيات. وقد استدركنا عليه هذين البيتين - الأخيرين - من المالكي، رياض النفوس، 2. 421. بل إننا ألفتنا أبا العباس فضل بن نصر التاهرتي يعزو بيتين آخرين - هما من هذه المقطعة - لبكر بن حماد في استشهاد به بعض شعره؛ وذلك على أساس أن أبا العباس افتقد ابناً له في ظروف مدلهمة: خرج الابن ولم يؤب قط؛ فقبل للأب استشهد ببعض الغزوات بالأندلس؛ فظل يبكيه بلوعة وحرقة إلى آخر العمر...

تخريج النص:

1. المالكي، رياض النفوس، 2. 421.

2. شاوش، الدَّرّ الوقاد، ص. 89.

-11-

- | | |
|---|---------------------------------------|
| يُريكَ أشْخاصَهُمْ رَوْحاً وأَبْكاراً | 1. العِلْمُ أَبْقَى لأهل العلم آثاراً |
| مَامَات عِبْدُ قَضَى من ذاك أوطاراً | 2. خيٌّ وإن مات ذو علمٍ وذو ورعٍ |
| كَمَيِّتٍ قد ثَوَى في الرُّمُسِ أعصاراً | 3. وذو حياةٍ على جهلٍ ومنقصةٍ |
| فضلاً على الناس غِيَاباً وحُضَاراً | 4. لله عَصْبَةٌ أهل العلم إن لهم |
| والجهلُ جهلٌ كفى بالجهلِ إِدْبَاراً | 5. العلمُ علمٌ كفى بالعلمِ مَكْرَمَةٌ |
| والجهلُ عند إسمه أعظمُ به عاراً | 6. العلمُ عند إسمه أكرمُ به شرفاً |
| ويرفع العلمُ للإنسان أقداراً | 7. يشرفُ العلمُ للإنسان منزلةً |

8. العلمُ دُرٌّ له فضلٌ ولا أحسنُ
 9. للعلم فضلٌ على الأعمالِ قاطبةً
 10. يقول طالبُ علمٍ مات ليلته
 11. من عاهدَ سنةً لله مجتهداً
 12. وقال: إنَّ مدادَ الطالبين على
 13. مثل دم الشهداءِ المُكرِّمين لهم
 14. وقال: هم يبرئون الأنبياءِ كذا
 15. أكرمَ بهم من ذوي الفضلِ المبين له
 16. الكاشفين معاني كلِّ مشكلةٍ
 17. أشدُّ إلى العلمِ رَحْلاً فوق راحلةٍ
 18. واصبرْ على دلجِ الأغساقِ معتسفاً
 19. حتَّى تزورَ رجالاً في رحالهم
 20. والطفْ بمن أنت منه العلمِ مقتبسُ
 21. فاللطفُ مستخرجٌ منه فوائده
 22. فصذرْ ذي العلمِ إن راجعته حرجُ
 23. وارصدْ خواطرَ ساعاتِ النشاطِ له
 24. وأحسنِ الكشفَ عن علمِ تطلُّبه
 25. ولا تكنْ جامعاً للصُّحفِ تخزنها
 26. بنعمِ الفضيلةِ نعمِ الدُّخرِ تورثه
 27. وإن هممتَ بخيرِ الناسِ تألِّفهم
 28. فاطلبْ من العلمِ ما تقضي الفروضُ به
 29. واطلبه ما عشتَ في الدنيا ومدتها
- في الناس يدري لذاك الدَّرَ مقداراً
 عن النبي رويناً فيه أخباراً
 في العلم أعلمُ عند الله أخطاراً
 صام النهارَ وأحيا الليلَ إسهاراً
 ثيابهم، وعلى القرطاسِ أسطاراً
 فضلُ فآكرمَ بأهل العلمِ أخباراً
 فيهم رويناً أحاديثاً وأخباراً
 إرث النبوةِ في أيديهم صاراً
 والمُظهرين خفي الغمضِ إظهاراً
 وصلَ إلى العلمِ في الآفاقِ أسفاراً
 مهامه الأرضِ أحزاناً وأقطاراً
 فضلُ، فآكرمَ بأهل العلمِ زواراً
 جدّدَ له كلَّ يومٍ منك إبراراً
 وكنْ لصولته، إن صال، جبّاراً
 فقد برى الله هذا الخلقَ أطواراً
 إذا أردتَ لبعضِ القولِ تكراراً
 والزَّمْ دراسته سرّاً وإجهاراً
 كالغَيْرِ يحمل بين الغيرِ أسفاراً
 لنفسك اليومَ إن أحسست آثاراً
 ألفتَ بالعلمِ أبراراً وأخياراً
 واعملْ بعلمك مضطراً ومُختاراً
 لموقفِ العرضِ أن لا تُورَدَ الناراً

30. واجعله لله لا تجعله مفخرة
 31. تنسأ لكل مراء غير مقتصد
 32. يصطاد بالعلم أموال العباد
 33. لو كان في فلوات الأرض معترضا
 34. فلا تخادع بما تُبديه خالقنا
 35. مولاك يعلم ما تُخفي الصدور فلا
 36. ولا تُداهن إذا ما قلت مسألة
 37. واجعل لنفسك حظا من مُذاكرة
 38. وانشط لعلمك إذ لا بد من ملل
 39. وعاشر الناس وانظر من تعاشره
 40. فربّ مُكثّرٍ صحب لا يزال يرى
 41. الخير في الناس معدوم وفاعله
 42. وكن بربك لا بالناس معتصما
 43. خير العباد عباد الله إن له
 44. سبحانه صمد لا شيء يُشبهه
- ولا تُراثي به بذوا وأحضرارا
 وقد تقلّد آثاما وأوزارا
 كما يصطاد مقتنص بالباز أطارا
 وللدراهم في الأسواق طرارا
 والله يعلم ما تُخفيه إضمارا
 يكن لك الجلم من مولاك غرارا
 أضرت بالدين إذ داهنت إضرارا
 مع الصديق إذا استوحشت أسمارا
 ولا تكن من جميع الناس فرارا
 قصدا ولا تُكثرن الصخب إكثارا
 لنفسه قرناء سوء أشرارا
 إلا القليل وذاك القل قد بارا
 كفى بربك رزاقا وغفارا
 لطفًا خفيًا يرد العسر أيسارا
 أقررت لله بالتوحيد إقرارا

أفصح بن عبد الوهاب

ونحن أثبتنا هذه القصيدة إن شئت، وهذه المنظومة التعليمية إن شئت أيضا، على طولها؛ لأنها أولاً لأمير حاكم؛ ويعني ذلك أن الحكام الجزائريين في أول دولة جزائرية، على عهد الإسلام، كانوا من العلماء الأدباء. ثم لأنها ربما كانت أول قصيدة قيلت في تاريخ الشعر الجزائري. ومن المؤكد أن بكر بن حماد كان يحفظها، وربما عمل بها فيها حين تحمّل عن

تبيهرت إلى بغداد طلباً للعلم، والتماساً للرحلة. ولقد شُطِرت هذه المنظومة فبلغ عدد أبياتها، نتيجة لذلك، ثمانية وثمانين بيتان كما ورد ذلك في *الأزهار الرياضية*.

تخريج النص:

1. الباروني، *الأزهار الرياضية*، 2. 190-194؛
2. جريدة البصائر الثانية، الجزائر، ع. 138، الصادرة في 22. 1. 51، ص. 2 و 8.
3. عبد العزيز سالم، *المغرب الكبير*، 2. 274-275؛
4. مراجع أخراة مختلفة مثل أبي ناز؛ لكن الباروني هو وحده الذي استبدَّ بإثباتها بجذاميرها.

-12-

1. قَبَحَ الإلهُ اللهوَ إِلاَقِينَةً بَصْرِيَّةً فِي حُمْرَةٍ وَبِيَاضِ
2. الخمرُ في لحظاتها والورد في وجناتها، والكَشْحُ غيرُ مُفَاضِ
3. في شكل مُرْجِيٍّ وَنُسْكِ مَهاجِرٍ وَعَفَافِ سُنِّيٍّ وَسَمْتِ إِبَاضِ
4. تبيهرت أنت خَلِيَّةٌ وَبَرْقَةٌ عَوَضَتْ مِنْكَ بِبَصْرَةٍ فَاعْتَاضِ
5. لا عَذْرَ لِلْحَمراءِ في كَلْفِي بِهَا أو تَسْتَفِيضَ بِأَبْحَرٍ وَجِيَّاضِ
6. ما عَذْرُهَا وَالْبَحْرُ عَيْسَى رَبِّهَا ملكُ الملوكِ ورايِضُ الرُّوَّاضِ

أحمد بن فتح المعروف بابن الخراز التبرتي يمدح أبا

العيش بن إبراهيم بن القاسم صاحب مدينة البصرة الغربية.

1. أبو عبيد البكري، المسالك والممالك، ص. 110؛

2. ياقوت الحموي، معجم البلدان، 2. 208.

ذلك، وقد نقل ياقوت الحموي عن البكري، ولكنه أهمل البيت السادس.

وبلاحظ أنه ورد بعض التحريف في طبعة البكري؛ كما يلاحظ اختلاف طفيف في رواية

مدر البيت الأول حيث إن رواية البكري:

«قبح الإله النهو إلا قينة».

في حين أن رواية ياقوت:

«قبح الإله الدهر إلا قينة».

مما يدل على عبث النسخ وعدم تحرّجهم في تغيير النص المروي.

-13-

خطبة جمعة

الحمد لله الذي ابتدأ بنعمائه، وتغمّدهم جميعاً بحسن بلائه؛ فوفق كل امرئ منهم في ضلّائه، إلى ما يحتاج إليه من غذائه؛ وسخر له من يكلّؤه إلى وقت استغنائه؛ ثم احتج على من بلغ منهم بالائه، وأنذرهم بأنبيائه؛ الذي لم يزل بصفاته وأسمائه، لا يشمل عليه زمان، ولا يحيط به مكان، خلق الأماكن والأزمان؛ ثم استوى إلى السماء وهي دخان؛ فقال لها وللأرض إبتينا طوعاً أو كرها؛ قالتا: أتينا طائعين. فقدّرها أحسن تقدير، واخترعها من غير نظير؛ لم يرفعها بقدر تدرك بالمعينة؛ ولم يستعن عليها بأحد استكباراً عن الشركة والمعاونة، وزينها للناظرين، لجعل فيها رُجوماً للشياطين، فتبارك الله أحسن الخالقين؛ تعالى أن تُطلق في وصفه آراء

المتكلفين، وأن تحكم في دينه أهواء المقلدين. بل جعل القرآن إماماً للمتقين، وهدى للمؤمنين، وملجأً للمتنازعين، وحكماً بين المتخالفين. ودعا أوليائه المؤمنين إلى اتباع تنزيله، وأمرهم عند التنازع في تأويله بالرجوع إلى قول رسوله، صلى الله عليه وسلم. بذلك نطق محكم كتابه، إذ يقول جل ثناؤه: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ، وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ، وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ؛ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ؛ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا﴾؛ وَتَعْبُدُ نَبِيَّهُ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عِنْدَ رَجُوعِ الْأُمَّةِ فِي تَأْوِيلِ مَا أَشْكَلَ عَلَيْهَا إِلَيْهِ، بَأَن بَيَّنَّ لَهُمْ مَعْنَى مَا أَنْزَلَ عَلَيْهِ، فَقَالَ: ﴿وَمَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ إِلَّا لِتُبَيِّنَ لَهُمُ الَّذِي اخْتَلَفُوا فِيهِ﴾.

ولم يكفلهم، تعالى، إلى القول في دينه بآرائهم، ولا أبّن لهم في مُسامحة أهوائهم؛ فتكون الأحكام مبتدعة، والآراء مخترعة، والأحكام (كذا تكرر) متبعة. بل أحصى كل شيء عدداً، وضرب لكل شيء أمداً؛ ليهلك من هلك عن بينة، ويحيى من حيى عن بينة.

أحمدته حمداً يبلغ رضائه، ويحتسب آلاؤه؛ وأستعينه على ما استحققتنا من ودائع، وحفظ ما استودعنا من شرائعه، ونؤمن به إيماناً من أخلص عبادته، واستشعر طاعته؛ ونتوكل عليه توكل من انقطع إليه ثقة به، ونرغب فيما لديه. وأشهد أن لا إله إلا الله، وحده لا شريك له؛ شهادة معترف له بالربوبية والتوحيد، مُقرّاً له بالعظمة والتمجيد، خائف من إنجاز ما قدم له من الوعيد، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله إصطفاه لنفسه ولياً، وارتضاه لخلقهِ نبياً، فوجده على حفظ ما ضمنه قوياً، وبإداء ما استودعه ملياً، وبالدعاء إلى ربه خفياً؛ ومتوقفاً عند ورود المشكلات، ومشمراً عند انجلاء الشبهات. لا يرعوي لمن عدله، ولا يلوي على من خذله، ولا يطبع غير من أرسله؛ يصدع بالأمر، ويُعطى نار الكفر. لم تأخذه في الله لومة لائم، ولم ينحرف عنه لمزعم زاعم؛ أرسله على حين فترة من الرسل، ودُروس من السُّبُل، وتضامن من أهل الملل. والناسُ فريقان: عالمٌ مستكبر، وجاهلٌ مستظهر؛ فالعالم الذي قد سبق له الخذلان ينزغه الشيطان، ويجمع به الطغيان؛ فيستنكف عن الدخول في الإيمان. والجاهل متسكع في غيّه،

متحير في أمره، منتظر ما يكون من غيره؛ فلم يزالا يعكفان على الأُزلام، ويعتصمان بالأُصنام، والرسول عليه السلام يرعاهم رعي السَّوام، ويدعوهم إلى دار السلام. فلم يزل عليه السلام يعظهم بالآيات، ويقرعهم بالمعجزات، حتى استقام من أحب الله توفيقه من سائر أهل الديانات؛ فبلغ المحكمات، وأوضح المشكلات، وزجر عن القول في الدين بالشهوات. فحتم الله به النبيين، وأكمل به الدين، وأوجب به الحجة على العالمين؛ صلى الله عليه وعلى آله الطيبين، وإخوانه المرسلين، وأوليائه من المؤمنين.

أحمد بن منصور

(أحد خطباء بني رستم في المسجد الجامع بتيهت).

تخريج النص:

1. الباروني، الأزهار الرياضية، 2. 287-289.

-14-

خطبة التكميم

الحمد لله الذي نستعينه ونستغفره، ونؤمن به ونستهديه ونستنتصره. ونبرأ من الحول والقوة إليه، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا، ومن سيئات أعمالنا. من يهده الله فهو المهتدي، ومن يضل فلا هادي له. ونشهد أن لا إله إلا الله، وحده لا شريك له، وأن محمدا عبده ورسوله؛ أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون. الله ربنا، ومحمد نبينا،

والإسلام ديننا، والكعبة قبلتنا، والقرآن إمامنا؛ رضيينا بحلاله حلالاً، وبحرامه حراماً؛ لا نبتغي به بدلاً، ولا عنه جِزاً، ولا نشترى به ثمناً. لا حُكْمَ إِلَّا لله اتّباعاً لكلام الله وسنة نبيه صلى الله عليه وسلم، وخلافاً لأهل البدع. لا حُكْمَ إِلَّا لله خلْعاً وثبْداً، وفراقاً لجميع أعداء الله. لا حكم إِلَّا لله ولو كره الجبارون الحاكمون بغير ما أنزل الله. وأشهد أن من لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون والظالمون والفاسقون.

اللهم صل على محمد، وعلى آل محمد، وارحم محمداً وآل محمداً، وبارك على محمد، وآل محمد كما صليت ورحمت وباركت على إبراهيم، وعلى آل إبراهيم إنك حميدٌ مجيد. اللهم صل على العُصْبَتَيْنِ المباركتين من المهاجرين والأنصار والتابعين لهم بإحسان. اللهم وارحم الشَّراةَ في سبيلك أهل الفضل في الإسلام. اللهم ارضَ وصلِّ على الخليفَتَيْنِ المباركتين (كذا) بعد نبيك، أبي بكر وعمر إمامي الهدى بما عملا به من كتابك (ونلاحظ هنا حذف الخليفَتَيْنِ عثمان وعلي رضي الله تعالى عنهما من التصاية لعدم اعتراف الخوارج بخلافتهما!...) وما أثره من نبيك. اللهم وأصلح الأمير يوسف بن محمد؛ أصلحْه وأصلحْ على يديه، ووفقْه للخير وأعْزْه عليه، وافتحْ له من عندك أعواناً وأنصاراً على طاعتك. اللهم أعززْ به الإسلام وأهله، وأذلْ به الكفر وأهله، وانصرْه نصراً عزيزاً، وافتحْ له فتحاً يسيراً، وهبْ له من لدنك سلطاناً نصيراً؛ كفى بك ولياً وكفى بك نصيراً. اللهم اغفر لنا وإخواننا الذين سبقونا بالإيمان. ربَّنَا ولا تجعل في قلوبنا غلاً للذين آمنوا؛ ربَّنَا إنك رؤوف رحيم.

أحمد بن منصور

خريج النص:

الباروني، الأزهار الرياضية، 2، 289-290.

رسالة

وصل كتابك فجدد شوقاً إلى رؤيتك، وهيّج صباية إلى الاجتماع بك. وخيل إليّ، على شحط الدار، وبُعد المزار، شخصك. وصوّر لي، على نأي المساوف بيني وبينك، مثالك. ووقفت على ما وعظمت به، وعزيت عليه؛ فنبّه من غفلة، وأيقظ من رقدة؛ وذكرت قول بكر بن حماد في ولده:

1. وهَوْنٌ وجدي أنني بك لاحقٌ وأن بقائني في الحياة قليل
2. وأن ليس يبقى للحبيب حبيبُهُ وليس بباقي للخليل خليل
3. ولو أن طول الحزن ممّا يردّه لئلازمني حزنٌ عليه طويل
4. بلى دارت على القلب لوعةٌ فبئرجعها صبرٌ عليه جمل

غير أنّي، يا أخي، إذا فكّرتُ في أوّل هذا الشعر لم أملك غبّراً، ولم أجذ صبراً؛ وهو قوله:

1. تبدّد ما قد كان منك مخفماً وجلّله رملٌ عليك مهيل
2. فلا علمٌ ينبيك أين محله ولا جدتٌ يشفي عليه غليل
3. خلا أعظم قد بُدّدت ومفاصلٌ تميل به الرّياح حيث تميل

أبو العباس فضل بن نصر القاهرتي المتوفى

عام 344هـ

كتب هذه الرسالة، كما هو واضح من بعض نصّها، إجابةً عن رسالة كان وجهها إليه بعض الصديق؛ بعد أن كان أبو العباس فقد نجلاً له في ظروف غامضة إذ خرج ولم يؤبّ قط إلى

252
وحرّاه حرّاً، لا
لأجل الله وسنة نبيّه
أقاً لجميع أعداء الله، لا
لم يحكم بما أنزل الله

وإبارك على محمد
لك حميدٌ مجيد. اللهم
اللهم وارحم الشرة
تدين (كذا) بعد نبيّه.
خليفتين عثمان وعلي
وما أشره من نبيّه
خير وأعدّ عليه، وأفع
ذلل به الكفر وأطه
يرا؛ كفى بك ولماً وتخي
ل في قلوبنا غلاً للنبين

أهله؛ فقليل له توفي ببعض الغزوات ببلاد الأندلس فظل يبكيه حياته. ولقد أفدنا من استشهاده بأبيات لبكر في رثاء ابنه لم نعثر عليها، فيما لدينا من مصادر، إلا في هذه الرسالة الأدبية التي ربما تؤرخ لميلاد الكتابة الأدبية - النثرية؛ ذلك بأن حُطِبَ الرستميين ورسائلهم ألصق بالذين منها بالأدب؛ بيد أننا لم ندرج (في مدونة رقم 10) البيتين الأخيرين في مرثية بكر بن حماد الثانية؛ وذلك على الرغم من زعم أبي العباس فضل بن نصر التاهرتي، على أنهما لبكر؛ لأنهما يصفان تجربة أبي العباس، لا تجربة أبي عبد الرحمن؛ إذ الأول هو الذي فقد ابنه وهو بعيد فلم يدفنه دفناً، ولا عرف جدته فيتعزى به. لكن الذي جعلنا نذهب مذهب أبي العباس، مع ذلك، أن هذا الشعر مندرج في المستوى الفني لبكر بن حماد؛ وأن هذين البيتين يذوبان في المقطعة الجميلة التي رثي بها عبد الرحمن بن بكر؛ وأن هذا الشعر يعد من أرقى المراثي العربية القديمة؛ وأن ما وقفنا عليه من شعر أبي العباس مثل قوله في رثاء ابنه:

1. فلو - كافتقاد النفس قبلي بنيتهم أتيت له موت وأضره قبر
2. إن لصبرت النفس ثم احتسبته ليعظم لي من بعد ميتته الأجر
3. ولكن طوت عني المقادير أمره فمالي به منذ انتأى شخصه خبر
4. فرحمتك اللهم قد بلغ الأسى نهاية مجهودي وقد غلب الصبر

لم يأت على روي اللام من وجهة؛ وأن شعراً آخر له وقفنا عليه يجعلنا نصنّفه في مستوى فني أدنى من المنزلة التي يتبوأ فيها بكر؛ وذلك مثل قوله:

1. بلغ الوشاة حيث أرادوا والله يسألهم وما قد كادوا
2. والله يعلم أنني قلت ما قال الوشاة تأفكوا وأعادوا
3. فرتب الوشاة أتوا بأمر بين أين الكرام أبدلوا أم بادوا؟
4. عفو الملوك عن الذنوب مدائح مدحوا نفوسهم بها فأجادوا

(المالكي، رياض النفوس، 2. 419)

فأين اعتذارُ هذا من اعتذار بكر:

1. ومؤنسة لي بالعراق تركتها
2. فقلت: جفاني يوسف بن محمد
3. فقلت: جفاني يوسف بن محمد

تخريج رسالة أبي العباس وشعره:

1. معالم الإيمان، 3. 683 (لدى ترجمة ابن الرايس)؛
2. المالكي، رياض النفوس، 2. 420-421.

-16-

رسالة لأفلم بن عبد الوهاب

من أفلم بن عبد الوهاب،

إلى نقات بن نصر، أما بعد؛

فالحمد لله المنعم علينا، والمُحسن إلينا، الذي بنعمته تتم الصالحات. ولا يهتدي مُهتدي إلاّ بعونه وتوفيقه؛ فله المنة علينا، ولا منة لنا عليه. وهو المُحسن إلينا: إذ هدانا لدينه وجعلنا خلفاً من بعد أسلافنا الصالحين، وأثمتنا المُهتدين، الذين في اتباعهم نرجو الهدى، وفي مخالفتهم نخشى الهلكة: ولن يهتدي من خالف العدل، ولن ينجو من ابتدع غير الحق؛ لأن تلك البدعة ضلالة، وكل ضلالة كفر، وكل كفر في النار.

وقد كتبتُ إليك غير كتاب أنصح لك فيه، وأدعوك إلى رشدك. وفي كل ذلك لا يبلغني من عمالنا فيك إلا ما أكره ولا أرضاه لدين ولا لدنيا؛ حتى حررتُ كتاباً منشوراً إلى عمالنا أمرتهم عمالنا فيه بخلع كل من خالف سيرة المسلمين وابتدع غير طريقتهم، وسار بغير سيرتهم، وبنفبه وهجره وإقصائه؛ فكتبتُ إلي كتاباً كأنك تسخط ذلك: أترى أنني أؤازر من ابتدع في ديننا؟ كلا ما كنتُ بالذي يفعل ذلك، ولا أؤازر من يسعى في خلافنا، ما كنا على الهدى.

ثم قلت: إنا أمؤنا في كتابنا بالبراءة منك؛ فإن كنتُ كما كتب به إلينا عمالنا؛ فأنت محقوقٌ بالبراءة، ومقصيٌّ من جماعتنا؛ لأننا ما كتبنا كتابنا ذلك إلا على أن كل من ابتدع في ديننا خلاف أسلافنا، وزعم أن عمالنا أساقفة؛ وأنهم لا طاعة لهم في حاس كتمانهم: فهو محقوقٌ بالبراءة، ومقصيٌّ من جماعة المسلمين. فإن تكن أنت منهم فأنت الذي أبحث لنا البراءة منك، وأحلفتُ بنفسك ما لا بُدُّ لنا أن نفعله بك وبغيرك. وإن لم تكن كذلك فأظهر الانتفاء من ذلك، وكذب عن نفسك ما قيل عنك، لتكون عندنا بالحالة التي تستحقها وتستوجبها.

وأما قولك: تُبِّمَ مما كتبتُ به فهو منك عبث إن لم أشاهدك، ولم أشاهد موافقتك حتى يجب لك علي أصل ولاية؛ ولم يكن لك عندي مقدمة في الموافقة.

وانما رُفِعَ إلينا عنك ما رفعه أهل الثقة عندنا، فأمرنا عمالنا أن يسيروا في كل من ابتدع بسيرة المسلمين وكتبنا إليهم بذلك؛ فجعلتُ تكتب إلينا فيما ليس لك به كتاب. فعلام تتجاهل في الأمور؟ فإن كنت غايثك إنما هي أن نكتب إليك وتجييب، وتكتب إلينا ونجييب؛ فهذه غاية قصيرة، والسكوت عنها أهنا وأولى بنا ونحن به أميينا (كذا) به أحق من مجاوبة أهل التكلف، ومن ليس له غاية إلا أن يقال فيه: كتب فلان، وقال فلان، وفلان؛ يفعل، ويفعل فلان... وإن كانت غايثك التصحيح، فانف عن نفسك ما رقي عليك وكن من جماعتنا، وموافقي أسلافنا. فإذا تبينتُ منك الموافقة والانتفاء مما رقي عليك؛ كان ذلك هو الذي نُحِبُّه منك، ومن غيرك. وليس

لك عندي غير هذا. وإن يكن حقاً ما رقي عليك، وما قيل فيك، من مخالفة أصحابنا، فأنت وما رضيت به لنفسك.

وإني غير كاتب إليك كتاباً بعد هذا إلا إن انتهى إلينا منك ما نحبه فننزلك من أنفسنا بحيث تحب. والله المستعان. ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

أفلق بن عبد الوهاب

تخريج الرسالة:

لم نعثر إلا على مصدر وحيد لها، مما وقعت عليه يدنا، هو الباروني، الأزهار

الرياضية، 2. 204-205.

مصادر البحث ومراجعته

أولاً: مراجع بالعربية:

القرآن العظيم (رواية الإمام ورش).

ابن أبي الحديد/ عبد الحميد بن هبة الله بن محمد الدائني، شرح نهج البلاغة،

دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963.

أبو الفرج الأصفهاني/ علي بن الحسين بن محمد، كتاب الأغاني، دار الثقافة، بيروت، 1981.

البازوني/ سليمان بن الشيخ عبد الله النفوسي،
الأزهار الرباعية، في أئمة وملوك الإباضية، القسم الثاني، المطبعة البارونية، القاهرة، 1324-
1324.

بروكلمان/ كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة،
1962.

البغدادي/ عبد القاهر، التفرقة بين الفرق: وبيان الفرق
الذاجية منهم، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1973.
البكري/ أبو عبيد الله،

المغرب، في ذكر بلاد إفريقية والمغرب (وهو جزء من كتاب السالك والمالك
مكتبة المثنى ببغداد، 1857.

بونار/ رابح، المغرب العربي: تاريخ وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1968.
تيجم/ فان، الأدب المقارن (أهمل تذكر المترجم!) دار الفكر العربي (د.ت)، القاهرة.

الجاحظ/ أبو عثمان عمرو بن بحر،

• البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947،

• رسالة الأوطان والبلدان، في رسائل الجاحظ

تحقيق عبد السلام هارون، نشر الخانجي، القاهرة، 1979.

الجلالي/ عبد الرحمن محمد، تاريخ الجزائر العام

د. ن. المجلات الجامعية، الجزائر، 1982، ط 4.

الجلالي/ محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة
الديني، القاهرة، 1974.

الحمداني/ أبو إس، ديوانه، دار بيروت، بيروت، 1979.

الحموي/ ياقوت، تهجم البلدان، مطبعة الخانجي، القاهرة، 1906.

ابن خلدون/ عبد الرحمن،

كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العجم والعرب والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب، بيروت، 1981.

ابن خلّكان/ أبو العباس شمس الدين بن أحمد،

وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، دار الثقافة، بيروت 1971.

الدرجيني/ أبو العباس أحمد بن سعيد (القرن السابع للهجرة)، الجواهر، مخطوط بمكتبة خاصة بزهرة عدد صفحاته 278 صفحة، ومسطرته تتراوح بين أربعة عشر سطراً، وسبعة وعشرين. وهو مطموس الآخر مما تعذر علينا ضبط تاريخ تأليفه، وتاريخ نسخه أيضاً.

ابن رشيّق/ أبو عليّ الحسن الأزديّ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1383-1963.

سالم/ السيد عبد العزيز، المغرب الكبير، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.

سيبويه/ عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب

تحقيق وتقديم HARTWIG DERENBOURG، باريس، 1881.

شاوش/ محمد رمضان،

الدُرّ الوقاد، من شعر بكر بن حماد، مستغانم، الجزائر، 1966.

الشهرستاني/ أبو الفتح محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، دار الفكر، بيروت، 1980.

صريع الغواني/ مسلم بن الوليد، ديوانه، تحقيق سامي الدّهان، دار المعارف بالقاهرة (د.ت).

الضّبيّ/ المفضل بن محمد بن يعلى، المفضّليات، تحقيق أحمد محمد شاكر- عبد السلام هارون،

القاهرة، 1942.

طمار/ محمد،

«تاريخ الأدب الجزائريّ» الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970،

«الرّوابط الثقافيّة بين الجزائر والخارج» المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1983.

القرطاجنيّ/ أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء

تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلاميّ، ط3، بيروت، 1986.

المالكي، أبو بكر عبد الله بن محمد، رياض النفوس، في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزفادهم ونسألكهم وسير من أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم

تحتية، بشير البكوش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

محمد صالح بن عمر، دراسة إحصائية بالحاسب الإلكتروني للجذور الواردة في الصّحاح و اللسان و تاج التروس في مجلة المعجمية، تونس، ع.1، 1985.

محمد علي مكي، التاهري، بكر بن حماد، في مجلة العربي الكويت، ع.53، أبريل 1963.

الراكشي/ ابن عذاري، البيان المغرب، في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ومراجعة: ج.س. كولان-!، ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، 1948.

مرتاض/ عبد الملك.

• ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

• النص الأدبي: من أين وإلى أين؟

ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

• قراءة النص: بين محدودية الاستعمال، ولانهائية التأويل

كتاب الرياض، الرياض، 1997.

المسعودي/ أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب، ومعادن الجواهر، دار الأندلس، بيروت، 1965.

ابن منصور/ عبد الوهاب، جريدة البصائر، الجزائر، ع.138، الصادرة في 22.1.1951، ص.8و2.

ابن منظور/ محمد بن مكرم بن علي بن أحمد الأنصاري، لسان العرب، بيروت (د.ت).

الميلي/ مبارك بن محمد، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهضة، الجزائر، 1963.

النصر/ إحسان، الخطابة العربية في عهدها الذهبي، دار المعارف، القاهرة، 1964.

ثانيا: مرجم بالفرنسية:

- Jean COHEN,
Structure du langage poétique
Flammarion, Paris, 1966.
- Jean DUBOIS et autres,
Dictionnaire de linguistique
Larousse, Paris, 1973.
- Gérard GENETTE,
Figures, II,
Seuil, Paris, 1969.
- A.J. GREIMAS et J. COURTÉS,
Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage
H. Université, Paris, 1979.
- A. J. Aland,
Vocabulaire technique et critique de la philosophie
P.U.F, Paris, 1980.
- Petit Larousse en couleurs,
Larousse, Paris, 1980.
- Robert ESCARPIT et autres,
Littérature et genres littéraires,
Larousse, Paris, 1978.



فهرست

6	تقديم
6	الأدب العربي القديم في الجزائر: هل؟ وما؟ ولما؟ وكيف؟
26	القسم الأول: الأدب الجزائري القديم: نشأته ومضامينه ومستوياته...
27	الفصل الأول: الأدب الجزائري القديم: عوامل النشأة.....
55	الفصل الثاني: الشعر، أنواعه وتشكيله على عهد الرستميين
79	الفصل الثالث: شعرية النثر في الجزائر على عهد الرستميين
109	القسم الثاني: تحليل نص شعري جزائري قديم
111	المستوى الأول: شعرية اللغة
119	المستوى الثاني: التخاصب انتشاكلي
120	1. التشاكل الإفرادي
122	2. التشاكل التركيبي
124	المستوى الثالث: التخاصب الحيزي
126	المستوى الرابع: التخاصب الإيقاعي
127	الإيقاع الداخلي
132	الإيقاع الخارجي
138	القسم الثالث: تحليل قصيدة زُكر الوت لبكر بن حماد
138	علة اختيار هذا النص
143	أولاً: المستوى التشاكلي
143	التشاكل العام
166	ثانياً: المستوى الحيزي
182	ثالثاً: المستوى الزمني
200	رابعاً: المستوى الإيقاعي

200	وله: ما الإيقاع؟
208	العلاقة بين الإيقاع الشعري والموسيقى
210	لماذا إيقاع معين؟
211	حميمية العلاقة بين الإيقاع والإنشاد
213	ثانياً: الإيقاع الشعري بين الدّاخل والدّاخل
215	ثالثاً: الإيقاع الخارجي
220	رابعاً: الإيقاع الدّخلي
234	مدونة (إيراد ستة عشر نصّاً أدبياً جزءاً من قديم)
262	مراجع
266	فهرس

رفع الدكتور
محمد الأفيني بركات

طبع بمطبعة دار هومه - الجزائر 2009

34، حي لابرور - بوزريعة - الجزائر

الهاتف: 021.94.19.36 / 021.94.41.19

الفاكس: 021.79.91.84 / 021.94.17.75

www.editionshouma.com

email : Info@editionshouma.com

ما ذا يتناول هذا الكتاب؟...

يطرح هذا الكتاب أسئلة جادة على واقع الأدب الجزائري القديم؛ فهو من هذه الوجهة يتناول إشكالية معرفية عويصة حيث يخوض في أمر جذور هذا الأدب الجزائري القديم، على عهد أول دولة جزائرية منفصلة عن الإمبراطورية العباسية بالذات: متى نشأ؟ وفي أي مدينة من



المدن الجزائرية؟ وكيف كان ذلك؟ ولم كان ذلك؟ ولم، أيضاً، لم يكن إلا ذلك؟ وما عوامل نشأة هذا الأدب؟ ومن هي التأثيرات التي أثرت فيه؟ وهل كان مختلفاً عن صنوه في الأندلس والمشرق؟ ومن هم أهم الأدباء الذين أسهموا في نشأة هذا الأدب الجزائري وتطويره، ثم تمثيله في بلاد المشرق وخصوصاً في بغداد؟... إلى أسئلة كثيرة ألقيت، ربما لأول مرة على واقع هذا الأدب، واجتهد هذا الكتاب في أن يجيب عن بعضها أو بعضها...

وموضوع هذا الكتاب على غاية من الأهمية، ليس فقط للأسئلة المشكّلة التي يطرحها؛ ولكنه ذو شأن كبير؛ لأنه يعرض، أيضاً، لمسألة الوثائق الشحيحة والعزيزة لهذا التراث الأدبي، ويحيل على طائفة منها. كما يجد القارئ تحليلاً، بالأدوات الإجرائية الحديثة، لنصين شعريين، ولنص نثري قد تكون أقدم ما كتب باللغة العربية في الجزائر إطلاقاً. فلعل دار هومة بنشرها هذا الكتاب أن تكون قد وفقت إلى إحياء مرحلة من التاريخ الأدبي للجزائر أوشكت أن تنسى، وإلى السعي الجاد إلى إعادة قراءة تراثنا الأدبي من منظور جديد...

دار
هومة

للطباعة والنشر والتوزيع
34 حي المروية بوزريعة الجزائر



www.editionshouma.com
@editionshouma.com

الممسوحة ضوئياً بـ CamScanner