النص الغائب في شعر علي الفزاني

د. فاتح محمد أبوبكر أبوزيان – كلية التربية العجيلات – جامعة الزاوية
Dr.Fateh Mohammad Abobakar Abozyyan
البريد الإلكتروني: abuewan2010@gmail.com
البريد الجامعي: f.abozyyan@zu.edu.ly

الملخـــص:

حظي النص الغائب باهتمام الشعراء، وأصبح وسيلةً تعين الشاعر تساعده في ترصيع نصوصه الشعرية، وتقنية يَعْبُر من خلالها النقاد والباحثون إلى ضبط القراءة الصحيحة لغوامض النصوص الشعرية. من أسباب اختيار عنوان: النص الغائب في شعر علي الفزاني كثرة توظيفه للنصوص التي تنتمي لثقافات مختلفة داخل نصوصه الشعرية؛ ممَّا يُوجب دراستها وكَنه عوالمها. تهدف الدراسة إلى تتبع النصوص الغائبة في شعر الفزاني، ورصد الأماكن التي تربط بين النصين الأدبي والغائب، وتبيان جماليته في إعادة المعنى وتوليد الدلالات، والكشف عن مصادر النص الغائب ومساحاته. تكمن مشكلة الدراسة في أنَّ الشاعر قد وظَّف نصوصًا وأشعارًا وشخصياتٍ دخيلة تنتمي لثقافات مختلفة؛ لذلك تطرح هذه الدراسة مدى قدرة الشاعر على توظيف النصوص الغائبة، وكيفية تمظهر تلك النصوص مع النصوص الحاضرة. ولمَا تقتضيه حاجة البحث فقد تمَّ الاستعانة بالمنهج الوصفي التحليلي؛ للكشف عن النصوص الغائبة وتحليلها. ومن أهم النتائج أنَّ الفزاني قد وظَّف التراث بكافة أشكاله لينفذ من خلاله إلى القضايا المعاصرة، أي أنَّه عبَّر عن القضايا المعاصرة بطرق غير مباشرة استخدم فيها التراث أداةً يخفي خلفها ما يريد أن يقوله، وهذه إحدى سمات الشعر العربي المعاصر . وقد قُسِم البحث إلى مقدمة بعنوان النص ومفهومه، ومطلبين: الأول مصادر النص الغائب، والثاني مساحات النص الغائب.

الكلمات الافتتاحية: التداخل النصي/ الإحالة / النص الموازي/ الفزاني.

Key words: Intertextuality. Referral. Epitext. Al-Fazza

المقدمة:

عرف مفهوم (النَّصُّ) ومدلولاته شروحاتٌ متعددةٌ، ولذلك يكون من الضروري الكشف عن المدلول اللّغوي لكلمة (نصٍّ) في اللُّغة العربية تبعًا لِمَا ورد في المعاجم؛ لمعرفة نقاط التَّشابه والاختلاف؛ وذلك لأنَّ "اكتشاف الدلالة اللُّغويّة، ورصد تطور اللفظ

من الدلالة الاصطلاحية، يمثل الركيزة الأولى للانطلاق إلى محاولة اكتشاف المفهوم في علوم الثقافة العربية كافة" [1]، وكونَ (النص الغائب) مصطلحًا حديثًا تكوَّن من اللفظ (نص)، وجب علينا أن نتدرجَ في التَّعريف به.

1 ـ النَّصُّ تعريفه ومفهومه:

1.1 النَّصُّ لُغةً:

جاء في لسان العرب في المادة (نَ.ص.صَ)، وتعني "رفعكَ الشيء. نصَّ الحديث ينُصُّهُ نصًّا: رفعه. وكُلُّ ما أُظهرَ، فقد نُصَّ. وقال عمر بن دينار: ما رأيتُ رجلًا أنصُّ للحديث من الزُّهري، أيْ أرفع لهُ وأسند... ونصّتِ الظَّبية جِيدَها، رَفَعتهُ ... والـمِنصَّة: ما تُظهر عليه العروس لِتُرى... ونَصَّ المتاع نصًّا: جعل بعضه على بعضٍ... والنَّصُّ والنَّصيصُ: السَّير الشديد والحثُّ... ونصَّ الرجل نصًّا إذَا سأله عن شيءٍ حتَّى يستقصي ما عنده... ونَصْنَصَ الرجل في مشيه: اهتزَّ منتصبًا "[2].

وورد في القاموس المحيط: "نصَّ الحديث إليه: رفعه. وناقته استخرج أقصى ما عندها من السَّيرِ، والشَّيء: حرّكَهُ، ومنه: فلانٌ ينصُّ أنفَهُ غَضَبًا، وهو نصَّاصُ الأنفِ، والمـَتَاعَ: جعل بعضه فوق بعض... والنَّصُّ: الإسناد إلى الرئيس الأكبر... ونَصيصُ القوم: عددُهُم... وناصَّهُ: استقصى عليه، وناقشه... ونَصْنَصَهُ: حرَّكهُ وقلَّقَلَهُ، والبعير أثبتَ ركبتيه في الأرض وتحرَّك للنُّهوض"[3].

أمَّا في مختار الصِّحَاح فقد ورد في مادة: (ن.ص.ص): "نَصَّ الشَّيء رفعه وبابُـهُ ردَّ... وفي حديـث علي (رضي الله عنه): "إذا بلغ النِّساء نصَّ الحِقَاقِ ..." يعني مُنْتَهَى بُلوغ العقل. ونَصْنَصَ الشَّيء، حرَّكه"[4].

وفي معجم أساس البلاغة نجد في باب "نَصْصَ: الماشطة تنصُّ العروسَ، فتقعدها على المِنصَّةِ، وهي تَنْتَصُّ عليها، أي ترفعها، وانْتَصَّ السِّنامُ، ارتفعَ وانتصبَ... ونَصَنصَتُ الرجلَ إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حدِّ ما عنده من العلم حتَّى استخرجته. وبلغ الشيء نصَّه: أي مُنْتَهَاهُ"[5].

1. 2 ـ النَّصُّ اصطلاحًا: إنَّ مصطلح النَّصُّ الذي استأثر باهتمام النقد المعاصر هو استحضار نصٌّ ما لنصٍّ آخر عن طريق التقاطع أو التداخل بين النصوص، غير أنَّ ما تقدَّم من معانٍ معجميَّةٍ لا يكاد يُعثر فيها على ما يُعرَّفُ به النَّصُّ في الدراسات النقدية الحديثة، فقد ورد في معجم التعريفات لــ (الجُرجاني) بأنَّه: "ما أزداد وضوحًا على الظاهر لمعنى في المتكلم وفي سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل: أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ...كان نصًّا في محبته"[6]، ورُبّما يرجع هذا إلى أنَّ المفهوم مُتطوُّرٌ

عبر العصورِ، مُتحوُّل من مجتمعٍ إلى آخرٍ، والنَّصُّ الأدبي بطبيعته هو مجموعة من نصوص في واقع التكوُّن، وليس كما ذهبت إليه بعض المفاهيم البنيوية التي تنظر إلى النَّص على أنَّه بُنْيَةٌ مغلقةٌ ومنتهيةٌ، فهي لا تهتم بالمفهوم الأدبي قدر اهتمامها بالوظيفة الأدبية[7]، فالنَّصُّ إذاً بهذا المفهوم يقوم على التَّداخل والتَّحاور عبر مجموعة من النُّصوص المهاجرة إليه، وهذا ما سيتَّضح من خلال معرفة المفهوم الاصطلاحي.

1. 3 ـ مفهوم النَّصُّ في النقد الحديث: استأثر (النَّصُّ) باهتمام النقاد في العصر الحديث، إذ عُدَّ مدخلًا مهمًا في معرفة (النص الغائب)، فقد أطلق (بول ريكور) كلمة نص "على كلِّ خطاب تمَّ تثبيته بواسطة الكتابة "[8]، بينما عرَّفت (جوليا كريستيفا) النَّصَّ بأنَّه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللِّسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي، يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه"[9]. ويعرَّفه (رولان بارت): "بأنَّه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلًا ثابتًا ووحيدًا ما استطاعت إلى ذلك سبيلًا"[10]، ويذهب (برتينتو) إلى أنَّه يمكن إطلاق مصطلح النَّصُّ على أيَّة مقطوعةٍ معينةٍ من العلامات اللُّغوية حتَّى وإن كانت غير مترابطة، شريطة أن يكون بميسورنا أن نعثر على سياق ملائم لها[11].

ويورد (محمد مفتاح) تعريفات عديدة للنَّصِّ، منها ما كان يغطي الجانب البنيوي، ومنها ما كان أقرب إلى الجانب النفساني الدلالي، ومنها ما اهتمَّ بتعريف اجتماعيات الأدب[12]، ويخلص في نهاية المطاف إلى أنَّ النَّصَّ "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة" [13].

ويتخلَّل مصطلح النَّصِّ شيءٌ من التَّعقيد في النَّقد الحديث، كونه تجاوز حدوده المعجمية والاصطلاحية المتعارف عليهما، لِيتداخل مع بعض المصطلحات المجاورة منه مثل: (الخِطاب)، و(العمل الأدبي)[14]، إلى درجة قد يصعب الفصل بينهما، فذهب بعض النقاد إلى قصر النصِّ على المظهر الكتابي التجريدي والأكثر عمقًا، فيما يقتصر مفهوم الخِطاب على المظهر الشفوي الحسي والأكثر سطحية[15].

ويُشكِّلُ النَّصُّ ـ أيضًا ـ مع (العمل الأدبي) والذي يُقصد به "الموضوع المنجز الذي يتكون من كتابة منغلقة على نفسها، على عكس النَّصّ الذي صار مجالًا منهجيًّا لا نعرفه إلَّا في نشاط القراءة، أو في نشاط إنتاجنا له" [16].

ويُفهم ممَّا تقدَّم أنَّ العمل الأدبي يمكن رؤيته وعرضه في المكتبات، أمّا النَّصَّ فإنَّه يبلور نفسه وفقًا لمجموعة من القواعد، فهو كتابة نشاط وإنتاج، وهذا يعني أنَّ النَّصَّ

يمكن أن يتجاوز العمل الأدبي، وأن يمتدَّ عبر عدَّة أجزاء، وأن يتشكَّل في مراحل وصور وأشكال مختلفة.

وفي الحقيقة فإنَّ النَّصَّ انفتح على العديد من أساليب التعبير الفني أيًّا كانت، مقروءة أو مسموعة أو منظورة، ومن هنا ظهر مصطلح (النَّصُّ الفني) الذي يشمل العديد من الفنون بما فيها الأدب[17].

2 ـ مصادر النص الغائب: إنَّ المُتتبِّع للشِّعر الفزاني يُدرك اهتمامه بتوظيف النُّصوص الموروثة المختلفة الانتماء والمستوى، فالنُّصوص التُّراثية الحاضرة في شعره تنتمي إلى الحقل الدِّيني، والتُّراثي الأدبي، والأسطوري، وأمَّا مستويات التَّوظيف فمختلفةٌ أيضًا، فهي في تجاربه المبكرة تبدو كأنَّها نوعٌ من الاستعراض الثَّقافيُّ، لكنَّها تحوَّلت بالتَّدريج إلى توظيفٍ فعَّالٍ، ومُتفاوتِ التَّأثيرِ والحضورِ في النَّصِّ الشِّعْري لدى الشاعر، بيدَ أنَّ هذا التَّنوع في مصادر النص الغائب يشتمل على تداخلٍ يصعب معه الفصل بينهما، ولعلَّه بسبب من هذه الصُّعوبة يجد المتتبع اختلافًا بين النُّقَّاد في النَّظر إليها، فمنهم مَنْ يجعلها جميعًا تحت مظلَّةِ المصادر التُّراثيةِ، على اعتبار أنَّ الدِّين والأسطورة جزءٌ لا يتجزأُ من التُّراث الإنساني، ومِنهم مَنْ يصنِّفها مضمنًا التَّاريخ والدِّين تحت بندٍ واحدٍ هو التُّراث، ويفرد الأسطورة عنها، وتبقى كلُّ تلك التَّصنيفات خاضعة للاجتهاد والنِّقاش.

2. 1 ـ التوظيف الإسلامي: يُقصد به: (القرآن الكريم، والحديث الشَّريف)، إذ يُشكِّلان جانبًا مهمًا من جوانب تداخل النصوص في قصائد علي الفزاني، فهو لا يقتصر على استدعاء التَّراكيب وحدها بل يستدعي الألفاظ كذلك، حيث "نجد أنَّ توظيف النُّصوص الدِّينيَّة في الشِّعر يُعَدُّ من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النُّصوص تلتقي مع طبيعة الشِّعر نفسه، وهي أنَّها ممَّا ينزع الذِّهن البشري لحفظه ومداومة تذكره... فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كلِّ العصور تحرص على الإمساك بنصٍّ إلَّا إذا كان دينيًّا أو شعريًّا. وهي لا تمسك به حرصًا على ما يقوله فحسب، وإنَّما على طريقة القول وشكل الكلام أيضًا. ومن هنا يصبح توظيف التِّراث الدِّيني في الشِّعر ـ خاصة ما يتَّصل منه بالصِّيغ ـ تعزيزًا قويًّا لشاعريته ودعمًا لاستمراره في حافظة الإنسان"[18].

2. 1. 1ـ توظيف القرآن الكريم: يُعَدُّ القرآن الكريم رافدًا مُهمًّا للشِّعر الليبيِّ الحديث، فقد حاول شُعراؤه استثمار هذا المعين الرُّوحيُّ وتوظيفه في شعرهم، محاولين تلخيص النَّصِّ الغائب من سياقه الأصلي؛ ليغدو جزءًا من البُنيَّة الحاضرة، مُدركين

القيمة البلاغية للقرآن الكريم، ومدى قدرتها على إثراء لغتهم الشِّعريَّة، وجعل مفاهيم أشعارهم أوثق وأقرب إلى إدراك النَّاس، وأشدُّ تأثيرًا على قلوبهم.

فقد جاء في القرآن الكريم العديد من قصص الأنبياء والرُّسل وبعض الصَّالحين، وقد كانت تلك القصص محلّ اهتمامِ الشُّعراء في العصر الحديث، ومُثار جدلٍ أخذ أبعادًا دينيةً ونقديةً منذ أن فتح (طه حسين) قضية التَّشكيك في حقيقة وقوع هذا القصص من عدمه[19].

ومِنَ القَصص الذي استشهد به الفزاني قصَّة قوم (ثمود، وعاد)، في قوله :

والجِيفَةُ السَّوداءُ فَوْقَ هَذِهِ الأَرْلَام
(ثَمُودُ)، كَذَّبَتْ حُرُوفُنا
وَأَهْرَقُوا مِدَادَنَا بِأَرْضِ (عَاد)[20]

فالسِّياق الشِّعري يستدعي عدَّة آيات لا آيةٍ واحدةٍ أقربها قوله – تعالى- : **(كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَعَادُۢ بِٱلْقَارِعَةِ)**[21]، وقوله – تعالى- : **(وَإِن يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَثَمُودُ)**[22]، وقوله: **(كَذَّبَتْ ثَمُودُ ٱلْمُرْسَلِينَ)**[23].

إنَّ موقف أهل الشَّاعر من رؤيته يقترب من الدَّلالة القرآنية المرادة في الآيات السَّابقة، كون الاشتراك في صفة الجحود والنُّكران جعلت من الأبيات تنخرط في علاقة تداخلية من الآيات.

ومن القصص القرآني الذي استأثر باهتمام الشاعر قصَّةُ المسيحُ (عيسى) - عليه السَّلام- ، ومن أمثلة ذلك قصيدته (بعد الصلب):

صَلَبُونِي فَوْقَ أَعْوَادٍ حَقيرة
مِنْ غُصُونٍ قَدْ تَغَنَّى فَوْقَهَا شَادٌ وَنَائِح
لَمْ أَقُلْهَا أَنَّنِي كُنْتُ نَبِيّا!
أَتلقَّى وَحي شِعْرِي مِنْ إِلَهٍ فِي الأَعَالِي
فَلَقَدْ كُنْتُ فَقِيرًا.. وَمُهَانًا.. وَحَقِيرا
وأَبِي كَانَ عَلَى دَرْبِ الحيَاة
مِثْلُ طِفْلٍ بَاحِثٍ عَنْ ثَدْي أُمِّه
فِي ظَلَامٍ.. وَهِيَ مَيِّتَة
رَاضِعًا مِنْ حَلَمَتَيْهَا ذَلِكَ النَّزَفَ الكَرِيه!!
غَيْرَ أَنِّي عُدْتُ يَوْمًا.. وَصَلِيبِي فَوْقَ ظَهْرِي
كَانَ قَدْ أَضْحَى كَظِلٍّ فِي طَرِيق

وَانْدِحَارِي: صَارَ بَعْثًا بَعْدَ مَوْت![24]

ذُكِرَ (المسيح) ــ عليه السَّلام ــ في مواطنَ كثيرةٍ، منها قوله تعالى: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا﴾ [25].

لقد استفاد الشَّاعر من هذا القصص القرآني بعيدًا عن الآراء الفقهية المتباينة في تفسير مفهوم (الصَّلب)، فقد ربط الشَّاعر بين معاناته واضطهاد أهله له وبين ما قاساه (المسيح) من قومه وتعذيبهم له ورفضهم لدعوته، ومن ثمَّ يمكن القول: إنَّ الشَّاعر استطاع استحضار النص الغائب في نصه، ولعلَّ أهمَّ رابطٍ بينهما هو صفة الصَّبر وتحمُّل الظُّلم.

2. 1. 2ـ توظيف الحديث الشَّريف: يُعَدُّ الاتكاء على الأحاديث الشَّريفة في تكوين مادة النص الغائب للقالب الشِّعري عند الفزاني قليلًا بالنَّظر إلى النُّصوص القرآنية، فكان الاعتماد على الشَّائع المتداول من الأحاديث، وكأنِّي به ينأى بنفسه عناء البحث والدَّرس والتَّعمُّق في استخدام النَّموذج، على الرُّغم أنَّ النُّصوص الشِّعرية تقترب ــ في عمومها ــ من الأحاديث التي تحمل في مضمونها النُّصح والإرشاد، أو أخذ العبرة.

ومن أمثلته قول (علي الفزاني) في قصيدة (الشرق الخراب):

الشَّرقُ دَاعِر
مُزَيَّفُ الرُّؤَى، كَأَيِّ سَاحِر
مَيْدَانُهُ: مِنَصَّةٌ قَدِيمَةٌ وَشَاعِر
يَهْذِي بِمَجْدِ أَمسِهِ، وَيَلعَقُ المَنَابِر
الحَرْبُ يَا أُخْتَاهُ لَيْسَ بِالْخَوَاطِر
"الْحَرْبُ خِدْعَةٌ" وَبَعْدَهَا سَتَنْتَهِي المَجَازِر
الحَرْبُ إن تَمُوتَ، إن تُمِيتَ، إن تُغَامِر [26]

إنَّ الشَّاعر حين يستحضر الحديث الشَّريف "**الحَـــرْبَ خَدْعَـــةً**"[27] ، إنَّما هو يستحضر ذهنيًّا الموقف التَّاريخي الذي جاء فيه؛ لِيجعل الحديث ناطقًا بالفرق بين الرُّؤية التُّراثية المجسِّدة للموقف الصَّحيح، والرُّؤية المعاصرة المجسِّدة لموقفٍ آخرَ مغايرًا، وهو بذلك قد يحقق لنصه بُعدًا إضافيًّا إلى جانب البعد الفنّي.

صفوة القول: إنَّ الفزاني قد سعى إلى توظيف النَّص القرآني في سياقاتٍ مختلفةٍ، وبطرائقٍ متعددةٍ، غير أنَّ الملاحظ أنَّ نماذج اقتباس الآية كاملة قليل في شعره، ويرجع ذلك إلى طول بعض الآيات القرآنية التي تحمل قصص وشواهد يمكن الاتكاء عليها، وما ينتج عنه من تعارض مع طبيعة الشِّعر الحرّ والذي يتَّسم ـ في الغالب ـ بالتراكيب

القصيرة، لهذا كثَّرتِ شواهد اقتباس الكلمة؛ لِمَا لها من مرونة يستطيع الشَّاعر من خلال تطويعها داخل النَّص دون إحداث قلقٍ داخلُ النَّص.

2. 2ـ توظيف الأسطورة : يُعَدُّ هذا المصدر من أخصب مصادر تراثنا ـ والتُّراث الإنساني عمومًا ـ التي يستقي منها شعراء التَّفعيلة مادتهم الشِّعرية، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيالٍ طليقٍ لا تحدُّه حدود، فهم "لم يتحرُّوا في اختيار هذه المادة مصدرًا واحدًا. كأن يكون إغريقيًّا أو فرعونيًّا أو مسيحيًّا؛ فلم يكن المصدر نفسه ذا أهمية خاصة من منظورهم، وإنَّما كانتِ الأهمية كلُّ الأهمية لطبيعة المادة التي يقعون عليها، وصنيعهم هذا ليس بدعًا إذا نظرنا إلى ما صنعه الشُّعراء غير العرب"[28]، إذ إنَّهم "تعاملوا مع التُّراث{ **التُّراث الإنســـاني**} بنفس المنهج الذي تعاملوا به مع التُّراث العربي، ونفس المنطق. استغلُّوا فيه المادة الأسطورية والرُّموز والشَّخصيات والمواقف ذات الأبعاد الإنسانية، الغنية بالدِّلالة والمغزى... ولمَّا كان الشِّعر المعاصر يتَّكئ كثيرًا على الرُّموز والأسطورة، وينهج في بنائه المعنوي منهجهما في كثيرٍ من الأحيان، كان طبيعيًّا أن يستغلَّ الشَّاعر كلَّ مادةٍ في التُّراث الإنساني لها طبيعة الرَّمز والأسطورة، غير مفرق في هذا بين تراثٍ عربيٍّ وغير عربيٍّ"[29].

والأسطورة هي : "كلُّ ما ليس واقعيًّا، أي كلُّ ما لا يُصَدِّقُه العقل ... فكلُّ قصَّة تعتمد على أسسٍ غير عقليةٍ، أو تبرر بمبررَّاتٍ غير عقليَّةٍ لا يكون ثمَّة شكٌّ في أنَّها نتاجٌ لخيالٍ أسطوريٍّ"[30]، أي بمعنى أنَّها انعكاس للجزء الآخر من بعض المعتقدات القديمة التي نمَّاه وطوَّرها الخيال الإنساني، ثمّ انتقلت إلى العالمية عبر آدابها.

ويُلاحظ من توظيف الشاعر للأسطورة أنَّه لم ينغلق على قالبٍ بعينه، بل إنَّه انفتح على معظم النَّماذج سواء أكانت داخلية متعلقة بالطَّابع المحلي، أم خارجية متعلقة بالطابع العالمي، متمثلة في الأساطير اليونانية، كما سيتبين في العرض الآتي:

2. 2. 1ـ الأساطير المحليَّة: وهي التي ارتبطت بالحضارات القديمة التي نشأت على البيئة العربية، وصاحبت تلك الحضارات بعض الأساطير التي تروي الأفعال الخارقة لبعض الشَّخصيات على سبيل التَّعجيز، ومن بين هذه الشَّخصيات التي استأثرت باهتمام الشَّاعر شخصية (السِّندباد)، فقد "تعدَّدَت ملامح السِّندباد ووجوهه في الشِّعر المعاصر، بتعدد أبعاد تجربة الشَّاعر المعاصر، وتنوّع ملامحه النَّفسيَّة والاجتماعية والفنية، وإن كان من الممكن ردُّ وجوه السِّندباد وملامحه ــ على كثرتها وتنوُّعها ــ إلى وجهه الأساسي الأصيل، وجه المغامر الجوَّال، بحيث يمكن لكلِّ وجوه السِّندباد الأخرى إن تُعَدَّ ملامح تفصيلية لهذا الوجه الأساسي"[31].

إنَّ غاية النص الغائب هو الدَّفع بالبنية النَّصية للقصيدة إن تتوازى في قدراتها وإمكانياتها، وإن تكون منفتحة على أفقٍ جديدٍ في تفسيره المعاصر، وهذا ما ينطبق على توظيف (السِّندباد)، فعلى الرُّغم من أنَّه لم يكن بطلًا أسطوريًّا بالمفهوم الدَّقيق للبطل الأسطوري، إلَّا أنَّه يتَّصف ببعض الملامح الأسطورية المتمثلة بالمغامرات الخارقة التي كان يقوم بها والتي لا يمكن حدوثها على أرض الواقع[32].

ومن شواهدها قصيدة الفزاني (موت السندباد):

رِحَلاتِي فِي بِحَارِ الكَلِمَات
رِحَلاتُ السِّنْدِبَاد
تَاهَ حِينًا فِي الصَّحَارَى ثُمَّ عَاد
بِخُطى تُدْمِي وَلَحْنٍ مُسْتَعَاد
وَاسْتَحَالَ الشَّوْقَ وَالحَرْفَ رَمَاد
أَهْرَقَتْهُ الرِّيحُ مِنِّي وَالمِدَاد
صَارَ زَيْفًا.. وَأَبَارِيقَ الرَّمَاد
دَفَنُوهَا فِي الرَّوَابِي مَعَ رُفَاةِ السِّنْدِبَاد[33]

ويُعدُّ (الفزاني) من أوائل الشعراء الليبيين الذين وظَّفوا شخصية السِّندباد في الشِّعر، كما في قصيدته (موت السِّندباد) التي أُقتطع منها المقطع السَّابق، وقصيدته (نزيف القلب)[34]، وقصيدته (غربة الملاح الأسمر)[35].

ومن الشَّخصيات القديمة المرتبطة بالأسطورة (شهرزاد)، حيث وظَّفها الفزاني للخروج بالنَّص على آفاقٍ جديدةٍ، مثلما فعل في قصيدته (شهرزادي الخائنة)، إذ استطاع الشَّاعر ــ بمعيّة النص الغائب ــ فتح النَّص على نوافذ اليأس والإحباط من الواقع المزري بعد النَّكسة، بخلق الرَّابط المشترك بين القصة الأسطورية والحالة الشِّعرية، والتَّوفيق بين الشِّعر باعتباره نموذجًا رمزيًّا، والتَّاريخ باعتباره نموذجًا سياقيًّا، حيث يقول:

شَهْرَزَادِي فَتَحَتْ بَابَ المَدِينَة
ثُمَّ صَاحَتْ بِالأَبَابِيلِ اللَّعِينَة
أُدْخُلُوهَا .... أُدْخُلُوا فَالشَّرْقُ مَوْتَى وَسُكَارَى
وَبَغَايَا، وَأَبَارِيقَ حَقِيرَة[36]

ويبقى ملمح القصص في شخصية (شهرزاد)، وتوظيفها خارجيًّا، هو أوضح الملامح التي ركَّز (الفزاني) على استحضاره في النَّصِّ، والانشغال به عن قضايا الواقع، كما استغلَّ هذا الملمح في تثبيت سماتٍ معينةٍ للشَّخصية العربية والشَّرقية على وجه العموم.

ومن أمثلة النص الغائب ـ أيضًا ـ قول (علي الفزاني) في قصيدته (حكاية لأحفادي):

وَتَحمِلُ الرِّيَاحُ وَالْمِذْيَاعُ لِي
أُغْنِيةً شَرْقِيَّةَ الشُّجُونِ والألَم
حِكَايَةٌ قَدِيمَةٌ عَنْ شَهْرَزَاد
رِوَايَةٌ عَنْ عَاشِقٍ ... وَقِصَّةٌ عَنْ فَاتِح
عَظِيم
جِيَادُهُ الأَصيلَة
غَزَتْ ذُرَى إِسْبَانِيَة
قُصُورُهُ تَضُمُّ أَلْفَ خَادِمٍ وَجَارِيَة[37]

ومن الأساطير العربية المشهورة (زرقاء اليمامة)، ومن أمثلة ذلك قول الشَّاعر:

رَبَّاهُ هَذِهِ بَصَّارَةُ البَلَدِ الآمِن
تَحْفِرُ رَمْسَها
وَهَذِهِ زَرْقَاءُ اليَمَامَةِ تَجَرَّعُ السُّمّ
انْتِحَارًا، تَقْطَعُ حَبْلَ الوَرِيد
أَسْأَلُ هَذِهِ مَاذَا رَأَتْ!؟ أَسْأَل!؟
أُخْتَهَا مَاذَا هُنَاك؟
تَقُولَانِ: قِيَامَةٌ ــ لِلخِيَانَاتِ تَرْجَعُ مِنْ جَدِيد![38]

يستحضر الشَّاعر شخصية زرقاء اليمامة، فقد اعتمد في التَّوظيف الفنِّي للشخصية على تحوير الأسطورة، لكنَّه في الوقت نفسه حافظ على النَّتيجة، فبدلًا من أن تُقتلَ كما في الأسطورة، إذ بها تنتحر على الطَّريقة الرُّومانسية، وتبقى الخيانة الفيصل المشترك في هذا النَّموذج.

ويكاد ينعقد الإجماع على أنَّ (الفزاني) من بين الشُّعراء الذين أُغرِمَوا بتوظيف الأسطورة في شعره، لكنَّه اقتصر على محاكاة الأسطورة دون الدخول في تفاصيلها، واكتفى بالإشارات منها، ومنه قوله في (عشتروت):

عِنْدَمَا – رَفَّتْ - حَمَامَة

بَذْرَةٌ تَحْمِلُ بُشْرَى (عَشْتَرُوت)
أَقْفَلُوا بَوَّابَةُ الأُفُقِ عَلَيْهَا فَتَاهَتْ فِي المَدَار
حِينَمَا أُنْبِتُ فِي الأَحْجَارِ فَأْسِي
فَاتِحًا فِي الصَّخْرَةِ الصَّمَّاءِ كُوَّة
رَافِضًا عَادِي وَيَأْسِي
وَرَأَيْتُ اللهَ فِي البَرِّ وَالبَحْرِ شُمُوسا(39)

وظَّف الشَّاعر الأسطورة؛ لتعبِّر عن حالة الانبعاث من وسط الرُّكام، فهو يوحِّد بين الأسطورة والواقع، ويلبس الحقيقة بالخيال، من خلال الرَّبط بين انبعاث (عشتروت) وتجددها من جهة، وبين قدرته على الانتصار والتَّمرد على الواقع، وهنا يعكس التَّفاؤل والتَّجدد الذي يتحلَّى به الشَّاعر، فهو يدعو إلى رفض القيود القديمة التي عفا عنها الزمن.

2. 2. 2ـ الأساطير اليونانية : صاحبتِ الحضارة اليونانية العديد من الأساطير التي استأثرت باهتمام الشُّعراء العرب في العصر الحديث، متخذين منها مطيَّةً للخروج بالنَّص إلى برِّ الأمان، ولم يكن الشَّاعر الليبي في حِلٍّ من هذا الاستخدام، وإن كان الاختلاف في كثرةِ الاستخدام من عدمه، فقد يُلاحظ عند بعض الشُّعراء إحجامهم عن الخوض أو التَّعمق في بعض الأساطير، وما وُجِدَ منها يمكن التمثيل له بالآتي:

ومن الأساطير ـ أيضًا ـ التي راعتِ انتباه الشَّاعر الفزاني وأخذت حيِّزًا في شعره أسطورة (سيزيف)، ورُبَّما يرجع ذلك إلى بساطة مفهوم تلك الأسطورة، كونها تحمل دلالة على المعاناة والألم المتكرر، والتي تتناسب مع تجربتهم في التَّعامل مع الواقع الذي كانوا يحسون تجاهه بالغبن والاضطهاد، وفي هذا الصدد يقول (علي الفزاني):

عِنْدَمَا كُنَّا جِيَاعًا بَينَ نَجعٍ وَرَصِيف
نَرْبطُ الأَحْجَارَ وَالأَطْمَارَ بِالخَصْرِ النَّحِيف
وَنُعَانِي مَا نُعَانِي مِحنَةً عَبْرَ الخَرِيف
سَغبُ الصَّحْرَاءِ وَلَا مَوْتَ وَآلَامِ سِيزِيف(40)

ويُلاحظ استحضار شخصية (سيزيف) الأسطورية من خلال النص الغائب، كونه يُعبِّر عن معاني الفاقة والحاجة، ومظاهر الفقر والجوع، بما تمتلكه هذه الأسطورة من معاني الألم المتكرر؛ ليصبح الاستحضار معبِّرًا عن السِّياق الدِّلالي للألم والمعاناة، ومنسجمًا مع الجو النَّفسي داخل النَّص.

يمكن للباحث القول: إنَّ الشَّاعر الفزاني حاول ـ في حدود إمكاناته ـ أن يستفيدَ من التَّوظيف الشِّعري للأسطورة في تجاربه الشِّعرية، فمِن جهة استطاع ربط جو النَّصِّ

بالأسطورة، لكنَّه ظلَّ مقيّدًا حذرًا من الإفراط في استخدامها، محافظًا على الملامح العامة للنص الغائب دون التَّعمُّق في دراسته، وظلَّت معرفته في حدود المتداول، وما كشف عنه الرُّوَّاد، من خلال ربط الغرض الشِّعري بما تتميَّز به الأسطورة، ولم يستطع توظيف الإمكانات التي تزخر بها الأسطورة من قيمٍ عاطفيةٍ، ونفسيةٍ، واجتماعيةٍ، ولعلَّ ذلك يرجع لدواعٍ دينيةٍ وخوفًا من المساس بالعقيدة الإسلامية، كون الأسطورة اليونانية مرتبطة بعقائد أهلها، والإفراط في توظيفها قد يدخله في تلك المحاذير، وهذا يُذكِّرنا بتخوف العرب في عصر الترجمة من الإحجـام على ترجمة النصوص الأدبية المتعلقة بالمسرح الإغريقي؛ وذلك لِمَا رأوا فيها مساس بالعقيدة الإسلامية، كون الدين الإسلامي يمنع التصوير والتشخيص والتمثيل، كما يوجد سببٌ آخرٌ وهو خوف الشَّاعر من الأسطورة ذاتها، الذي يرجع رُبّما إلى عدم معرفته التَّامة بتفاصيلها، ممَّا قد ينتج عنه من تناقضٍ إذَا اختلَّ عنده التَّمثيل.

2. 3 ـ توظيف النصوص الأدبية:

للنص الغائب الأدبي دورٌ مهمٌ في إثراء لغة النَّص الشِّعري، وتحويلها إلى قوة دافعة تُثْرِي التَّجارب الأدبية للشُّعراء، كما يُسهم في نقل رؤيتهم ومبتغاهم إلى المتلقِّي، لذلك كانتِ العودة إلى الموروث الأدبي هدفًا غنيًّا يستثمره الشَّاعر؛ لمنح نصَّه قيمًا احتجاجية وجمالية.

وللتُّراث الشِّعري ــ كما يراه (سليمان العيسى) ــ سيطرة لا يكاد يفلت منها أيُّ شاعرٍ، والشَّاعر المعاصر عليه أن يفهم التُّراث، وأن يعيه حتَّى يتغلغل في نفسه، بحيث يصبح جزءًا من تكوينه، حيث يقول: "مررت في تجربتي بالمدارس الشِّعرية من الكلاسيكية.. إلى الرُّومانسية، إلى الرَّمزية.. فالواقعية الجديدة..، ولكنِّي ــ فيما أرى ــ لم أتأثَّر بواحدة من هذه المدراس، كما تأثَّرتُ بالواقعية الشعرية الجديدة، ومع هذا... فقد بقيَت تجربتي الشِّعرية تجربة عربية تضربُ بجذورها في أعماق الصَّحراء" [41]، إذ يستطيع الشَّاعر بعدها أن يصل إلى أسلوبه الخاص، ومن هذا المستوى يتجاوز التراث عادةً فيضيف إليه جديدًا ولا يأوي إلى ظلِّه، بل يخرج إلى باحة التَّجربة الواسعة، ويحسُّ إحساسًا عميقًا بسيطرته على اللغة بل على الشِّعر كُلِّه.

وقد حدَّد الشَّاعر المعاصر موقفه من القيمة الجمالية للتَّراث في التَّجربة الشِّعرية المعاصرة، حيث أصبحت هذه القيم نابعةً من صميم طبيعة العمل، وليست مبادئ خارجية مقننة، "فالشِّعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء في ذلك ما يتعلَّق

بالشَّكل والمضمون.. وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كلُّ التَّأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه" (42).

والموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة المعاصرة؛ لقربه من الذات المبدعة، والتِصَاقِهِ بوجدانها، ومعايشته لظروفها؛ لأنَّ فهم الماضي يكون "أفضل، كُلَّما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كانت عليه في الماضي" (43)، فالتَّجارب الشِّعرية والمواقف النَّفسية التي مرَّت بها المعطيات الأدبية التُّراثية شبيهة بالتَّجارب الشِّعرية المعاصرة، وهذا التَّشابه شكَّل حافزًا قويًّا دفع الشَّاعر المعاصر للتناص مع الموروث الأدبي، واستغلال أبعاده الدِّلالية، وإمكاناتها الإيحائية في تشكيل رموزٍ أدبيةٍ جديدةٍ تحمل أنفاس الماضي، وتُعبِّرُ عن قضايا معاصرة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الدِّراسات الحديثة الَّتِي اهتمت بدراسةِ النَّصِّ الشَّعري، ترى "أنَّ الشَّاعر ليس إلَّا معيدًا لإنتاجٍ سابقٍ في حدود الحريَّة، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره"(44)، وهذا يعني أنَّ لكلِّ نصٍّ مرجعيته التي يعود إليها، أي أنَّ كُلَّ نَصٍّ هو مجموعةٌ من النُّصوصِ السَّابقةِ على النَّصِّ أو معاصرةٍ له.

ومن هذا المنطلق يمكن تقسيم هذا الفرع إلى قسمين:

2. 3. 1 ـ التوظيف الشِّعري:

يكاد ينعقد الإجماع على أنَّ الشَّاعر مهما برزت موهبته الفردية ونبغ لسانه، فإنَّه لا يستطيع أن يصل إلى مبتغاه بمفردهِ دون مساعدةٍ من أسلافه؛ ذلك لأنَّ أوَّلَ مُرتَكَزٍ له "هو التَّسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطاتٍ مختلفِ الأجناس الأدبية المتاخمة له، أو الَّتي تتشكَّل وتنمو مستقلة عنه أحيانًا لكنَّه يدخل في حوارٍ مُعلنٍ، أو خفيٍّ معها سواء على مستوى الشَّكل أم على مستوى المضمون حسب باختين"(45).

أ ـ توظيف الشعر التقليدي:

ويُقصد به الشعر الَّذي نُظِمَ على بحور الخليل، سواء أكانت قديمةً أم حديثةً في عصر النَّهضة وما بعدها، وحتَّى معاصرة لزمن بعض الشُّعراء، حيث يمثَّل هذا النَّوع مادةً غنيَّةً بالإيحاءات والدَّلالات التي تمنح التَّجربة الشّعرية تمايزًا نحو الإبداع، فـ "شعرنا العربي لن يستطيع أن يثبتَ وجوده ويحققَ أصالته، إلَّا إذَا وقف على أرضٍ صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه، وأيقنوا أنَّ انبتات الشِّعر عن تراثه في أي عصر من العصور... إنَّما هو حكمٌ على ذلك الشِّعر بالذُّبول ثمَّ الموتُ"(46).

فقد اتكأ (علي الفزاني) في نصه الغائب على شعراء العصر الحديث، سواء أكانوا ينتمون إلى مدرسة الإحياء والبعث، أم مَنْ وُسموا بميسّم الرومانسية والتجديد، محاولًا في ذلك إكساب قصيدته طاقات تعبيرية جديدة، على غرار قوله في قصيدة (السقوط):

فَمَرَّتِ السُّنُونَ وَالأَعْوَام
أَنَا عَلَى جِدَارِ قَلْعَةٍ مَنْسِيَّة
مَجرٌّ جَرًّا (كَالحيَّةِ الرَّقطَاءِ) قَيْدِي فِي يَدَيـه[47]

يُلاحظ النص الغائب في إشارة الشَّاعر إلى قول (أحمد شوقي) في رثاء (عمر المختار):

وَأَتَى الأَسِيُر يَجُرُّ ثِقْلَ حَدِيدِهِ **** أَسَدٌ يُجَرِّرُ حَيَّةً رَقْطَـــاءَ[48]

غير أنَّ (علي الفزاني) في قصيدة (رسالة من المنفى) يتجاوز النَّص الغائب، ويزيح المعنى من مكانه، فبعد أن كانتِ المرأة محورًا في الحبِّ أصبح الوطن وقضاياه البديل عنها، حيث يقول:

صَدِيقَتي
الحُبُّ لَيْسَ نَظرَةً ... وَلَيسَ مَوْعِدًا مَعَ القُبَل
الحُبُّ: حُبُّ أُمَّةٍ، وَحُبُّ مَوْطِنٍ يُنَاشِدُ الأَمَل!
فَنَاضِلِي مَعِي صَدِيقَتِي إِذَنْ ... أَو فَاتْرُكِي خُطَاي[49]

فهو يستحضر قول (أحمد شوقي):

نَظْرَةٌ، فَابْتِسَامَةٌ، فَسَلَامٌ **** فَكَلَامٌ، فَمَوْعِدٌ، فَلِقَاءُ[50]

وتجدر الإشارة إلى كثرة هذا النصوص الغائبة التي يعمد فيه الشاعر إلى المفارقة الساخرة، ويرجع ذلك في الغالب إلى أجواء الخيبة والحسرة التي عمّت غالبة الناس، والشعراء بشكل خاص عقب النكسة.

ومن خلال ما تقدَّم من استحضار النصوص الغائبة في شعر الفزاني مع الموروث الشعري التقليدي، يُلاحظ انفتاحه على نصوصٍ تضرب في جذورها عمق الموروث الشِّعري العربي القديم والحديث، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّه يدلُّ على أنَّه اعتمد في تجربتهم الشِّعرية على مبدأ الانفتاح على الشِّعر العربي، دون تحجُّرٍ في زمنٍ معينٍ أو نخبة بذاتها؛ وهذا يرجع إلى أنَّ الشَّاعرَ يبحث ــ من خلال النص الغائب ــ عن شريكٍ له في التَّجربة الشِّعرية، يتفاعل معه ويقاسمه التَّجربة، وقد يقترب إليه في بعض الأحيان، أو يبتعد عنه حسب الغاية والغرض من النظم.

ب ـ توظيف الشِّعر الحديث:

تظلُّ النُّصوص الشِّعرية الحديثة ــ والشِّعرية منها بشكلٍ أخصُّ ــ محلَّ تأثيرٍ واهتمامٍ من لدن الشَّاعر الليبيِّ، ويرجع هذا الاهتمام إلى المثابرة على قراءة هذا النَّوع من الشِّعر، والتَّأثر بأجوائه، يُضاف إلى ذلك إحساس الشَّاعر بانطوائه تحت عباءته، وانطلاقه من الأسس نفسها التي تُشكِّلُ توجُّهًا عامًّا لتلك الحركة الشعرية.

ولأنَّ النَّصَّ الإبداعي تركيب لوجودٍ آخرٍ، يصير فيه الخيال أساس ابتداع الأشياء وتسميتها، فإنَّنا ـ ومن خلال ما تقدَّم ـ سنحاول تتبع النُّصوص في المتن الشِّعري للشاعر، والتي ارتبطت بعلاقات تداخل مع المتن الشعري العربي الذي أنتجه شعراء الرواد لحركة الشعر الحديث، وإرجاعها إلى منابعها.

ويمكن استهلال هذا النوع من النَّموذج ما ورد عند (علي الفزاني) في قصيدته (كلمات دافئة)، والتي يقول فيها:

العُقْمُ فِي مَدِينَتِي.. لَهُ جُذُور!
العُقْمُ لَوْنُها
وَالعُقْمُ: مَا تَلِد
وَالخَصِبُ: مَا يَمُوتُ فِي نَضَارَةِ الرَّبِيع!

...

أَوَّاهُ يَا أَخِي
الحَرْفُ فِي الشِّفَاهِ دَم
الحَرْفُ دَم![51]

حيث يستحضر النص الغائب قول (بدر شاكر السياب) في قصيدته (مدينة السندباد):

المَوْتُ فِي الشَّوارِع
وَالعُقْمُ فِي المَزَارِع
وَكُلُّ مَا نُحِبــُّهُ يَمُوت
المَاءُ قَيـَّذُوهُ فِي البُيوت

***

وَشَمْسُنَا دَمٌ، وَزَادُنَا دَمٌ عَلَى الصِّحَاف[52]

يتضَّح مِمَّا تقدَّم أنَّ الشاعر الفزاني قد قرأ نتاج بعض معاصريه من رواد الشعر الحديث، واستحضر بعض ما قرأه في نصوصه بأشكال مختلفة، تبعد في كثيرٍ من الأحيان عن المحاكاة اللفظية والاجترار؛ كون الشاعر وجد في أصوات الآخرين تأكيدًا

لصوته من جهة، وتأكيدًا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، فهو حين يستحضر النص الغائب شعره مع نصوص الآخرين، فإنَّه يدل على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحية والفكرية، فالتجارب الإنسانية تظل ـ في الغالب ـ ثابتة لا تتغير في كل زمان ومكان، ويبقى الحديث عن قدرة الشاعر على توظيف تلك النصوص، بما يتلاءم مع عصره ومحيطه الذي يعيش فيه.

2. 3. 2 ـ توظيف النثري:

يُقصد به دخول النص الشعري في تعالق مع مجموعة من النصوص النثرية، وتوظيفه داخل المتن الشعري، وتدعيم صورته الفنية، وهذه التوظيفات قليلة الاستعمال إذا ما قيست بالمصادر السابقة، ويمكن الاستشهاد ببعض منها:

أـ الأمثال والتَّعابير الشَّعبية:

المثل هو: "قولٌ سائرٌ يُشَبَّه به حالُ الثاني بالأول، والأصل فيه التَّشْبِيه، فقولُهم "مَثَلَ بَيْنَ يَدَيه" إذا انتصب معناه أَشْبَهَ الصورةَ المنتصِبة، و"فلان أَمْثَلُ من فلان" أي أَشْبَهُ بما لَه (من) الفضل"[53]، ومن أمثلته قول (الفزاني) في قصيدة (بكائية للعنقاء):

كُلُّ مَا يُلقى هُرَاء
فَكَفَانَا وَكَفَانَا مِنْ صُرَاخِ البَبَّغاء
***
سَيُؤَدِّيكَ إِلَى رُومَا الطَّرِيق
فَاحْمِلِ الثَّأْرَاتَ وَالأَجْيَالَ سَخْطًا وَعُقُوق
وَمَنَارِ الدَّمِ فِي كَفٍّ، وَفِي الأُخْرَى شُرُوق
سَيُؤَدِّيكَ إِلَى رَوْمَا الطَّرِيق[54]

فالشاعر يتداخل في هذا النص مع المثل القائل: "كُلُّ الطرق تؤدِّي إلى روما"، ويستحضر معه خارجيًّا، ويُستفاد من هذا المثل التعبير عن وجود خيارات متعددة لتحقيق الهدف.

كما وظّف (علي الفزاني) في قصيدته (أحزان خضراء) التعبير الشعبي (العمر واحد)، حيث يقول:

وَشَاعِرٌ خَوَّان
يَغْمِزنِي، يَقُولُ عَلَى الخوَّان
(الْمَوْتُ لِلإِنْسَان)

مَادَامَ فِي جِوَارِكَ النَّبِيذُ وَالحِسَان
فَلَا تَكُنْ مُحْتَقَرًا، وَلَا تَعِشْ مُهَان
وَلِتَمْتَطِ الجِيَادَ وَالنُّهُودَ وَالزَّمَان
(فَالعُمْرُ وَاحِدٌ) وَأَنْتَ فِي جِرَابِكِ الأَلْحَان[55]

استحضر النص الغائب معه، وغالبًا ما يوظّف هذا النَّوع من التعبير للكناية عن الإقدام وعدم التَّردُّد في فعل الشيء.

ب ـ اللغة المحكيّة والأغاني الشَّعبية

عمد الشاعر إلى توظيف اللغة المحكيّة والأغاني المعروفة، والألعاب الشعبية داخل متنه الشعري، ففي مجال اللغة المحكيّة يُلاحظ أنَّ الشاعر يستخدم عبارة (كان ياما كان)، والتي عادة ما يُستفتح بها في سرد القصص والحكايات، كما في قصيدة (أحزان خضراء) بتوظيفه عبارة (كان يا ما كان) في شعره، حيث يقول:

وَكَانَ يَا مَا كَان
يَا قَمَرَ الزَّمَان
الرَّفضُ وَالتَّمرُّدُ وَالأَسْيَان
وَالحُورُ وَالجِمَالُ وَالوُلْدِان[56]

فالشاعر في هذا النص يستضيف عبارة (كان يا ما كان)، ويتداخل معها خارجيًّا؛ لافتتاح ما يود سرده عن حدث ما ليشدّ به انتباه المتلقي نحو مقاصد معينة.

3 ـ مساحات النص الغائب:

تُثير قراءة النص الشعري وفق التداخلات النصية تساؤلاتٍ عديدةٍ، منها: كيف يمكن الحديث عن حضور نص داخل نص آخر وفق مفاهيم التداخل النصي؟ وترتبط الإجابة عن هذا التساؤل بمدى كيفية الكشف عن فرضية وجود نص غائب داخل نص حاضر، وهذا يجعل من النص الغائب أداة للقراءة، ومدخلًا لتحليل النص أيضًا.

إنَّ ما يُضيِّق عملية الكشف هذه أنَّها تقع في دائرة الثقافة الـــمُتســـرِّبة إلى متن النص الحاضر، والتي تتوارى ـ أحيانًا ـ في ثنايا ألفاظه وتراكيبه اللُّغويَّة، وتُؤدي إلى تفاعل النصوص في رقعة تحددها عملية الكتابة، مع اختلاف درجات التعالق، وتمايزها بين الحضور والغياب بتمايز المساحة التي يُخصِّصها مُنشئ النص داخل نصه.

3. 1 ـ العنوان:

ويُقصد به "العنوان على مستوى بنية القصيدة الواحدة متعددة الشرائح أو المحاور"[57]، إمَّا بالإشارة إلى مرجعيته، وذكر ما يدل عليها، أو بالإلماع الذي يدفع

المتلقي لاقتناص إشارة دالة على تلك المرجعية، من خلال معرفة المعجم المنتمي إليه، وإضاءة عنوان النص؛ لفتح السُبل للوصول إلى النص الظل، وإلى نتيجة بما يضيئه العنوان.

والـمُدقِّق في عناوين القصائد الشعرية للفزاني؛ لاقتناص مفردة تدل على تلك المرجعيَّة، ومُعنونة الحقل المـُنتمي إليه من خلال إضاءات العنوان للنص، بارتباط العنوان بالحدث بشكل مباشرٍ، ومن هنا فإنَّ العنوان يدعو المتلقي إلى معرفة القول الذي يصل إلى مدلولات النص، ويُسهم في دفع المتلقي إلى العودة لقراءة الحدث ومعرفة نقاط الالتقاء ما بين العنوان والنص الظل، بالتساؤل عن أهمية الحدث في نص الشاعر، وقراءة الفترة الزمنية التي تنتمي إليها مفردات العنوان، للكشف عن مدى التعالق بين العنوان وظله.

وفي قصيدة (مذكرات بروميتيوس)[58] يبدو للعَيان أنَّ العنوان يتداخل مع قصة (بروميثيوس)، ويعدُّ المصدر الأسطوري رمزًا للذي يدافع عن أرضه وشعبه رَغْمَ جراحه وآلامه، ويضحي من أجل الإنسانية، حيث يستمد قواه من حتمية انتصاره على الأعداء، والتصدي إلى جلاَّديه بعزيمة وإصرار، وثقة بالنفس مطلقة للتحرير من القيود والحواجز؛ ليعيش سيدًا يقرر مصيره[59].

وعند البحث في النص يتفاجأ القارئ، وهو محمّل بهذه الرؤية بعدم وجودها في الأحداث داخل النص، وإنَّما الموجود أحداث أخرى ابتدأها بالحديث عن رواية (الشيخ والبحر) لـــ (هينغواي)، ثم بعدها إشارة أخرى إلى رواية (اللص والكلاب) لـــ (نجيب محفوظ)، وبعدها حديث عن قوم (ثمود وعاد)، ويختم بإشارة رمزية إلى (الحلاج).

وفي ختام القصيدة يُفصح الشاعر عن علاقة كل الأحداث التي ذُكرت بالعنوان من خلال بيته (من أجل يافا)، حيث إنَّ هذه القصيدة نُشرت في عام 1968م[60] أي بعد النكبة، وهكذا يتضح أنَّ كل الأحداث التي ذُكرت ترتبط مع عنوان القصيدة بالتذكير بالهزيمة، والدعوة إلى الثبات، والاستمرار في المقاومة رغم الهزائم والدسائس.

يتضَّح ممَّا تقدَّم أنَّ العنوان المـُوسَّع لم يظفر بمساحة كافية في المتن الشعري للشاعر الفزاني؛ لِضيق هامش المناورة والتحرك موازنةً بالعنوان الضيق الذي أخذ حيِّزًا في شعره، فقد استأثر بمساحة في شعره، يرجع ذلك ـ في الغالب ـ إلى قدرة الشاعر على التحكم في موضوع قصيدته من خلال العنوان.

كما يُلاحظ المتتبع للنصوص الغائبة مع العناوين اعتماد الشاعر على إخفاء الرابط بين العنوان وموضوع القصيدة، إذ يُلاحظ في عدد غير قليل من القصائد صعوبة

الوصول الذي يصل في بعض الأحيان حدّ الغموض، وأغلب الظن أنَّ ذلك يندرج هذا ضمن ظاهرة الغموض في الشعر، والتي تُعدُّ أحد أبرز سمات الشعر الحديث.

3. 2 ـ الاستهلال:

اتجهتِ القصيدة الحديثة نحو مسارات متعددة، فتحتِ المجال أمام القول: بغياب بيت الاستهلال[61]، إلَّا أنَّ هذا لا يفضي إلى القول: بأنَّها أصبحت مبتورة البناء، وإنَّما تعددت مناهلها، فقد أضفت عليها التيارات الحديثة والمدارس العديد من الخصائص والسِّمات أبرزها تخلصها من" المقدمات الطوال التي كانت منسجمة مع روح وطبيعة ذلك العهد الذي انتعشت فيه، ولم يعد فضفاضًا بل أصبح لا يتجاوز في الغالب عدة أبيات؛ نتيجة للتغيُّر الذي مسَّ جوهر أبرز مقومات النص الشعري، المقومات اللغوية والتشكيلية والموسيقية والموضوعاتية"[62].

وبالنظر إلى النصوص الشعرية للفزاني، والتي تُحيل إلى النصوص الغائبة، وتشئ بالتداخل النصي، وتمنح استهلالات القصائد مفتاحًا للدخول إلى النص الشعري، وتحدد ملامح النص الظل، والتي يمكن رصدها في نص قصيدته (عيون يعقوب)، والتي يقول فيها:

عَيْنُ يَعْقُوبَ تُغَنِّي بِدُمِوعِ الحُزْنِ وَالفِقْدَان
فِي يَوْمِ الرَّحِيْل
ذِكْرِيَاتُ الفَارِسِ المَـهْزُومِ يَمْضِي
أَصْفَرَ العَيْنَيْنِ مَقْرُورُ الذُّبُول[63]

إنَّ الاستهلال بـ (عيون يعقوب) يرتبط مع الحدث في سياق ديني واضح الدلالة، فعندما يكون افتتاح النص بـ (عيون يعقوب) متوافقًا مع عنوان النص، فإنَّه تتكشَّف مباشرةً عن مدى التداخل النصي ما بين النص الحالي والنصوص السابقة، بما فيها من مدلولات وحوارات عن النص الأصلي، وبهذا فإنَّ الاستهلال يكون متركزًا في الذاكرة؛ لارتباطه بحدث، على الرَّغم من تقاصي المدة الزمنية إلَّا أنَّه ظل النص المحوري، أو النَّواة المركزية في بناء النص.

3. 3 ـ القناع:

هو "وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر، شاع استخدامه منذ ستينيات القرن العشرين بتأثير من الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة، للتخفيف من حدَّة الغنائية والمباشرة في الشعر، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة، بضمير المتكلم.

وهكذا يندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر، من خلال صوت الشخصية التي يعبر الشاعر من خلالها"[64].

كما أنَّ شخصية (شهريار) المرتبطة بشخصية (شهرزاد) ــ عبر التكثيف والتداول والإسقاطات وتعدد الروايات والزيادة عليها لغرض شدّ انتباه المتلقي ــ وجدت لها مكانة خاصة عند (علي الفزاني) الذي وَلَع بتوظيف التراث حتَّى عُدَّ أبرز سمات شعره، حيث اتخذ من (شهريار) قناعًا ينفذ عبره إلى حكايات (شهرزاد)، ويحيل إلى التجاذب الحاصل بينه وبين قناعه، والذي يقول فيه:

شَهْرَزَادِي فَتَحَتْ بَابَ المَدِينَة
ثُمَّ صَاحَتْ بِالأَبَابِيلِ اللَّعِينَة
أُدْخُلُوهَا .... أُدْخُلُوا فَالشَّرْقُ مَوْتَى وَسُكَارَى
وَبَغَايَا، وَأَبَارِيقَ حَقِيرَة [65]

إنَّ اختيار الشاعر لشخصية (شهريار) قناعًا له، وإلحاق (شهرزاد) به ونسبتها له أسهم في تأسيس المكانة التي اتخذها الشاعر قناعًا له، للتعبير عمَّا يختلج صدره بفعل الواقع المـرير، ويأتي في فقده أسباب توتره عن كثرة الخيانات التي أُلحقتِ بالإمة العربية وشتَّت شملها، بهذا عبّر من خلال القناع عن تجربته الشعرية، إذ شرع بوصف شهرزاد بالخائنة، لتقنع وراءها حكايات عن الشهوات التي أهلكت أبناء أمته، وأصبح أكبر همهم السمر والمجون، وغدو فريسة دانية للمستعمر ليعود من جديد عبر فكر وثقافة مبطنة، لهذا جعل الشاعر من قناعاته الكثيرة للسؤال عن الماضي الذي بُدِّدَ بحمقٍ وانهزامٍ ولهثٍ وراء الملذات.

إنَّ القناع أخذ مساحات في النصوص الغائبة، ودليل على ذلك تميزه عند الشاعر استطاع أن يجود بأفكاره ورُؤاه؛ لتجسيده في شعرهم، وإخفاء المعنى خلف تراكيب منسوجة بخيوط رفيعة، توازن فيها التلميح بشيء دون ذكره صراحة، أو ذكر ما يوحي إليه علنًا، مع المحافظة على عدم الوقوع في الغموض الذي يؤدي إلى أن تفقد الصورة فعاليتها، وتأثيرها في فهم النص، وتصبح أقرب إلى الأحاجي.

4. الخلاصة:

يبدو أنَّ تفاعل علي الفزاني كان مع الشعراء العرب الرواد؛ ويعود ذلك إلى أنَّه تردد في الانخراط في تيار الحداثة وزعيمه (أدونيس) وما يحمله مفهومها من خروج عمَّا سلف، وعدم الارتباط بزمنٍ، ووجد في الشُّعراء أمثال (السياب، وأمل دنقل)

النموذج المعتدل، خاصة وأنَّ الأخير برز كأحد أهم الشخصيات الشعرية رفضًا للهزيمة، كونه وُسِمَ بأنَّه شاعر مُحرِّض، ومن دعاة الثورة، والرفض والتغيير.

كما يُلاحظ أنَّ ظاهرة تركيز الشَّاعر الفزاني في نصوصه الغائبة على نماذج ذات مضامين معينة، وهذا لا يعني عدم اطلاعه على غيرها بقدر سيطرتها على وجدان الشَّاعر، بما تحمله من قضايا نضالية تتعلَّق بالحرية ورفض الاستبداد والتسلط، أو بحكم التغيير الذي يكشف عن مرارة الواقع.

ويُلاحظ أنَّ الفزاني استطاع توظيف المنثور في شعره، وكان للأمثال والتعابير الشعبية النصيب الأكبر من التوظيف؛ ومرد ذلك يرجع إلى المعاني الولاَّدة والمشعِّة فيها، إضافة إلى سهولة اللغة وقربها من الواقع المعاش التي تخدم الشاعر في غرضه وتقرب له المقاصد، وتزيح الغموض للوصول إلى الهدف المنشود.

5. النتائج:

1ـ يُستنتج أنَّ الشواهد عن توظيف النص الغائب المنصص من القرآن الكريم في المتن الشعري للشاعر قليلة؛ ويرجع ذلك إلى تجنبه الوقوع في مزالق أثناء توظيفه للنصوص الغائبة.

2 ـ على الرُّغم من سلطة القريض على القريض إلَّا أنَّ الشاعر استطاع النَّأي ـ في بعض الأحيان ـ عنه بتوظيف المنثور في شعره، وكان للأمثال والتعابير الشعبية النصيب الأكبر من التوظيف؛ ومردُّ ذلك يرجع إلى المعاني الولاَّدة والمشعِّة فيها، إضافة إلى سهولة اللغة في المنثور وقربها من الواقع المعاش.

3 ـ وظف الفزاني التراث بكافة أشكاله لينفذ من خلالها إلى القضايا المعاصرة، يذكر الحجاج ويريد به الظلم المجتمعي، ويذكر شهرزاد ويربطها بالخيانة، ويشير إلى سيزيف ليعبر به عن الألم المتكرر، أي : أنَّه عبر عن القضايا المعاصرة بطرق غير مباشرة استخدم فيها التراث أداةً يخفي خلفها ما يريد أن يقوله، وهذه سمة من سمات الشعر العربي المعاصر.

4 ـ على مستوى مساحات توظيف النص الغائب يُلاحظ أنَّ الفزاني واكب كل مراحله، فقد سيطر على عناوين قصائده بما يخدم موضوعاته، وأحسن اختيار استهلالاته ممَّا يُسهِّل للقارئ الولوج إلى النص بيسر بعيدٍ عن التعقيد والغموض، كما أنَّه أجاد الاختفاء وراء أقنعته هروبًا من المواجهة والاصطدام مع الآخر.

6. الهوامـــــــــش:

1. حامد نصر أبو زيد، 1995م، النص، السلطة، الحقيقة، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص150.

2. ابن منظور، لسان العرب، د.ط، م6، ع49، ص4441 – 4442، (مادة: ن.ص.ص).
3. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد، 2005م، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقوسي، ط8، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص632 –633، (مادة: ن.ص.ص).
4. الرازي، محمد بن أبي بكر، 2005م، مختار الصحاح، دققه عصام فارس الخرستاني، ط9، عمّان: دار عمار، ص324، (مادة: ن.ص.ص).
5. الزمخشري، أبو القاسم جار الله، 1998م، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، ص275، (مادة: ن.ص.ص).
6. الجرجاني، علي بن محمد، 2004، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، د.ط، القاهرة: دار الفضيلة، ص202 ــ 203.
7. يُنظر: منذر عياشي، النَّصُّ ممارسته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع96 ــ97، ص55.
8. بول ريكور، 1988م، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، ص37.
9. جوليا كريسطيفا، 1997م، علم النص، ترجمة فريدة الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط2، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، علم النّص، ص21.
10. رولان بارت، وآخرون، 2013، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، ط1، الكويت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ص38.
11. يُنظر: فاضل تامر، 1992م، النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، مجلة الأقلام، العدد 3 ــ 4، ص17.
12. يُنظر: محمد مفتاح، 1992م، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص119.
13. المرجع السابق، ص120.
14. يُنظر: فاضل تامر، النّص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، مجلة الأقلام، ع3 – 4، ص16.
15. يُنظر: المرجع السابق، والصفحة ذاتها.
16. إديث كريزويل، 1993م، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب "عصر البنيوية"، ترجمة جابر عصفور، ط1، الكويت: دار سعاد الصباح، ص416.
17. يُنظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع201، ص47 – 50.
18. صلاح فضل، د.ت، إنتاج الدلالة الأدبية، ط1، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ص59.
19. يُنظر: مصطفى الرافعي، 2002م، تحت راية القرآن المعركة بين القديم والجديد، د.ط، بيروت: المكتبة العصرية، ص118 وما بعدها.
20. علي الفزاني، 1975م، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ص283.
21. سورة الحاقة، الآية: 4.
22. سورة الحج، الآية: 42.
23. سورة الشُّعراء، الآية:141 .
24. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشِّعريَّة، د.ط، ص29 – 30.
25. سورة النساء، الآية :157.
26. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية، د.ط، ص251 – 252.
27. أخرجه البخاري في الصحيح، كتاب الوضوء، باب الحرب خدعة، ج4، ص64، رقم الحديث (3030).
28. عز الدين إسماعيل، د.ت، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، القاهرة: دار الفكر العربي، ص39.
29. المرجع السابق، ص39 – 40.

30. علي عشري زايد، 1978م، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ص220.
31. علي عشري زايد، 1974م، السندباد بين التراث والشعر العربي، مجلة الثقافة العربية، العدد 4، ص59.
32. يُنظر: علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، ص232.
33. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشِّعرية، د. ط، ص97.
34. يُنظر: المصدر السابق، ص223.
35. يُنظر: المصدر السابق، ص237.
36. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ص155.
37. المصدر السابق، ص163 – 164.
38. علي الفزاني، 1995م، طائر الأبعاد المميتة، ط1، سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص29.
39. المصدر السابق، ص78.
40. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ص345.
41. سليمان العيسى، ملكة أبيض، 2013م، رحلة كفاح، ط2، د.ب: د.ن، ص46.
42. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط3، ص13.
43. حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط7، ص28.
44. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، ص124 ــ 125.
45. بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد حالة الرواية، مجلة الفكر العربي، ع60 ــ 61، ص100.
46. علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، ط1، ص58.
47. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية، د.ط، ص287 – 288.
48. أحمد شوقي، د.ت، الشوقيات، د.ط، القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر، ص598.
49. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية، د.ط، ص178.
50. أحمد شوقي، الشوقيات، د.ط، ج2، ص505.
51. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ص64 – 65.
52. بدر شاكر السياب، 2016م، ديوان بدر شاكر السياب، د.ط، بيروت: دار العودة، ص116.
53. الميداني، أبو الفضل أحمد، د.ت، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط، بيروت: دار المعرفة، ص6.
54. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية، د.ط، ص330.
55. المصدر السابق، ص264.
56. المصدر السابق، والصفحة ذاتها.
57. عبد الناصر محمد، 2002م، سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د.ط، القاهرة: دار النهضة العربية، ص123.
58. يُنظر: علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ص281.
59. يُنظر: كاملي بلحاج، 2004م، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، د.ط، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص85.
60. يُنظر: علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ص284.
61. يُنظر: محمد بنيس، 2001م، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ـ الرومانسية العربية، ط2، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص87.
62. البندري الذيابي، 2013م، الاستهلال في شعر غازي القصيبي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، السعودية: جامعة أم القرى، ص8.
63. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ص325.
64. محمد عزام، 2005م، قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر، مجلة المعرفة، العدد 505، ص100.
65. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، ص155ــ 156.