[16] Procope,B.V.II,13,23. Id. De Aedificis, VI,7,3
[17] Corippus, Joh.II,140-161
[18] Victor de Vita, Historia..p 4
[19] J.Desanges, un témoignage peu connu de Procope, P 47,68.
[20] Procope,B.V.II,13,23
[21] Procope,B.V.II,13,23. Id. De Aedificis, VI,7,3
[22] Procope,B.V.II,13,17,26,27;II,20,30. J.Desanges, un témoignage peu connu de Procope, P 47,N°2.
[23] Procope, Dc Aedificis, VI,7,3
[24] يوسف عيبش، المور والبيزنطيون خلال القرن السادس ميلادي، رسالة ماجستير نوقشت تحت إشراف الأستاذ د. محمد البشير شنيتي، معهد العلوم الاجتماعية، قسم التاريخ، جامعة قسنطينة 1996.
[25] Procope,B.V.II,20,23
[26] St Augustin, LettreXLVI, 1 et 5,
[27] P. Orose, Historia Adversus Paganos, I,2,90, ed. K.Zangemeister, dans C.S.E.L. TV, vienne, 1882, pp 32-33.
[28] Procope, B.V.II, 19,19.
[29] Victor de Vita, Historia persecustioni provincia Africa,II,28, p17..
[30] Victor de Tonnena, a 479,1,.. p189
[31]
[32] *J;Carcopino, Un Empereur Maure inconnu d'après une inscription latine récemment découverte dans l'Aurès , p102_103*
[33] *C.Courtois, V.A, pp 337-339, P.A.Fevrier, Masuna et Masties, Ant.Afr. T 24, 1988, pp 141-147. Y.Moderan, Berbères* et Byzantins.. p361.
[34] P. Morizot, Pour une nouvelle lecture de l'elogium de Masties, Ant. Afr. T 25, 1989, PP 263-284.

لقد عرض هذه القراءة الجديدة على مجمعي الأشغال التاريخية و العلمية C.T.H.S سنة 1988 وحظيت بتأييد من أغلب المختصين بتاريخ المغرب القديم.

المرجعية الأدبية وتجليات القراءة في النص الشعري

د. رزاق محمود الحكيم.
باحث. الجزائر.

تشكل المرجعية الأدبية رافداً هاماً من روافد الإبداع، وبواسطتها يقبل القارئ على قراءة النص الأدبي، بل يحفظه ويألفه و يحن إليه. إن المرجعية الأدبية هي غير الموروث الأدبي، فالموروث هو مجموعة المعارف والآداب والقيم والأعراف المألوفة والمحفوظة في ضمير الأمة جيلا عن جيل. أما المرجعية الأدبية فهي صدى هذه التقاليد والثقافات والطرائق، وهي مثل الموروث تتدخل في تشكيل الذائقة الأدبية، بل تحافظ على استمرار نمط معين من الأفكار والنصوص والصور والأحاسيس، وحينئذ فان قراءة النص الأدبي تصبح عملية مشتركة بين المبدع والمتلقي. أما أواصر القربى بين الطرفين فتتحكم فيها عدة عوامل منها: تشكيل اللغة، وتأطير الصورة وتنظيم الموسيقى والأنغام.

وبناء على ذلك يكون القارئ قد ألف سمعياً هذه النصوص، وواظب على خطاب شعري معين فتتقلص المسافات الزمنية والمكانية بينه وبين المبدع، وإذن فان

السمة الغالبة على هذه العلاقة في اعتقادي هي ليست تاريخية بقدر ماهي سمعية وجمالية وانتقائية، فالقارئ (هو الذي يتحمل مسؤولية المعنى، لأنه هو الذي يختار من بين الإمكانات المتعددة التي يوفرها النص إمكاناً يبدو له أكثر قدرة على الإحاطة به، واستقطاب المعاني الجزئية المتناثرة في فضائه)[1]. ولهذا السبب تتحول نفس القارئ صوب جهة معينة من النص يجد فيه غايته المرجوة، بل توافق رغبته وإحساسه وتوجهاته الحياتية، كما قد تمثل تلك الجهة الجزء المضيء من النص في مثل قول السياب:

أهذه مدينتي ؟ جريحة القباب

فيه يهوذا أحمر الثياب

يسلّط الكلاب

علي مهود إخوتي الصغار...والبيوت،

تأكل من لحومهم، وفي القرى تموت

عشتار عطشى، ليس في جبينها زهر[2]

القارئ العربي سرعان ما يألف هذا المقطع الشعري المنتمي موسيقياً إلى أنغام العروض العربي وإن كانت التفعيلات تتوزع بين السطور بطريقة ليست منظمة، كما هو الحال في القصيدة الخليلية. أما الجملة الشعرية فتتفاوت بين الطول والقصر، وفي هذا من التشويق والإثارة ما يجعل القارئ ينجذب إلى النص ويتعلق به.

أما الخيال فهو مزيج من تعدد الأزمنة والأمكنة والمشاهد، وقد عرف السياب كيف يخاطب إحساس القارئ، ويعانق آماله وطموحه، ويربط الماضي

بالحاضر حين عبر بالمدينة عن الوطن الكبير، ثم وظف الرمز الديني (القباب)، وهذه القباب المجروحة تعبر بلا شك عن كرامة الأمة المجروحة وكبريائها وعزها، ثم ربط ذلك كله بعناصر الطبيعة، فهذه الصور الكثيفة والألوان والأشكال تجمعت في شوارع المدينة وأزقتها وتحت سمائها الزرقاء، وساهمت في تشكيل هذا المشهد. ويرى إحسان عباس: "أن نازك والسياب والبياتي في العراق إنما يرمون بالشكل الجديد لا إلى طرافة الشكل وحده، فهذه تجعل عمر الشعر قصيراً، وإنما هم يلبّون دعوة الحياة المتجددة وحركتها ومداخلها النفسية الدقيقة ومشكلاتها الاجتماعية، ويغيّرون النغمات القديمة ليصبح الشعر كفؤاً بالتعبير عن متطلبات الحياة الجديدة"[3].

وأرى أن ثلاثية اللغة والصورة والنغمة الجديدة مركّب فريد حقق الجدة والطرافة والتشويق في نصوص الشعر الحر، وأضاف السياب مزيّة أخرى عزّز بها نصوصه حين نجح في توظيف الرمز والأسطورة وعناصر التراث العربي والعالمي. إن قراءة الشعر الجديد (الشعر الحر) لا يكون بنفس الوتيرة والمحبة والحرارة في نصوص جميع الشعراء الذين أنتجوا هذا النمط من الكتابة الشعرية، حتى لدى الشعراء الروّاد كنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، وفدوى طوقان، والبياتي الذي نقرأ له هذا المقطع من نص بعنوان "الباب المضاء" قال:

الليل والباب المضاء، وأصدقائي الميّتون

بلا وجوه يحلمون

بالفجر والحمّى وصنّاع الظلام

يتاجرون بما تبقي من سموم

(كل الدروب – هنا – إلى روما تؤدي

والذئاب تسطو على من لا كلاب له) وسفاكو الدماء يقامرون بما تبقّى من رصيد[4].

إن لغة البياتي في هذا المقطع هي غير لغة السياب في المقطع السابق، والفرق بين اللغتين أن البياتي يشرح تفاصيل مشهد بكل جزئياته، ويعدّد الأشياء بطريقة السرد والتتابع، لكن السياب شحن عباراته بخيال كثيف وطاقة كبيرة، ثم صرّح ببعض ملامح المشهد، وترك الباقي للقارئ لاستدراك حدوده ومعرفة التفاصيل بنفسه، أما النغمة فكانت متوترة لدى السياب، وهادئة مرتخية لدى البياتي.

إن التجربة الأدبية، والمحصول المتنوّع من المعارف له دخل كبير في تركيب لغة الشاعر الفنان التي ينبغي لها أن تختلف عن اللغة المعجمية أو اللغة العادية، بما يضفي عليها المبدع من خيال خصب وألوان فضفاضة تتكسّر وتتثنّى في مخيلة القارئ، أما اللغة العادية والمألوفة فسوف لن تحظى بمحبته وإن كانت تتنوع في الوصف والتركيب، والشمول، فكل: "شاعر ينتمي إلى لغة لا بالمعنى المعجمي وحسب، وإنما بالمعنى الشعري أيضا ولذلك يجب أن يُنظَر إلى تجربته عبر هذه اللغة وعبر أبعادها الجمالية"[5].

هناك فرق بين اللغة الشعرية وشعرية اللغة، فالأولى تعتمد التشبيه والتلوين والتنغيم، إنها سمعية إنشادية، أما مع شعرية اللغة فالأمر مختلف حيث يفجّر الشاعر الفنان الشعر من أكثر الأشياء بساطة، وهو يدرك بحسّه الفني كيف يركّب

الألفاظ، ويضعها في الموضع الصحيح الذي ينبغي أن تكون فيه، إنها لغة بصرية ترسم أكثر مما تنطق، وتترجم أكثر مما تصف، وتجدّد أكثر مما تعيد وتكرر.

وإذا كان الشعر الجديد خروجاً على النمطية في الخطاب الشعري العربي، فما الذي يمنحه الديمومة والحياة ؟ وكيف يتمكن من إيصال جسور المحبة والألفة إلى القارئ؟ أهو التركيب اللغوي الجديد أو الصورة الفنية، أو النغمة الخفيفة المؤثرة في الوجدان ؟

إن تأثير القصيدة الجديدة مختلف ولا ريب في ذهن المتلقي الذي يتفاعل مع بعض النصوص، ولا يتفاعل مع أخرى، ولا يعود ذلك دائماً إلى جمود ذائقة القارئ، فالشعرية هي نبض القصيدة، بل روحها التي تخفق بالفن والحياة، وهي إلى جانب ذلك حسن التعبير وجمال التركيب والتصوير، وربّ نص يشتمل على روح الشعر ونبض القصيدة، ومع ذلك حين نقرؤه لا نتجاوب معه، ولا نميل إليه، لأن صاحبه قد أثقله بجملة من الألفاظ تحيط بالفكرة وتحاصرها من كل جانب فتصبح أسيرة معها، ويصبح معها القارئ حائراً وأسيراً أيضاً، فليست الشعرية مسألة متعلقة بنمط معين من الألفاظ الواضحة أو الغامضة، الصعبة أو السهلة، بقدر ما هي عفوية التعبير وفن التركيب وبراعة الرسم والتصوير والخيال، إن "الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق، الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً"[6].

أما شعرية اللغة وشعرية الحالة، فيصنعها الشاعر الفنان، إنها مهارة الإبداع، وفيها تتجلى تجربته، وإحساسه بمظاهر الحياة والناس والطبيعة من حوله. إن موهبة شعرية متدفقة بالفن والإبداع كموهبة الشاعرة الفلسطينية فدوى

طوقان لا يمكن إلا أن نحسّ معها أننا إزاء تجربة غنية، وخبرة واسعة، ومع ذلك نشعر بالفتور والقلق ونحن نتابع قراءة هذا المقطع الشعري المقتبس من نص بعنوان "حصار" قالت:

في الليل حين تُفلت الأحزان من إسارها
وحين وجهنا الأصيل يرفع القناع
تضمّه أحزاننا إلى قرارها
تـُمِرُّ كفها على العيون تحصد
النعاس في العيون
فيستبين العالم المصدّع الأركان
في أعماقنا
قفراً كئيب [7]

هناك شيء ما يندسّ بين الكلمات ما فتئ يشوّش على مخيلة القارئ فيضعف صلته بالمعنى، ربما يكون التكرار المتعاقب بين لفظتي "الأحزان" وكذلك بين "العيون"، وربما يعود ذلك إلى طول الجملة الشعرية: "تمر كفها على العيون تحصد النعاس في العيون" و"فتستبين العالم المصدع الأركان في أعماقنا " وقد يعود ذلك إلى زيادات ملحوظة في بعض الألفاظ، فبالإمكان الاستغناء مثل عن لفظة: "حين" في السطرين الأول والثاني، وبالإمكان إعادة كتابة المقطع السابق بدون هذه الزوائد، فهل سيكون أكثر توهّجا وتألّقاً ؟ :

في الليل تفلت الأحزان من إسارها
ووجهنا الأصيل يرفع القناع

فيستبين العالم المصدّع الأركان في أعماقنا كثيب
تضمّه أحزاننا إلى قرارها
تُـمرُّ كفها لتحصد النعاس في العيون

إن القارئ وحده هو المخوّل فنياً في الحكم، وإليه يعود فصل الخطاب، فالكلمة بالنسبة إليه صورة أكثر منها لفظة، والكلمة للشاعر: "رمز أكثر منها معنى، ولذلك كان الشاعر حياة اللغة لأنه يحمّلها من المعاني أكثر مما تحمل في الأذهان، ويزاوج بينها وبين شقيقاتها طلباً للتوتر والزخم والانسجام والإيقاع"[8]. أما مسألة الفهم فهي مسألة عويصة ومعقدة ومتعددة الاتجاهات، فمن جهة بقي بعض القراء محافظين على مستوىً ثقافي محدود بسيط. وبالتالي فإنهم لا يستسيغون إلا نوعاً معيناً من النصوص، وهذه ليست مشكلة الشعر بل مشكلة القارئ الذي ألف تلك النصوص، وبقيت نفسه تشتاق إليها، و في كل الأحوال فإن الأنماط الجديدة لا تُلغي الأنماط القديمة ولا ينبغي لها ذلك، بل تتعايش الأنماط والأشكال، وتتنافس في الاستحواذ على ذائقة القراء. إن "غاية كل قراءة إنما هي معرفة الأنا وتطوير وعيها عن طريق اكتشاف الآخرين"[9].

إن شاعراً محافظاً مثل الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري استطاع في كثير من نصوصه الاستحواذ على مخيلة القراء على اختلاف أذواقهم واتجاهاتهم، وخاصة حين يتحدث عن قضايا إنسانية عامة مثل: الحرية والعدل والظلم والوطنية والغربة، قال:

سهرت وطال شوقي للعراق وهل يدنو بعيد باشتياق
وهل يُدنيك أنك غير سال هواك وان جفنك غير راق

وما ليلي هنا أرِق لديغ ولا ليلي هناك بسحر راق
ولكن تربة تجفو وتحلو كما حنّت المعاطن للنياق
بكيت على الشباب و قد تولّى كمن يبكي على قدح مراق[10]

إن هذه الأبيات المتموّجة والمتكسّرة على أنفاس الشاعر تمتلئ بالحياة والحرارة والحس والوجدان، ولغتها راقية، ومع ذلك تستسيغها ذائقة القارئ العادي. أما صوت القاف الشديد فقد أصبح رقيقاً وجميلا حين انكسر صوتياً، وهو انكسار اقتضته دواعي التصريع في البيت الأول، ثم انسحب على بقية الأبيات، واتفق تلقائياً مع نفس الشاعر المنكسرة والمنكفئة على ماضيها تستوحش الأحباب، وتسترجع الذكريات. وتبقى الصورة الفنية في البيت الأخير من أجمل ما قيل في التحسّر والتوجّع على انقضاء عهد الفتوّة والشباب .

الهوامش:

[1] الدكتور حمادي صمود- من تجليات الخطاب الأدبي، ص 117.

[2] ديوان بدر شاكر السياب- الأعمال الكاملة، ص 472.

[3] الدكتور إحسان عباس – عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ص8-9.

[4] المرجع السابق، ص 118.

[5] عبد العزيز بومسهولي – الشعر والتأويل –قراءة في شعر أدونيس، ص 120.

[6] أدونيس (علي أحمد سعيد) – مقدمة للشعر العربي، ص 124.

[7] فدوى طوقان – أمام الباب المغلق، ص 44 .

[8] يوسف الخال – الحداثة في الشعر، ص 82.

[9] الدكتور حمادي صمود – من تجليات الخطاب الأدبي، ص 114.

[10] محمد مهدي الجواهري – معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين م4، ص 596.