ANLAMIN OLUŞMASINDA ZAMANIN ETKİSİ -MUHAMMED FEYTUR'İNİN "NAR Fİ RAMAD'İL-EŞYA" İSİMLİ DİVANINA ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM-

دور الزمن في إنتاج الدلالة

قراءة نقدية في ديوان (نار في رماد الأشياء)

لمحمد الفيتوري

دسوقي إبراهيم محمد إبراهيم ([1])

الملخص

تتناول هذه الدراسة كيفية توظيف المنهج الأسلوبي في إنتاج الدلالة . وكان طبيعيا أن تُسْتَهَلَ بالشق النظري؛ للتعرف على المدارس التي أفرزت هذا المنهج ، وكذلك الإجراءات التحليلية التي تُكوِّنه . ثم جاء الشق التطبيقي متناولا قراءة لدور الزمن بتجلياته المتنوعة : (ماضي وحاضر ومستقبل) في إنتاج الدلالة الشعرية من خلال ديوان (نار في رماد الأشياء) للشاعر السوداني محمد الفيتوري .

الكلمات المفتاحية : المنهج – الأسلوبي – إنتاج – الدلالة

Anlamın Oluşmasında Zamanın Etkisi
-Muhammed Feytur'inin "Nar Fi Ramad'il-Eşya" İsimli Divanına Eleştirel Bir Yaklaşım-

Bu makale delâleti açığa çıkarmada sistematik metod kullanımının keyfiyetini ele alır. Bu metodu ortaya çıkaran ekolleri tanımak için nazari açıdan başlaması doğaldır, aynı şekilde içerdiği tahlili icraatler de öyledir. Daha sonra tatbiki tarafı zaman evrelerini (mazi müzari müstakbel) ele alan şiirsel açıklama delâletinde Sudanlı şairin (nâr fi remâd el eşya') isimli şiir divanında ele alır.

Anahtar kelimeler: Metod-Sistematik-Açıklama–Delâlet

[1] الأستاذ المساعد بكلية الإلهيات – قسم اللغة العربية ، جامعة بايبورت – الجمهورية التركية .

Abstract

The role of time method in the production of significance. Critical reading in the poetry collection (Fire in the ashes of things) of the Sudanese poet Mohamed Fittouri.

This study deals with how to use the methodological method in the production of significance.

It was natural to start with the theoretical part in order to better know these schools that produced such an approach, as well as the analytical procedures that lead to its existence. Then came the practical part, reading the role of time in various manifestations: (past, present and future) in the production of poetic significance through the poetry collection

(Fire in the ashes of things) of the Sudanese poet Mohamed Fittouri.

Keywords: curriculum - methodology - production - significance

المقدمة :

في أواخر السبعينيات بدأت تطرأ على النقد العربي مناهج نقدية حداثية وافدة من الثقافة الغربية . والحقيقة أن ولوج هذه المناهج إلى الثقافة النقدية في عالمنا العربي قد مر بمرحلتين : الأولى مرحلة نقل المعرفة . وقد تبلورت هذه المرحلة في كتابات بعض النقاد العرب الذين اهتموا بمطالعة الثقافة الغربية ([2]).

أما المرحلة الثانية ، فتتمثل في مرحلة الإنتاج . وقد بدأت هذه المرحلة مع بداية العدد الأول من مجلة فصول النقدية في مطلع الثمانينيات ([3]) . ومن هنا حاولت هذه الدراسة أن تعتمد على الإجراءات الأسلوبية – بوصف الأسلوبية أحد المناهج النقدية الوافدة – في تحليل شعر الحداثة ، من خلال ديوان (نار في رماد الاشياء) للشاعر السوداني محمد الفيتوري .

إشكالية البحث :

كان من الطبيعي أن يحدث لغط كبير حول صلاحية المناهج النقدية الحداثية في تطبيقها على المنتج العربي في مجال الإبداع الأدبي ([4]) . ومن ثم أرادت هذه الدراسة أن تدخل هذا المعترك ، مؤمنة بأن للنص الحرية في اختيار المنهج الذي يصلح للتعامل معه ، ولا ينبغي على الناقد أبدا أن يقسر النص على منهج بعينة ؛ فتخرج المقاربة مشوهة ، ولم يعد قارئها منها بشيء

المنهج البحثي :

بعد الانتهاء من قراءة ديوان (نار في رماد الأشياء) بمراحلها الثلاثة : الاستكشافية والاسترجاعية والإبداعية، رأى صاحب الدراسة أن المنهج الفني هو المنهج الذي يصلح للتعامل

---

[2] وتمثلت هذه المرحلة فيما قدمه الدكتور صلاح فضل في كتابه (نظرية البنائية في النقد الأدبي) ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثانية ، 1980م ، والدكتور كمال أبو ديب (جدلية الخفاء والتجلي) دار العلم – بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1979 م . والدكتور عبد السلام المسدي (الأسلوب والأسلوبية – نحو بديل ألسني في نقد الأدب) ، الدار العربية للكتاب ، الطبعة الثالثة 1982م .

[3] المجلد الأول ، العدد الثاني ، يناير 1981 . وقد تناول هذا العدد كثيرا من المناهج النقدية المعاصرة : مثل التحليل النفسي للأدب ص 26 – 62 ، والاتجاه الاجتماعي ص 65 – 113 ، والأسلوبية ص 115 – 158 ، والبنيوية ص 160– 199 .

[4] من النقاد الذين رفضوا هذه المناهج : الدكتور مصطفى ناصف ، والدكتور عبد العزيز حمودة ، والدكتور حامد أبو احمد . أما الذين تبنوها فالدكتور كمال أبو ديب ، والدكتور صلاح فضل ، والدكتور عبد الله الغذامي ، والدكتورة يمنى العيد . وللتعرف على ذلك يحسن الرجوع إلى كتاباتهم .

لأنه يتوافق مع الموروث النقدي من ناحية ، وينفتح على الوافد الغربي من ناحية أخرى "([5]) . ويُفهم مما قدمه الدكتور محمد عبد المطلب ، أن الأهمية التي حظي بها المنهج الأسلوبي ، دون غيره من المناهج الأخرى ، تعزى إلى توافق إجراءاته مع الموروث النقدي من ناحية ،والتأثيرات الغربية من ناحية أخرى . وهذا ما سنلحظه بالفعل عند قراءة النموذج التطبيقي في هذا الجزء من الدراسة.

– 2 –

أما مفهوم الأسلوب في الحقل العربي فهو يُتناول من جهتين : **الأولي** لغوية وهي التي قدمها ابن منظور في لسان العرب ([6]) . **والثانية** دلالية وهي تنقسم إلى بيئتين : بيئة المشارقة ، وبيئة المغاربة . ففي البيئة الأولى يربط عبد القاهر الجرجاني بين مفهوم الأسلوب والنظم ([7]) . وفي بيئة المغاربة قدم عبد الرحمن بن خلدون تعريفاً طويلاً للأسلوب في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه ([8]) .

أما في تعريف الأسلوب في الحقل الغربي ، فيعرفه **بيير جيرو** بأنه طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة ، أو هو طريقة الكتابة ، واستخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ([9]) .

– 3 –

وإذا كان الأسلوب يتميز بالقِدَم ، فإن الأسلوبية لم تظهر على نحو واضح إلا في مطلع القرن العشرين ، بعد الثورة اللغوية التي أحدثها العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير . وإذا كان الأسلوب لا يقتصر على الحقل الأدبي فقط ؛ لأنه يعني النظام والقواعد العامة ، فإن الأسلوبية تكاد تقتصر على هذا الحقل دون غيره . وفي محاولة لتحديد مفهوم الأسلوبية يقول الدكتور محمد عبد المطلب : " وليس من المفيد أن نوغل في التفصيلات حول اختلاف تحديد

---

[5] انظر : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995 : 49 .

[6] انظر : لسان العرب – دار المعارف 1979 : مادة سلب

[7] انظر : دلائل الإعجاز ، قراءة محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة 1413هـ– 1992م : 468 ، 469 .

[8] انظر : المقدمة ، دار ابن خلدون ، بدون تاريخ : 420

[9] انظر : الأسلوبية – ترجمة منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري 1994: 10، 17.

مفهوم اللفظة وما دار حولها من تعريفات ، وإنما المفيد أن نحاول الوصول إلى تحديد المقصود بالأسلوبية من خلال هذه التفصيلات التي تناولها منظروها ، والتي تكاد تخرج من منطلق أن الأسلوب يمثل الأنماط المتنوعة في اللغة ، في حين تنصب الأسلوبية على تحليل هذه الأنماط وخاصة في جوانبها الفردية " ([10]) .

وفي النقد الغربي يعرف **بيير جيرو** الأسلوبية بقوله : " تبقى الأسلوبية كما نتصورها وكما وصفناها في هذا الكتاب ، دراسة للتعبير اللساني " ([11]) .

وإذا كان الأسلوب لفظ يُطلق على كل ما يقال من الكلام في مستوييه النفعي والأدبي ، فإن الأسلوبية لا تختص إلا بالمستوى الثاني فقط ؛ إذ لا دخل لها في المجال الأول الذي لا يجمع حوله فروقاً فردية من كاتب لآخر ، وإنما مناط الأمر في الأسلوبية ، هو الكشف عن الخصائص المميزة للأعمال الأدبية ، ومن ثم " فإن الأسلوبية – في هذا المقام – تتحرى دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته ليؤثر ويقنع في آن واحد " ([12]) .

والأسلوبية حين تقوم بهذا الدور(دراسة الخصائص اللغوية) لا تفصل بين الشكل والمضمون ، بل تقوم على أساس الترابط بينهما ، وهي ترى أن محاولة الفصل بين هذين الجانبين المكونين للعمل الأدبي ، تحول دون الوصول إلى الخواص الحقيقية للنص الأدبي . وفي هذا الإطار تسعى الأسلوبية إلى إضفاء الطابع العلمي على منهجها في دراسة العمل الأدبي ؛ لكي تمكن القارئ من الفهم والتأثر من خلال النسق الفني للأسلوب ، مع الوعي بما يحققه هذا النسق من غايات جمالية ([13]) .

– 4 –

وبعد هذه المفهومات التي قدمتها لكل من الأسلوب والأسلوبية ، أعرض لأهم المدارس الأسلوبية التي ازدحمت بها الساحة النقدية في العالم الغربي ، وكان لها أبلغ الأثر– إضافة إلى الموروث النقدي عند العرب – على النقد العربي الحديث .

---

[10] انظر : البلاغة والأسلوبية ، لونجمان ، الطبعة الرابعة 1994: 186 .

[11] انظر : الأسلوبية : 10 .

[12] انظر : الدكتور محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية : 195 .

[13] انظر : السابق : الصفحة نفسها .

وتأتي الأسلوبية الوصفية (التعبيرية) لمؤسسها **شارل بالي** على رأس تلك المدارس الأسلوبية . وأهم ما يلفت الانتباه في هذه المدرسة ، هو مفهوم الأسلوب عند **بالي** الذي سينعكس على مفهومه للغة ، ومن ثم مباشرته للنص الأدبي . ويقدم **بالي** تعريفاً لعلم الأسلوب بقوله : " هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي ، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية " ([14]) .

ويبرز **بيير جيرو** اختصاصات الأسلوبية الوصفية عند **بالي** بقوله : " تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية ، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعَبَّر عنها لغوياً ، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية "([15]) .

ومما سبق ، يبدو أن أسلوبية **بالي** تعتمد على المضمون الوجداني للغة التي تحمل شحنات عاطفية خاصة بالمتكلم من ناحية ، وبالمتلقي من ناحية أخرى . ولكن هذه الشحنات العاطفية التي تحملها اللغة عند **بالي** تواجه اعتراضا من **بيير جيرو**([16]) .

وتنقسم السمات الوجدانية للغة عند **بالي** إلى قسمين : سمات طبيعية ، وسمات استدعائية / إيحائية . أما السمات الطبيعية ، فهي تعني أن ثمة علاقة طبيعية بين الدلالة وبين الكلمات من حيث مكوناتها الصوتية والصرفية ([17]) . ومعنى هذا ، أن **بالي** يخالف أستاذه **دي سوسير** في هذا الأمر ؛ لأن الأخير لا يرى أن ثمة علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ، بل يؤمن باعتباطية العلاقة بينهما ([18]) .

وتُعد الآثار الاستدعائية المجال الأرحب لعمل الأسلوبية عند **بالي** ؛ لأنها تشمل النبر باختلاف مواضعه الذي يؤدي إلى تغيير المدلول ، كما ترتبط بالبلاغة القديمة من استعارة وغير ذلك من البني البلاغية القائمة على اتساع المعنى وتعدده ([19]) .

---

[14] انظر : الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب ، مؤسسة مختار 1992 : 17

[15] انظر : الأسلوبية : 54

[16] انظر : السابق : الصفحة نفسها .

[17] انظر : السابق نفسه : 64

[18] انظر في تعليل رأي سوسير: الدكتور الهادي الجطلاوي ، مدخل إلي الأسلوبية ، عيون – الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 1992 : 51

[19] انظر : الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب : 28 ، 29

وتُعد المفردات من الأولويات التي اهتم بها **بالي** في أسلوبيته ، لكن اهتمامه بها يأتي بعزلها عن الجوانب التاريخية ودراستها دراسة آنية . أي أن **بالي** يهدف بأسلوبيته إلى دراسة النص دراسة داخلية قائمة على الكشف عن التركيبات اللغوية . وعلى هذا الأساس يمكن القول : إن أسلوبية **بالي** تقترب في مقاربتها للنصوص الأدبية من المنهج البنيوي الذي يتبنى وجهة النظر هذه .

ولم تهتم أسلوبية **بالي** بالاتجاه الفردي ، بل قامت على الجماعية ؛ بمعنى أنها لم تدرس الخصائص المميزة لأدب فرد معين ؛ لأن هذا ما يخص لفظ الأسلوب . أما علم الأسلوب عنده – الذي يعني الأسلوبية – فهو ذو طابع جماعي([20]) .

–5–

وثاني هذه المدارس الأسلوبية ، هي الأسلوبية الفردية التي تزعمها **سيبتزر** . وتناولي لهذه المدرسة يندرج تحت هذه العناصر: المؤثرات ، والغايات ، والوسائل ، وأخيراً الطريقة . فمن حيث المؤثرات ، تنقسم إلى التأثير الفلسفي ، ثم التأثير اللساني ، ثم التأثير الأسلوبي .

وتعتمد الأسلوبية الفردية على أساس فلسفي مخالف للأساس الفلسفي الذي قامت عليه الأسلوبية التعبيرية عند **بالي** ؛ فإذا كان **بالي** يتبنى فلسفياً الاتجاه الوضعي الذي ينظر إلى اللغة نظرة علمية ، فقد اعتمد **سيبتزر** في أسلوبيته على الأساس المثالي ، كما حددته فلسفة الإيطالي " كروتشيه " الذي اقتفى أثر المنهج الهيجلي ([21]) .

ويتمثل التأثير اللساني عند **سيبتزر** في نظريات اللساني الألماني **همبولت** التي مؤداها ، أن الكلام يرتبط ارتباطاً كبيراً بمُنْشِئِه من ناحية ، وبالنواحي التاريخية الخاصة بالمبدع من ناحية أخرى ([22]) .

أما التأثير الثالث وهو التأثير الأسلوبي ، فيتمثل في آراء **كارل فوسلار** التي اهتمت بالكشف عن الواقع الروحي للأديب من خلال عالمه اللغوي ، أكثر من اهتمامه بتحليل عالم الأديب من خلال المجالات الأخرى الخارجة عن مجال الأثر الأدبي ذاته . ومعنى هذا أن **فوسلار**

---

[20] انظر : الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب : 19 ، 28

[21] انظر : فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول و الثاني ، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر 1984م : 84

[22] انظر : السابق : 85 ، وكذلك الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب : 43

كان ينطلق في تحليل النص من الداخل وليس من عوامل خارجية ، مستهدفاً بذلك الوصول إلى روح الأديب نفسه ([23]) .

وتتمثل الغايات عند **سيبتزر** في النقاط الآتية : **أولا** أنه – كما مر سابقا – يهدف من التحليل الأدبي إلى الوصول إلى روح المبدع وإلى تجربته النفسية . **ثانيا** أن **سيبتزر** لا ينسى أن هذا الفرد / المبدع ينتمي إلى عصر ومجتمع وتاريخ ، لذلك نراه يربط بين تلك العوامل الخارجية وبين التحليل الأسلوبي للنصوص ([24]) . وهو إذ يطابق بين هذه العناصر والعمل الأسلوبي ، لا يهدف إلى مجرد المطابقة الجامدة ، بل يقول بشيء آخر وهو العدول ؛ بمعنى أن الأديب عندما يعتمد على العدول والانحراف اللغوي ([25]) ، فهو يصنع بذلك تحولاً في روح العصر الذي يعيش فيه . وهذا العدول الذي يصنعه الفرد قد يصبح بالاستعمال عدولاً جماعياً ، لا يفلت من قبضة الثقافة والجماعة التي ينتمي إليها . ويمكن القول : إن أسلوبية سيبتزر تبدأ فردية وتنتهي جماعية ، فهي ليست فردية محضة .

أما وسائل هذه المدرسة الأسلوبية ، فتعتمد على اللسانيات من ناحية ، وعلى علم الدلالة التاريخي من ناحية أخرى . ولم ينظر **سيبتزر** إلى اللغة على أنها أداة محايدة وُرِثَتْ عن الأجداد ، بل هي ثمرة إبداع وتعبير عن عاطفة . وهكذا أصبحت اللسانيات عند **سيبتزر** وسيلة لمباشرة النص وربطه بروح مبدعه . كما نظر إلى علم الدلالة التاريخي على أنه علم يربط الأثر بالتحولات التاريخية .

وتبرز طريقة هذه المدرسة الأسلوبية في مباشرة النصوص بإعمال الوسائل في الغايات من خلال مسلكين : **الأول** المنهج الاستقرائي الذي يعتمد عليه **سيبتزر** في رصد الجزئيات وصولاً إلى الكليات ؛ فحين يبدأ في مباشرة النص يُدْخلُه في عالم أوسع منه هو المبدع ، وهما معا – النص والمبدع – داخلان في نظام أشمل هو المرحلة التاريخية بما فيها من آثار أدبية وأخلاقية وفلسفية وجمالية .

---

[23] انظر : فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول والثاني : 85

[24] انظر : الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب : 57

[25] وقد ذكر " برند شبلنر " في كتابه " علم اللغة والدراسات الأدبية " خمسة أنواع للانحرافات ، تعد قوام الدراسات الأسلوبية . انظر في ذلك : فصول ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، صيف 1996: 111، 112. وانظر في الانحراف كذلك الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب ، 181: 186 .

وإذ يتفحص **سيبتزر** النص تفحصاً داخلياً ، يبدأ – وهو المسلك **الثاني**– برصد ظاهرة لغوية لافتة للنظر، فإذا ما تكررت هذه الظاهرة في النص بوصفه عملاً كلياً ، يبحث عن قاسم مشترك بين هذه الظاهرة ذات الطبيعة الموحدة ، حتى ينتهي من النص كله. أي أن مباشرة النص عنده تسير من المركز/ أي من داخل العمل الأدبي إلى المحيط/ أي خارجه ، ثم العكس ، فهي عملية كشف ذهاباً وإياباً ([26]) .

ويُجْمِلُ **بيير جيرو** اختصاصات الأسلوبيتين :الوصفية والفردية بقوله: " تنظر الأولى إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي ، وبهذا تعتبر وصفية . وتحدد الثانية الأسباب ، وبهذا تعتبر تكوينية . ولذا كانت الأولى أسلوبية للأثر وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني ، بينما كانت الثانية أسلوبية للأسباب وتنتسب إلى النقد الأدبي " ([27]) .

– 6 –

وإذا كانت أسلوبية **بالي** الوصفية تهتم بالنص في ذاته ، **مما يجعلها** قريبة من المنحى البنيوي في مقاربة النصوص ، في حين اتجهت أسلوبية **سيبتزر** الفردية إلى الربط بين النص ومبدعه ، فإن ثمة نوعاً آخر من الأسلوبية يتناول النص من حيث المتلقي الذي يمثل العنصر الثالث في العملية الإبداعية بعد النص والمبدع . وبهذا النوع من الأسلوبية يكون المنهج الأسلوبي قد نجح في دراسة الإبداع بعناصره الثلاثة .

وتنطلق مبادئ هذه الأسلوبية من أن " دراسة الأساليب كما تكون لغوية تكون – أيضاً – نفسية واجتماعية على حد سواء ، ولذا فنحن لا نتحدث مع طفل مثلما نتحدث مع شخص بالغ ، أو مع شخص مثقف مثل حديثنا مع شخص جاهل . إن مراعاة الإحساس اللغوي عند المرسل إليه ، ليست فقط العامل الوحيد ؛ بل إن التسلسل الاجتماعي يتدخل ويجبرنا على تغيير طرقنا في التعبير " ([28]) .

ومن خلال الاهتمام بالمتلقي ، حدد بعض الأسلوبيين مفهوم الأسلوب من منظور علاقته بالقارئ . فها هو ذا الأسلوبي البنيوي **ريفاتير** الذي يعتني بالنص من خلال ردود فعل القارئ يُعرِّف الأسلوب بقوله : " إنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمْل القارئ على

---

[26] انظر : فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول والثاني : 86 – 88

[27] انظر : الأسلوبية : 46

[28] انظر : الدكتور محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية : 234

الانتباه إليها ، بحيث إذا غفل عنها شوَّه النص ، وإذا حللها وجد لها دلالات متميزة وخاصة . وعلى هذا فإن البحث الموضوعي يستدعي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة ، وإنما ينطلق من الأحكام التي يُبْديها القارئ حوله " ([29]) .

ويحدد **ريفاتير** طُرُقاً أربعة لمباشرة القارئ للنص مباشرة أسلوبية : تتمثل **الأولى** في بحث القارئ عن معنى عادي. **والثانية** في تركيز القارئ الانتباه على تلك العناصر التي تبدو لا نحوية ، والتي تعوق التفسير العادي القائم على المحاكاة . أما **الثالثة** فهي اكتشاف المضمِّنات أو الركائز التي تنال قسطاً أكبر من التعبير الموَسَّع أو غير العادي في النص . وأخيراً تأتي **الرابعة** من استخلاص المولد من المضمنات ، أي إيجاد جملة واحدة أو كلمة قادرة على توليد المضمنات والنص([30]).

– 7 –

وأخيراً ، يُعد المنهج الإحصائي أحد الركائز الأساسية الذي تقوم عليه الدراسات الأسلوبية في قراءة النصوص. وأما فيما يخص النقد الغربي ، ففي كتابه (الأسلوبية) يعرض **بيير جيرو** لاختلاف النقاد حول صلاحية الإحصائيات في تتبع الظواهر الأسلوبية داخل النصوص ،كما يبرز في الوقت نفسه رأيه تجاه أهمية المنهج الإحصائي في الدراسات الأسلوبية ([31]) .

أما في النقد العربي ، فيحق لي أن أبرز رأي ثلاثة نقاد بارزين من نقاد الأسلوبية : الأول هو الدكتور سعد مصلوح الذي يقول عن الإحصاء : " البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب ، وتمييز الفرق بينها . ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته ؛ لأنه يُستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية ، كائناً ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب ، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه "([32]).

---

[29] انظر: السابق :240

[30] انظر: رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة :219 . وللتعرف علي مصطلح " المضمن"و"المولد"ينظر السابق:هامش الصفحة نفسها.

[31] انظر : الأسلوبية ، 133 : 135

[32] انظر: الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، الطبعة الثالثة 2002م :51

وعن أهمية الإحصاء في الدراسات الأسلوبية يقول الدكتور سعد مصلوح : " وترجع عملية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية ، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً " ([33]) .

أما الرأي الثاني ، فهو رأي الدكتور صلاح فضل الذي يعزو أهمية الإحصائيات إلى إسهامها في نسبة النصوص إلى قائليها ، فيقول : " ولأن هذه الإجراءات الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي قد أدت إلى نتائج طيبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها ، فإنها تصبح بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف ، أو المشكوك في صحة نسبتها إلى قائليها ، مما يؤدي إلى توثيق النصوص الأدبية ، والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح " ([34]) .

أما الرأي الثالث ، فيتمثل في قول الدكتور محمد عبد المطلب عن أهمية المنهج الإحصائي في القراءة الأسلوبية : " ويتدخل هنا المنهج الإحصائي لضبط خطوط القراءة ، لكن المهم ألا يظل الإحصاء في إطاره الكمي ، بل لابد من تحوله إلى طبيعة كيفية ، على معنى ألا يكون الإحصاء عاملاً لحسابه الخاص ، بل لحساب شعرية الصياغة ، وذلك بالتحرك داخل حقول الدلالة من ناحية ، وحقول الصياغة من ناحية أخرى ، دون نظر إلى محيطها السياقي أولاً ، ثم داخل السياق ثانياً " ([35]) .

وفي النهاية ، ثمة علاقة وثيقة بين الجنس الأدبي والإجراءات الأسلوبية التي تباشره ([36]) ؛ فكل فن أدبي له جمالياته الفنية التي يتميز بها عن غيره من الفنون الأخرى . مما يفرض على الناقد الحَذِق أن يكون مُلِمّاً بتقنيات كل فن أدبي ، حتى يتسنى له دراسته أسلوبياً ؛ ليخرج في النهاية بنتائج مرجوة .

---

[33] انظر: السابق :51

[34] انظر : علم الأسلوب : 226 ، وانظر في التحذيرات التي قدمها الدكتور صلاح فضل ، ص : 227 : 229

[35] انظر : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث : 14 ، وينظر إلي المحاذير التي قدمها الدكتور محمد عبد المطلب في استخدام المنهج الإحصائي : تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، نوفمبر1995 : 24، 25

[36] وللاختصار ، انظر في هذا المجال ، أحمد الشايب : الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، النهضة المصرية ، الطبعة الثانية عشر 1998 : 62 : 120 ، و كذلك الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب : 285 : 297

–8–

وفي الحقل العربي ، وضع الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف إجراءات لغوية لدراسة النص الشعري في بيئته العربية ، معمقا بذلك المنهج الأسلوبي لملاءمة خصوصية اللغة التي يبنى عليها هذا النص ، وذلك في معرض دراسته لقصيدة (صلاة) للشاعر أمل دنقل . وتتمثل هذه الإجراءات في النقاط الآتية : **أولا** التعامل مع القصيدة على أنها نص واحد ، وبنية فنية لغوية متكاملة لا يغني جزء منها عن جزء آخر ؛ لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذاً وعطاءً في تشكيل دلالته . **ثانيا** النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه ، وترابط أجزائه . وهذه العلاقات تكُّون شبكة نصية تُعينُ على تفسير النص ، وهي ما تُسمي"الاتساق" . **ثالثا** الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج المعطيات التي تُعينُ على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه ، أيًّا ما كانت، على اعتبار أن كل نص يحمل في تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله . **رابعا** تحليل كل قصيدة على حدة ، وتفسيرها وحدها في ضوء معطياتها التعبيرية الخاصة بها . **خامسا** الاهتمام بكل عنصر من عناصر مكونات القصيدة ، وبكل ظاهرة فيها مهما بدت صغيرة ، سواء أكانت هذه المكونات على المستوى الصوتي ، أم على المستوى الصرفي ، أم المستوى المعجمي ، أم المستوى التركيبي ؛ لنرى كيف تعمل هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص ، وبناء رؤيته الخاصة ، انطلاقاً من أن كل مُكَوِّن لابد أن يكون له رصيد من الدلالة ، حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدلالة الكلية للنص . وأرجو ألا أكون مبالغاً إذا قلت : إن كل قصيدة تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة ، وهي " متغيرات " تتجلى على "ثوابت" من النظام النحوي. **سادسا** عدم تعميم النتائج التي ينتهي إليها تحليل القصيدة المعينة على شعر الشاعر نفسه، فضلاً عن شعر شعراء عصره أو جنس الشعر عامة ؛ لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها ، وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة . ومن هنا يكون تجدد الفن وعدم تأطيره أو قولبته ، ويكون تجدد التحليل النصي نفسه داخل الإطار العام "([37]) .

وقبل الدخول إلى الجانب التطبيقي ، أناقش أمرين مهمين : **الأول** أن الاختلاف الظاهر بين المدارس الأسلوبية المتنوعة يُعزى في حقيقته إلى الجوانب التنظيرية ، ثم إلى الجذور الفلسفية التي أثرت في نشأة هذه المدارس، وكذلك تباينها في نظرتها إلى اللغة ، وارتباط ذلك كله

[37] انظر : الإبداع الموازي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة : 44 ، 45

باعتماد كل منها على المنهج العقلي العلمي ، أو المنهج المثالي . لكن ينبغي أن يُدرك أن هذا الاختلاف سرعان ما يزول في الجوانب التطبيقية . فمثلاً ، هل تستطيع أسلوبية " **بالي** " الوصفية – رغم قيامها على الكشف عن الطابع الجماعي في جانب الإبداع – أن تهمل علاقة النص الشعري بمبدعه الذي أنتجه ؟ بالطبع لا ، وإلا جاءت المباشرة الأسلوبية مبتسرة . ومعنى هذا ، أن الاختلاف الموجود بين هذه المدارس يتعلق بمستوى السطح فقط . أما على مستوى العمق ، فإن هذه المدارس لابد – قَبِلَتْ أم أَبَتْ – أن تربط بين النص من ناحية وبين مبدعه ومتلقيه من ناحية أخرى .

وحتى لو سلمنا جدلاً أن ثمة اختلافاً بين هذه المدارس في جانب التطبيق ، فيجب أن نضع في الحسبان طبيعة المادة المدروسة ، وبخاصة أن هذه المدارس غربية المنشأ . ومن المسَلَّم به أن الشعر العربي له لغته الخاصة التي تختلف عن لغة الشعر الغربي ، مما يفرض على الناقد أن يطوِّع هذه المناهج لمباشرة النص والتعرف على جمالياته ، ولا يتسنى له ذلك إلا بالاعتماد على عناصر الإبداع الثلاثة .

الثاني :أن هذا المنهج يتميز دون غيره من المناهج النقدية الأخرى بجذوره الممتدة في تراثنا النقدي والبلاغي ؛ لذا ينبغي على الناقد الأسلوبي أن يعتمد في دراسته على هذا المنبع الأصيل الذي يمد الدراسات الأسلوبية المعاصرة بقدر غير قليل من الرسوخ والفاعلية . ومن النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه في الدراسات الأسلوبية المعاصرة الدكتور محمد عبد المطلب ([38]) .

ثانيا : التطبيق

والآن ندخل إلى عالم التطبيق . وقد تسنى لي أن أقدم هذه المقاربة الأسلوبية من خلال ديوان" نار في رماد الأشياء " للشاعر محمد الفيتوري . وكي لا تترهل القراءة ، آثرت أن أركز على (دور الزمن في إنتاج الدلالة) ؛ لتعطي الدراسة أكلها وتفي بالمطلوب منها .

[38] وللتعرف علي بقية النقاد الأسلوبيين ، يحسن الرجوع في هذا المجال إلى مديحة جابر السايح ، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر (التطور – النظرية – التطبيق) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، يونية 2003 . وبخاصة التطبيقات الأسلوبية المتنوعة : 300 – 307

– 1 –

إن من يتوقف أمام عنوان هذا الديوان " نار في رماد الأشياء " يدرك بداهة أنه يخلو تماما من الصيغة الزمنية ، ويعتمد في بنائه العام على الصيغة الاسمية المحمَّلة بجماليات الحذف في منطقة المبتدأ ، مما قد يوهم أن مضمون الديوان تسيطر عليه سمة الثبات المنبثقة عن الطابع الاسمي.

وبمعايشة ديوان محمد الفيتوري ، يلحظ أن الومضة التي تسيطر على مضمونه تتمثل في جانب الزمن الذي يؤدي دورا أساسيا في إنتاج الدلالة . وهنا يمكن الاستعانة بالمنهج الإحصائي ، بوصفه أحد ركائز الدراسات الأسلوبية المعاصرة في فك شفرات النص ، ومحاولة قراءته قراءة فعَّالة .

يتكون هذا الديوان من ست وعشرين قصيدة ، يبلغ تردد صيغة الزمن فيها تسعمائة وأربعة وعشرين موضعا . لتحظي كل قصيدة بخمسة وثلاثين موضعا ، وهو ما يجعل عنصر الزمن ظاهرة / ومضة لافته للنظر ، يصلح الدخول منها إلى اكتشاف شاعرية الفيتوري واكتشاف شعرية الديوان نفسه ([39]) .

وقد جاء هذا الإحصاء الكمي موزعا على النحو الآتي : يبلغ تردد زمن الماضي ثلاثمائة وثلاثين موضعا ، ويبلغ تردد الحاضر ثلاثمائة وتسعة وثمانين موضعا ، في حين يبلغ تردد المستقبل (الأمر) مائة وتسعة وتسعين موضعا .

ويبدو من هذا المؤشر الإحصائي أن مضمون الديوان يرتكز على الحاضر / اللحظة الراهنة (لحظة إنتاج الديوان) ، بما لها وما عليها ، وما يمكن أن يكون لهذا المضمون من وجهة دلالية تربطه بعنوان الديوان ، وهو ما سأناقشه في نهاية الدراسة .

ومع ذلك ، لا يمكن الدخول إلى العالم الزمني لهذا الديوان دخولا مطلقا ؛ أي بتحليل كل زمن على إطلاقه بما ورد عليه في هذا المؤشر الإحصائي . وهذا ما سيدفعني إلى دراسة الزمن في هذا الديوان على النحو الآتي :

أولا : **زمن الماضي** ، ويأتي هذا الزمن موزعا على قسمين : **الأول** الماضي الخالص الذي يبلغ تردده داخل الديوان مائتين وستة وسبعين موضعا . ثم القسم **الثاني** ، وهو المضارع

[39] يستثني من ذلك الأفعال الناقصة ، وأفعال المقاربة والرجاء والشروع ؛لعدم دلالتها على معان في ذاتها وإنما بارتباطها بما يجاورها من دوال.

المشدود إلـى زمــن الماضـي بفعل أداة الجزم (**لم**) ([40]) ، أو بتأثير الماضي الناقص (**كان**) ، أو وجوده في إطار زمن الماضي حسب السياق الذي يرد فيه .

ثانيا : **زمن الحاضر/ المضارع** . وأتناول هذا الزمن في صيغته الخالصة ، تاركا تحولاته إلى الماضي أو المستقبل لدراستها في موضعها . وقد لُحظ أن زمن المضارع الخالص تبلغ نسبة تردده داخل الديوان مائتين وواحدا وثلاثين موضعا .

ثالثا :**زمن المستقبل / الأمر** موزعا على ثلاثة أقسام : **الأول** المستقبل الخالص الذي يتمثل في فعل الأمر. و**الثاني** هو دوال المضارع التي تحولت إلى زمن المستقبل بفعل أداة النهي (**لا**) ([41]) ، وأداة النفي (**لـن**) ([42]) ، أو بوقوعها جوابا للأمر ، أو مجيئها بعد (**السين**) أو (**سوف**) ([43]) ، أو ارتباطها بفعل الشرط وجوابه ، أو معطوفة على أحد المواضع السابقة ، أو حسب السياق التي ترد فيه دالة على المستقبل . **الثالث** إشارة الماضي المتحولة إلى زمن المستقبل بتأثير أسلوب الشرط ، أو العطف عليه .

– 2 –

وبالنظر إلي زمن الماضي الذي بلغت نسبة تردده داخل الديوان ثلاثمائة وثلاثين موضعا، أي بمعدل اثني عشر فعلا لكل قصيدة ، نلحظ أن قسمه الأول وهو الماضي الخالص بلغت نسبة تردده مائتين وسبعة وسبعين موضعا ، استطاع الفيتورى من خلالها أن يعبر عن وجدانه ومشاعره تجاه الواقع المعيش ([44]) . كما يلحظ أن الإحساس الذي سيطر على وجدان الشاعر ، وهيمنت دواله على هذا الزمن هو "الحزن " الذي استغل الفيتوري معظم تجاربه في التعبير عنه . يقول في قصيدة (**إلى من لا يهمه الأمر**) ، مخاطبا الملوك والسلاطين العرب : ([45])

---

[40] انظر : ابن هشام ، مغني اللبيب ، دار السلام ، الطبعة الأولى 2002م : 605

[41] انظر : السابق : 547

[42] انظر : السابق نفسه : 616

[43] انظر : السابق نفسه : 319 ، 320 ، 322

[44] ربط " شارل بالي " – صاحب الأسلوبية الوصفية – بين الظواهر الأسلوبية والتعبير عن الوجدان ، كما ربط " سيبتزر " – صاحب الأسلوبية الفردية – بين الظواهر الأسلوبية وروح المبدع ، مما يدل على أن المدارس الأسلوبية تتلاقى فيما بينها أكثر مما تختلف . إذ لابد للقراءة الأسلوبية – ولا مفر لها من ذلك – أن تجمع بين عناصر الإبداع الثلاثة :النص والمبدع والمتلقي .وهذا ما أكدته في قسم التنظير.

[45] انظر : محمد الفيتوري ، ديوان " نار في رماد الأشياء " ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 م : 37 ، 38

فالقومُ لم يأتوا لكم
جاءوا استجابةً وطاعةً لأمرِكم
دعوتموهم فأتوا
واضطجعوا في دورِكم
وأكلوا الطيبَ والشهيَّ من لحومِكم
وشربوا من مائِكم حينا ..
ومن حليبِكم
وغسلوا جلودَهم
واغتسلوا في شمسِكم
ثم حلا المقامُ ..
والمقامُ ما أحلاهُ في جوارِكم
ثم استراحوا..
وأراحوا خيولَهم ..
وفكروا ، وقرروا
وخططوا ، وائتمروا
وشحذوا أسنانَهم
وضحكوا ، وانتظروا
وركب الكابوي آلةَ الحربِ
وأعطى كلمةَ السرِّ ، تأهُباً لنصرِكم
والجنرالُ الأصفرُ العينينِ ، ذو الطاقيةِ السوداءِ
أخفى حقدَه ، في فمِه
مبتسما لقهرِكم
والحيةُ الرقطاءُ ، هزَّتْ كأسَها الذريَّ
في صباحِ عُرْسِكُمْ .

وبمعاودة القراءة لتلك المقطوعة الشعرية الطويلة ، يلحظ أنها تشمل اثنين وعشرين فعلا في صيغة الماضي ، جاءت جميعها في إطار الجمع الذي يشمل العرب والآخر ([46]) . وسيطرة إحساس الحزن على هذه الأفعال له ما يبرره من أوجه عدة : **أولا** أن دلالتها جاءت ملتصقة بالآخر أكثر من التصاقها بالعرب ؛ إذ بلغت نسبة ترددها في المنطقة الأولى / الآخر إحدى وعشرين مرة في مقابل مرة واحدة منوطة بالعرب(**دعوتموهم**) . ومع ذلك لم يفلت هذا الموضع من سيطرة الآخر عليه الذي ورد في منطقة المفعولية (**هم**) ، مما يعني أن إشعاعات الفعل الماضي وقعت بأكملها في قبضة الآخر ، فهو الذي بيده تصريف الأمور ، هو الذي يأمر ، هو الذي ينهى . في حين وقع العرب في جانب المطيع ؛ لأنهم هم الذين استدعوا الآخر ، ولزاما على المستدعِي أن ينفذ أوامر المستدعَى .

ثانيا : أن مدلولات هذه الأفعال تنصب في حقول دلالية عدة ، حظي بها الآخر في أرض العرب ؛ فثم الطمأنينة (**اضطجعوا – حلا – استراحوا – أراحوا – ضحكوا – انتظروا**) فهذه الصيغ تبرز – بما ألقته من ظلال على ما يجاورها من أسماء – استمتاع الآخر بالإقامة في أرض العرب . وثم أيضا التمتع بالخيرات (**أكلوا – شربوا – غسلوا – اغتسلوا**) . ولم يفت الشاعر أن يعرب عما يدبره الآخر للعرب من هلاك ، رغم الحفاوة التي حظي بها ؛ لأنه يعلم أنها حفاوة مؤقتة ، اضطرارية ، تنبع من الظاهر وليست من الداخل؛ لخلفيات تاريخية سابقة ، كان الآخر فيها – وما يزال – ألد أعداء العرب . وقد بدا هذا الإعراب في مدلولات الأفعال (**فكروا – قرروا – خططوا – ائتمروا – شحذوا – ركب – أعطي – أخفي – هزت**) . ومن الملحوظ أن الشاعر قد نوّع بين صيغ هذه الأفعال صرفيا ؛ ليعطيها تعددا وزيادة في المعني ؛ فثم (**غسلوا – اغتسلوا**) ، و(**أراحوا – استراحوا**) ، فضلا عن التنويع بين التعدي واللزوم . وتؤكد هذه الجماليات الفنية تمكُّن الآخر وسيطرته على مقاليد الأمور كلها .

ثالثا : أن الشاعر استعان بآلية لغوية أخرى تبرز سيطرة هذا الإحساس الحزين على وجدانه ، وتتمثل في تماسك هذه الأفعال باستخدامه لأدوات العطف المتنوعة (**الفاء – الواو – ثم**) . وقد جاءت كل أداة مناسبة لموضع دلالتها ؛ فوُضِعت (**الفاء**) في موضع سرعة استجابة

[46] يتضح من خلال المقطوعة ، بل القصيدة كلها ، أنها كتبت بمناسبة استدعاء سلاطين الخليج وملوكه للقوات الدولية – بقيادة أمريكا – لحمايتها من الخطر العراقي ، ومدى استغلال هذه القوات لذلك ، والجلوس في منطقة الخليج بمسوغ أو بدونه.

الآخر لدعوة العرب (**دعوتموهم فأتوا**) ؛ لتبرز رغبة الآخر وتطلعه وانتظاره منذ زمن بعيد لهذه السقطة التي سمحت له بدخول المنطقة العربية ، والسيطرة عليها بما هي فيه من خيرات وثراء لتحقيق أطماعه . ثم جاءت (**الواو**) التي تكررت خمس عشرة مرة ؛ لتؤكد مشاركة الأفعال في إبراز الجانب الدلالي ، ومن ثم تماسكها. كما أوحت (**ثم**) بتمكن الآخر من أرض العرب ، وحفاوته فيها **مما** جعله– بعد وقت قليل من الزمن– يطمئن للجلوس بها والعيش عليها . ويلحظ ذلك من دلالة الفعلين اللذين أنيطا بها (**حلا– استراحوا**) .

ومن الملحوظ دلاليا ، أن هذه الأدوات ارتبطت فيما بينها ، وما تسلطت به من إشعاعات دلالية على الأفعال المنوطة بها بعلاقات ، أدت فيها كل منطقة دلالية إلى الأخرى .

ومن الملحوظ كذلك ، أن الأفعال التي تلت (**الواو**) – وهو حرف العطف الأخير – تفوق عدد الأفعال التي سبقتها منوطة بحروف العطف الأخرى ؛ إذ بلغت الأفعال التي جاءت بعدها اثني عشر فعلا ، في حين بلغت الأفعال التي سبقتها تسعة أفعال فقط . والغرض من ذلك إيضاح المرحلة النهائية التي وصل إليها الآخر في الاطمئنان والهدوء والتحكم والسيطرة .

ولم يغب عن المتلقي المتمعن ، أن منطقة الاسم قد حوت في مجملها مقومات الحياة العربية وعناصرها ، منوطة بهذا الجو المأسوي (**دوركم – الطيب – الشهي – لحومكم – مائكم – حليبكم – شمسكم – جواركم**)، وكذلك ما سيطر على المقطوعة – جرَّاء ذلك – من طابع ساخر ، بدا من استعانة الشاعر بالمفارقة (**تأهبا لنصركم .. مبتسما لقهركم**) ، وكذلك (**...في صباح عرسكم**) .

وحتى في رثائه لفحول الشعراء السابقين ، يُحمِّل الفيتوري الواقع العربي هذا الإحساس المؤلم . يقول مثلا في قصيدة (**تبقى لنا مصر**) ، بمناسبة الذكرى الستينية للشاعر أحمد شوقي ، مخاطبا العرب في صيغة الغائب : ([47])

بلى نسوا يا أميرَ الشعرِ
فانكفأوا بعضا على بعضهم ..
في الحربِ وانقسموا
وخان مَنْ خان منهم ، وهو مُتَّشِحٌ

---

[47] الديوان : 43 ، 44

وعارُ تاريخِه مِنْ فوقِه علمُ
وهان مَنْ هان ...
والإنسانُ إنْ سقطتْ أوطانُهُ ..
سقط الإنسانُ والقيمُ
وباع مِنْ باع منهم أرضَهُ ..
ثمناً لعرشِهِ ..
فاعتلاهُ وهو منهزمُ
وسال شيءٌ من الأعناقِ ..
تعرفُهُ الأعناقُ ....
واختلط الجزَّارُ والغَنَمُ
وكان ما كان يا شطَّ الخليجِ
فهل تدري رمالُك أنَّ النارَ تضطرمُ .

ومع أن الفيتوري يتحدث في هذه القصيدة عن الذكرى الستينية لأحمد شوقي ، استغل هذه الذكرى في الإفصاح عن إحساس الحزن الذي يعتلي وجدانه ، فدفعه ذلك إلى الانتقال من الموضوع الأساسي للقصيدة – وهو رثاء شوقي – إلى رصد الواقع المأسوي للعالم العربي . وبمراجعة المقطوعة ، يلحظ أن صيغة الماضي تكررت أربع عشرة مرة في مقابل صيغة المضارع التي تكررت مرتين ، مشدودة إلى زمن الماضي في الموضع الأول (**سال – تعرفه**) ، ومقيدة بالاستفهام في الموضع الثاني (**فهل تدري ..**) .

لكن اللافت للنظر ، أن الشاعر اتكأ في استخدامه لصيغة الماضي على بنية بديعية قديمة ، هي بنية التكرار على مستوى الحركة الأفقية ، وذلك في مواضع ثلاثة : (**خان من خان**) ، (**هان من هان**) ، (**باع من باع**) . ولم يكن استخدام الشاعر لهذه الصيغ من الناحية الدلالية استخداما عشوائيا ، بل شملتهم صبغة تماسكية نتجت عن علاقة السببية بين مدلولات تلك الأفعال ؛ إذ نتج الهون عن الخيانة التي أدت بدورها إلى بيع الأرض . والشاعر في كل هذا يربط هذه المدلولات بالعرب الذين وردوا في الاسم الموصول (**من**) ، والجار والمجرور(**منهم**) الذي تعلق بالفعل في كل مرة .

ولم تكتف شاعرية الفيتوري بهذا ، بل عمدت إلى إحداث نوع من المفارقات اللغوية ، تولَّد عنها الإحساس بالمرارة ؛ فرغم الخيانة التي أُلْصِقَت بالعربيِّ فهو متشح (**وخان من خان منهم وهو متشح**). ورغم التفريط في الأرض للوصول إلى العرش – وقد وصل إليه بالفعل – فهو منهزم (**وباع من باع منهم أرضه ..وهو منهزم**). ومن ثم كان طبيعيا أن يحدث – جراء تلك المآسي – خلط بين الجزار والغنم .

وبالنظر إلى الموضع النحْوي الذي وقع فيه هذان التركيبان ، نجد أنهما وقعا حالا للإنسان العربي الذي خان وباع . ولما كان من سمات الحال أنها متغيرة ، أفضت الدلالة النهائية إلى أن ما يمر به العرب من مضمون هذين التركيبين قد يكون حالة عابرة ، سرعان ما تذروها الرياح إذا عاد العرب إلى قوتهم . ومن هنا كان توفيق الشاعر في اعتماده على بنية الحال أكثر من اعتماده على بنية أخرى ، مثل الصفة التي تعني ملازمة الموصوف .

وهكذا ، تفضي المقطوعة الشعرية إلى إحداث نوع من الاختلاط في الواقع العربي ؛ فثمة خيانة وإهانة وبيع للأرض ، وسقوط للإنسان وضياع قيمه ، واختلاط بين القاهر والمقهور ، والمذل والذليل . وقد أدى هذا كله إلى لجوء الشاعر إلى اختزال الدلالة وتجميعها في التركيب الشعبي (**وكان ما كان يا شط الخليج**) ، مما يعني أن تلك الدفقة الشعرية لم تلب متطلبات الشاعر في التعبير عن أحاسيسه ، الأمر الذي جعله يختم مقطعته الشعرية هذه بصيغة إنشائية (**فهل تدري يا شط الخليج رمالك أن النار تضطرم ؟**).

ومع أن الصيغ الإنشائية تعد إحدى العناصر اللغوية التي تُدخل الدلالة في دائرة الغياب ، فإن هذا التركيب الإنشائي لا يندرج تحت هذا الضرب من احتمالية الدلالة ؛ لأن الفيتوري لم يسق هذا التساؤل ليرغب في التعرف على إجابة له ، بل ليؤكد مدلول مضمونه ، وهو اضطرام النار في مكونات الواقع العربي . هذه النار التي ستؤدي حتما في يوم من الأيام إلى تغيير هذا الواقع المتردي في جوانبه المختلفة . وهذا الطرح يتوافق سيميولوجيا مع دوال العنوان (**نار في رماد الأشياء**) .

* * *

ويتمثل العنصر الثاني من دلالة إشارة الماضي على الحزن ، في الفعل المضارع المشدود إلى زمن الماضي بفعل آليات لغوية ؛ منها على سبيل المثال تسلط الناقص (**كان**) على ما

يجاوره من صيغ المضارع ، مما يدفع الأخير إلى الولوج في دائرة الماضي . يقول الفيتوري في قصيدة (**عاشق من مصر**) : ([48])

سبعونَ عاما

هكذا انكسرتْ مرايا الشمسِ عبْرَ تداخلِ الآفاقِ ..

وانحدرتْ فوقَ الطيرِ غرقَى في كهوفِ البحر..

وارتطمتْ بنا السبعون..

هل كُنَّا هناك ..؟

بلى ..كنا هناك نَعُدُّ أبراجَ النجومِ

ونرقبُ العقبانَ والديدانَ وهي تغوص في لحم السماء ..

وتستديرُ على عقاربِها مُجَنَّحَةً

وتوغلُ في بحيراتِ الدماء ..

تكشف المقَطَّعة الشعرية عن حزن ممض ألمَّ بوجدان الشاعر في زمن الماضي بتأثير الناقص (**كان**) على الحاضر / المضارع ، وكذلك بتأثير أداة العطف (**الواو**) . ففي الموضع الأول سيطرت دلالة الماضي (**كان**) على الحاضر (**نعد**) ، إذ وقع الأخير مع فاعله المستتر في منطقة خبر (**كنا**) ، مما شد زمن الحاضر إلى زمن الماضي مباشرة . ويتمثل الموضع الثاني في (**نرقب**) الذي ارتد إلى زمن الماضي بفعل العطف (**الواو**) التي تعني التقارب والترتيب بين المتعاطفين الديوان : ([49]) ، مما يعني أن حدث المراقبة الذي وقع على العقبان والديدان (**ونرقب العقبان والديدان**) تم في زمن الماضي .

أما المواضع الثلاثة الأخرى ، فهي(**تغوص – تستدير – توغل**). وبالتحليل النحوي للموضع الأول منها ، يلحظ أن زمن الحاضر (**تغوص**) شكَّل مع فاعله المستتر جملة فعلية في محل رفع خبر للضمير الظاهر (**هي**) . وبمراجعة الموقع الإعرابي للجملة الاسمية (**هي تغوص**) ، يلحظ أنها جاءت في موضع الحال من العقبان والديدان اللذين انسحبا- بوقوع الأول في موضع المفعولية من (**نرقب**) وعطف الثاني عليه – إلى زمن الماضي ، مما يدخل زمن الغوص في دائرة الماضي

---

[48] الديوان : 47

[49] انظر : ابن هشام ، مغني اللبيب ، الجزء الثاني : 31

كذلك . ويتبعه في ذلك الفعلان الآخران (**تستدير – توغل**) لعطفهما على زمن الغوص ، ولكون الفاعل في كل منهما العقبان والديدان .

وهكذا ، أكدت التفاعلات اللغوية بما قامت عليه من علاقات داخلية بين مفردات المقطوعة ، أن مضمونها المأسوي انجذب إلى زمن الماضي بفعل الآليات اللغوية التي أحدثت ارتدادا خلفيا لزمن الحاضر (**نعد – نرقب – تغوص – تستدير – توغل**) .

ولم يقتصر تحويل المضارع إلى الماضي على هذه الصورة فقط ، بل تم كذلك بالاستعانة بأداة النفي (**لم**) التي تشد زمن الحاضر إلى زمن الماضي.يقول الفيتوري في قصيدة (**الأيقونة**) مخاطبا الشاعر اللبناني جورج غانم في ذكراه:([50])

لكأني بكَ الآن
تختصرُ الكونَ في الشِّعرِ وحدك
لم تسقِ زهرةَ عمرِكَ مِنْ عرقٍ خالطتهُ الدموعْ
ولم تنطفئ كلماتُك في أفقٍ أبديِّ الخضوعْ
ومثلُ جميعِ النبيينَ .
أشعلتَ ذاتَك في غيرِ ذاتِك
حتى تفانيتَ في ذاتِ الوجود
بعض ما لم تضِفْه إليك معانيك
إنك فوق معانيك
مغتسل بمياه الحقيقةِ
مُتَّشِحٌ برداءِ الخلودْ ! .

توغلت الأسطر الشعرية في جدلية الماضي الذي تولد من خلال دواله الخالصة للمعنى (**خالطته – أشعلت – تفانيت**) ، والمضارع الذي وقع في أسر الماضي بتسلط الأداة (**لم**) (**لم تسق – لم تنطفئ – لم تضفه**) ، وكذلك المضارع الذي انبثق بتأثير الظرفية (**الآن**) التي تغرق بطبيعتها في الحاضر ، فضلا عن دال الحاضر الخالص (**تختصر**) . لكن الغالب على حركة

[50] الديوان : 74

المقطوعة هو زمن الحاضر المشدود إلى الماضي ، إذ تكرر ثلاث مرات ، في حين أنه لم يرد خالصا سوى مرة واحدة في (**تختصر**) .

وخلافا لما سبق ، لم يحمل الفيتوري زمن الماضي – المنبثق من تحويل المضارع – هنا إحساس الألم ، بل صبغه بمبدأ تحدي جورج غانم لواقعه ؛ فلم يسقِ زهرة عمره من الاستكانة ، ولم تخضع كلماته الشعرية لأي من المؤثرات الخارجية التي يمكن أن تسلمها للخضوع أو تصيبها بالعطب . وبدلا من ذلك ، تفاعل جورج غانم مع مظاهر واقعه ، واحترم ذاته ، وأدرك سحر الكلمة ، فانبثق شعره صادقا سابرا غور الحقيقة . الأمر الذي أضفى على شعره خلودا لم ينته بنهاية عصره .

– 3 –

وكما استغل الفيتوري زمن الماضي في التعبير عن إحساسه ، استغل كذلك زمن الحاضر / المضارع الخالص الذي تردد مائتين وإحدى وثلاثين مرة في إبراز رؤيته تجاه الواقع المعيش بكل تطوراته وانعكاساتها على وجدانه . يقول في قصيدة (**صورة العصر**) : ([51])

ويسيلُ بريقُ النجومِ بطيئاً
ويسطعُ في الأفْقِ سيفُ الشتاءْ
وتغسلُنا الذكرياتُ بأمطارِها
ثم تنشرُنا في سقوفِ الهواءْ
وفي ليلِ غربتِنا هذه ..
تعْقُمُ الكلماتْ
وتقتاتُ من لحمِها الكبرياءْ
ويحدثُ أنْ يستحمَّ الدُّجى في العيونْ
وأنْ يعقدَ اليأسُ ألسنةَ الشعراءْ
ويصعبُ أنْ تنزعي صورةَ العصرِ
من مقلتينِ تطلُّ وراءَهما صورةُ العصرِ .

[51] الديوان : 54 ، 55

ومن الملحوظ أن صيغة الحاضر ترددت في هذه المقطوعة اثنتي عشرة مرة في غياب تام لصيغتي الماضي والمستقبل / الأمر . ويبدو من اهتمام الشاعر بالتركيز على زمن الحاضر وإزاحة غيره من الأزمنة ، رغبته في رصد صورة الواقع / العصر رصدا آنيا ؛ انطلاقا من الإيمان بدور الشعر في معالجة قضايا الواقع ، أو على الأقل تبصير أناسه بها ؛ وذلك من خلال جماليات شعر الحداثة التي تخلق لنفسها منطقا فنيا ، يختلف في معطياته ونتائجه عن المنطق المألوف للحياة المعيشة . ومن ذلك وضْع الشاعر لأداتي العطف (**الواو – ثم**) في تلوينات أدائية ، تبرز جانب الشعرية ، وتؤكد في الوقت ذاته تأثير الشاعر في واقعه ، وتأثره به .

ويبدو – من مضمون المقطوعة – أن صيغة الحاضر استطاعت أن تنهض بإبراز أثر الواقع المؤلم على وجدان الشاعر ، وذلك بخروج دوال المضارع من مدلولاتها المعجمية ، وتمردها على مضامينها المتعارف عليها بفضل التسلط السيميولوجي ؛ فعلى الرغم من السرعة التي تلازم فعل (**السيل**) المستعار مجازا لبريق النجوم ، نرى أن السيل هنا اتشح برداء مناقض لردائه الأصلي ، وهو البطء من خلال دال الحال (**بطيئا**) . والأمر نفسه مع دال (**السطوع**) الذي خالف – سيميولوجيا – الوضوح والإنارة على المستويين الحقيقي / في الواقع ، والمجازي / داخل وجدان الشاعر ، ليتلفع بغيوم الشتاء التي لا تعني مدلولها الحقيقي بقدر ما تصور – مجازيا – ما يجثم على وجدان الفيتوري من أسى . ثم يأتي دالا (**الغسل والنشر**) ؛ ليخرجا كذلك من مدلولهما المعجمي الذي دائما ما يردان في سياق التنظيف ؛ ليجردا الشاعر من ذكرياته ، ويضعاه في طريق الواقع ، يعصفه بمشكلاته التي لا تنقطع .

وتستمر المقَطَّعَةُ الشعرية على هذا النهج السيميولوجي الذي استبعد الوظيفة الإشارية لدوال المضارع ، مستبدلا إياها بالوظيفة الانفعالية التي تُحمِّل الدوال أكثر من مدلول ، بوضعها في سياقات مجازية تنبئ عما يجول بوجدان الشاعر . فدوال المضارع (**تعقم – تقتات – يستحم – تطل – يعقد**) استطاعت أن تفي بمكنون الشاعر بوضعها في سياقات مجازية متجددة .

ومع ذلك ، فثمة طائفة أخرى من دوال هذا الزمن التزمت بوظيفتها الإشارية المعهودة (**يحدث – يصعب – تنزعي**) ، مما يدل على إنشاء جديلة مضفورة من جدلية الوظيفتين : الإشارية والانفعالية لدوال المضارع . وهذه الجديلة تعكس رؤية الشاعر للمظاهر المتناقضة في الواقع المعيش ؛ بين اليأس والأمل ، بين الصمت والكلام ، بين السطوع والأفول . وهذه الصور المتناقضة تندرج تحت جدلية كبرى تجمع بين الشعراء والواقع في صراع فني ، يرغب الشعراء – في

أحد أطرافه – في إصلاح الواقع بما يجب أن يكون عليه من قيم ، بينما يسير الواقع في طريقه لا يلوي على شيء .

وفي الذكرى الستينية للشاعر أحمد شوقي ، يقول الفيتوري في قصيدة (**تبقى لنا مصر**) : ([52])

يبقى لنا خالداً مِنْ شِعْرِك
الذهبُ المنقوشُ في شرفاتِ العصرِ والنغمُ
يبقى لنا نهرُكَ الفضيُّ منسكباً
حيث الرعاةُ الرماديونَ والعدمُ
يبقى لنا صوتُك العالي ..
وقد هرعت إليك تستبقُ القاماتُ والقممُ
تبقى لنا تكلمُ الآياتُ سابحةً
بين المجرَّاتِ ، لا موت ولا هِرَمُ
تبقى لنا مصرُ في عينيكَ
لؤلؤةً مكنونةً حارسُها النيلُ والهَرَمُ
يبقى لنا منكَ ..
ما لا تستطيعُ يدٌ ترقى إليه ،
وما لا يستطيعُ فمُ ...

تسوق لنا هذه الأسطر الشعرية إحساس الشاعر بالاعتزاز بالمجد الفني لشوقي الذي يتطلع هو إلى إبقائه . والمتمعن في تلك المقطوعة ، يدرك أنها بُنيت على صيغة الحاضر فقط ، غير مختلطة بالأزمنة الأخرى. وقد بلغت مواضع هذا الزمن ثلاثة عشر موضعا ، منها اثنا عشر في حالة الحضور ، وواحد في حالة الغياب ، مفهوم من السطر الأخير (**وما لا يستطيع فم " أن يقوله "**) .

ويمكن القول : إن زمن الحاضر هنا جاء متوائما مع عاطفة الفيتوري التي ترغب في امتداد المجد الفني لأحمد شوقي ، واستمراره على مدى العصور .

---

[52] الديوان : 40 ، 41

ولإثبات تلك الرغبة ، استعان الشاعر ببنية التكرار في الفعل (**يبقى**). ومع أن التكرار اللفظي يؤكد – في ظاهره – على الوظيفة الإشارية للكلمة ، فإنه في هذا الموضع – في باطنه وداخل سياقاته المتنوعة – يستبعد تلك الوظيفة . ومن ثم ، فقد تنوعت لوازم البقاء من موضع لآخر : من الشعر الخالد إلى النهر الفضي ، إلى الصوت ، إلى الآيات السابحة بين المجرات ، إلى بقاء مصر ذاتها ، وأخيرا إلى بقاء شعر شوقي الذي بدأ به صور البقاء (**يبقى لنا خالدا من شعرك** ..) ، وختمها كذلك به (**يبقى لنا منك ... وما لا يستطيع فم**) . ويدل تشابه المضمون في البدء والختام على إلحاح الشاعر ، وتأكيد رغبته في ديمومة الميراث الفني لشوقي .

ورغم هذه الانفراجة التي لُحظت على تغير إحساس الفيتوري من الحزن إلى الفخر والاعتزاز من خلال هذه المقطوعة ، سرعان ما يعاوده إحساسه الرئيسي في هذا الديوان وهو " **الحزن** " . لذلك نراه يقول في المقطع الثاني من هذه القصيدة : ([53])

خمسٌ وستون حُلْماً ماثِلاً
وكما مرت غيومُ الليالي .. مرت السدمُ
خمسٌ وستون والساحاتُ تغرقُ
في سحائبِ الدمِ ؛ والأشباحُ ترتطمُ
والأرضُ تطوي جناحيها على زمنٍ
يطوي جناحيه مقهوراً وينهزمُ
والعربُ حيث تركت العربُ ..
رايتهم ألف
وأمتهم في أرضها أممُ
سُديً تدورُ رحاهَم ..
أينما ذهبوا تراكموا
واستُبيحتْ منهم الحرمُ .

ما كاد الفيتوري يربط زمن المضارع بإحساس الاعتزاز في المقطوعة السابقة ، حتى أناطه مرة أخرى بإحساس الألم والأسى، إذ استعان بصيغة المضارع في ستة مواضع ، تطفح كلها بالحزن

[53] الديوان : 41

من خلال مضمون السياقات التي وردت فيها (**تغرق – ترتطم – تطوي – يطوي – ينهزم – تدور**) . وهذا يعني أن إحساس الشاعر في المقطوعة السابقة كان عارضا ، ورد في سياق تمني ، ولم يكن وصفا لحاضره المعيش بقدر ما كان تمهيدا لسوق رؤيته السوداوية تجاه الحياة العربية ، وما أصابها من ترد في نواحيها المختلفة .

وفي سياق رمزي ، يسوق الفيتوري هذه الأسطر الشعرية من قصيدة (**المستحمة في النهر**) : ([54])

تستطيعينَ وحدكِ
أن تقطفي زهرةَ المستحيل
وأن تسكني صدفَ الكلمات
وأن تسكنيني ..
أحبكِ أيتها المستحمةُ في نهر الشِّعرِ وحدكْ
... ...
تستطيعينَ وحدكِ
حيث تظلُ الفضاءاتُ تمتدُّ عبرَ الفضاءات
والصمتُ ينصبُ أشكالَه الحجرية
فوق سطوحِ المدينة
تستطيعين أيتها النجمةُ الذهبية
أن تسكبي ضوءَك اللانهائي
في ليلِ عمري
في نفقِ السنواتِ الحزينة .

وبعيدا عن مدلول الرمز(**المستحمة**) في القصيدة ، وردت صيغة المضارع في هاتين المقطوعتين إحدى عشرة مرة ، منها سبع مرات مسندة فيها إلى الرمز (**تستطيعين ثلاث مرات – تسكني مرتين " باختلاف المفعول في كل موضع " – تقطفي – تسكبي**) في مقابل موضع واحد مسندة فيه إلى الذات الشاعرة (**أحبك**) . ومع ذلك لم يخلص هذا الموضع من

[54] الديوان : 24 ، 26

إشعاعات الرمز الذي ظهر في موضع المفعولية (**الكاف في أحبك**) . وعلى الجانب الآخر أنيطت مفردات الواقع بثلاثة مواضع من زمن المضارع (**تظل – يمتد – ينصب**) . وإذا أضيفت تلك المواضع إلى مواضع الرمز ، فإن الناتج يعطي الموضوع عشر مرات في مقابل مرة واحدة للذات ، مما يعني دخول الشاعر في صراع مرير مع الواقع محاولا تغييره بآليات فنية . مما دفعه إلى عنونة الديوان بهذا الاسم (**نار في رماد الأشياء**) . وفي ذكرى الشاعر محمود حسن إسماعيل يصدح الفيتوري قائلا: ([55])

يا ويلَهُم يا سيدي
أوَ هذه هي غايةُ المتربعين على عروشِ بلادهم
أن يغمدوا سيفَ المهانةِ في رقابِ الأبرياءْ
لا لستُ أحترفُ البكاءْ
لا لستُ أتهمُ الرجالَ الأتقياءْ
لا لستُ أُلْبِسُ ما أشاءُ لمن أشاءْ
أنا شاعرٌ عيناه عاريتان
يستبقانِه صوبَ السماءْ
لي كلمة في العصرِ أكتُبها ..
وأطبقُ بعدها شفتيَّ معتذراً
وأمضي في حياءْ .

ودائما ما يحاول الشاعر استغلال تجاربه في هذا الديوان لمحاولة التغيير. لذا نراه يوظف كل حدث تتناوله كلماته في هذا الاتجاه ؛ فهنا مثلا – مع أنه يتناول ذكرى محمود حسن إسماعيل– لم ينأ عن رصد الواقع العربي المؤلم ، وبخاصة في جانبه السياسي الذي مثل حيزا واسعا من مساحة هذا الديوان . وفي هذه المقطوعة يستعين الشاعر بزمن المضارع في عشرة مواضع ، منها موضع واحد مسند إلى الواقع السياسي المؤلم (**أن يغمدوا**) ، وتسعة إلى ذاته (**أحترف – أتهم – ألبس – أشاء مرتين – يستبقانه – أكتبها – أطبق – أمضي**) .

[55] الديوان : 91

وبدت المواضع التي نُسِبَتْ إلى الشاعر على أعلى مستوى من الجمال الفني على النحو الآتي : **أولا** استعان الشاعر ببنية بديعية قديمة هي بنية الالتفات ، فانتقل من ضمير المخاطب الغائب (**أن يغمدوا**) إلى ضمير المتكلم الحاضر في الأفعال التي أسندت إليه . **ثانيا** : استبعد الشاعر أدوات العطف ليقطع الصلة بينه وبين المخاطب الغائب / سلاطين العرب . **ثالثا** : نجح الشاعر في تأكيد موقفه الرافض لهذا الواقع السياسي المتردي بأداتي النفي (**لا – لست**) ، وهو ما يدل على عدم مجاراة الشاعر لمظاهر هذا الواقع ، أو منافقة القائمين عليه ، مبررا ذلك بالحرية التي يجب أن يحظى بها الشعراء في تمثل مظاهر الواقع والاندماج بها من خلال صيغتي (**يستبقانه – أكتبها**) . وما كاد يصل إلى هذه النتيجة حتى أفجع المتلقي بالقوة المضادة التي تعوق دور الشعراء في إصلاح الواقع ، إذ وضع صيغتي المضارع (**أطبق – أمضي**) وما استتبعهما من معان نتيجة لكلماته التي يكتبها حيال هذا الواقع **[لي كلمة في العصر أكتبها . (وأطبق بعدها شفتي معتذرا ، وأمضي في حياء)]** .

وهكذا ، استطاع الفيتوري من خلال استخدامه لزمن المضارع أن يثبت أمورا عدة : **أولا** فساد الواقع السياسي بما يفعله أولو الأمر فيه . **ثانيا** : إظهار موقفه الرافض لهذا الفساد المستشري في العالم العربي . **ثالثا** : إبراز موقف الواقع منه وما قد يجره عليه من مشكلات نتيجة لكلماته التي لا تعرف التقيُّد أو المحاباة . **رابعا** : رصده لديمومة هذا الصراع بين المبدع – الشاعر هنا – والواقع المعيش .

– 4 –

وأخيرا يأتي دور المستقبل الذي بلغت نسبة تردده داخل الديوان مائة وتسعة وتسعين موضعا ، مشاركا في إنتاج الدلالة . ويمكن تقسيم إشارة المستقبل إلى ثلاثة أنماط على النحو الآتي : **النمط الأول** المستقبل الخالص / فعل الأمر . **النمط الثاني** : زمن الماضي المشدود إلى المستقبل بوقوعه في فعل الشرط أو جوابه أو لعطفه على أحدهما . ثم أخيرا **النمط الثالث** وهو المضارع المشدود إلى المستقبل بفعل أداة النهي (**لا**) ، وأداة النفي (**لن**) ، أو لوقوعه في جواب الأمر ، أو العطف على ما يدل على المستقبل ، أو حسب السياق الذي يرد فيه .

وقد ورد زمن المستقبل الخالص داخل الديوان في تسعة وسبعين موضعا ، استطاع الفيتوري أن يحملها إحساسه تجاه الواقع المعيش . يقول مثلا في قصيدة (**إلى من لا يهمه الأمر**) مخاطبا الملوك والسلاطين العرب في منطقة الخليج : ([56])

ابقوا على ثاراتِكمْ
ابقوا على ضفيرةِ الألوانِ في مرآتِكمْ
ابقوا شيوخاً وسلاطينَ على حالاتِكمْ
وابتلعوا دموعَكمْ
وابتلعوا نعالَكمْ
... ...
ابقوا كما أنتم
أطال اللهُ مجرى ناقلاتِ النَّفْطِ
في أعمارِكُمْ ...
ابقوا ولا تضطربوا
عرُّوا وجوهَكم ولا تحتجبوا
ابقوا كما أنتم
لمجدِ عارِكم ... وعارِ مجدكُمْ
شكراً لكُمْ !

تغرق الأسطر الشعرية في زمن المستقبل على نحو ملحوظ ، نتيجة لسيطرة هذا الزمن على مفرداتها . وقد بلغت نسبة تردد هذا الزمن إحدى عشرة مرة ، منها تسع مرات في زمن المستقبل الخالص ، ومرتان في زمن المضارع المشدود إلى المستقبل بفعل أداة النهي لا (**لا تضطرب . لا تحتجب**) . واللافت للنظر أن إشارة البقاء (**ابقوا**) تكررت وحدها ست مرات . ورغم ما تحمله هذه الإشارة من معاني الرغبة في الاحتفاظ والديمومة والاستمرارية بما يود الإنسان أن يحتفظ به ، خرجت في تلك المواضع عن دلالتها الوضعية متلبسة بمدلولات انفعالية متنوعة بفعل السياقات المتعددة التي وردت فيها .

---

[56] الديوان : 37

إن متابعة دقيقة لسياقات هذه الإشارة تكشف عن واقع مؤلم مخزٍ ، يرغب الشاعر في إبقاء الملوك والسلاطين العرب عليه ، استهزاء بهم ، وتنكرا لوضعهم ، ورفضا لموقفهم من الآخر ، وهو ما ينذر على المدى البعيد بإحلال الوضع المضاد لهذا البقاء ، وهو زوالهم في نهاية الأمر .

ومثلما حمَّل الشاعر زمن المستقبل إحساس الحزن والأسى مُشْرَبا بالاستهزاء ، حمَّله كذلك إحساس الفخر والاعتزاز بالماضي موظَّفا في الحاضر المؤلم . يقول في قصيدة (**عاشق من مصر**) : ([57])

رُدِّيه إليكِ إذنْ
أعيدي مجدَك المرصودَ ، في تاريخِك المرصود
كوني حيثُ شئتِ ، ومثلما شاءتْ لكِ الأقدارُ
وانتزعي إرادتَكِ الرهينةَ من سجونِ العصرِ

* * *

قولي للأباطرةَ الذين تفحَّمتْ أرواحُهم
وغدوا شهودَ اللعنةِ الكبري
وآلهةَ الحروبِ الآن !
قولي لهم مهلاً ..
فإن رصاصةَ العدوانِ ترجِعُ حيثما انطلقتْ ..
وإنْ طال الزمانُ بها ، وإنْ بَعُدَ المكان

* * *

قولي لهم ، مهما علوتهم أو كبرتم
فاحذروا
للكونِ خالقُه ، ولستم خالقيه .

ومع أن الفيتوري استعان هنا بصيغة الأمر الخالص التي بلغت نسبة ترددها سبع مرات ، يستلهم هذا الزمن في الجمع بين الماضي والحاضر ؛ فالماضي يتمثل في بطولة صلاح الدين التي

[57] الديوان : 49 ، 50

يحتاج العرب إلى مثلها الآن ، لتشابه الملابسات من هجمات تخفي طابعها الصليبي ، وتتكمم بقناع مزيف ، يدَّعي الرغبة في الحفاظ على الأمن العالمي ومحاربة الإرهاب : ([58])

للكونِ خالقُه ، ولستم خالقيه ..
ولن يكونَ لكم صليباً , كما تبغونَ ..
والأرضُ اختراعُ الله .

وبالرجوع إلى إشارة الأمر المتجهة – مضمونيا – من مصر للآخر ، يلحظ أنها اقتصرت على مدلول القول فقط (**قولي**) . وفي هذا ما يشير إلى براعة الشاعر في الربط بين اللغة والواقع ؛ فكل ما يمكن أن يفعله العرب تجاه الآخر هو (**القول**) لا الفعل .

* * *

أما النمط الثاني في هذا الزمن ، فهو الماضي المشدود إلى المستقبل . وقد تردد في خمسة عشر موضعا ، متضمنا معاني متعددة من سياق لآخر . يقول الفيتوري في قصيدة (**تبقى لنا مصر**) : ([59])

وأنهم باقونَ حيث هموا
وأنَّ عصراً صليبياً يكادُ
إذا تخاطفتكم الغربُ ينتقمُ .

وفي السياق نفسه ، يقول في قصيدة (**ترنيمة في قداس أبي شبكة**) : ([60])

لم تبقَ غيرُ وجوهٍ شبه مُعتمَةٍ
لعالمٍ دبَّ في شُريانِه العطبُ
لخائفين إذا صاحَ العدوُّ
أتَوَا ركضاً .

وفي إحساسه بالحزن تجاه الواقع ، يقول في قصيدة (**نورسة أخرى تعود إلى البحر**) : ([61])

أتراني أنا هذا الطائرُ

---

[58] الديوان : 51

[59] الديوان : 43

[60] الديوان : 63

[61] الديوان : 80 ، 81

أم تراني راقصَ العتمة
أبكي وأغني بارقاً في الغيمِ وحدي
وإذا داخَلَنِي إنساني الآخر
أغلقتُ مصاريعَ كلامي .

من الواضح أن الإحساس الأساسي الذي حمَّله الشاعر لهذا الزمن المحوَّل من الماضي إلى المستقبل بفعل الشرط هو إحساس الحزن ، سواء أكان ذلك على المستوى الجماعي في مخاطبة العرب (**إذا تخاطفتكم الغرب ينتقم – إذا صاح العدو أتوا ركضا**) ، أم على المستوى الذاتي الخاص به هو (**إذا داخلني إنساني الآخر أغلقت مصاريع كلامي**) . ويمكن تفسير ذلك في النقاط الآتية : **أولا** أن الشاعر عندما يحمَّل الماضي هذا الإحساس يسبح به على جسر المستقبل ؛ ليبرز سيطرة هذا الإحساس عليه في معظم مراحل حياته . **ثانيا** أن هذا الإحساس ربما تسلل إلى وجدان الشاعر جرَّاء الحاضر المؤلم بطبيعته ، ومن ثم تنبأ الشاعر باستمراره في المستقبل ، يؤكد ذلك سياق الاستفهام الذي هيمن على مقطوعته الأخيرة (**أتراني ... مصاريع كلامي ؟**) ، ولا سيما أنه اعتمد على بنية التجريد ، مما يدل على الاضطراب والشك في هذا المستقبل ، وتوجسه لما سيحدث فيه .

* * *

وأخيرا يأتي النمط الثالث من أنماط المستقبل ، وهو المتمثل في المضارع المشدود إلى زمن المستقبل . وقد بلغ تردد هذا النمط داخل الديوان مائة وخمسة مواضع ، متنوعة في صور التحول وأدواته من موضع لآخر .يقول الفيتوري في قصيدة (**إلى من لا يهمه الأمر**): ([62])

لا تقلقوا يا جيرتي المختبئين
في دهاليزِ الأساطيرِ وفي ثيابِكُمْ
لا تفغروا أفواهَكم ذعرا
ولا تنزعجوا من فضلكمْ
لا تشهقوا ..
لأن برقاً من دموعٍ ودمٍ

[62] الديوان : 35

يسطعُ في أجفانكمْ
لا تفزعوا من شبحِ الماضي
إذا مرَّ بكمْ
هذا الذي ازدانتْ له خرائبُ التاريخِ
من صنيعكمْ .

مرة أخرى يعود الفيتوري لنقد الواقع العربي في منحاه السياسي ، مستعينا بالمضارع المشدود إلى المستقبل بفعل أداة النهي (**لا**) في خمسة مواضع (**لا تقلقوا – لا تفغروا – لا تنزعجوا – لا تشهقوا – لا تفزعوا**) . إن نهي الشاعر للملوك والسلاطين العرب عن هذه المضامين في المستقبل ، يشير إلى تلبسهم بها في الحاضر ، وتوقع استمرارها في المستقبل . ومن ثم يصبح هذا النهي من قبيل الاستهزاء والسخرية ، نتيجة للمواقف السلبية لهؤلاء الملوك والسلاطين تجاه واقعهم ، وعدم تحملهم المسئولية إزاء ما يعج به هذا الواقع من مشكلات وقضايا مصيرية .

وفي صورة أخرى للتحول من المضارع إلى المستقبل ، يقول الفيتوري في قصيدة (**إطلالة**) : ([63])

لكيلا تخونَ العصافيرُ أعشاشَها
وتسودَ الدمامةُ في الأرضِ أكثرْ
لكيلا تُحَلِّقَ أغربةُ العصرِ فوق السقوف
وتُوْلدَ في الفجواتِ وتَكْبُرْ
أَضِئْ مُقلتيّكَ الرماديتينِ برؤيا الجمالْ
وضَعْ ياسمينةَ قلبِكَ في شفتيكْ
وسِرْ عاشقاً وسْطَ الناس
يشتعلُ النورُ في الناس
والحبُّ يجترحُ المعجزاتِ ويُزْهِرْ ! .

والملحوظ أن زمن المضارع هنا تحرك إلى المستقبل بتأثير الأمر الخالص . وقد تم هذا التأثير – أفقيا – على المستوى الأمامي والخلفي لصيغة الأمر . فعلى المستوى الأول جاءت صيغ

[63] الديوان 23

(**تخون – تسود – تحلق – تولد**) . أما على المستوى الثاني ، فقد جاءت صيغ (**يشتعل – يجترح**) والشكل الآتي يوضح ذلك :

(تخون – تحلق) + (تسود – تولد) – (أضئ – ضع – سر) – (يشتعل– يجترح)

مضارع منفي مضارع معطوف الأمر الخالص مضارع مثبت

وبإمعان النظر في هذا الشكل ، يتضح أن تسلط صيغة الأمر الخالص على المضارع أفقيا جاء متنوعا ؛ فالأفعال السابقة عليه في حالة النفي بخلاف الواردة بعده التي اعتمدت على الإثبات . مما يعني أن الفيتوري يستعين بالزمن الواحد لإثبات مضامين ونفي أخرى ، وهو ما يذكي شاعريته ويعضد رؤيته تجاه الواقع المعيش .

وها نحن الآن قد وصلنا إلى نهاية الدراسة ، التي أظهرت كيفية هضم فن الشعر لعنصر الزمن في إنتاج دلالته في أعلى تجلياتها . ولم لا ، وفن الشعر هو الفن الأوحد وسط الفنون الأدبية المختلفة التي لا يعتمد اللغة في مستواها العادي ، بل في مستواها الإبداعي الذي يعطي معان كثيرة في تراكيب موجزة .

الخاتمة

على هذا النحو استغل الفيتوري عنصر الزمن الذي جاء متنوعا بتنوع تجاربه الشعرية ، للإعراب عن انفعاله بالحياة التي يعيشها في وسط المجتمع العربي ، بكل ما يكتظ به من مشكلات وقضايا . وهذا ما يجعلني أؤكد – وسأؤكد هذا في كل موضع من دراساتي القادمة – أن لغة الشعر العربي – مهما قيل في اعتماد بعض الشعراء على الاتجاه الميتافيزيقي – ذات مرجعية ، ومن ثم لا يصح التعامل مع دوالها من منطلق لا نهائية مدلولات تلك الدوال ، كما يقول أصحاب التفكيك .

نتائج البحث

وفي نهاية هذه الدراسة يمكن رصد النتائج الآتية : **أولا** أن الشاعر محمد الفيتوري ملتصق بواقعه التصاقا مباشرا ، يراه عن قرب ، ينغمس في أحداثه ، لا ينظر إليه من عل . وقد تمثل هذا الواقع لديه في اتجاهيين : ذاتي خاص بتجاربه الفردية ، وهو الاتجاه الأقل شيوعا في الديوان ، وجماعي من خلال الواقع العربي في اتجاهاته المختلفة وخاصة السياسي منها . وقد استطاع الفيتوري أن يبرز إحساسه الرافض لهذا الواقع ومدى تمرده عليه . وربما كان هذا

الإحساس هو المسيطر على قصائد الديوان ، وقد تمثل – جماليا – في تناوله لصيغ الزمن الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل .

ثانيا : أن عنوان الديوان (**نار في رماد الأشياء**) جاء ملائما للمضامين التي أفضت بها قصائده ، كما اتسق – رغم خلوه هو من دوال الزمن واعتماده على الطابع الاسمي – مع الجماليات اللغوية التي أُفرِزت من خلال دور الزمن في إنتاج تلك المضامين ؛ فالشاعر يرفض الواقع ويتمرد عليه ، ومن ثم يتطلع إلى تغييره . والتغيير يتطلب القضاء على الموجود أولا ، ثم إحلال ما يناقضه ؛ لأن شعرية الحداثة تقوم على تفريغ الأشياء من مضامينها المألوفة ، وتعود بها إلى بكارتها الأولى ، ثم تشكلها في نسيج جديد تشكيلا فنيا يوازي التشكيل الحقيقي للواقع المعيش مع مخالفة منطقه . ومن هنا كان دور الفن في تحريك الذهن ، ولفت الانتباه لما هو كائن ومحاولة تغييره إلى ما يجب أن يكون .

واتساقا مع ما سبق ، فإن الواقع الذي يعايشه الفيتوري (**الرماد**) بما يتخبط فيه من أخطاء ، ينخر في مكوناته (**الأشياء**) فعلُ التغيير (**نار**) الذي يستعيد تشكيله مرة أخرى بما كان عليه في الماضي . ويمكن وضع مفردات الديوان – سيميولوجيا – في وظيفتها الانفعالية علي هذا النحو : ([64])

نار رماد الأشياء

حركة التغيير الواقع المؤلم مكونات الواقع

ثالثا : استطاعت شاعرية الفيتوري أن تتعامل مع اللغة – وبخاصة صيغة الفعل منها – تعاملا فنيا أَوْفَى بإشباع الشاعر لوجدانه ، إذ استغلت صيغ الزمن الثلاث بكل تحولاتها في إيضاح رؤية الشاعر للواقع العربي ، ليس في وضعه الحاضر فحسب ، بل في ارتدادها للماضي وتطلعها إلى المستقبل . وقد تم ذلك كله من خلال وضع مفردات الزمن داخل سبيكة لغوية اتسمت بخروج دوالها – سيميولوجيا – عن مدلولاتها المعجمية المتعارف عليها بوضعها في سياقات متعددة . وهذه هي سمة الحداثة الشعرية الناجحة .

رابعا : أكد ارتداد الفيتوري إلى زمن الماضي– البعيد والقريب – صحة الاعتماد على هذا المنبع الأصيل في معالجة قضايا الواقع المعيش ، باستلهام مواقف قديمة ، تدفع الحاضر إلى محاولة التغيير .

---

[64] يحتاج العنوان إلى قراءة سيميولوجية مفصلة في علاقته بمضمون الديوان ، لا تتسع لها هذه الدراسة .

خامسا: استطاعت هذه الدراسة أن تؤكد على أهمية تفاعل عناصر الإبداع الثلاثة : النص والمبدع والمتلقي وتضافرها في قراءة الإبداع الأدبي . فمن ناحية النص ، اتكأت على تتبع ظاهرة لغوية معينة / ومضة (**حركة الزمن**) وأثرها في إنتاج الدلالة ، مستغلة بعض الإمكانيات اللغوية الأخرى من موضع لآخر كلما ألحت الضرورة .

ومن حيث المبدع ، لم تنغلق هذه الدراسة على لغة النص ، ولم تحاول عزلها عن منشئها أو الواقع الذي أُنْتِجَتْ فيه . بل ربطت جماليات النص بمبدعها وإبراز رؤيته تجاه الواقع المعيش بكل ارتداداته : في الماضي والحاضر والمستقبل .

كما تمثلَ دور المتلقي – الناقد هنا – في الجسر الذي أقامه بين حرية الشاعر في التعامل مع اللغة في مستوييها النفعي والانحرافي ، وتوظيف ذلك في إظهار رغبته في تغيير معطيات الحاضر ؛ ليولد واقع عربي جديد ، تتجافى جنوبه عن آفات الضعف والركود والاستسلام التي أضرت حاضره .

وبذلك يصبح ديوان الشاعر السوداني محمد الفيتوري (**نار في رماد الأشياء**) موازاة فنية للحاضر العربي، تهدف إلى تغييره في مناحيه المختلفة .

أهم المصادر والمراجع :

1- أحمد الشايب: الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،النهضة المصرية، ط12، 1998م .

2- بيير جيرو : الأسلوبية – ترجمة منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري 1994م .

3- ابن خلدون : المقدمة ، دار ابن خلدون ، بدون تاريخ .

4- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د.جابر عصفور،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2 ، مارس1996م.

5 - سعد مصلوح : الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، الطبعة الثالثة 2002م .

6- صلاح فضل : علم الأسلوب ، مؤسسة مختار 1992م.

7- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة 1992م .

خامسا: استطاعت هذه الدراسة أن تؤكد على أهمية تفاعل عناصر الإبداع الثلاثة : النص والمبدع والمتلقي وتضافرها في قراءة الإبداع الأدبي . فمن ناحية النص ، اتكأت على تتبع ظاهرة لغوية معينة / ومضة (**حركة الزمن**) وأثرها في إنتاج الدلالة ، مستغلة بعض الإمكانيات اللغوية الأخرى من موضع لآخر كلما ألحت الضرورة .

ومن حيث المبدع ، لم تنغلق هذه الدراسة على لغة النص ، ولم تحاول عزلها عن منشئها أو الواقع الذي أُنْتِجَتْ فيه . بل ربطت جماليات النص بمبدعها وإبراز رؤيته تجاه الواقع المعيش بكل ارتداداته : في الماضي والحاضر والمستقبل .

كما تمثلَ دور المتلقي – الناقد هنا – في الجسر الذي أقامه بين حرية الشاعر في التعامل مع اللغة في مستوييها النفعي والانحرافي ، وتوظيف ذلك في إظهار رغبته في تغيير معطيات الحاضر ؛ ليولد واقع عربي جديد ، تتجافى جنوبه عن آفات الضعف والركود والاستسلام التي أضرت حاضره .

وبذلك يصبح ديوان الشاعر السوداني محمد الفيتوري (**نار في رماد الأشياء**) موازاة فنية للحاضر العربي، تهدف إلى تغييره في مناحيه المختلفة .

أهم المصادر والمراجع :

1- أحمد الشايب: الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،النهضة المصرية، ط12، 1998م .

2- بيير جيرو : الأسلوبية – ترجمة منذر عياشي – مركز الإنماء الحضاري 1994م .

3- ابن خلدون : المقدمة ، دار ابن خلدون ، بدون تاريخ .

4- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د.جابر عصفور،الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2 ، مارس1996م.

5 - سعد مصلوح : الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، الطبعة الثالثة 2002م .

6- صلاح فضل : علم الأسلوب ، مؤسسة مختار 1992م.

7- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة 1992م .

8- محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ، 2001م.

9- محمد عبد المطلب : 1- البلاغة والأسلوبية ، لونجمان ، الطبعة الرابعة 1994م . 2- تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، نوفمبر 1995م . 3- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م .

10 - محمد الفينوري : ديوان " نار في رماد الأشياء "، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 م

11- مديحة جابر السايح : المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، يونية 2003 م .

12- ابن منظور : لسان العرب – دار المعارف 1979م .

13- الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية ، عيون – الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 1992م .

14- ابن هشام : مغني اللبيب ، دار السلام ، الطبعة الأولى 2002م .

المجلات النقدية :

1- فصول : المجلد الخامس ، العدد الأول والثاني ، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر 1984م .

2- فصول : المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، صيف 1996م .

1- Ahmet el Şayib - El Uslûb - el nehdâ el mısriyye - 12.bsk. .1998

2- Biyr Ciyro- el ûslubiyye –çev. munzir ayyâşi-el inme' el hadâri 1994

3- İbn Haldun - el Mukâddime - dâr ibn Haldun

4- Râmeen Sildin - el nazariyye el edebiyye el muâsira – mütercim. prof.câbir âsfoor - kusuur el sekâfe - 2.bsk. Mart 1996

5- Prof.Sâ'd maslûh - el Ûslub Âlem - el kutûb - 3.bsk.2002

6- Prof. Salâh Fadl - ilm el uslûb - müessese el muhtâr 1992.

7- Abdulkâhir el Cürcâni - delâil el i'câz - kahire.3.bsk. 1992

8- Prof.Muhammed Hamase - el ibdâ' el muvazi - dâr ğarib - el kâhire 2011

9- Prof. Muhammed Abdul Muttalib 1 - el belâğa el ûslubiyye - loncemân 4.bsk 1994 2- Takabülât el hadâse - kusuur el sekâfe - Kasım 1995 3- Kıraât ûslubiyye fi el şi'r el hadîs - mısır genel kitaplar heyeti 1995

10- Muhammed el Veyturi - divan (nâr fi remâd el eşyâ') mısır genel kitaplar heyeti 2011.

11- Medihe Câbir el Salih - el menhec el ûslubi fi nakdi el edebi fi mısr - kusuur el sekafe - Haziran.2003

12- İbn Manzûr - lisân el ârab - dâr el maerif 1979.

13- Prof. El Hedi el Cıtlavi - medhal ile el ûslubiyye – uyûn - el dâr el beyda 1.bsk.1992

14- İbni hişam - muğni el lebiib - dâr el selâm 1.bsk.2011

ELEŞTİRİ DERGİSİ

1- Fusûl: 5.cild. sayı 1. ve 2. Ekim –Kasım-Aralık 1984

2- Fusûl: 15. Cild sayı 2 yaz 1996